

Thèse présentée par
Laura HERNIKAT SCHALLER
à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

Soutenue le 7 avril 2014

PARODIE ET PASTICHE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE THÉODORE DE BANVILLE

Directeur de thèse :
M. Daniel SANGSUE, professeur, Université de Neuchâtel

Membres du jury :
M. Jean-Pierre BERTRAND, professeur, Université de Liège
Mme Marie-Ève THÉRENTY, professeure, Université Paul Valéry – Montpellier III et Institut
Universitaire de France
M. Michel VIEGNES, professeur, Université de Fribourg

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Daniel Sangsue, directeur de thèse, professeur à l'Université de Neuchâtel ; M. Jean-Pierre Bertrand, professeur, Université de Liège ; Mme Marie-Eve Thérénty, professeure, Université Paul Valéry - Montpellier III et Institut Universitaire de France ; M. Michel Viegnes, professeur, Université de Fribourg, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Laura Hernikat Schaller en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 7 avril 2014

p.o. *Pierre van Hilde,*
La doyenne
Geneviève de Weck
vice-doyen

Mots clés en français : Banville – parodie – pastiche – poésie – satire – comique – fantaisie – caricature – presse – chanson – réécriture

Mots clés en anglais : Banville – parody – pastiche – poetry – satire – comedy – fantasy – caricature – papers – song – rewriting

Résumé

Cette thèse s'intéresse à un versant peu connu de l'œuvre poétique de Théodore de Banville, la parodie, qui occupe pourtant une place importante notamment dans les *Odes funambulesques* (1857), recueil en partie constitué de parodies de Hugo. La réécriture est d'ailleurs constante dans l'œuvre poétique de Banville, qui pratique le pastiche tout au long de sa carrière, avec de nombreux poèmes et recueils composés « à la manière de », qui ont pour but de remettre au goût du jour d'anciennes formes fixes (ballade, rondeau, dizain...).

Après une première partie proposant un éclairage théorique sur la parodie, le pastiche et la satire, des notions complexes et souvent confondues, la deuxième partie de ce travail identifie les éléments qui, dans le contexte esthétique et éditorial de l'époque, ont amené le poète à pratiquer la parodie : son rattachement à l'esthétique fantaisiste, qui dicte à la fois sa prédilection pour les arts de la caricature et de la pantomime, et sa conception d'un poète tantôt clown, tantôt exilé, se servant de la parodie comme antidote à la mélancolie ; mais aussi son appartenance au journal, qui implique une culture du divertissement et du rire, et influence de manière prépondérante la poétique de ses parodies, pour la plupart publiées dans la presse avant d'être rassemblées en recueils.

La troisième partie s'intéresse au fonctionnement de la parodie et du pastiche, en se fondant tout d'abord sur des textes parodiques peu connus, qui datent du début de la carrière littéraire et journalistique de Banville (ses écrits pour *Le Tintamarre* et ses collaborations avec Baudelaire), puis sur les genres parodiques de l'occidentale et de l'ode funambulesque. Il est question de leur lien avec la supercherie, de leur rapport aux modèles parodiés – nombreux, mais dominés par Hugo –, de leurs effets (satire, comique...) et de leurs procédés (ironie, grotesque...). La parodie banvillienne est aussi examinée dans ses liens avec les arts visuels (caricature, parodie d'art) et avec la musique, puisque le poète parodie le plus souvent des modèles musicaux, renouant ainsi avec le sens fondamentalement musical du mot *parodie*. Quant à l'étude de ses poèmes et recueils composés « à la manière de », elle indique que le pastiche, chez Banville, ne correspond pas à une réécriture ludique, mais sérieuse, qui vise à réhabiliter d'anciennes formes fixes pour les moderniser – on a donc affaire avant tout à des pastiches de genres.

Enfin, la quatrième partie de ce travail montre que l'originalité de l'œuvre poétique de Banville se situe dans son caractère hybride, qui transparait dans la volonté de créer une « nouvelle langue comique versifiée » comme dans la production de parodies admiratrices qui se mettent au service de satires de l'actualité culturelle parisienne. Il s'agit également d'évaluer l'impact de Banville sur la nouvelle génération de poètes, en particulier symbolistes, et de rappeler que Moréas, dans son « Manifeste du Symbolisme », s'appuie à plusieurs reprises sur le *Petit Traité de poésie française* de Banville et sur les innovations qu'il contient. De manière plus générale, on constate l'influence décisive de Banville sur les poètes de la nouvelle génération, qui n'hésitent pas à l'imiter – parfois de manière parodique, le faisant ainsi accéder au statut plutôt rare de *parodiste parodié*.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma plus vive reconnaissance à mon directeur de thèse, le Professeur Daniel Sangsue, pour m'avoir guidée tout au long de ce travail de recherche. Ses conseils avisés, ses précieuses suggestions et sa disponibilité ont joué un rôle essentiel dans l'élaboration et l'aboutissement de ce travail.

J'aimerais aussi remercier les Professeurs Jean-Pierre Bertrand, Marie-Ève Thérénty et Michel Viegnes d'avoir accepté de faire partie du jury de thèse et d'avoir enrichi ce travail de leurs remarques et commentaires avisés. Je suis heureuse d'avoir pu profiter de leur précieuse relecture.

Je remercie également le Fonds national suisse de la recherche scientifique, qui a rendu possible la réalisation du projet « Poésie et parodie dans la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans lequel la présente thèse s'inscrit.

Enfin, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon mari, pour sa confiance et son soutien sans faille, et à toutes les personnes – famille, amis et collègues – qui m'ont entourée et encouragée durant ces années. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES DANS LES NOTES.....	15
REMARQUES LIMINAIRES.....	17
INTRODUCTION.....	19
PREMIÈRE PARTIE : POÉTIQUE DE LA PARODIE.....	31
CHAPITRE 1 : PARODIE, PASTICHE, SATIRE ET NOTIONS CONNEXES.....	33
<i>Hypertextualité, intertextualité et critique des sources.....</i>	33
Les formes de l'intertextualité.....	33
Toute œuvre est-elle intertextuelle ?.....	36
<i>Le pastiche.....</i>	38
<i>La satire.....</i>	41
<i>La parodie.....</i>	47
De la difficulté d'une définition.....	47
La théorie de Gérard Genette.....	47
Pour une double définition.....	49
La reconnaissance de la parodie.....	52
Imitation et transformation.....	54
Le problème des fonctions.....	56
Parodie et originalité.....	64
Poésie, parodie et polyphonie.....	66
DEUXIÈME PARTIE : CONTEXTE ESTHÉTIQUE ET ÉDITORIAL DES RÉÉCRITURES BANVILLIENNES	69
CHAPITRE 2 : LA FANTAISIE.....	71
<i>Les différentes formes de la fantaisie.....</i>	71
<i>Banville fantaisiste.....</i>	74
La fantaisie des Odes funambulesques.....	74
Fantaisie et parodie.....	75
<i>Deux arts aux liens étroits avec la fantaisie.....</i>	79
La pantomime.....	79
La caricature.....	88
<i>Images du poète.....</i>	91
Le poète funambule.....	91
Le poète exilé.....	94
<i>Fantaisie et création.....</i>	98
Parodie, ennui et mélancolie.....	98
Parodie et fragment.....	101
Parodie et productivité.....	104
CHAPITRE 3 : PRESSE, POÉSIE ET PARODIE.....	107
<i>L'avènement d'une « littérature industrielle »</i>	<i>107</i>

<i>La presse</i>	110
<i>L'insertion de la poésie dans le journal</i>	112
<i>Le journal, premier support des parodies banvilliennes</i>	114
La prépublication des parodies de Banville dans la presse.....	114
Le changement de support : de la presse au recueil	120
L'écriture journalistique entre esthétique et activité alimentaire.....	124
<i>Incidences de l'écriture journalistique sur la poésie</i>	126
Le journal, terrain d'expérimentation formelle.....	126
Renouvellement et hybridation des genres	130
Adaptation de la poésie à des sujets nouveaux et traitement du lieu commun	133
Sociabilisation de l'écrivain-journaliste et collectivisation de l'écriture.....	137
TROISIÈME PARTIE : PARODIE ET PASTICHE DANS LA POÉSIE DE THÉODORE DE BANVILLE	144
CHAPITRE 4 : PRÉMICES PARODIQUES : LES ÉCRITS EN COLLABORATION	145
« <i>Vacquerie</i> »	145
« <i>Fragments littéraires</i> »	149
Le Salon caricatural de 1846.....	152
Les « <i>Causeries</i> » du Tintamarre.....	157
CHAPITRE 5 : L'OCCIDENTALE ET L'ODE FUNAMBULESQUE	163
<i>Signaux de la parodie</i>	163
Les titres des recueils et des sections.....	163
Les titres des poèmes	166
Le paratexte.....	167
Spécificités de la parution en journal	169
Difficultés d'attribution	170
<i>Parodie et supercherie</i>	173
Anonymat, apocryphes et suppositions d'auteur.....	173
Le <i>topos</i> du manuscrit trouvé.....	179
Mystification.....	183
<i>Le rapport aux auteurs parodiés</i>	186
La parodie comme hommage.....	186
Les auteurs parodiés – la prédominance de Hugo	189
Critique et distanciation de l'instance parodiée.....	193
<i>La part de transformation : parodies étroites / parodies larges</i>	197
Procédés de reprise	197
Procédés de transformation.....	200
Spécificités de la parodie banvillienne	202
<i>La satire</i>	206
La parodie au service de la satire	206
Une satire urbaine	208
Les cibles satiriques	211

Pluralité	211
Le monde littéraire et journalistique	212
Genres et institutions littéraires	215
Les femmes	220
La question de la virulence de l'attaque satirique.....	223
La dégradation des cibles satiriques.....	227
Grotesque et ironie	230
<i>Le comique</i>	235
Parodie et incongruité comique	235
Exagération et répétition.....	237
Un comique satirique	242
<i>Parodie et arts plastiques</i>	245
La caricature	245
L'art de la caricature comme modèle pour la poésie	245
La caricature génératrice de comique	246
La caricature au service de la satire	247
Un cas de parodie d'art : « Bonjour, Monsieur Courbet ».....	249
Une satire parodique	249
Banville et le réalisme	255
Les transpositions d'art sérieuses.....	259
<i>Parodie et musique</i>	264
La redécouverte de la chanson au XIX ^e siècle.....	264
La chanson dans l'œuvre poétique de Banville	266
Banville ou la nostalgie de l'union entre poésie et musique	270
Banville, poète de la lyre	273
« Autres Guitares » et « Variations lyriques »	275
Des hypotextes musicaux	278
Les « chansons » de Hugo	279
Les formes fixes et leur origine musicale	282
Les reprises d'airs connus	285
Le vaudeville.....	291
Le public de la chanson	292
Procédés poétiques musicaux	293
La satire d'institutions et de genres musicaux	293
La polyphonie	295
Réutilisation d'un même hypotexte.....	295
Réutilisation de mêmes matériaux satiriques	299
Les voix des parodies satiriques	301
Insertion et mention d'airs connus ou de chansons	302
CHAPITRE 6 : LES POÈMES ET RECUEILS COMPOSÉS « À LA MANIÈRE DE »	307
<i>La difficulté d'assumer la pratique du pastiche</i>	307
Recueils et sections composés « à la manière de » ou « sur des rythmes de ».....	307

La périphrase préférée au <i>pastiche</i>	309
La dévalorisation du <i>pastiche</i>	310
Le <i>pastiche</i> comme moyen de formation ?	313
Le <i>pastiche</i> entre divertissement et sérieux.....	316
<i>La réhabilitation des poèmes à forme fixe</i>	320
Banville et la pratique des formes fixes.....	320
Fortune des formes fixes	321
Des <i>pastiches</i> de genre.....	322
Un hommage à la tradition.....	323
Procédés du <i>pastiche</i>	325
Tradition et subversion des formes fixes.....	328
Les « Dizains à la manière de Marot » à la manière de Coppée ?	329
Le rondeau	335
La ballade	340
Le traitement du Moyen Âge.....	342
La contrainte technique des formes fixes.....	346
La dimension critique du <i>pastiche</i>	348
QUATRIÈME PARTIE : ORIGINALITÉ DE THÉODORE DE BANVILLE	355
CHAPITRE 7 : LA TRADITION AU SERVICE DE LA MODERNITÉ.....	357
<i>Le choix de la continuité</i>	357
<i>La modernité</i>	362
<i>Parodie et satire : un traitement hybride</i>	364
<i>Une « nouvelle langue comique versifiée »</i>	367
<i>La rime</i>	370
CHAPITRE 8 : BANVILLE ET LE SYMBOLISME	373
<i>Le Petit Traité de poésie française, précurseur du Symbolisme ?</i>	373
<i>Le malentendu autour du rôle de la rime</i>	375
<i>Banville, voix du « Manifeste du Symbolisme »</i>	380
<i>Banville parodiste parodié</i>	385
Rimbaud, parodiste de Banville ?	385
Autonomisation de l'occidentale et de l'ode funambulesque.....	389
CONCLUSION.....	393
ANNEXES.....	403
ANNEXE I : LES PARODIES RECUEILLIES DANS LES ŒUVRES POÉTIQUES ET LEURS MODÈLES.....	403
ANNEXE II : LES PARODIES NON RECUEILLIES ET LEURS MODÈLES	407
ANNEXE III : LES PARODIES ET PASTICHES COMPOSÉS EN COLLABORATION	409
ANNEXE IV : SECTIONS ET RECUEILS COMPOSÉS « À LA MANIÈRE DE » OU « SUR DES RYTHMES DE »	411
ANNEXE V : L'OCCIDENTALE « LE FLAN DANS L'ODÉON » DANS LA PRESSE.....	413

ANNEXE VI : « VACQUERIE » (THÉODORE DE BANVILLE ET CHARLES BAUDELAIRE)	415
ANNEXE VII : « FRAGMENTS LITTÉRAIRES » (THÉODORE DE BANVILLE, CHARLES BAUDELAIRE, AUGUSTE VITU ET PIERRE DUPONT).....	417
ANNEXE VIII : LE <i>SALON CARICATURAL DE 1846</i>	419
ANNEXE IX : LES « CAUSERIES » DU <i>TINTAMARRE</i>	421
ANNEXE X : « CHAUDESAIGUES DIT À ROLLE » ET LE <i>TOPOS</i> DU MANUSCRIT TROUVÉ	427
ANNEXE XI : NOMS D'AUTEURS IMPLIQUÉS DANS LA PARODIE « CHAUDESAIGUES DIT À ROLLE »	429
ANNEXE XII : « LE MIRECOURT » ET SON HYPOTEXTE	431
ANNEXE XIII : LA « BALLADE DES CÉLÉBRITÉS DU TEMPS JADIS » ET SON HYPOTEXTE	433
ANNEXE XIV : « BONJOUR, MONSIEUR COURBET », <i>LA RENCONTRE</i> ET SES CARICATURES.....	435
ANNEXE XV : BANVILLE, VOIX DU « MANIFESTE DU SYMBOLISME » DE MORÉAS	439
ANNEXE XVI : BANVILLE PARODISTE PARODIÉ	441
BIBLIOGRAPHIE	443

Liste des abréviations utilisées dans les notes

Banville :

Poésie :

OPC :	<i>Œuvres poétiques complètes</i> , éd. Peter J. Edwards, Paris, Honoré Champion, t. I-IX, 1994-2009.
CAR :	<i>Les Cariatides</i> .
STA :	<i>Les Stalactites</i> .
OD :	<i>Odelettes</i> .
OF :	<i>Odes funambulesques</i> .
AM :	<i>Améthystes</i> .
OCC :	<i>Occidentales</i> .
36BJ :	<i>Trente-six ballades joyeuses</i> .
NT :	<i>Nous Tous</i> .

Prose :

PTPF :	<i>Petit Traité de poésie française</i> , Paris, Ressouvenances, 1998.

Baudelaire :

OC :	<i>Œuvres complètes</i> , éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I-II, 1975-1976.

Revue :

BEPS :	<i>Bulletin des études parnassiennes et symbolistes</i> .

Remarques liminaires

Tous les poèmes de Banville cités se réfèrent à l'édition suivante : *Œuvres poétiques complètes*, éd. Peter J. Edwards, Paris, Honoré Champion, t. I-IX, 1994-2009.

Afin de permettre une meilleure lisibilité, nous avons pris la liberté de moderniser l'orthographe dans les poèmes et citations de Banville, qui utilise encore l'ancienne orthographe pour de nombreux termes (et écrit notamment *poëte*, *rhythme*, etc.).

INTRODUCTION

L'œuvre de Théodore de Banville (1823-1891) se caractérise par son ampleur comme par sa diversité. Banville fut très productif et s'essaya à la plupart des genres littéraires : il publia dix-sept recueils de poésie, douze pièces de théâtre (des comédies en vers pour la plupart), plusieurs volumes de contes et nouvelles, un corpus de critique littéraire, artistique et musicale et, enfin, un manuel de versification avec le *Petit Traité de poésie française*. Bien que son nom apparaisse généralement dans les manuels scolaires et les histoires de la littérature, Théodore de Banville reste un auteur peu connu du grand public et peu lu surtout, alors qu'il connut la gloire et la reconnaissance de ses pairs. La plupart de ses contemporains avaient beaucoup de considération pour lui, comme en témoignent les nombreux hommages qu'il reçut à sa mort. Il fut un ami intime de Gautier, Baudelaire et Mallarmé ; Verlaine et Rimbaud¹ le considérèrent comme un maître, dans la mesure où il joua le rôle de précurseur dans de nombreux domaines tels que l'utilisation du vers impair à des fins musicales, la réhabilitation des poèmes à forme fixe ou encore la pratique de la non alternance du genre des rimes. Comme le note Paul Desjardins en 1891 :

tous les jeunes littérateurs vénéraient M. Théodore de Banville comme un patriarche, quoiqu'il fût bien trop modeste pour jouer au chef d'école. Les derniers Romantiques, les Parnassiens et les Symbolistes s'accordaient dans un même culte affectueux pour lui².

Banville exerce en effet une influence importante sur les poètes de la jeune génération, comme Albert Glatigny, qui lui voue une grande admiration et s'inspire de ses parodies satiriques dans *Gilles et pasquins* (1872), ou encore Félicien Champsaur, qui dédie son roman *Le Mal de Paris* (1913) « au clown immortel qui roule dans les étoiles » et y reproduit le texte d'une lettre que Banville lui a adressée. Champsaur le fait également figurer sous le pseudonyme de « Jean d'Amicy » dans son roman à clefs et tableau de la vie littéraire *Dinah Samuel* (1882), parmi Rimbaud, les Goncourt, Maupassant et Richopin – cela témoigne bien de la place alors occupée par Banville dans le champ littéraire.

Banville n'est de loin pas un écrivain solitaire : il fréquente de nombreux cercles et cénacles littéraires, fait partie du monde de la presse, dans laquelle il prépublie la presque

¹ Ernest Delahaye écrit, à propos de la période 1870-1871, que Rimbaud « a trois dieux : Leconte de Lisle, Banville, Gautier ». *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Paris, Albert Messein Éditeur, 1923, p. 28.

² Paul Desjardins, « Théodore de Banville », *Le Journal des Débats*, 14 mars 1891. Cité dans *OPC*, t. IX, p. 307.

totalité de son œuvre poétique et exerce une activité de chroniqueur, qui fait de lui un homme avisé de l'actualité culturelle et artistique du Paris de l'époque. Le journal est aussi le lieu de plusieurs collaborations avec Baudelaire, Pierre Dupont ou encore Auguste Vitu. Banville jouit enfin d'une certaine autorité dans le domaine littéraire, puisqu'il est membre du *Parnasse contemporain* – Rimbaud, encore adolescent, lui enverra plusieurs poèmes avec l'espoir de les y voir publiés. Que ce soit Baudelaire, Anatole France, Gautier ou Jules Lemaitre, de nombreux contemporains ont écrit au sujet du poète et de son œuvre, fournissant ainsi des témoignages et des commentaires qui nous renseignent sur la place importante occupée par Banville dans le microcosme littéraire et journalistique de l'époque.

Avec Leconte de Lisle, Banville peut être considéré comme l'un des fondateurs et maîtres du Parnasse – il est le plus ancien membre du troisième *Parnasse contemporain* (1876). Il se rattache en particulier à son courant fantaisiste, qui s'oppose au réalisme en privilégiant l'acrobatie technique et l'excentricité. Mais si, pour Baudelaire, « la poésie de Banville représente les belles heures de la vie »³, il ne faut pas perdre de vue l'ambivalence de l'image du funambule fantaisiste, teintée d'un certain pessimisme. La fantaisie et la légèreté ne caractérisent d'ailleurs qu'une partie de son œuvre, le recueil des *Odes funambulesques* étant certainement le plus représentatif de cet aspect. Car Banville incarne également la figure de l'artiste exilé dans un monde auquel il n'appartient pas, celle du martyr à la santé fragile et à la situation financière précaire. Comme le soulignent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, Banville « passe constamment du mode grave, voire tragique (*Les Cariatides*, *Le Sang de la coupe*, *Les Princesses*, *Les Exilés*) au mode léger, ironique et mineur (*Odelettes*, *Odes funambulesques*, *Trente-six ballades joyeuses*) »⁴. Même si la poésie parnassienne a connu un rayonnement considérable à la fin du XIX^e siècle, elle s'est néanmoins vue délaissée au siècle suivant, en partie au profit d'une littérature plus engagée, favorisée par les deux conflits mondiaux. Bien que des Parnassiens comme Leconte de Lisle et Heredia aient conservé une certaine audience, des auteurs comme Banville, mais aussi Sully Prudhomme et François Coppée, ont été passablement oubliés en comparaison de l'adulation qu'ils connurent sous la Troisième République.

Mais, depuis les années 1970-1980, on constate un regain d'intérêt à la fois pour le Parnasse et pour les œuvres de Banville. En ce qui concerne le mouvement littéraire, on peut tout d'abord citer la création en 1988 par Edgard Pich du *Bulletin des études parnassiennes*,

³ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *OC*, t. II, p. 163.

⁴ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 114.

qui compta neuf numéros avant d’être fusionné en 1988 avec la revue semestrielle *Parnasse*, publiée par Laurence Watson, pour former le *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes* – de nombreux articles sur Banville y ont paru. Plus récemment, Yann Mortelette, avec son *Histoire du Parnasse* (2005)⁵, a fourni un ouvrage très documenté, qui a permis d’éclairer les questions de la constitution du Parnasse et de ses liens avec le Romantisme et le Symbolisme. Il a ainsi montré que le funambulisme poétique de Banville est loin d’être incompatible avec la doctrine du Parnasse, comme avaient pu le penser certains critiques avant lui (en particulier Maurice Souriau en 1929⁶ et Edgard Pich en 2003⁷). Yann Mortelette a de cette manière redonné une place centrale au sein du Parnasse à Banville, souvent injustement éclipsé par Leconte de Lisle jusque-là.

En 1999, Jean-Marc Hovasse s’est intéressé aux rapports ambigus qu’entretiennent *Victor Hugo et le Parnasse*⁸, dans une thèse dont la première partie s’attache précisément à décrire les liens unissant Hugo et Banville, en s’appuyant le plus souvent sur la correspondance des deux auteurs, ainsi que sur les poèmes que Banville dédie au maître romantique, pour montrer que Hugo bénéficie aussi de l’influence de ses contemporains. Selon Hovasse, la relation entre le maître romantique et Banville procède de l’échange réciproque plus que d’une influence à sens unique de Hugo sur Banville. Hovasse conclut en examinant les réactions possibles – hugolâtrie / hugophobie – qu’un auteur contemporain de Hugo pouvait adopter pour surmonter cette coexistence difficile. Mentionnons enfin l’ouvrage publié par Laurence Campa en 1998, intitulé *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*⁹, qui souligne la volonté parnassienne de renouveler la poésie tout en conciliant tradition lyrique romantique et innovation. Il vient également corriger des préjugés courants sur le mouvement, en particulier celui selon lequel le souci formel équivaldrait à une certaine froideur, et montre que, chez Banville, la rime ou les formes fixes peuvent cohabiter avec le bouffon, tout comme la caricature peut se doter d’une dimension sublime.

Quant à l’œuvre de Théodore de Banville, elle n’a suscité que peu d’intérêt au début du xx^e siècle. Les ouvrages qui lui ont été consacrés adoptent la plupart du temps une approche biographique et historique (Edmondo Rivaroli avec *La Poétique parnassienne*

⁵ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

⁶ Maurice Souriau, *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929.

⁷ Edgard Pich, « Banville funambule fantaisiste », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

⁸ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo et le Parnasse*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université de Paris VII, UFR Sciences des Textes et Documents, septembre 1999. Voir aussi son récent article intitulé « *Les Orientales et Les Occidentales* », dans *Littérature et jeu : des enjeux essentiels*, S. Marzouki (dir.), Berne, Peter Lang, 2013.

⁹ Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998.

d'après Théodore de Banville en 1915, dont une grande partie est consacrée au *Petit Traité de poésie française*¹⁰ ; John Charpentier avec *Théodore de Banville, l'homme et son œuvre* en 1925¹¹ ; Max Fuchs avec *Théodore de Banville* en 1910)¹². L'œuvre de Banville est ensuite tombée dans l'oubli pendant près de cinquante ans, de 1930 à 1980, pour être redécouverte par la critique universitaire il y a une trentaine d'années seulement. L'auteur anglophone Alvin Harms lui a ainsi consacré un ouvrage très complet en 1983¹³, qui passe en revue l'ensemble de l'œuvre banvillienne et rétablit certaines idées fausses souvent associées à l'auteur, notamment sur sa conception de la rime, qui a été largement mal comprise.

Au niveau francophone, Philippe Andrès est l'un des premiers à s'être intéressé à Banville, en publiant plusieurs études, dont une thèse sur *La Femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de Théodore de Banville* (1993)¹⁴, un ouvrage intitulé *Théodore de Banville, parcours littéraire et biographique* (1997)¹⁵, et enfin un travail plus récent, *Théodore de Banville, un passeur dans le siècle* (2009)¹⁶, qui souligne son rôle d'intermédiaire entre les différents courants littéraires de l'époque et de tremplin vers les œuvres de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. Philippe Andrès y développe une idée déjà suggérée par John Charpentier en 1925, selon laquelle Banville fut un poète de transition reliant, d'un côté, le Romantisme au Parnasse et, de l'autre, le Parnasse au Symbolisme¹⁷. Comme nous l'avons dit, de nombreux articles ont été consacrés à l'œuvre poétique de Banville dans le *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, qui contient d'ailleurs un numéro spécial né d'un colloque organisé en mai 1991 dans la ville natale de Banville, Moulins, à l'occasion du centenaire de sa mort¹⁸. Plus récemment, un numéro de *Dix-Neuf*, la revue de la Société des dix-neuviémistes, a porté sur l'auteur en proposant des contributions principalement axées sur l'œuvre poétique de Banville¹⁹.

Les *Odes funambulesques* ont été rééditées par Joseph-Marc Bailbé chez Minard en 1993 et, depuis 1994, une équipe internationale de chercheurs dirigée par le Canadien Peter J. Edwards, qui a réuni des chercheurs de plusieurs nationalités dont Philippe Andrès, François

¹⁰ Edmondo Rivaroli, *La Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, Paris, A. Maloine, 1915.

¹¹ John Charpentier, *Théodore de Banville : l'homme et son œuvre*, Paris, Perrin, 1925.

¹² Max Fuchs, *Théodore de Banville (1823-1891)*, Genève, Slatkine, 1972 [1912].

¹³ Alvin Harms, *Théodore de Banville*, Boston, Twayne Publishers, 1983.

¹⁴ Philippe Andrès, *La Femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de Théodore de Banville*, Paris, Honoré Champion, 1993.

¹⁵ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁶ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009.

¹⁷ John Charpentier, *Théodore de Banville : l'homme et son œuvre*, op. cit., p. 244-245.

¹⁸ *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9-10, 1992.

¹⁹ *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, oct. 2010.

Brunet, Peter S. Hambly, Rosemary Lloyd et Eileen Souffrin-Le Breton, travaille à l'édition critique des œuvres de Banville. Les neufs premiers volumes, consacrés à l'œuvre poétique, ont paru aux éditions Honoré Champion (1994-2009)²⁰, constituant une première étape vers l'édition du théâtre de l'auteur (2011-2013)²¹. Ils fournissent un appareil conséquent de variantes et notes, ainsi que de précieuses indications sur la réception des œuvres poétiques de Banville. En plus de présenter plusieurs pièces retranchées ou non recueillies, le volume consacré aux *Odes funambulesques* s'accompagne d'un répertoire des noms de personnes et de personnages cités par le poète, venant ainsi éclairer la composante actuelle et satirique du recueil. Enfin, précisons que ce groupe de chercheurs a par ailleurs créé un site Internet²² qui permet la consultation en ligne des œuvres poétiques de l'auteur et fournit une bibliographie des travaux critiques parus à son sujet.

Tandis que d'autres parodistes contemporains de Banville comme Lautréamont, Laforgue et Rimbaud ont fait l'objet d'études spécifiques²³, la pratique de la parodie reste moins connue et peu analysée chez Banville. Peter J. Edwards lui a consacré un article en 2001, « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville »²⁴, qui a le mérite d'ouvrir la voie en s'intéressant de près à plusieurs parodies des *Odes funambulesques* notamment. Myriam Robic, dans un ouvrage intitulé *Hellénismes de Banville : mythe et modernité* (2010)²⁵, réserve un chapitre à la parodie banvillienne qu'elle traite essentiellement sous l'angle de la mythologie, en montrant de quelle manière les références mythologiques peuvent être mises au service de la parodie et de la caricature banvilliennes²⁶. Citons également deux articles importants, celui de Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle »²⁷, paru en 2008, qui analyse l'influence d'Aristophane sur les aspects satirique et lyrique des parodies banvilliennes, et celui de Giovanna Bellati,

²⁰ Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Peter J. Edwards, Honoré Champion, t. I-IX, 1994-2009.

²¹ Théodore de Banville, *Théâtre complet*, Peter J. Edwards et Peter S. Hambly (dir.), Paris, Honoré Champion, t. I-III, 2011-2013.

²² URL : www.mta.ca/banville/

²³ Citons Claude Bouché, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974 ; Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989 ; Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, *Parade sauvage*, Colloque n°4, septembre 2002.

²⁴ Peter J. Edwards, « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville », dans *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à E. Souffrin-le Breton*, Peter J. Edwards (dir.), New York, Peter Lang, 2001.

²⁵ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2010.

²⁶ Voir aussi Myriam Robic, « Un carnaval des dieux à l'épreuve de la modernité : parodies et jeux avec la mythologie dans l'œuvre poétique de Banville », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, oct. 2010, p. 98-121.

²⁷ Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », *Modernités*, 27, 2008, *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, S. Duval et J.-P. Saïdah éd., Presses Universitaires de Bordeaux.

« Théodore de Banville et la ballade "à la manière de Villon" »²⁸, publié en 2004, qui constitue à ce jour l'une des seules études consacrée à la pratique du pastiche chez Banville. Enfin, on ne peut s'empêcher de constater que, en raison de l'influence de Banville sur nombre de ses contemporains ayant joui d'une meilleure postérité, certaines études qui ne portent pas directement sur Banville lui-même constituent des outils indispensables à l'étude de son œuvre poétique, en particulier parodique. Mentionnons l'ouvrage de Graham Robb *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*²⁹, où il est beaucoup question de Banville et du milieu journalistique dans lequel baignent les deux poètes, et les travaux de Steve Murphy sur le Parnasse et sur Rimbaud³⁰, qui réservent une large place à l'auteur des *Odes funambulesques* et à son impact sur la nouvelle génération.

Tels que nous y avons accès aujourd'hui, les poèmes parodiques de Banville se trouvent essentiellement dans les *Odes funambulesques* (1857), dont la section « Autres Guitares » se compose presque entièrement de parodies, tandis que « Variations lyriques » en est partiellement constituée³¹. Certaines œuvres en comptent de manière plus ponctuelle : c'est le cas d'*Occidentales* (1869), avec ses trois parodies, et de *Nous Tous* (1884), qui en contient une seule. Il s'agit pour la plupart de parodies de poèmes de Victor Hugo (des *Orientales* notamment) et, plus rarement, d'autres poètes comme Horace, François Villon ou Paulin Limayrac et, dans un cas, d'un tableau de Gustave Courbet. On trouve également plusieurs reprises de chansons et d'airs connus, notamment dans la section des *Odes funambulesques* « Variations lyriques ». Les parodies de Banville ont pour la plupart été publiées dans la presse satirique à une, voire plusieurs reprises avant d'être recueillies, et cette prépublication périodique s'étend sur plus de quarante ans, de 1845 à 1889³². Si, dans la première édition des *Odes funambulesques*, les parodies sont mélangées aux autres poèmes, Banville les regroupe dans une section appelée « Occidentales »³³ dans la deuxième édition de 1859 (titre abandonné pour « Autres Guitares » dans la troisième édition), ce qui témoigne bien du statut particulier qu'il souhaite leur accorder. Autrement dit, les *Occidentales*

²⁸ Giovanna Bellati, « Théodore de Banville et la ballade "à la manière de Villon" », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n°12, 2004, p. 401-422.

²⁹ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1993.

³⁰ Notamment : Steve Murphy, « Versifications "parnassiennes" (?) », *Romantisme*, n°140, 2008, p. 67-84 ; « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit.

³¹ Pour une vue d'ensemble détaillée des parodies banvilliennes et des textes parodiés, voir « Annexe I : Les parodies recueillies dans les œuvres poétiques et leurs modèles ».

³² Approximativement, puisqu'il arrive à Banville de falsifier la date de composition de ses poèmes, notamment pour donner au lecteur l'impression que ses satires suivent l'actualité au plus près. Voir Peter J. Edwards, « Notice », *OF, OPC*, p. 360-361.

³³ Il s'agit aussi du sous-titre ou du titre que Banville leur donne bien souvent lorsqu'elles paraissent dans la presse périodique.

prennent racine au cœur même des *Odes funambulesques* et, après avoir rebaptisé la section « Autres Guitares », Banville réutilisera le titre *Occidentales* pour former, avec *Rimes dorées*, les *Nouvelles Odes funambulesques*. L'ode funambulesque a donc fini par subsumer l'occidentale.

Au-delà de la parodie, Banville pratique le pastiche³⁴ dès son premier recueil, *Les Cariatides* (1842), avec les sections « Caprices, en dizains à la manière de Marot » et « En habit zinzolin », intitulée « À Clymène. Pastiches » dans la première édition. Banville consacre ensuite des recueils entiers au pastiche de genre, plus précisément à l'imitation de formes fixes telles que les ont pratiquées certains auteurs : ainsi, les *Trente-six ballades joyeuses* (1873) sont composées « à la manière de Villon », les *Rondels* (1875) « à la manière de Charles d'Orléans » et les *Odelettes* à la manière de Ronsard, Hugo, Musset, Béranger ou Brizeux. Dans les *Améthystes* (1862), ce ne sont plus des poèmes traditionnels à forme fixe que Banville reprend, mais des rythmes de Ronsard. Banville a aussi travaillé sur la transposition en français moderne de *La Chanson de Roland*, projet qu'il a abandonné et qui n'a donné lieu qu'à deux poèmes recueillis dans *Les Exilés* (1867). La réécriture³⁵ occupe une place importante dans la poésie de Banville comme dans le reste de son œuvre, puisqu'il a transposé en prose les *Fables* de La Fontaine dans son recueil *Fables choisies mises en prose* (1886). Il pratique encore la parodie dans ses comédies, que ce soit dans *Les Fourberies de Nérine* (1864) qui reprend *Les Fourberies de Scapin*, dans *La Perle* (1877) qui transforme en comédie une tragédie de Shakespeare ou dans *Hymnis* (1879), l'adaptation d'une ode d'Anacréon. Nous nous référerons parfois ponctuellement aux parodies et autres réécritures n'appartenant pas à l'œuvre poétique de Banville, mais ce ne sera évidemment pas l'objet de notre travail.

Si notre étude devait d'abord porter seulement sur la parodie dans l'œuvre poétique de Banville, il nous a très vite paru indispensable d'étendre notre domaine de recherche au pastiche, dans la mesure où ces deux formes visent le même but, à savoir mettre des textes connus au service du renouvellement de la poésie. Il y a donc une certaine complémentarité entre parodie et pastiche chez Banville, l'une réécrivant des poèmes de Hugo pour moderniser

³⁴ Voir « Annexe IV : Sections et recueils composés "à la manière de" ou "sur des rythmes de" ».

³⁵ Nous utilisons le terme *réécriture* et non celui de *réécriture*. Certains critiques assimilent en effet la réécriture à une reproduction à l'identique, et la réécriture à une recomposition qui transforme certains éléments du signifié et du signifiant. C'est le cas de Jean-François Jeandillou dans *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 126. Cette distinction a cependant connu peu de succès auprès des critiques, qui continuent pour la plupart à recourir au terme *réécriture* lorsqu'il s'agit de parodie ou de pastiche. Il faut dire que la distinction réécriture / réécriture telle que la conçoit Jeandillou n'est nécessaire que dans certains champs d'étude, comme celui de la mystification qui est le sien, et qui confronte ces deux types de pratiques.

le lyrisme, l'autre imitant des anciennes formes fixes afin de les remettre au goût du jour. Tous deux doivent d'ailleurs venir rendre hommage aux prédécesseurs admirés par le poète. Cependant, parodie et pastiche nous ont semblé devoir mériter un traitement individuel et ne pas être réunis sous l'expression *le parodique*, forgée par Steve Murphy³⁶ pour désigner des pratiques oscillant entre parodie et pastiche. En effet, la démarche n'est pas la même chez Banville : alors que ses parodies transforment des textes singuliers (bien souvent issus des *Orientales* de Hugo) de manière plus ou moins importante, ses pastiches imitent des formes fixes (dizain, ballade, rondeau...) selon la manière de certains auteurs – dans ce dernier cas, Banville s'intéresse à la reproduction d'un genre plutôt qu'à celle d'un texte.

Il faut dire aussi que, chez Banville, la parodie ne correspond pas à un phénomène diffus et qu'elle se déclare explicitement (contrairement à la parodie rimbaldienne, par exemple). Le travail d'identification de la parodie et de ses modèles est en effet largement facilité dans le cas des *Odes funambulesques*, que Banville a accompagnées d'un paratexte conséquent dans lequel il explicite sa volonté parodique et donne les références de la plupart des textes transformés. Quant aux pastiches de genre, Banville les présente la plupart du temps comme des écrits « à la manière de », par le biais de sous-titres, d'avertissements, de préfaces ou de dédicaces.

Si la méthode d'identification des parodies se révèle plutôt aisée dans le cas de Banville, on peut dire de manière plus générale qu'elle a été simplifiée grâce aux moteurs de recherche d'Internet, qui permettent une mise en relation des textes plus immédiate, tendant à reproduire les conditions de lecture de l'époque. Le chercheur dispose donc actuellement de nouveaux moyens pour identifier les modèles de la parodie, qui deviennent plus facilement accessibles. Une fois l'identification de la parodie et de son modèle effectuée, il s'agit de se livrer à un travail de comparaison afin de dégager les types de transformation opérés par le parodiste sur les textes, ainsi que les effets visés (comique, satire, supercherie, mystification, etc.). La réécriture pose encore la question du rapport que le parodiste entretient à l'auteur parodié : la parodie peut représenter un témoignage d'admiration ou révéler une volonté de contestation, s'inscrire dans la tradition ou établir une rupture avec les prédécesseurs. Bien que Banville se soit ici aussi largement exprimé sur ses intentions dans le paratexte de ses œuvres et ait insisté sur sa volonté d'hommage, cela n'exclut pas de s'intéresser à ses intentions plus implicites, dans la mesure où l'ambivalence est constitutive de la parodie.

³⁶ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit.

Comme nous l'avons déjà souligné, les procédés de la parodie ont été peu étudiés et il existe peu de monographies consacrées à la parodie. Quant aux études qui se sont penchées sur le fonctionnement de la parodie chez un auteur en particulier, elles ont jusqu'à maintenant privilégié des auteurs fin de siècle comme Lautréamont, Laforgue ou Rimbaud, qui en font un usage principalement subversif, en marge de la littérature canonique et pour s'y opposer. L'examen de la parodie chez Banville, qui la considère comme une forme d'hommage et la pratique dans l'émulation suscitée par le journal et sa collectivité, viendra ainsi éclairer cette forme sous un nouvel angle. La prise en compte du support de publication originel des parodies banvilliennes permettra de préciser l'influence du journal sur la poésie parodique³⁷. Il s'agit aussi d'approfondir l'articulation entre poésie et parodie, trop négligée depuis que Bakhtine a fait de la poésie un discours sérieux et essentiellement monologique, ce qui contraste avec la volonté banvillienne de créer une nouvelle langue comique versifiée mêlant caricature et poésie, lyrisme et bouffon. On a également souvent tendance à oublier le sens fondamentalement musical de la parodie, qui consiste notamment à greffer de nouvelles paroles sur un air connu. L'étude des sections des *Odes funambulesques* « Autres Guitares » et « Variations lyriques », composées de reprises de chansons, d'airs connus et de formes fixes, originellement destinées à être chantées, remettra en lumière cet aspect de la parodie largement négligé. L'examen de la parodie chez Banville, qui se situe au carrefour de différents mouvements littéraires, devra permettre d'approfondir les rapports de la poésie parnassienne au Romantisme et à Victor Hugo, dont les poèmes constituent les principaux modèles pour l'auteur des *Odes funambulesques*. Autrement dit, la parodie peut révéler de quelle manière la génération post-romantique choisit de « gérer » l'héritage romantique et hugolien surtout. Si, comme l'a remarqué Paul Desjardins, Banville « marqu[e] le passage, si intéressant pour l'histoire littéraire, du Romantisme sérieux à la parodie du Romantisme »³⁸, il préfigure aussi à plusieurs égards certaines idées symbolistes, notamment en ce qui concerne la libération du vers. L'impact de Banville sur les poètes symbolistes devra donc être précisé.

La première partie de notre travail aura pour but de fournir un cadre théorique à l'étude de la parodie chez Banville. Le terme *parodie* étant souvent utilisé à tort et de manière abusive, cette clarification terminologique permettra d'éviter un certain nombre de confusions entre parodie, pastiche, satire et autres notions connexes. Nous commencerons par définir le

³⁷ L'édition critique des œuvres poétiques de Banville indique les prépublications périodiques de ses parodies, et présente le paratexte qui les accompagne alors (signatures, notes, introductions, etc.), facilitant ainsi grandement l'étude des parodies dans leur lien avec leur support d'origine.

³⁸ Paul Desjardins, « Théodore de Banville », *Le Journal des Débats*, 14 mars 1891. Cité dans *OPC*, t. IX, p. 308.

pastiche et la satire, de façon à les distinguer d'emblée de la parodie, pratique à laquelle nous nous intéresserons plus longuement. Il s'agira de prendre en compte les avancées des dernières théories sur la parodie, sans pour autant donner un cadre trop strict à notre étude. Car, comme l'a très justement dit Steve Murphy, la parodie ne se définit pas en termes de « conditions nécessaires et suffisantes »³⁹ ; elle peut recouvrir des intentions multiples et produire divers effets. La parodie constitue une notion complexe et il faudra tenter d'apporter des réponses à certaines questions récurrentes concernant son objet, son statut, ses fonctions ou encore son rapport aux textes parodiés. L'observation de la parodie dans l'œuvre poétique de Banville pourra venir éclairer ces différents aspects.

La deuxième partie de notre étude mettra en évidence les conditions qui favorisent l'émergence de la parodie et du pastiche chez Banville. On s'attachera tout d'abord au contexte esthétique de la réécriture banvillienne, et en particulier au rattachement du poète au courant fantaisiste. La parodie n'est pas seulement textuelle chez Banville : elle est déjà présente, au sens large, dans sa conception même du poète. En se référant constamment à la figure du clown ou du funambule, Banville propose ce que Jean Starobinski a appelé un « autoportrait travesti »⁴⁰, autrement dit, une représentation parodique du poète. Si, au sens strict, la parodie se limite à la transformation de textes connus, elle correspond aussi à un état d'esprit chez Banville, qui érige la caricature en modèle pour la poésie, et a l'ambition de créer « des poèmes [...] où l'ironie et l'allusion parodique seraient partout éparses, prendraient mille formes »⁴¹. Il faudra se demander si la parodie est le signe d'un certain épuisement de la poésie ou si, au contraire, elle représente un moyen de produire plus rapidement en utilisant des matériaux déjà existants. La parodie constitue-t-elle chez Banville une réponse à un manque d'inspiration ou, de par son caractère technique, presque mécanique, une « béquille » sur laquelle s'appuyer et permettant de répondre aux exigences de productivité du journal ? Nous prendrons aussi en compte le contexte éditorial des réécritures banvilliennes, ce qui nécessitera de présenter la presse, ainsi que les conditions particulières qui conduisent des textes poétiques à s'y insérer dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous évaluerons l'influence du support journalistique sur la création parodique de Banville, que ce soit d'un point de vue formel, thématique ou générique, et verrons que la presse induit également de nouvelles pratiques d'écriture – notamment collectives –, et transforme le statut du poète.

³⁹ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 121.

⁴⁰ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1970], p. 8.

⁴¹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 267.

La troisième partie se proposera d'examiner le fonctionnement de la parodie et du pastiche chez Banville en s'appuyant sur une analyse minutieuse des textes. Dans un premier temps, nous aborderons les écrits parodiques du début de sa carrière littéraire et journalistique, marquée par des collaborations avec Baudelaire, mais aussi avec le chansonnier Pierre Dupont et l'écrivain-journaliste Auguste Vitu. Ce sera l'occasion de se pencher sur des textes comme *Le Salon caricatural de 1846* ou la rubrique des « Causeries » du journal *Le Tintamarre*, qui ont été peu exploités jusqu'à présent. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux genres de l'occidentale et de l'ode funambulesque, par le biais desquels nous explorerons les liens de la parodie avec la supercherie, la satire et le comique, mais aussi avec les arts plastiques (caricature, parodie d'art...) et la musique (reprises de chansons, d'airs connus, de formes fixes, vaudeville, polyphonie...). Nous nous focaliserons notamment sur les procédés de transformation mis en place par la parodie et tenterons de dégager les spécificités des parodies banvilliennes. Il sera aussi question des rapports de Banville avec les auteurs parodiés, en particulier Hugo, sa « cible » de prédilection. Dans un troisième temps, nous examinerons le pastiche de genre, à travers les poèmes et recueils composés « à la manière de » et destinés à réhabiliter d'anciennes formes fixes. Tandis que celles-ci sont généralement utilisées de manière subversive par les poètes de l'époque, l'étude du dizain, du rondeau et de la ballade nous montrera que Banville en fait un usage plutôt traditionnel.

En raison de sa place sur l'échelle des valeurs littéraires, la parodie tend à être perçue comme incompatible avec toute forme d'originalité. Pourtant, les contemporains de Banville ont souvent souligné l'originalité de ses écrits parodiques : pour Gautier, le recueil des *Odes funambulesques* « est peut-être son œuvre la plus originale »⁴² ; utilisant une formulation similaire, Anatole France souligne que « les *Odes funambulesques* et les *Occidentales* sont peut-être ce qu'il y a de plus original dans l'œuvre de Théodore de Banville »⁴³. Aussi la quatrième partie de cette étude se proposera-t-elle d'évaluer l'originalité de Banville, et notamment celle de la « nouvelle langue comique versifiée » annoncée dans la Préface des *Odes funambulesques*, création à laquelle la parodie doit venir contribuer. Nous verrons en quoi ses parodies et pastiches se distinguent de ceux des poètes contemporains et tenterons de situer Banville tant par rapport aux auteurs qui l'ont précédé (les poètes de la Pléiade, Hugo) qu'à ceux qui lui ont succédé (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé). Il s'agira en particulier

⁴² Théophile Gautier, *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, Paris, Charpentier, 1884, p. 305.

⁴³ Anatole France, « La Vie littéraire : Théodore de Banville », *Le Temps*, 15 mars 1891, cité dans *OPC*, t. IX, p. 553.

d'examiner l'influence de Banville et de son *Petit Traité de poésie française* sur les poètes de la génération symboliste, qui finissent par imiter ses parodies satiriques et, ainsi, à faire du parodiste un auteur lui-même parodié, signe d'une certaine autonomisation de l'occidentale et de l'ode funambulesque par rapport à leurs modèles.

PREMIÈRE PARTIE :
POÉTIQUE DE LA PARODIE

CHAPITRE 1 : PARODIE, PASTICHE, SATIRE ET NOTIONS CONNEXES

Hypertextualité, intertextualité et critique des sources

Les formes de l'intertextualité

Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), fait appartenir la parodie et le pastiche au domaine de l'hypertextualité, dans la mesure où il y a dérivation d'un texte à partir d'un autre. Plus précisément, cette dérivation implique une transformation dans le cas de la parodie, et une imitation dans le cas du pastiche. Genette désigne sous le terme d'*hypotexte* le texte parodié ou pastiché, tandis que l'*hypertexte* correspond au texte qui en dérive, autrement dit, à la parodie ou au pastiche. L'hypertextualité fait partie d'un ensemble plus large, la transtextualité, qui recouvre « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹. Quant à l'intertextualité, elle est aussi une forme de transtextualité, mais elle se distingue de l'hypertextualité en ne reposant non pas sur la dérivation, mais sur « la présence effective d'un texte dans un autre texte »², que ce soit par la citation, l'allusion ou le plagiat. « Effective », car Genette ne s'intéresse qu'à des interactions précises et avérées formellement. Il rompt ainsi avec la critique des sources, qui prévalait jusqu'alors dans l'étude des relations entre les textes, et s'appuyait sur des documents extérieurs à l'œuvre, comme la correspondance et les papiers de l'auteur ou la reconstitution de ses lectures et de sa formation, afin d'identifier ses sources d'inspiration aussi bien que ses influences. Bien sûr, cette méthode exigeait du temps autant qu'une certaine érudition, en plus de conduire souvent à des hypothèses invérifiables. Alors que la critique des sources jugeait l'œuvre insuffisante pour la détermination des sources de l'auteur, l'étude intertextuelle s'appuie au contraire sur des éléments précis du texte et donne plus de crédit au jugement du lecteur.

La réminiscence, qui peut être définie comme un « élément de création artistique inspiré par une influence plus ou moins inconsciente »³, ne fait donc pas partie de l'intertextualité au sens de Genette, puisqu'elle n'est pas avérée – l'auteur lui-même peut

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Le Nouveau Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010.

ne pas en être conscient. La démarche de son identification se rapproche plutôt de la critique des sources, parce qu'elle demande de bien connaître les éventuelles lectures et sources d'influence de l'auteur. Étant donné que la réminiscence n'est pas signalée par l'auteur (puisque souvent inconsciente), elle se révèle difficile à reconnaître et son identification demeure souvent à l'état d'hypothèse. Il faut préciser en outre que la réminiscence ne porte que sur une partie limitée de l'œuvre originelle, à laquelle elle fait subir certaines modifications – le souvenir d'une œuvre se révèle souvent inexact ou approximatif, d'autant plus lorsqu'il relève de l'inconscient. « Excuse commode pour un véritable plagiat, [la réminiscence] est en même temps l'un des moteurs les plus authentiques de la création littéraire, fruit des lectures assimilées, digérées et oubliées »⁴, remarque Hélène Maurel-Indart, qui ajoute que c'est souvent la brièveté qui rend la réminiscence honnête.

L'intertextualité peut prendre différentes formes, plus ou moins autorisées par la loi. Au registre de ses pratiques légales, il faut tout d'abord évoquer la citation. Volontaire et signalée de manière explicite, elle se présente entre guillemets, indique le nom de l'auteur et ne dépasse pas une certaine longueur. La référence, contrairement à la citation, fait subir une transformation au texte de départ. Citons encore l'allusion, qui se rapproche étroitement de la réminiscence en étant un emprunt partiel, qui transforme son modèle sans être explicitement signalé. Pour Genette, il s'agit de la forme d'intertextualité la moins explicite et la moins littérale⁵. Elle est cependant consciente et volontaire. Quant au clin d'œil, il peut être considéré comme une forme d'allusion, avec comme particularité qu'il n'est pas neutre, mais affiche un signe de connivence avec le lecteur.

Le plagiat se caractérise par la fausseté de sa signature, qui le fait appartenir à la contrefaçon (considérée comme un délit pour la loi) et, plus précisément, à la violation du droit de reproduction ou de représentation. En d'autres termes, le plagiaire reproduit de manière volontaire et illicite le texte d'un autre auteur en lui apposant sa propre signature. Le plagiat, supposé massif, doit être distingué des « microplagats » ou des « ex-citations » (terme moins péjoratif), qui sont plus ponctuels et, de ce fait, échappent à la contrefaçon. Comme l'a souligné Hélène Maurel-Indart, « la pratique du plagiat [...] est servile ; elle voue à la banalité et à l'artifice, elle éloigne l'auteur de lui-même »⁶. Contrairement à l'influence, qui est le résultat d'une « intériorisation », le plagiat suppose une « ressemblance servile », et témoigne d'une certaine impuissance créatrice. La question du plagiat est non seulement

⁴ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999, p. 179.

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

⁶ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, op. cit., p. 93.

morale et esthétique, mais aussi juridique, puisque la loi punit cette pratique. Parodie et pastiche ne doivent donc pas être assimilés au plagiat car, s'ils reprennent des fragments de leur modèle sans l'indiquer à travers des guillemets, des références ou de l'italique, ce qui les rapproche de la contrefaçon, ils se distinguent du plagiat dans la mesure où ils se signalent comme tels, notamment dans leur paratexte. En effet, titres, sous-titres ou encore préfaces forment souvent des indices explicites qui permettent d'identifier, d'une part, leur statut de texte parodique et, d'autre part, l'identité du modèle parodié.

Rappelons que ce n'est qu'à partir de la fin du Moyen Âge que la signature confère « une appartenance esthétique et une valeur économique » à l'œuvre, qui devient dès lors « liée à la personnalité et au talent de l'«auctor» »⁷. Si l'on recense encore de nombreux plagiats au XVIII^e siècle, il s'agit des derniers restés impunis. Le XIX^e siècle connaît cependant une recrudescence des plagiats, liée en partie à l'essor d'une littérature commerciale, favorisée notamment par les nouvelles exigences de productivité de la presse écrite. La pratique du plagiat possède alors des figures tutélaires, comme Alexandre Dumas, connu pour avoir employé de nombreux auteurs restés dans l'ombre. Ce genre de pratique renvoie à l'étymologie du mot *plagiaire*, le latin *plagiarius*, qui désigne « celui qui vole les esclaves des autres »⁸. L'intérêt pour la question du plagiat, amorcé au XIX^e siècle, se renforce au siècle suivant, qui voit la multiplication des accusations et des condamnations. L'essor du commerce du livre donne lieu à une chasse aux mystificateurs. Car le plagiat n'est désormais plus seulement lié à une question esthétique, mais aussi financière. Comme le remarque Hélène Maurel-Indart,

le plagiat est une affaire sérieuse, mettant en cause non seulement les susceptibilités des auteurs, mais aussi l'image de la maison d'édition, ses intérêts économiques, et la crédibilité d'un écrivain⁹.

Il faut préciser enfin que la similitude d'idée est autorisée par la loi, qui considère les idées comme « de libre parcours »¹⁰. Ce n'est pas le cas de l'analogie du sujet, qui suppose des ressemblances dans la composition et est blâmable, à moins que ce sujet n'appartienne au fonds commun de la mythologie, de la religion ou de l'histoire. Concernant l'adaptation, qui modifie une œuvre en la faisant par exemple changer de genre ou de domaine d'expression artistique (c'est le cas d'un roman adapté au cinéma), elle nécessite une autorisation.

⁷ *Ibid.*, p. 4-5.

⁸ *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

⁹ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

Toute œuvre est-elle intertextuelle ?

En tant que formes de réécriture, la parodie et le pastiche renvoient à des questions fondamentales sur le processus de création littéraire, qui ont trait au rôle joué par le passé littéraire dans la production d'une nouvelle œuvre. Comme la littérature parodique se crée ouvertement à partir de textes qui l'ont précédée, on peut se demander si ce processus est propre à l'écriture de seconde main ou s'il constitue le principe même de toute œuvre littéraire. Alors, la réécriture doit-elle être considérée comme un aspect essentiel de la création littéraire ? Autrement dit, faut-il penser la littérature comme nécessairement intertextuelle ?

Chez de nombreux écrivains contemporains, comme Francis Ponge, l'écriture implique la réécriture et fait de la bibliothèque « un outil de travail »¹¹. Il s'agit d'admettre que l'originalité absolue, qui veut qu'une œuvre naisse *ex-nihilo*, n'existe pas et qu'elle peut également reposer sur la réutilisation de formes existantes. En ce sens, le fonctionnement de la littérature parodique révélerait donc un aspect important de la création littéraire en général. Pour Julia Kristeva, Philippe Sollers, Roland Barthes et Michael Riffaterre, tous les textes sont concernés par l'intertextualité, celle-ci devenant la condition de toute œuvre et la caractéristique de la littérature. Ainsi, « tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹². Autrement dit, toute œuvre d'art est créée non pas à partir de rien, mais en fonction d'un modèle auquel elle s'apparente ou, au contraire, s'oppose. Plus que les causes extérieures à l'œuvre littéraire, c'est le rapport que les œuvres entretiennent entre elles qui explique le sens des textes littéraires.

Précisons que Kristeva, avec la notion d'intertextualité, a pour ambition de rendre compte du dialogisme de Bakhtine mais que, pour ce dernier, le dialogisme ne s'applique pas à tous les textes : certains genres y sont plus propices que d'autres, comme c'est le cas du roman par rapport à la poésie¹³. Kristeva ne limite donc pas l'intertextualité à un genre en particulier, contrairement à Bakhtine avec sa notion de dialogisme, mais l'étend à tous les textes. Il ne faut pas oublier non plus que la naissance du terme *intertextualité* s'inscrit dans le contexte des années soixante, qui voit la remise en question du statut de l'auteur, notamment chez Roland Barthes, qui promulgue « la mort de l'auteur ». Il y a alors prise de conscience que le texte n'est pas la propriété exclusive de son auteur, mais qu'il s'agit en quelque sorte d'un fonds commun dans lequel on peut puiser, faisant de la littérature un vaste réseau

¹¹ *Ibid.*, p. 203.

¹² Julia Kristeva, *Sémiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 145. Kristeva entend par « intertextualité » ce que Genette nomme « transtextualité ».

¹³ Nous reviendrons plus loin sur le rapport entre parodie et poésie.

d'échanges et de circulation des textes. Toutefois, la notion d'intertextualité n'évacue pas pour autant la notion d'auteur : comme le souligne Sophie Rabau, « il est très difficile de penser aux relations entre les textes sans poser la question de l'auteur, sans noter que l'écriture intertextuelle engage le rapport d'un sujet à ceux qui l'ont précédé »¹⁴.

Si, pour Barthes et Riffaterre, la référence intertextuelle prime sur la référence au réel, « bien penser la notion d'intertextualité permet de sortir de l'opposition tranchée divisant les critiques selon laquelle soit la littérature parle du monde, soit elle ne parle que d'elle-même »¹⁵. En d'autres termes, la théorie de l'intertextualité possède le mérite de souligner que la littérature peut à la fois se référer au réel et à elle-même. Pour Tiphaine Samoyault, « toute la littérature est intertextuelle, certes, mais certains textes sont plus intertextuels que d'autres »¹⁶. Reste que l'on peut difficilement opposer les œuvres qui s'appuient sur la réécriture, comme la parodie, à des œuvres qui ne s'y apparentent pas, car même celles-ci s'élaborent à partir de la littérature qui les a précédées, d'une manière ou d'une autre.

D'ailleurs, hypertextualité (*dérivation* d'un texte à partir d'un autre) et intertextualité (*présence* d'un texte dans un autre) sont de moins en moins considérées comme fondamentalement distinctes. Steve Murphy, par exemple, considère l'hypertextualité comme un sous-ensemble de l'intertextualité, dans la mesure où l'hypertextualité ne suffit pas selon lui à délimiter la pratique parodique chez Rimbaud, étroitement liée à l'intertextualité. Si hypertextualité et intertextualité tendent à se confondre dans la poésie rimbaldienne, ce n'est pas le cas chez Banville, où les parodies se font explicites et entretiennent une relation suivie avec leur modèle. Sa pratique de la parodie se rapproche bien souvent de ce que Genette assimile à une *dérivation* d'un texte à partir d'un autre. Notre étude n'aura donc pas besoin de s'intéresser aux phénomènes intertextuels chez Banville¹⁷, sauf bien sûr s'ils viennent éclairer la pratique parodique du poète.

¹⁴ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p. 27.

¹⁵ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷ Les marques d'intertextualité sont très présentes dans le premier recueil de Banville, *Les Cariatides* (1842). L'édition critique du recueil, dirigée par Peter J. Edwards, s'est livrée à un travail considérable en tentant d'identifier allusions, clins d'œil, mais aussi réminiscences et sources d'influence ou d'inspiration. Voir *OPC*, t. I.

Le pastiche

Contrairement à la parodie qui se situe du côté de la transformation, le pastiche repose plutôt sur l'imitation. Si pastiche et parodie relèvent d'une écriture mimétique, le pastiche tend vers la ressemblance, tandis que la parodie peut se contenter seulement d'une relation lâche au modèle – il suffit que le lien soit reconnaissable. Le pastiche consiste en une imitation de la « manière » d'un auteur, c'est-à-dire de formes, de motifs ou de thèmes récurrents chez lui. Il s'agit pour le pasticheur de repérer le ton ou le style d'un auteur afin de le transposer dans un texte nouveau. L'élaboration d'un pastiche suppose donc une bonne connaissance de l'œuvre cible, afin d'identifier les traits d'écriture caractéristiques de l'auteur imité. De même que les parodistes, les pasticheurs s'intéressent la plupart du temps à des auteurs célèbres, au style typique et fortement reconnaissable. Le pastiche, que Gérard Genette qualifie de « mimotexte », suppose de constituer l'idiolecte des œuvres en question, composé des traits stylistiques et thématiques qui leur sont propres, et de les généraliser, ce qui permet la mise en place d'un réseau de mimétismes¹⁸. Le pasticheur sélectionne en effet des structures d'expression représentatives de l'hypotexte, les concentre ou les accentue, à travers des emprunts lexicaux, thématiques ou rhétoriques, pour qu'ils deviennent non plus de simples tendances, mais de véritables « tics » d'écriture. Pour Remy de Gourmont, « [le pastiche] doit contenir les mots favoris de l'auteur original et même certains débuts de phrase qui reviennent textuellement dans un style ; mais aucunement des phrases entières »¹⁹, auquel cas il s'agirait alors d'un centon, c'est-à-dire d'un texte composé de citations. Le pasticheur peut par exemple emprunter à son modèle des structures d'expression, des clichés, des familiarismes, son usage des temps verbaux ou encore des rythmes de phrases. Précisons aussi que le pastiche se désigne le plus souvent comme tel, notamment dans le sous-titre, mais qu'il peut aussi recourir à l'expression périphrastique « à la manière de ». Nous verrons d'ailleurs qu'elle est courante dans l'œuvre poétique de Banville, qui la préfère au terme *pastiche*.

Le pastiche correspond généralement à l'imitation d'un style, mais il peut présenter certaines variations modales. Car, s'il imite le plus souvent des œuvres entières d'auteurs, il jette aussi parfois son dévolu sur des genres, des écoles ou des mouvements littéraires. De même, il peut entreprendre de continuer des œuvres inachevées²⁰ ou à paraître²¹. Quoi qu'il

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 109.

¹⁹ Remy de Gourmont, *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 145.

²⁰ Pensons à Paul Reboux, qui a terminé des œuvres de Balzac.

²¹ On le verra avec les « Fragments littéraires », que Banville publie dans la presse en collaboration avec Baudelaire, Pierre Dupont et Auguste Vitu.

en soit, les hypotextes du pastiche sont généralement plus larges que ceux de la parodie²². On peut opérer une distinction entre pastiche de style et pastiche de genre, dans la mesure où l'imitation du style peut n'être que secondaire pour le pasticheur. Banville illustre bien ce phénomène à travers son emploi d'anciens poèmes à forme fixe (ballade, rondeau, dizain, etc.) qui, composés « à la manière de » certains auteurs, s'attachent à restituer un genre plus qu'un style particulier. Bien que le pastiche se caractérise par sa dimension imitative, celle-ci peut comporter différents degrés et ainsi se révéler fidèle, approximative ou seulement allusive.

Quant aux motivations du pasticheur, elles sont variables, et susceptibles de relever tour à tour de l'hommage, de la critique, de la parodie ou encore de la production d'un faux. Le pastiche se caractérise par une « polyvalence essentielle »²³. Paul Aron mentionne en effet sa relation aux registres du comique, du satirique ou du polémique, et la nécessité de le mettre en regard de genres comme la parodie, le travestissement, le burlesque, le grotesque, la caricature ou la charge. De la même manière, Marc Fumaroli précise à propos du pastiche :

il peut être dicté par l'admiration, et le souci d'intérioriser un style que l'on veut ajouter à ses propres ressources d'expression. Il peut être inspiré aussi par l'ironie, et le désir de mettre en évidence, en grossissant ses procédés, les défauts et les prétentions d'une manière. Il penche alors du côté de la caricature, de la parodie, du mimétisme burlesque.²⁴

Le pastiche ne se caractérise donc pas nécessairement par une dimension ludique ou comique, et peut relever de l'imitation sérieuse, destinée à rendre hommage aux auteurs admirés – c'est le cas chez Proust et, on le verra, chez Banville. N'oublions pas que, jusqu'au XIX^e siècle, le pastiche a joué un rôle important dans l'apprentissage scolaire, où il permettait d'apprendre à écrire en imitant les « bons » auteurs. Dans son *Petit Traité de poésie française*, Banville lui-même conseille au poète débutant de choisir un auteur en particulier pour s'imprégner de son style²⁵. Le pastiche peut encore témoigner d'un certain agacement envers l'auteur pastiché – pensons par exemple à Patrick Rambaud qui, dans *Virginie Q.*, imite Marguerite Duras sous le pseudonyme de « Marguerite Duraille »²⁶.

²² Entendue au sens strict, comme « transformation d'un texte ».

²³ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 6.

²⁴ Marc Fumaroli, « Une forme légale et créatrice de l'imitation : le pastiche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2012, *Le Pastiche dans tous ses états (XIX^e – XX^e siècles)*, p. 6.

²⁵ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 70-71.

²⁶ Marguerite Duraille [Patrick Rambaud], *Virginie Q., roman*, Paris, Balland, 1988.

Il existe une complémentarité entre le pastiche et la critique, dans la mesure où le pasticheur reproduit les traits mis en évidence par le critique. Proust incarnera cette idée en faisant de ses pastiches une « critique littéraire en action »²⁷, par paresse de faire de la critique littéraire. Si le pasticheur et le critique adoptent la même démarche, le premier se situe du côté de la synthèse, contrairement au second, porté sur l'analyse. Le pastiche n'implique pas seulement une imitation servile, mais aussi une libération, permettant parfois à la propre personnalité du pasticheur de se déployer. En impliquant une mise à distance du style de l'auteur imité, il peut constituer une étape nécessaire vers l'acquisition d'une écriture personnelle. Bien que le pastiche soit une forme encore difficile à assumer au XIX^e siècle, car souvent associé au plagiat, il s'impose dès le début du XX^e siècle comme « un véritable genre auquel les plus grands écrivains n'hésitent pas à confier une part de leurs ambitions »²⁸. Jules Lemaitre, Marcel Proust et Paul Reboux contribuent en particulier à le faire admettre comme un genre littéraire à part entière.

²⁷ Marcel Proust, « Lettre à R. Dreyfus du 18 mars 1908 », citée par Y. Sandre dans l'édition « Pléiade » des *Pastiches et mélanges*, p. 685.

²⁸ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 220.

La satire

Parodie et satire entretiennent une certaine connivence, dans la mesure où la parodie donne à voir son modèle sous une forme caricaturale, mais aussi parce qu'il existe une parenté entre la démarche du parodiste et celle du critique. Ce rapprochement a été souligné par Daniel Grojnowski, pour lequel la parodie représente le « lieu d'une interrogation critique, qui offre la possibilité d'une expérimentation permanente »²⁹, ou encore par Daniel Sangsue, qui affirme que « la parodie implique une relation critique à l'objet parodié »³⁰.

Si parodie et satire vont souvent de pair, il faut distinguer ces deux pratiques littéraires : car, tandis que la parodie renvoie à un texte, la satire possède une cible extra-textuelle (elle critique une réalité morale, sociale, etc.). Parodie et satire peuvent s'associer de deux manières, d'où l'utilité d'opérer une seconde distinction entre *parodie satirique*, parodie qui critique une réalité extra-textuelle, et *satire parodique*, satire qui prend pour cible le texte parodié³¹. En effet, cette distinction permet de ne pas assimiler, dans la parodie, satire et critique du texte parodié³². Car, si la parodie peut être mise au service de la satire, comme c'est le cas chez Banville, cela ne signifie pas que la satire soit nécessairement dirigée contre le modèle parodié. En d'autres termes, la cible de la satire ne correspond pas toujours à la cible parodiée. « Traditionnellement vouée à la dépréciation malveillante – ce qui l'assimile à la satire – la parodie est également le fait de disciples qui rendent hommage à l'auteur qu'ils admirent »³³, note Daniel Grojnowski. Chez Banville, cibles parodiques et satiriques connaissent d'ailleurs un traitement opposé, puisque les premières font l'objet d'un hommage, alors que les secondes subissent une dégradation. À ce titre, il serait d'ailleurs plus exact de parler de *modèles* parodiés plutôt que de *cibles* parodiées, afin de rendre compte de la vocation d'hommage que remplit ici la parodie. En effet, il ne s'agit pas d'attaquer ou de prendre pour cibles les hypotextes, mais bien de s'inscrire dans leur lignée. Le terme *hypotexte*, créé par Genette pour désigner le texte parodié, possède d'ailleurs le mérite d'être plutôt neutre, contrairement aux termes *modèle* et *cible*, à connotation respectivement positive

²⁹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, p. 102.

³⁰ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 11.

³¹ Voir Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 185.

³² La plupart des critiques qui se sont intéressés à la notion de parodie s'accordent à dire que celle-ci n'implique pas forcément la ridiculisation de son modèle – citons notamment Linda Hutcheon, Michele Hannoosh, Simon Dentith, Steve Murphy, Daniel Sangsue ou encore Daniel Grojnowski.

³³ Daniel Grojnowski et Henri Scepi, dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 312.

et négative. En résumé et en ce qui concerne Banville, il faut donc parler de *cibles satirisées*³⁴ et de *modèles parodiés*.

On l'a compris, la satire n'est pas constitutive de la parodie, mais correspond à une fonction possible de la parodie, comme chez Banville, où la parodie a pour but de faire une critique du monde culturel et artistique de l'époque. Autrement dit, on peut parler de *parodies à vocation satirique*. Cette expression ne signifie pas toutefois que la dimension parodique prime sur l'aspect satirique : en effet, comme on le constatera, la parodie se met également au service de la satire chez Banville – par exemple, la parodie peut produire une incongruité qui vient rabaisser la cible critiquée. Quoi qu'il en soit, on peut se référer à Margaret Rose qui, dans son essai *Parody // Meta-fiction*³⁵, propose de voir la parodie comme un lieu enclin à une certaine réflexivité. La pratique de Banville, dont les parodies favorisent une réflexion sur le monde littéraire et journalistique de son époque, en témoigne bien.

La satire, en dépit de la diversité qui caractérise ses sujets aussi bien que sa forme – diversité déjà présente dans l'étymologie même du mot, *satura*, qui désigne le « mélange » –, possède de nombreuses codifications depuis l'Antiquité. Toute une tradition lui est rattachée, à laquelle les satiristes se réfèrent de manière naturelle. Ainsi, Banville, dans la Préface des *Odes funambulesques*, ne manque pas de mentionner Aristophane et Chénier, mais aussi Boileau, même si c'est pour se détacher du type de satire que ce dernier pratique. Il peut donc se révéler utile, afin de mieux caractériser la notion de *satire*, de revenir brièvement sur la tradition historique à laquelle elle appartient.

Si les Grecs, déjà, ont formalisé l'agressivité critique³⁶, c'est aux Latins qu'il revient d'avoir constitué la satire en un genre littéraire à proprement parler. Cette codification de l'esprit satirique dans la Rome antique connaît une étape décisive avec Lucilius, qui confère une certaine homogénéité à ses satires en utilisant de manière uniforme l'hexamètre, jusque-là réservé à l'épopée. La satire se caractérise donc désormais seulement par une diversité de sujets, et non plus aussi par une variété de mètres. L'œuvre de Lucilius innove par son unité

³⁴ Nous parlerons cependant la plupart du temps de *cibles satiriques*, expression plus répandue que *cibles satirisées*. Leur sens est proche : *satirique* désigne ce qui « appartient à la satire », et *satirisé* qualifie ce qui est « pris pour sujet de satire » (*Le Nouveau Petit Robert, op. cit.*) – autrement dit, la notion de *satirique* englobe celle de *satirisé*.

³⁵ Margaret A. Rose, *Parody // Meta-Fiction*, London, Croom Helm, 1979.

³⁶ La *Poétique* d'Aristote distingue en effet l'imitation des actions nobles, laquelle s'exprime principalement dans les genres de l'hymne et de l'éloge, et l'imitation des actions basses, dont le blâme est le genre le plus représentatif. Aussi Aristote oppose-t-il l'hexamètre dactylique, utilisé dans le genre épique, et le mètre iambique, dont on attribue l'invention à Archiloque, considéré comme le fondateur de la poésie comique et satirique. Alors que l'épopée élit des sujets souvent mythiques et recourt à un vocabulaire élevé, le poème iambique rompt avec cette tradition en s'intéressant à la réalité contemporaine et en privilégiant des termes familiers.

métrique et par son esprit critique teinté de comique, tout comme par sa forme épistolaire ou dialoguée – autant d'éléments qui deviendront des conventions de la satire générique³⁷. La dimension dialogique constitue ainsi très tôt une composante de la satire. On doit à Horace d'avoir « fixé définitivement la satire régulière latine avec l'hexamètre dactylique, mètre de la poésie héroïque »³⁸. L'époque romaine assiste ainsi à la naissance de la satire en tant que genre littéraire, genre dès lors codifié par l'utilisation d'un vers noble.

Au Moyen Âge, la satire s'éclipse en tant que telle – même si l'esprit satirique apparaît dans des genres comme le fabliau, la farce ou la sottie –, pour être redécouverte grâce aux éditions et aux traductions des Humanistes. La Renaissance tend alors à privilégier les deux modèles latins que sont Horace et Juvénal (avec une préférence pour l'un ou l'autre selon les auteurs), qui orientent l'expression satirique vers un degré de virulence plus ou moins important. Horace est en effet associé à une critique édulcorée, ne cherchant pas à blesser, et évitant les sujets politiques pour s'en prendre à des travers généraux. On prête en revanche à Juvénal une critique féroce contre l'Empire, laquelle n'hésite pas à employer un ton belliqueux, ainsi qu'à se montrer excessive et vindicative. Les auteurs de la Pléiade, dans leur volonté de promouvoir l'imitation des Anciens, encourageront ensuite la réhabilitation aussi bien des grands genres antiques, que des genres mineurs tels que la satire. En dépit de certaines confusions et polémiques, la satire régulière prend forme au XVI^e siècle. Marot, Du Bellay et Ronsard, qui ont consacré des œuvres importantes à la satire, sont alors considérés comme les fondateurs de la satire moderne.

C'est le XVII^e siècle qui assiste à l'âge d'or de la satire, portée à son apogée par Boileau, qui publie ses *Satires* en 1666. Le siècle voit aussi la satire s'incarner dans des formes connexes, telles l'héroï-comique (*Le Lutrin* de Boileau), ou le burlesque (*Virgile travesti* de Scarron), qui reposent tous deux sur un décalage entre le sujet et la manière de le traiter – l'héroï-comique traitant avec grandeur de sujets bas, le burlesque appliquant un style bas à des sujets élevés³⁹. Après avoir atteint son point culminant avec Boileau, la satire connaît un déclin au siècle des Lumières, se voyant vivement rejetée par Voltaire notamment. Au XIX^e siècle, le genre reste la plupart du temps connoté négativement. La satire politique trouve cependant à s'incarner, entre autres, dans les *Iambes* d'André Chénier – que Banville

³⁷ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p.82.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Plus précisément, on parle de *travestissement burlesque* lorsque le burlesque possède une composante hypertextuelle, autrement dit lorsqu'il opère à partir d'une œuvre existante – c'est le cas ici avec le *Virgile travesti*, qui réécrit *L'Énéide*.

classe parmi les grandes œuvres romantiques⁴⁰ –, et, suite aux journées de 1830, dans le journal en vers de Joseph Méry et Auguste Barthélémy *Némésis*, qui s'attaque à Louis-Philippe. Mais c'est avec *Les Châtiments* de Hugo que « la lignée de la grande satire lyrique des descendants d'Archiloque, réanimée par Aubigné, reprise par Chénier et Barbier, trouve son point d'aboutissement »⁴¹.

Même si la satire ne consiste pas en une forme strictement réglée, son inscription dans la tradition a contribué à lui fournir un certain nombre de « motifs » et de « cadres », qui la font apparaître « essentiellement comme un art du *topos* »⁴². Les procédés comiques de la satire, comme le mouvement dialogué, le monologue grotesque, le portrait caricatural, les jeux de mots ou les quiproquos, sont d'ailleurs mis en place déjà par Horace, Juvénal et Perse, puis réutilisés au Moyen Âge et à la Renaissance⁴³. La satire conserve aussi ce que Pascal Debailly considère comme les trois formes principales du comique dans la satire classique, à savoir l'héroï-comique, le burlesque et l'ironie⁴⁴ – avec une préférence toutefois pour la tonalité héroï-comique, qui permet au satiriste de ne pas rompre avec la grandeur épique qui caractérise le genre dès sa codification par Lucilius. Car, comme le précise Debailly, « qu'il s'agisse de Juvénal, de Rénier, de Boileau ou de Victor Hugo, tous rêvent d'une poésie comique qui donne aussi le sentiment du sublime »⁴⁵. Aussi la noblesse de la forme semble-t-elle venir conférer une certaine légitimité au satiriste toujours soucieux de justifier une pratique qui s'intéresse avant tout aux aspects de la réalité quotidienne⁴⁶.

Bien que la satire puisse se manifester dans des formes hétérogènes, on peut dire qu'elle se complaît dans les formes épisodiques et préfère l'esthétique de la rupture et du morcellement⁴⁷. Elle s'associe donc bien avec la parodie, qui privilégie les formes brèves, mais aussi avec la poésie, en particulier avec des formes fixes comme la ballade, dont les structures répétitives contribuent à persuader. La satire appartient aux paroles de combat, comme le discours polémique et le pamphlet, mais elle est la seule à procéder « par distorsion », puisque le satiriste « adopte le discours de l'autre mais en le caricaturant de

⁴⁰ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 13.

⁴¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 78.

⁴² *Ibid.*, p. 137.

⁴³ Roger Zuber, « Satire », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 11 décembre 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/satire/>

⁴⁴ Pascal Debailly, « La poétique et le comique dans la satire classique en vers », *Humoresques*, n°13, 2001, *Poésie et comique*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ La satire possède une dimension réaliste importante, qui doit cependant plutôt être apparentée à un « pseudo-réalisme », dans la mesure où sa cible satirique subit une dégradation, par exemple par le biais du grotesque ou de la caricature. Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 212.

⁴⁷ Voir *ibid.*, p. 231-232.

façon à le disqualifier »⁴⁸. La particularité de la satire est bien de dénoncer les vices et les défauts d'un individu ou d'une institution, mais de manière comique. Une satire peut d'ailleurs se faire plus ou moins corrosive (selon qu'elle se rapproche plutôt de l'expression satirique d'Horace ou de celle de Juvénal), et ainsi laisser plus ou moins de place au divertissement.

L'aspect ludique de la parodie peut jouer un rôle important lorsqu'il est associé à la satire, par exemple en rendant la critique plus divertissante. La parodie, grâce à l'incongruité comique qui la caractérise souvent, permet de rendre la satire plus divertissante et lui évite de tomber du côté de la leçon moralisatrice. Comme le souligne Daniel Sangsue,

le satiriste qui recourt au jeu de la parodie donne une leçon tout en évitant les pesanteurs de la leçon, la parodie satirique lui permet de combiner leçon et jeu, de faire passer sa leçon sous couvert de jeu⁴⁹.

Il faudrait donc nuancer la célèbre formule de Vladimir Nabokov, pour qui « la satire est une leçon, la parodie un jeu »⁵⁰, car s'il est exact que la satire est d'abord une leçon et la parodie d'abord un jeu, la satire n'est pas qu'une leçon, ni la parodie qu'un jeu. En effet, le satiriste peut recourir au jeu et le parodiste à la leçon. La parodie, par son aspect ludique, peut ainsi représenter un moyen détourné de faire de la satire, et désamorcer la critique. Comme le soulignent Duval et Martinez, la parodie a développé « des stratégies rhétoriques d'implication telles que l'ironie, l'allégorie ou la parodie pour contourner la censure et [se] rendre socialement acceptable »⁵¹.

L'étude de la satire suppose finalement d'examiner trois différents aspects : ses cibles extra-textuelles, mais aussi son degré de virulence et son fonctionnement. Si la satire possède ses cibles de prédilection, celles-ci varient d'une époque à l'autre et d'un satiriste à l'autre. Leur étude requiert ainsi une analyse au cas par cas, et nous aborderons donc plus loin les questions de l'identification et du contexte d'émergence des cibles satiriques banvilliennes, afin de voir ce qu'elles révèlent du milieu littéraire et journalistique dans lequel évolue le poète. Il s'agira aussi de voir si Banville est à rapprocher d'une expression satirique comique et spécifique ou, au contraire, tragique et générale, selon l'opposition que l'on a coutume de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁹ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 246.

⁵⁰ Vladimir Nabokov, « Parody is a game, satire is a lesson », *Strong Opinions* (1973), cité par L. Hutcheon, « Authorized transgression: the Paradox of Parody », *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, GROUPAR éd., New York, Peter Lang, 1984, p. 78.

⁵¹ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, *op. cit.*, p. 70.

faire entre Horace et Juvénal. Enfin, nous nous intéresserons aux procédés destinés à rabaisser les cibles satiriques – qu'ils passent par la parodie, mais aussi la caricature, le grotesque, l'héroï-comique ou encore l'ironie.

La parodie

De la difficulté d'une définition

Un certain nombre de questions relatives à la parodie se posent, sur son objet, son statut, ses fonctions ou encore sur sa relation au texte parodié. On peut notamment se demander si l'objet de la parodie se limite toujours à un texte, ou s'il peut s'étendre à un style ou à un genre. Quant à la parodie elle-même, cherche-t-elle toujours à produire un effet comique ou peut-elle relever seulement du jeu ? Et, surtout, se veut-elle nécessairement dévalorisante à l'égard du modèle parodié ?

Les différentes théories critiques sur la parodie⁵² ont apporté à ces questions des réponses diverses, conditionnées en grande partie par l'objet de leur étude. C'est que, dès lors que l'on s'intéresse à la parodie, il faut prendre garde à ne pas généraliser des traits qui ne s'appliquent qu'à certains auteurs, et se souvenir que la parodie peut recouvrir différentes intentions, correspondre à divers enjeux. Comme nous l'avons vu, la parodie n'est pas une notion qui se définit en termes de « conditions nécessaires et suffisantes », ainsi qu'avait tenté de le faire Gérard Genette, dont les catégories n'ont pas su résister à la réalité des textes.

La théorie de Gérard Genette

Comme nous l'avons dit, Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, fait appartenir la parodie et le pastiche au domaine de l'hypertextualité, dans la mesure où il y a dérivation d'un texte à partir d'un autre. Genette établit une classification des pratiques hypertextuelles en se basant, d'une part, sur la relation entre l'hypertexte et son modèle, relation de transformation ou d'imitation et, d'autre part, sur les fonctions de l'hypertexte, distinguant ainsi trois régimes : ludique, satirique et sérieux. Cette classification lui permet de définir la parodie comme la *transformation* ludique d'un texte et le pastiche comme son *imitation* ludique⁵³. Genette

⁵² Pour un parcours des principales théories de la parodie, de Gérard Genette à Daniel Sangsue, en passant par les Formalistes russes, Bakhtine et les théoriciennes anglo-saxonnes, nous renvoyons à l'article de Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* (revue en ligne), n°13, 2006.

⁵³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 42.

rappelle aussi le sens musical du mot *parodie*, dont l'étymologie se compose de *para* et *ôdè*, qui signifie littéralement « chanter le long de, à côté »⁵⁴. Nous verrons que ce sens originel possède toute son importance chez Banville, dont les parodies sont souvent étroitement liées à la chanson, voire destinées à être chantées.

Précisons que la théorie de Genette distingue la parodie du *travestissement burlesque*, assimilé à une transformation non pas ludique, mais satirique. Selon l'auteur de *Palimpsestes*, alors que la parodie entretient seulement un rapport ludique avec son modèle, le travestissement burlesque entreprend également de s'en moquer. Si parodie et travestissement burlesque se situent tous deux du côté de la transformation, l'objet de cette transformation diffère. Comme l'a noté Daniel Sangsue, on pourrait être tenté de classer une œuvre comme le *Virgile travesti* de Scarron dans le domaine de la parodie, puisqu'il transforme le texte de *L'Énéide* en le faisant passer d'un registre noble à un registre vulgaire. Le travestissement se distingue cependant de la parodie, dans la mesure où il change le *style* de son modèle mais conserve son sujet – contrairement à la parodie, qui modifie le sujet de son modèle « tout en respectant au plus près la lettre du texte parodié »⁵⁵. Ainsi, les *Occidentales* de Banville modifient le sujet des *Orientales*, sans nécessairement adopter un style bas ou vulgaire – il arrive d'ailleurs, on le verra, d'y rencontrer des mots d'origine arabe ou exotique, caractéristiques de leur modèle. La parodie, contrairement au travestissement burlesque, ne repose donc pas sur un contraste de ton ou de style avec l'œuvre de départ. Elle peut toutefois, en elle-même, fonder son comique sur un contraste entre le sujet et le ton, en recourant au style héroï-comique (réalités quotidiennes ou basses traitées sur un mode épique) ou burlesque (réalités nobles ou élevés traitées sur un mode bas et vulgaire).

Face à la théorie genettienne, qui limite la parodie au seul régime ludique, la critique plus récente a reconnu la nécessité de prendre une certaine distance, notamment en attribuant à la parodie plusieurs fonctions possibles – cela rejoint par ailleurs une volonté d'insister sur le caractère protéiforme et ambivalent de la parodie. Bien sûr, l'apport de Genette a été considérable, puisqu'il a permis de clarifier les termes touchant à la réécriture, en mettant l'accent sur le type de relation entre l'hypotexte et l'hypertexte, ainsi que sur différents régimes possibles de l'hypertexte. D'ailleurs, toutes les théories de la parodie qui lui ont succédé, y compris les plus récentes, se réfèrent à sa terminologie, et utilisent bien souvent les « outils » qu'il a mis en place, à savoir la nature du lien entre la parodie et son modèle (transformation / imitation) et l'intention de la réécriture (comique, satirique, sérieuse,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 98.

ludique, etc.). La théorie de l'hypertextualité développée dans *Palimpsestes* est donc devenue le point de départ obligé de toute réflexion sur les pratiques du pastiche ou de la parodie, même si c'est souvent pour la nuancer ou la remettre en question. Mais n'oublions pas que Genette, dès le début de *Palimpsestes*, encourageait son lecteur à modifier, à brouiller sa classification⁵⁶.

Pour une double définition

Si Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, limitait la parodie à la « transformation ludique d'un texte »⁵⁷, les théories plus récentes ont admis la nécessité de ne pas restreindre le champ d'application de la parodie et, par là, de ne pas la définir de manière étroite, soit en utilisant une définition large, soit en adoptant deux définitions, l'une étroite et l'autre plus extensive.

Il faut toutefois émettre quelques réserves sur l'utilisation seule d'une définition large de la parodie. L'emploi très large du terme *parodie*, comme pouvant prendre pour cible un texte, un genre, et même un objet extra-textuel, se révèle en effet peu fonctionnel pour l'analyse de la pratique parodique telle qu'elle se trouve dans les textes. Sans compter que cet usage ouvre la porte à de nombreuses confusions (on peut dès lors parodier n'importe quoi : un auteur, un comportement, etc.), en particulier avec la satire. Il nous semble primordial que la définition de la parodie éclaire les textes et qu'elle soit capable de fournir des outils concrets pour l'examen des textes, permettant de mieux comprendre leur fonctionnement, ce qui est impossible avec une définition de la parodie trop abstraite.

L'adoption d'une double définition s'est avérée nécessaire pour l'étude de la poésie rimbalienne. Comme l'a montré Steve Murphy⁵⁸, la parodie fait partie de manière évidente de l'œuvre de Rimbaud, mais pas si l'on s'en tient à la conception de la parodie proposée par Genette, d'où la nécessité d'une définition plus large. Murphy propose donc de distinguer la parodie et le *parodique* – d'après d'autres modèles comme la satire et le satirique, l'épopée et l'épique, la description et le descriptif, etc. –, afin de prendre en considération des phénomènes plus diffus que ce que Genette qualifie de *parodies* au sens strict, ce qui fait de Rimbaud non pas « un poète de la parodie, mais un poète du parodique »⁵⁹. Ainsi, comme le

⁵⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 78.

note Daniel Grojnowski, la parodie possède un sens « restreint, rhétorique et textuel », mais, lorsqu'on prend en compte le parodique, on lui confère alors un sens « extensif, littéraire et esthétique »⁶⁰.

Steve Murphy part du constat que Genette, en tentant d'apporter une clarification terminologique, a rendu le terme de *parodie* trop rigide pour accueillir la multiplicité des pratiques qu'il recouvre. D'après lui, il est nécessaire d'adopter une définition de la parodie plus élastique, qui permette de rendre compte de certaines pratiques parodiques qui échappent à la seule transformation ludique d'un texte, comme c'est le cas chez Rimbaud. Car, si l'on se réfère à la seule définition qu'en donne Genette, la parodie est absente de l'œuvre rimbalienne, alors qu'elle en fait partie de manière évidente⁶¹. Michele Hannoosh, qui a quant à elle étudié la parodie chez Jules Laforgue, souligne également la nécessité de redéfinir la parodie de manière plus large, puisque la classification établie par Genette se brouille dès qu'on l'applique à des œuvres existantes⁶².

Le parodique permet de prendre en considération des textes qui ne se signalent pas comme des parodies grâce à un contrat explicite, mais aussi ceux dont la cible ne se limite pas à un texte en particulier⁶³ ou ceux qui ne sont pas uniquement ludiques mais aussi comiques et/ ou satiriques. Le parodique peut ainsi n'être que local, apparaissant à un endroit spécifique du texte ou intermittent, se manifestant de manière épisodique⁶⁴. Les parodies de genres ou de formes⁶⁵, dont Genette conteste l'existence, montrent la nécessité de distinguer entre la parodie et le parodique. La définition large fonctionne pour la parodie de genre, d'école, de style, de courant, etc. Catherine Dousteyssier-Khoze crée même le terme *hypoggenre* sur le modèle de Genette, qui parlait d'*hypotexte* pour qualifier le texte parodié. Elle défend en effet l'idée d'une parodie de genre – du genre naturaliste en particulier⁶⁶ –, contrairement à Genette, pour qui on ne peut parodier qu'un texte singulier et n'imiter qu'un genre, dans la

⁶⁰ Daniel Grojnowski, *La Muse parodique*, Paris, José Corti, 2009, p. 30.

⁶¹ De même, Steve Murphy remarque que, si l'on s'en tient strictement à la terminologie genettienne, les « faux coppées » ne s'apparentent ni à des parodies, ni à des pastiches, mais à des charges, autrement dit à des imitations satiriques. *Ibid.*, p. 94.

⁶² Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités légendaires*, op. cit., p. 10.

⁶³ Daniel Grojnowski, dans une étude intitulée *Jules Laforgue et l'« originalité »*, note que les textes des *Moralités légendaires* renvoient à une multiplicité d'autres textes. Il s'agit parfois d'un « flux chargé d'allusions dont il n'importe guère que chacune soit identifiée ». Voir *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988, p. 221.

⁶⁴ C'est le cas dans « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », qui dissémine des mots ou des procédés banvilliens, se situant ainsi entre le pastiche et la parodie.

⁶⁵ Steve Murphy cite par exemple « Les Réparties de Nina », poème de Rimbaud qui parodie le lyrisme romantique bucolique en général.

⁶⁶ Voir Catherine Dousteyssier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004 ; « De la parodicité : l'exemple naturaliste », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

mesure où imiter un texte singulier nécessite d'abord de « constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire de les constituer en matrice d'imitation »⁶⁷.

Pour l'étude des parodies dans la poésie de Banville, l'utilisation d'une définition étroite se montre la plupart du temps suffisante, dans la mesure où la parodie est explicite (nous verrons de quelle manière) et où elle réécrit le plus souvent des textes singuliers. Nous dirions que la parodie, au sens strict, peut être définie comme un procédé de réécriture qui vise à détourner un texte en lui apportant des modifications plus ou moins importantes, produisant ainsi un décalage comique, souvent dans le but de faire une satire, soit du modèle parodié, soit d'une autre réalité (sociale, littéraire, institutionnelle, etc.). Mais, afin de traduire la polyvalence de la parodie, il est nécessaire de conserver une définition plus large. Le recours à ce que Murphy appelle *le parodique* se révèle d'ailleurs fort intéressant dans certains cas, y compris pour l'analyse de la parodie chez Banville. Car, si la plupart des parodies de Banville réécrivent des textes singuliers, un poème comme « L'Ombre d'Éric » (*Odes funambulesques*) vise le roman du même nom de Paulin Limayrac – Banville lui-même qualifie ce poème de « parodie de la romance en général »⁶⁸, ce qui montre bien qu'il conçoit la parodie de genre. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que les *Occidentales* de Banville parodient des textes particuliers, mais aussi un genre, celui de l'orientale hugolienne. Citons de même les *Odes funambulesques* qui, au-delà de la réécriture de textes singuliers, parodient le genre de l'ode, comme leur titre l'indique. Ce phénomène vient démontrer que la parodie de genre existe chez Banville, et que parodie de texte et parodie de genre ne sont pas forcément deux opérations distinctes. Nous le verrons, il arrive fréquemment que des parodies de Banville qui réécrivent des textes singuliers contiennent, l'espace d'une strophe ou de quelques vers, une imitation moqueuse du lyrisme romantique. On se retrouve donc ici non pas en présence de la parodie, mais du parodique, avec des phénomènes diffus, qui ne s'en prennent pas toujours à des textes ciblés, mais à des genres ou à des courants littéraires.

⁶⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 109.

⁶⁸ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 266-267.

Le texte parodique se fait généralement ouvertement passer pour tel, grâce à des indications contenues le plus souvent dans le paratexte⁶⁹ (titre, sous-titre, épigraphe, etc.). Comme le remarque Roland Barthes, « que pourrait être une parodie qui ne s'afficherait pas comme telle »⁷⁰ ? La bonne réception du texte parodique dépend des signaux que le parodiste met à disposition du lecteur, mais aussi de ce dernier, qui doit faire un travail supplémentaire face au texte parodique. Le lecteur d'une parodie est en effet amené à adopter une démarche dialectique et comparative en opérant un va-et-vient entre la parodie et son modèle. D'après Geneviève Idt, pour que la réception d'une parodie fonctionne, il faut non seulement que le lecteur reconnaisse la présence d'un autre texte, mais aussi qu'il l'identifie et mesure l'écart entre celui-ci et la parodie⁷¹. Tout cela suppose donc une certaine érudition du lecteur, qui doit se référer à sa culture pour pouvoir identifier l'hypotexte, ce qui vaut souvent à la parodie d'être considérée comme une forme exigeante, si ce n'est élitiste.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, l'avènement des nouvelles technologies a considérablement favorisé la mise en rapport des textes entre eux, et cela prend toute son importance lorsqu'il est question de parodie. Ainsi, en entrant des fragments de textes dans un moteur de recherche Internet, il est possible de remonter jusqu'à un hypotexte. Ces moteurs de recherche, bien qu'ils puissent considérablement accélérer l'identification des modèles parodiés, ne dispensent cependant pas d'avoir préalablement reconnu le statut *parodique* du texte, c'est-à-dire d'avoir perçu un élément du texte susceptible d'être rattaché à un hypotexte – sans cette première phase de reconnaissance du statut parodique du texte, il devient laborieux et chronophage pour le chercheur d'entrer de façon aléatoire un grand nombre d'éléments du texte dont il soupçonne le caractère parodique. Les moteurs de recherche sont donc utiles dans la mesure où ils peuvent permettre de retrouver le texte d'origine de manière rapide et précise, mais ils ne dispensent pas d'une culture littéraire rendant familier un titre ou un segment d'œuvre par exemple. En bref, l'apport d'Internet se situe plus dans *l'accélération de l'identification des œuvres parodiées* que dans la reconnaissance du statut parodique d'une œuvre.

⁶⁹ Plus précisément, il faudrait parler de *péritexte* et non du *paratexte*, dans la mesure où ce dernier, selon l'acception genettienne, comprend aussi l'épitéxte, c'est-à-dire les correspondances, les entretiens de l'auteur, etc., qui ne rentrent pas en compte dans la reconnaissance de la parodie. Voir Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 135-136.

⁷⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 52.

⁷¹ Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », in *Le Discours et le sujet*, n°3, Université de Nanterre, 1972-73, p. 148, citée par Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 120.

La reconnaissance de l'hypotexte n'advient donc pas toujours, soit parce que la parodie manque d'indications provenant de l'auteur, soit parce que le lecteur n'est pas à même de reconnaître le modèle. Steve Murphy croit par ailleurs nécessaire de prendre en compte également « la face ténébreuse » de la parodie, « dans une perspective critique qui n'ignore ni que l'analyse intertextuelle est interminable, ni que dans certains cas, il faudra se contenter d'hypothèses et de probabilités »⁷². Il souligne en effet l'importance de l'écart entre la compétence intertextuelle de Rimbaud et celle des lecteurs actuels, ce qui rend la connaissance des cibles impossibles, même de façon approximative. En effet, il arrive qu'aucune convergence lexicale ne permette d'assurer un rapprochement avec le modèle, que la parodie soit d'ordre privé⁷³, qu'il s'agisse d'un texte polyparodique, autrement dit à cibles multiples, ou encore que la parodie soit trompeuse, comme c'est le cas de « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs », qui occulte momentanément l'identité de la cible principale, à savoir Banville, en commençant par des allusions à Lamartine. D'autres textes relèvent encore d'une nature indécidable, comme c'est le cas des *Poésies* de Lautréamont. Chez Banville, le problème de l'identification de la parodie se pose peu, dans la mesure où le poète s'est largement exprimé sur ses intentions, que ce soit au travers de préfaces, d'avertissements ou encore de commentaires ajoutés à ses œuvres, laissant ainsi peu de place à l'ambiguïté, contrairement à ce qui se passe pour Rimbaud, dont l'intention parodique est souvent indécidable. On ne peut donc pas dire que la littérature de Banville soit « frondeuse », si l'on veut reprendre un terme que Murphy applique aux écrits rimbaldiens.

Cela étant, on peut se demander dans quelle mesure l'identification du modèle est indispensable à la compréhension d'un texte parodique. Pour Michele Hannoosh, la parodie possède une certaine auto-suffisance, qui rend la reconnaissance de son modèle non nécessaire : comme la parodie « préserve l'original en elle-même », elle est « capable d'être comprise même quand les détails de l'œuvre parodiée [...] sont perdus ou inconnus »⁷⁴. Si, dans le cas de Banville, il est évident que la méconnaissance du statut parodique de ses poèmes ne se révèle pas absolument nécessaire pour en comprendre le sens, elle amoindrit certaines dimensions primordiales du texte, notamment comique et satirique. Aussi faut-il rappeler que, comme l'a mis en évidence Iouri Tynianov, « si l'œuvre parodiée est oubliée, la

⁷² Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 125.

⁷³ Steve Murphy cite *Michel et Christine*, paru en 1872, mais qui parodie un poème de Verlaine pas encore publié à ce moment-là. Voir « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 101.

⁷⁴ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités légendaires*, op. cit., p. 21. Ainsi, Michele Hannoosh n'avait pas jugé problématique la méconnaissance de l'hypotexte du « Miracle des roses » des *Moralités légendaires* de Laforgue.

parodie va être perçue uniquement sur un plutôt que sur deux plans, c'est-à-dire comme une œuvre ordinaire »⁷⁵.

Imitation et transformation

La question de la nature de la parodie a bien souvent divisé les critiques. Tandis que Genette distinguait parodie et pastiche par leur structure, en rapprochant la première d'une transformation et le second d'une imitation⁷⁶, plusieurs critiques ont depuis refusé de placer la parodie du côté de la transformation et le pastiche du côté de l'imitation, et ont assimilé la parodie à une forme d'imitation. C'est le cas notamment des théoriciennes anglo-saxonnes Margaret Rose et Linda Hutcheon ou encore d'Annick Bouillaguet, qui fait de l'imitation une figure englobant à la fois parodie, pastiche et collage⁷⁷. Le fait de considérer parodie et pastiche comme des formes d'imitation peut toutefois devenir problématique, par exemple lorsqu'il conduit à dire que la parodie, contrairement au pastiche, se distingue du pastiche par une nécessaire dévalorisation à l'égard de son modèle.

D'autres critiques se montrent plus vagues sur la distinction transformation / imitation, et font appartenir la parodie indifféremment à ces deux procédés. D'après Simon Dentith, par exemple, la parodie implique à la fois l'imitation et la transformation des mots d'un autre⁷⁸. Dans sa théorie, la transformation n'exclut pas l'imitation et ne sert pas plus à distinguer entre parodie et pastiche. De même, Daniel Grojnowski fait de la parodie une imitation approximative et partielle. Selon lui, l'imitation constitue, sur le plan structural, la condition *sine qua non* de la production parodique, mais elle ne vise pas à une globalité et se distingue par là du pastiche et du faux : elle « ne s'astreint qu'à une imitation approximative et partielle, elle est volontairement défaillante, quantitativement et qualitativement »⁷⁹. Paul Aron se rapproche de cette idée en affirmant que, si le pastiche et la parodie relèvent d'une écriture mimétique, le pastiche tend vers une ressemblance, tandis que la parodie se contente d'une relation lâche au modèle (il suffit que le lien soit reconnaissable). Ainsi, seuls certains

⁷⁵ Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, T. Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1965], p. 75.

⁷⁶ Par ailleurs, Genette affirme que « pour transformer un texte, il peut suffire d'un geste simple et mécanique (par exemple le réduire) ; pour l'imiter, il faut nécessairement acquérir une maîtrise au moins partielle ». Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 15.

⁷⁷ Voir Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1996.

⁷⁸ Simon Dentith, *Parody*, London, Routledge, coll. «The New Critical idiom», 2005, p. 3.

⁷⁹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 110.

pastiches produisent du parodique, et certaines parodies entretiennent un lien trop vague avec leur modèle pour être qualifiées de *pastiches*⁸⁰.

La transformation joue toutefois un rôle important dans la parodie, comme a pu le montrer Hélène Maurel-Indart, qui insiste sur le fait que

l'une des conditions que doit remplir la parodie pour ne pas constituer une atteinte au droit d'auteur est que les éléments empruntés doivent avoir été suffisamment modifiés pour aboutir à un résultat original et indépendant⁸¹.

Certains critiques continuent d'ailleurs à recourir à la notion de transformation pour définir la parodie. C'est le cas de Daniel Sangsue, qui la considère comme la « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »⁸², ou de Steve Murphy, pour qui la transformation peut cependant être plus ou moins importante, minimale parfois⁸³.

Comme on peut le constater, il ne s'agit donc plus de distinguer de manière catégorique transformation et imitation, ni d'en faire un critère de distinction strict et unique entre la pratique parodique et celle du pastiche. Nous considérerons ainsi la parodie comme la transformation d'un texte, sans exclure une dimension imitative, plus ou moins importante selon les textes, comme on le verra. Faire de la parodie une transformation n'implique pas, en effet, d'exclure une part imitative, ni d'opposer radicalement transformation et imitation. Si la transformation nous semble être la première intention de la parodie (tandis que le pastiche se situe plus près d'une volonté d'imitation), la transformation est rarement totale, dans la mesure où il s'agit pour le parodiste de disséminer dans son texte des indices permettant la reconnaissance de son caractère parodique et, par là, de son modèle. Ainsi, plus la dimension imitative de la parodie est importante, plus la reconnaissance de l'hypotexte se fait aisément. Mais le texte parodique opère généralement plus une transformation qu'une imitation du texte. On peut en quelque sorte considérer que la parodie relie deux extrêmes complémentaires, imitation et transformation, sachant que plus la part de la transformation est importante, plus la parodie s'autonomise face à son modèle.

Parodie et pastiche peuvent par ailleurs se confondre, comme c'est par exemple souvent le cas chez Reboux et Muller, ou chez Pierre Louÿs, ce qui a conduit Jacques Espagnon à créer le mot-valise *parostiche* pour désigner la pratique commune de ces deux

⁸⁰ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 285.

⁸¹ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, op. cit., p. 175.

⁸² Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 104.

⁸³ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 123.

formes littéraires⁸⁴. Citons aussi la poésie de Rimbaud, dans laquelle parodie et pastiche ne peuvent être radicalement distingués, on l'a dit. Steve Murphy conçoit de cette manière un rapport d'inclusion entre la parodie et le pastiche – le pastiche, qui représente « le pôle le plus imitationnel dans l'éventail des stratégies parodiques »⁸⁵, étant une des possibilités de la parodie. Dès lors, on peut se demander s'il ne faudrait pas réunir les parodies de Banville et ses écrits composés « à la manière de » sous une seule et même appellation, *le parodique*, d'autant plus qu'ils relèvent d'une ambition identique, à savoir utiliser des textes appartenant à la tradition afin de renouveler genres et formes littéraires. Mais, comme nous l'avons déjà esquissé dans l'introduction, il nous a semblé nécessaire de maintenir la distinction entre parodie et pastiche chez Banville, dans la mesure où leur fonctionnement n'est pas tout à fait similaire. On le verra, les parodies de Banville transforment des textes singuliers – de Hugo bien souvent –, tandis que ses poèmes ou recueils « à la manière de » imitent des genres tels que les ont pratiqués certains auteurs. Il s'agit, d'un côté, de *transformer* des textes et, de l'autre, d'*imiter* des genres.

Le problème des fonctions

Si les critiques qui se sont penchés sur la parodie sont rarement d'accord sur sa nature, ils s'opposent aussi concernant les intentions à lui attribuer. Les problèmes posés par la théorie de Genette sont, d'après Paul Aron, principalement liés à la notion de *régimes*, non seulement parce que l'identité de celui qui les détermine est difficile à établir – Genette ne précise pas si elle incombe au lecteur ou à l'auteur lui-même –, mais aussi parce qu'un même texte peut appartenir à différents régimes⁸⁶. Rappelons que Genette fait de la notion de jeu le dénominateur commun à toutes les pratiques hypertextuelles : « aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du emploi de structures existantes : au fond, le bricolage est toujours un jeu »⁸⁷. Pour lui, c'est précisément la réutilisation d'un texte déjà existant qui confère à la parodie et au pastiche un aspect ludique, la réécriture s'apparentant à un bricolage. La parodie et le pastiche ne peuvent avoir qu'une intention ludique, que Genette conçoit comme une « sorte de pur amusement ou

⁸⁴ Voir Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, p. 13.

⁸⁵ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 124.

⁸⁶ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 17.

⁸⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 557.

exercice distractif, sans mention agressive ou moqueuse »⁸⁸. Selon l'auteur de *Palimpsestes*, le régime ludique exclut donc toute intention satirique ou sérieuse ; quant au comique, il l'évacue de son tableau sans en expliquer les raisons⁸⁹.

La critique récente a reconnu la nécessité d'attribuer à la parodie plusieurs fonctions possibles et prend ainsi ses distances avec la théorie genettienne, qui limitait la parodie au seul régime ludique. Pour Simon Dentith, la parodie n'a pas une fonction prédominante dans l'histoire des formes culturelles et il faut plutôt s'attacher à décrire ses manières de fonctionner à certains moments historiques particuliers⁹⁰. Remarquons qu'aux traditionnelles fonctions citées dans les théories de la parodie (ludique, comique, satirique) peuvent s'en ajouter d'autres. Chez Banville, par exemple, la parodie doit aussi permettre de démontrer une certaine virtuosité technique ; or il est rare que cette fonction de défi, importante chez l'auteur des *Odes funambulesques*, soit citée dans les théories de la parodie.

– La réhabilitation du comique

Comme le souligne Steve Murphy, l'approche genettienne, par son « nettoyage de la situation verbale »⁹¹ et par sa préférence pour les définitions fondées sur des « conditions nécessaires et suffisantes », a fini « par écarter des éléments qui apparaissent avec une réelle constance dans les définitions du mot *parodie* de la fin du XVII^e siècle jusqu'aux plus récents dictionnaires »⁹². C'est le cas du comique, réhabilité dans la définition de la parodie par la majorité des théories récentes. Michele Hannoosh, qui a étudié la parodie dans les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, fait du comique un aspect essentiel de la parodie, bien qu'il puisse selon elle varier en degré et prendre différentes formes⁹³. Steve Murphy juge lui aussi nécessaire de maintenir le comique au centre de la parodie : « les définitions du parodique supposent généralement un plaisir du texte indissociable du comique »⁹⁴. On retrouve encore la dimension comique dans les définitions de Daniel Sangsue ou Catherine Dousteysier-

⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹ Il admet au début de *Palimpsestes* que l'hypertexte peut avoir un effet comique, cependant il n'y revient pas. Voir *ibid.*, p. 39. Après son tableau sur les pratiques hypertextuelles, Genette présente une rosace qui propose trois régimes supplémentaires : ironique, polémique et humoristique, mais sans les définir. Voir *ibid.*, p. 42.

⁹⁰ Voir Simon Dentith, *Parody*, *op. cit.*

⁹¹ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 122.

⁹² *Ibid.*, p. 121.

⁹³ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités legendaires*, *op. cit.*, p. 218.

⁹⁴ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 105.

Khoze, pour laquelle le comique, même minimal, doit être perçu comme l'une des composantes essentielles de la parodie⁹⁵.

Le comique de la parodie est étroitement lié au décalage qu'elle produit par rapport au texte parodié. La parodie repose en grande partie sur la décontextualisation de certains fragments empruntés au modèle et sur l'effet de surprise qu'elle provoque chez le lecteur. Margaret Rose parle à ce titre de « discordance » (*discrepancy*) ; Daniel Sangsue d'« incongruité » :

transformant un texte du passé, et souvent d'un passé ancien, le parodiste ne peut qu'être tenté d'injecter du présent dans ce qu'il réécrit, la simple recontextualisation produisant souvent du comique⁹⁶.

Il ne faut pas oublier que ce genre de décalage ne provoque pas le rire seulement dans la parodie, mais de manière générale. En effet, l'impression d'incongruité a souvent été considérée comme se trouvant à la source même du rire⁹⁷. D'après Alain Vaillant, « pour qu'un objet quelconque [...] provoque le rire, il faut qu'on y perçoive une incongruité, quelque chose d'inadapté au contexte qui vienne attirer l'attention »⁹⁸. Pour Freud déjà, « l'emploi de qualificatifs absurdes, ou du moins frappants, constitue le véritable support du mot d'esprit »⁹⁹ – ils créent un effet d'*étrangeté*.

Certains critiques n'hésitent pas à inclure la fonction ludique dans la fonction comique. C'est le cas de Michele Hannoosh, pour qui le comique, qui est un aspect essentiel de la parodie, peut varier en degrés et prendre différentes formes, dont celle du ludique¹⁰⁰. Hannoosh ne considère donc pas ludique et comique comme deux fonctions de la parodie indépendantes, mais elle fait du ludique une composante possible du comique. Steve Murphy pense lui aussi qu'il est nécessaire de placer le comique au centre de la définition de la parodie, et que ce comique peut se faire ludique et/ou satirique. Ludique et satirique dépendraient donc tous deux du comique de la parodie en étant des fonctionnalités. Quant

⁹⁵ Voir Catherine Dousteyssier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, op. cit. L'ouvrage note toutefois l'ambivalence constitutive de la parodie, qui possède plusieurs effets, de façon à rendre le comique de la parodie compatible avec son aspect potentiellement critique.

⁹⁶ Daniel Sangsue, « Parodie et incongruité », *Revue d'Esthétique*, 38, 2000. Repris dans *L'Incongru dans la littérature et les arts*, P. Jourde éd., Paris, Kimé, 2004, p. 163.

⁹⁷ Bergson réfute cependant les théories qui expliquent le rire par la surprise, le contraste, etc. car, selon lui, la surprise et le contraste s'appliquent à de nombreux cas où le rire est absent. Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1940], p. 30.

⁹⁸ Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 137.

⁹⁹ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 168.

¹⁰⁰ Michele Hannoosh, *Parody and Decadence : Laforgue's Moralités legendaires*, op. cit., p. 218.

à Catherine Dousteyssier-Khoze, qui s'est intéressée aux parodies de Zola et de la littérature naturaliste, elle distingue trois « couleurs »¹⁰¹ possibles de la parodie : comique, satirique et sérieux. Le comique vient remplacer le ludique, considéré comme une catégorie trop restrictive pour être prise en compte, et se décliner dans plusieurs nuances, comme le ludique, l'ironie, le ridicule, la dérision ou encore l'humour. Sophie Duval et Marc Martinez, dans leur ouvrage consacré à *La Satire*, pensent également que, « sur le plan esthétique, le ludisme s'inscrit dans la composante comique et fantaisiste »¹⁰².

Ludique et comique se rejoignent en effet, notamment par leur lien avec le divertissement¹⁰³ : comme le dit Jean Sareil, « la littérature comique, qu'elle veuille distraire ou refaire le monde, se présente toujours sous la forme d'un divertissement »¹⁰⁴. Mais, tandis que le comique peut vouloir « distraire ou refaire le monde », le ludique ne veut que distraire. Le jeu peut en effet être défini, à la suite de Johan Huizinga, comme

une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, *pourvue d'une fin en soi*, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'« être autrement » que la « vie courante ».¹⁰⁵

Citons également Émile Benveniste qui, dans son projet de définir « le jeu comme structure », appelle *jeu* « toute activité réglée qui a sa fin en elle-même et ne vise pas à une modification utile du réel », insistant par là sur le caractère circulaire du jeu, qui constitue selon lui une « totalité fermée »¹⁰⁶. Si, aux yeux de Benveniste, cette activité se situe dans le monde, elle fait toutefois abstraction des conditions du réel et n'est pas orientée vers un but extérieur, mais trouve en elle-même son propre accomplissement. On l'a compris, le jeu, en se voulant fermé sur lui-même, ne peut impliquer une quelconque volonté d'impact sur le monde extérieur.

Tout en conservant à l'esprit la possibilité pour les différentes fonctions de la parodie de se concilier, il nous semble judicieux de ne pas inclure l'intention ludique dans l'intention

¹⁰¹ Notons qu'elle reprend le terme *couleur* à Iouri Tynianov, pour qui « le comique est une couleur accompagnant généralement la parodie, mais nullement la couleur de la parodie elle-même » dans « Destruction, parodie », p. 76. Voir Catherine Dousteyssier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, op. cit.

¹⁰² Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 251.

¹⁰³ Robert Escarpit souligne en outre que la parenté entre le jeu et le rire du comique a son fondement dans l'étymologie, puisque « comique » vient d'un mot grec qui désignait à l'origine une fête ou une bande joyeuse, et « ludicrus », son équivalent anglais, d'un mot latin signifiant « divertissement » ou « jeu ». *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1960, p. 61.

¹⁰⁴ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1984, p. 26.

¹⁰⁵ Johan Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. C. Seresia, Paris, Gallimard, 2011 [1938], p. 51. Nous soulignons.

¹⁰⁶ Émile Benveniste, « Le jeu comme structure », *Deucalion*, n°2, 1947, p. 161.

comique ou inversement : toutes deux doivent garder une certaine indépendance, dans la mesure où le ludique ne va pas toujours jusqu'au rire, et où le comique ne relève pas forcément du jeu. Nous verrons d'ailleurs que, chez Banville, ces deux fonctions de la parodie apparaissent de manière assez distincte.

– *Ludique et satire, ludique et sérieux*

Bien qu'il soit nécessaire de ne pas limiter la parodie à la seule intention ludique, comme le faisait Genette, la fonction ludique semble être une composante essentielle de la parodie, qu'elle soit considérée comme dépendante du comique¹⁰⁷ ou non. La parodie est fondée en effet sur une utilisation ludique du texte d'origine : elle s'apparente au jeu des ressemblances et des différences et, en particulier, « des différences dans la ressemblance », remarque Michel Picard dans son essai *La Lecture comme jeu*¹⁰⁸. Une réécriture exclusivement sérieuse se rapprocherait plus de la transposition que du pastiche ou de la parodie, qui sont à l'évidence des formes littéraires généralement ludiques. De plus, comme le souligne Lionel Duisit, « la motivation entièrement ludique du pastiche l'oppose à de nombreuses démarches imitatives comme le plagiat, la fraude, l'imposture littéraire, la mystification, la paraphrase, etc., qu'on pourrait dire "utilitaires" »¹⁰⁹.

L'aspect ludique de la parodie exclut toute intention satirique d'après Genette, qui rend le régime ludique incompatible avec une mention agressive ou moqueuse. Pourtant, l'expression *se jouer de* paraît bien être le signe d'une compatibilité possible entre jeu et satire, entre gratuité et critique, et montrer que l'on peut jouer aux dépens d'autrui. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que la dimension agressive est présente dans un certain nombre de jeux. Genette semble avoir oublié que la compétition, sinon l'agressivité, fait bien souvent partie du jeu – et parfois aussi du jeu de la réécriture (il suffit de penser aux parodies qui critiquent ouvertement leur modèle, comme les « faux coppées », pour s'en rendre compte). De manière plus générale, la réécriture, en se livrant à un jeu avec le texte modèle, suppose une compétition du parodiste : d'abord avec lui-même, en exigeant une certaine maîtrise technique fondée sur la connaissance du texte repris ; puis avec l'auteur parodié, qu'il s'agit de dépasser, lorsqu'il ne s'agit pas de le critiquer directement. Cet aspect compétitif peut

¹⁰⁷ Voir Michele Hannoosh, Steve Murphy ou encore Catherine Dousteyssier-Khoze.

¹⁰⁸ Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, p. 243.

¹⁰⁹ Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des genres dévalués*, Saratoga, Anma Libri, 1978, p. 45.

encore se retrouver entre les parodistes eux-mêmes, qui créent parfois une certaine émulation en parodiant toujours les mêmes cibles.

On constate également que, contrairement à ce qu'a pu dire Genette, le ludique n'exclut pas le sérieux : un poème peut être sérieux tout en ayant été élaboré dans des conditions ludiques, et tout en étant destiné à un usage ludique. Autrement dit, une démarche ludique de l'auteur peut donner lieu à un texte sérieux – nous le verrons, c'est le cas des *Trente-six ballades joyeuses* de Banville qui, même si elles ont été conçues à des fins divertissantes, n'excluent pas des productions parfois sérieuses. Force est de reconnaître toutefois que l'association sérieux-ludique heurte l'usage commun. Comme l'a souligné Huizinga, en dépit de l'instabilité du jugement selon lequel le jeu est non-sérieux, il n'en demeure pas moins que, « dans notre conscience, l'idée de jeu s'oppose à celle de sérieux »¹¹⁰. Alors de quelle manière venir à bout de cette contradiction apparente entre ludique et sérieux, voire entre ludique et critique ? En effet, on peut se demander comment concilier la circularité du jeu et la référence extra-textuelle impliquée par la satire. Car, à première vue, le jeu, qui possède sa fin en soi, semble peu compatible avec la satire, qui suppose une visée correctrice sur la réalité. Or il peut se révéler intéressant de recourir aux concepts linguistiques forgés par John Austin¹¹¹, et de concevoir le ludique comme une posture *illocutoire*, et le sérieux ou le satirique comme une fonction *perlocutoire*. Autrement dit, le jeu se trouverait dans la posture de l'énonciateur, alors que le sérieux ou le satirique pourraient apparaître comme des valeurs dérivées, des effets secondaires de l'énoncé. Le ludique caractérise en effet plus souvent la démarche d'un auteur que son texte lui-même. Aussi, l'intention de l'auteur ne se retrouve pas toujours dans le texte à l'état de régime et, inversement, le régime d'un texte ne correspond pas forcément à une intention de l'auteur. En ce sens, ludique et sérieux ne s'opposent pas de manière catégorique. On peut à ce titre penser à Aristote pour qui, si le jeu est puéril et frivole, le *fait-de-jouer* est sérieux¹¹². Freud, dans son essai sur « Le créateur littéraire et la fantaisie », remarquait quant à lui que l'enfant prend son jeu très au sérieux¹¹³.

Il semble essentiel, si l'on élargit les intentions de la parodie, de ne pas les considérer comme des catégories étanches, sous peine de retomber dans une classification à la Genette, qui ne correspond pas à la réalité des textes. Les régimes de la parodie ne doivent pas être

¹¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 21.

¹¹¹ John Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lanne, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1962].

¹¹² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, X, 6, 1176 b, 22, cité par Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 154.

¹¹³ Sigmund Freud, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997 [1927], p. 34.

perçus comme des conditions nécessaires et suffisantes pour déterminer le statut parodique d'un texte, mais bien comme des *tendances* de la parodie – Catherine Dousteyssier-Khoze parle de « couleurs » de la parodie. De même, pour Daniel Sangsue, la définition de la parodie comme une « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier » doit permettre « de prendre en compte des textes où la proportion de ces régimes est difficilement décidable, soit qu'ils se mêlent sans qu'aucun ne domine, soit que l'un ou l'autre apparaisse à l'état de nuance »¹¹⁴. Il ne s'agit donc pas, avec cette définition, d'opposer ces différents régimes de manière catégorique.

Méfions-nous également du terme *fonctions*, dans la mesure où il tend à impliquer une relation de dépendance de celles-ci à la parodie. Par exemple, chez Banville, la satire ne se limite pas à une simple fonction de la parodie – souvent, la parodie se met au service de la satire. Bien plus, la satire est essentielle aux genres de l'occidentale et de l'ode funambulesque, contrairement à la parodie, qui ne leur est qu'occasionnelle. Alors certes s'agit-il de parodies satiriques, mais la dimension satirique prime sur la dimension parodique chez Banville. La satire jouit donc d'une certaine indépendance face à la parodie, puisque certaines pièces sont satiriques sans être parodiques, tandis que l'inverse n'existe pas dans l'œuvre du poète. Le lien entre parodie et satire doit donc être envisagé de manière complexe, la satire pouvant représenter pour la parodie plus qu'un but potentiel.

Notons que parodie et satire se rapprochent dans la mesure où elles possèdent toutes deux un aspect caricatural. La parodie repose en effet sur l'exagération des traits du modèle. Pour Claude Bouché,

la parodie doit nécessairement présenter, en ses thèmes, structures ou modes d'expression, un certain nombre de motifs susceptibles de se figer en lieux communs ou en « topoï », de manière à rendre possible la citation caricaturale¹¹⁵.

De même, la satire recourt bien souvent à la caricature, en exagérant certaines caractéristiques de sa cible afin de la ridiculiser. Par contre, si la parodie se caractérise par une dimension caricaturale, elle ne cherche pas forcément à rabaisser le texte parodié – tandis que la satire passe toujours par la dégradation de sa cible.

¹¹⁴ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 105.

¹¹⁵ Claude Bouché, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 61.

Si la parodie est plus souvent utilisée pour se moquer de son modèle que pour lui rendre hommage, sa relation avec le modèle requiert une analyse individuelle et doit être envisagée dans toute sa complexité. Selon Simon Dentith, la dimension polémique de la parodie ne peut être contenue dans sa définition, et doit être décrite de manière locale. La dimension satirique de la parodie n'est pas nécessairement dirigée contre le modèle parodié ; elle peut également s'en prendre à une cible qui lui est extérieure et, de cette manière, s'appuyer sur l'autorité du texte parodié pour construire sa propre position évaluative. Si la parodie, comme le pastiche d'ailleurs, peut recouvrir de mauvaises intentions, ce n'est pas toujours le cas. Banville lui-même pratique ces deux formes de réécriture dans le but de rendre hommage aux auteurs qu'il admire. En outre, les parodies d'un même auteur ne recouvrent pas toujours les mêmes intentions à l'égard des modèles parodiés. Ainsi, alors que la parodie banvillienne a généralement valeur d'hommage, notamment lorsqu'elle transforme des textes de Hugo, il lui arrive aussi de critiquer le modèle parodié – nous le verrons avec des poèmes comme « L'Ombre d'Éric » ou « Bonjour, Monsieur Courbet » (*Odes funambulesques*).

Il ne faut pas oublier non plus l'ambivalence constitutive de la parodie. Comme le note Claude Abastado, « le parodiste semble hésiter entre plusieurs discours ; il est alternativement ou à la fois un censeur, un critique, un écrivain ; il joue un personnage délibérément ambigu »¹¹⁶. Une parodie qui se moque de son modèle le perpétue et le consacre en même temps ; inversement, une parodie à valeur d'hommage n'exclut ni une dimension critique ni une volonté de dépasser son modèle. Pour Claude Bouché, la parodie « se donne toujours à lire comme double, à la fois comme imitation et comme transgression, comme conformité et difformité, comme ressemblance et dissemblance »¹¹⁷. C'est précisément cette ambivalence, cette ambiguïté même, qui la rend potentiellement subversive. Claude Bouché a d'ailleurs montré que le rapport du parodiste à son modèle n'est pas constitué soit d'admiration, soit de contestation, mais qu'il peut relever des deux à la fois – c'est le cas chez Lautréamont. Comme le dit encore Bouché à propos de la parodie, « d'un côté, elle est reproduction de certaines formes reçues par la tradition [...], mais d'un autre côté, elle est aussi déformation, dérision »¹¹⁸.

¹¹⁶ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20^e siècle*, n°6, 1976, p. 15-16.

¹¹⁷ Claude Bouché, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 188.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 207.

Cependant, la parodie va rarement jusqu'à anéantir son modèle. Pour Michele Hannoosh, la parodie ne détruit pas les textes qu'elle prend pour cibles ; au contraire, elle fixe leurs conventions, précisément en les exagérant. Comme l'avait déjà souligné Genette, les cas d'œuvres parricides ou « patrophages »¹¹⁹, c'est-à-dire qui ont progressivement occulté leur modèle grâce à leur succès et sont parvenues à faire oublier leur statut parodique (par exemple *Pantagruel* de Rabelais), sont relativement rares. Cela montre que la parodie n'existe que difficilement par elle-même et qu'elle oblige le plus souvent à considérer son modèle.

Parodie et originalité

La parodie, au même titre que le pastiche et le plagiat, est souvent perçue comme une forme de transgression : elle menace d'une certaine façon le statut d'auteur en impliquant le risque de nommer *auteur* quelqu'un qui n'a fait qu'emprunter les éléments constitutifs d'une œuvre déjà existante. Ce problème est en grande partie lié au rapprochement qu'on fait souvent entre auteur et originalité. Car, à partir du XVIII^e siècle, auteur et originalité deviennent de plus en plus liés : l'auteur est celui qui fait une œuvre créatrice, il ne doit rien avoir copié. C'est aussi à cette période qu'émerge la notion de propriété littéraire. Dans son ouvrage sur *L'Originalité*, Roland Mortier¹²⁰ montre que l'adjectif *original*, qui signifie tout d'abord « premier » ou « primitif », subit un glissement de sens vers une acception littéraire insistant sur la nouveauté, glissement qui s'accroît au XVIII^e siècle pour souligner la singularité et l'unicité. Une œuvre est alors dite *originale* si elle paraît ne dériver de rien d'antérieur, ne ressembler à rien d'autre. Cela explique que la parodie, qui contient une part de reprise formelle et ne crée pas à partir du neuf, puisse être associée à un défaut d'originalité ou à une soumission à l'autorité.

Au XIX^e siècle, le souci de l'originalité finit par devenir ce que Roland Mortier appelle un véritable « terrorisme artistique »¹²¹, une « phobie obsessionnelle de toute imitation (confondue avec la copie servile) », une « angoisse névrotique de l'influence »¹²², que Harold

¹¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 271.

¹²⁰ Roland Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 31.

¹²¹ *Ibid.*, p. 199.

¹²² *Ibid.*, p. 208.

Bloom a analysée dans *L'Angoisse de l'influence*¹²³. Ce n'est que progressivement que les conceptions d'originalité et de génie héritées du Romantisme se modifient. Comme le dit Catherine Dousteyssier-Khoze, « l' "originalité" va désormais pouvoir passer par le remaniement (parodique) du déjà-écrit »¹²⁴, et la fin du XIX^e siècle devenir l'âge d'or de la parodie. Banville se situe donc à ce moment charnière pendant lequel la conception de la réécriture est en train de se modifier et de devenir compatible avec l'originalité, mais non sans difficulté, comme nous pourrions encore le constater.

Les Formalistes russes ont joué un rôle important dans la revalorisation de la parodie. Pour eux, la parodie débouche sur un renouvellement : elle remplace les formes périmées par des formes nouvelles et permet ainsi l'évolution littéraire. Pour les Formalistes russes, la parodie n'intervient pas à n'importe quel moment dans l'histoire littéraire, dans la mesure où elle doit pouvoir caricaturer une écriture suffisamment exploitée, qui devient finalement constituée de stéréotypes et de lieux communs. Ainsi, commente Claude Bouché, « l'apparition de la parodie coïncide, historiquement parlant, avec l'*apogée* ou le *déclin* d'un genre ou d'un mouvement importants, leur apogée n'étant, en fait, autre chose que le commencement de leur déclin »¹²⁵. Steve Murphy note que

de plus en plus d'auteurs ont proposé des parodies destinées à s'autonomiser face à leurs cibles depuis, en gros, la fin des années 1860 et l'émergence d'œuvres largement irriguées par l'esprit parodique (Ducasse, Corbière, Verlaine, Cros et Rimbaud)¹²⁶.

Comme nous le remarquerons, les genres de l'occidentale et de l'ode funambulesque, dont la dimension parodique possède toute son importance, parviennent eux aussi déjà à gagner une certaine autonomie.

On l'a compris, la question de la légitimité de la parodie apparaît en fait comme un faux problème, qui semble confondre origine et originalité. En effet, la réécriture d'un texte déjà existant n'exclut en rien la possibilité de faire preuve d'originalité. « L'originalité n'est

¹²³ Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, trad. A. Thiria-Meulemans, M. Shelledy et S. Degachi, Paris, Les Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013. Sur la question de l'influence, voir les développements plus récents de Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.

¹²⁴ Catherine Dousteyssier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, op. cit., p. 9.

¹²⁵ Claude Bouché, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 207.

¹²⁶ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 119.

pas le fait d'être sans origine »¹²⁷, souligne Michel Schneider, pour qui l'originalité s'apprécie plus par rapport à ce qui vient après une œuvre que par rapport à ses sources.

Poésie, parodie et polyphonie

La poésie a souvent été considérée comme peu compatible avec la polyphonie et, par là, avec la parodie, notamment par les Formalistes russes, pour qui le roman lui est plus favorable. Selon Bakhtine, il y a certains types de discours, genres et œuvres littéraires dans lesquels la fonction dialogique prévaut. Or la parodie est justement l'une des formes que peut prendre le dialogisme, puisque « le mot y a une orientation double – vers l'objet du récit en tant que mot ordinaire et vers un autre mot, vers le parler d'un autre »¹²⁸. Autrement dit, la parodie consiste en une forme hybride, qui fait entendre deux voix, celle du parodiste et celle du parodié.

Pour Bakhtine, c'est dans la prose, et dans le roman en particulier, que la polyphonie apparaît de manière la plus intense : « l'objet fondamental, spécifique du genre romanesque, celui qui produit son originalité stylistique, c'est *l'homme parlant et son discours* »¹²⁹. Il fait ainsi de Dostoïevski l'auteur emblématique du roman dialogique, qui met en scène une multiplicité de voix et de consciences indépendantes, par opposition à Tolstoï, qui représente au contraire le roman monologique. Pour Bakhtine, la complexité de la prose se situe entre le discours et ses énonciateurs, contrairement à celle de la poésie, qui se trouve entre le discours et le monde. En d'autres termes, le roman *représente* un acte d'énonciation, contrairement à la poésie, qui *est* un acte d'énonciation¹³⁰. Selon Bakhtine, si la poésie ne se prête pas à la parodie, c'est aussi qu'elle est un genre pur, qui n'a pas été marqué par l'influence du carnaval, contrairement à l'épopée et à la tragédie :

¹²⁷ Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 111.

¹²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G. Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, p. 215. Notons que, pour Simon Dentith, si la parodie peut être considérée comme relevant de la double-énonciation, elle n'est pas forcément dialogique (contrairement à ce qu'en dit Bakhtine), notamment lorsqu'elle se moque de son modèle ou le dédaigne simplement, et revendique alors le droit de détruire la parole de l'autre : « in so far as parody is simply mocking or dismissive, it might be thought to be the very opposite of dialogic, since it claims for itself the right to destroy the word of the other ». Simon Dentith, *Parody, op. cit.*, p. 94.

¹²⁹ Cité par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 103.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 101.

La parodie [...] est un élément inhérent à la « satire ménippée » et, d'une façon générale, à tous les genres marqués par une influence du carnaval. Aux genres purs (épopée, tragédie), la parodie est organiquement étrangère, alors qu'aux genres marqués par une influence du carnaval elle est, organiquement propre. Dans l'antiquité la parodie était indissolublement liée à la sensibilité carnavalesque. Parodier, c'est créer un DOUBLE DÉCOURONNANT, c'est le même « monde à l'envers ». C'est pourquoi la parodie est ambivalente.¹³¹

Cependant, Tzvetan Todorov précise bien à propos de Bakhtine, dont il a traduit et commenté l'œuvre, que ce dernier considère que la représentation du discours en poésie n'est pas impossible, mais qu'elle n'y est pas esthétiquement valorisée¹³². Aussi faudrait-il plutôt dire que Bakhtine conçoit la poésie comme un genre *peu* enclin à la polyphonie et, par là, à la parodie.

Au-delà de la théorie formaliste, la poésie est associée la plupart du temps à une forme d'écriture introspective et fermée sur elle-même, à l'image du lyrisme romantique, qui privilégie la contemplation et l'expression des sentiments personnels. La réticence à associer poésie et parodie provient sans doute aussi du fait que la poésie constitue un genre très valorisé, alors que la parodie représente une forme souvent considérée comme péjorative. Ce fait n'est d'ailleurs pas imputable aux Formalistes russes, qui ont largement contribué à en faire une pratique d'écriture valorisée, on l'a dit. Quant à la valorisation du poète et de la poésie, elle remonte à l'Antiquité, qui conçoit le poète comme un prodige inspiré des dieux, et l'épopée comme un genre poétique majeur. Elle se poursuit à la période classique, pendant laquelle le terme *poète* se confond avec celui d'*écrivain*. Comme le précise Alain Viala, « le nom de *poète* s'appliquait à tous les domaines de la littérature d'art et de divertissement »¹³³, et donc aux auteurs d'ouvrages en prose comme en vers. Il ne faut pas oublier que le roman ne se caractérise pas d'emblée par son opposition à la poésie, puisqu'il désigne à l'origine un ouvrage de langue vernaculaire, c'est-à-dire écrit en français, par contraste avec les ouvrages rédigés en latin. On retrouve encore cette conception très prestigieuse du poète au début du XIX^e siècle, avec le Romantisme, qui reprend l'image du poète génial à l'inspiration surnaturelle. La valorisation de l'activité poétique et du statut du poète semble dès lors difficilement compatible avec la pratique de la parodie, qui suppose tout un travail sur un texte déjà existant, et remet ainsi en cause l'inspiration divine associée au poète.

¹³¹ Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 149.

¹³² *Ibid.*, p. 101.

¹³³ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 273.

Pourtant, la brièveté semble constituer une caractéristique de la poésie favorable à la pratique parodique. Comme le constate Daniel Sangsue, « la parodie ne se développe jamais que dans des textes relativement courts (et s'en prend le plus souvent à des textes brefs), car la transformation risque de tourner au système et de devenir fastidieuse »¹³⁴. Citons encore Claude Bouché, pour qui « le texte parodié l'est rarement dans son intégralité »¹³⁵ : ce sont au contraire plutôt ses épisodes saillants ou ses morceaux d'anthologie qui sont repris. La poésie, de par sa brièveté, pourrait donc bien se prêter à la parodie.

En fait, il ne s'agit pas tellement de savoir si la poésie peut être polyphonique – elle peut l'être, même d'après Bakhtine – mais plutôt en quoi une poésie telle que celle de Banville est encline à la parodie et, partant, à la polyphonie. Et l'on trouve déjà chez Bakhtine un élément de réponse, lorsqu'il fait remonter la parodie à la satire ménippée. En effet, la poésie de Banville est une poésie satirique en premier lieu, et l'un des rôles principaux de la parodie consiste à se mettre au service de cette satire. L'opposition entre poésie et parodie est un faux problème, qui dépend de la vision de la poésie que l'on adopte. Si une poésie valorisant la contemplation du moi et de la nature, telle qu'on l'envisage pendant la période romantique, rend difficile toute dimension parodique, une poésie tournée vers le monde sera au contraire plus apte à accueillir la parodie. C'est le cas des parodies banvilliennes, qui sont destinées à la presse satirique et s'attachent à l'actualité parisienne de l'époque et aux personnages qui la constituent. Sa dimension actuelle et satirique en fait donc une poésie tournée vers le monde. Nous allons voir que l'esthétique fantaisiste à laquelle se rattache Banville, de même que l'inscription de ses écrits dans le journal, favorise un type de poésie éloigné du lyrisme romantique et propice à la parodie notamment.

¹³⁴ Daniel Sangsue, « Parodie et incongruité », art. cit., p. 162.

¹³⁵ Claude Bouché, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, op. cit., p. 34.

DEUXIÈME PARTIE :
CONTEXTE ESTHÉTIQUE ET ÉDITORIAL DES
RÉÉCRITURES BANVILLIENNES

CHAPITRE 2 : LA FANTAISIE

Les différentes formes de la fantaisie

La plupart des études littéraires consacrées à la fantaisie ont insisté sur le fait qu'il s'agit d'une réalité difficile à définir. Comme l'a souligné Jacques Dubois, « l'histoire littéraire ne se fait pas une idée nette de la fantaisie et des fantaisistes » et « les historiens qui en parlent ne proposent pas toujours les mêmes écrivains et les mêmes caractères »¹. La fantaisie ne constitue d'ailleurs pas une école ou un mouvement à proprement parler. Il s'agit donc de voir sous quelles formes elle peut apparaître, et en quoi certains auteurs – Banville en particulier, mais aussi Hugo – peuvent être qualifiés de « fantaisistes ».

L'origine étymologique du mot *fantaisie* permet dans un premier temps de mieux en appréhender la signification. Le terme, qui provient du grec *phantaisie*, « action de se montrer, apparition », et de *phantos*, « visible »², désigne d'abord l'idée d'« image qui s'offre à l'esprit, [d']imagination »³. Ce sens domine du XIV^e au XVII^e siècle, pour évoluer vers une certaine diversification et spécificité au XIX^e siècle, où la fantaisie renvoie désormais à une « idée, pensée, imagination qui a quelque chose de capricieux, de bizarre et de libre »⁴. Ainsi, « au sens étymologique de *vision* et d'*imagination* s'ajoute alors l'idée d'une distanciation par rapport à la norme, d'un dépassement ou même d'une transgression des règles de convention »⁵.

La fantaisie apparaît déjà chez certains poètes romantiques, comme Hugo, Musset ou Nodier, et c'est précisément dans le sens d'« imagination créatrice », de « faculté de créer librement et sans contrainte » que ceux-ci la convoquent, dans une volonté de se démarquer des classiques. Chez Heine, dont on connaît l'influence sur Banville, Nerval et Gautier, la fantaisie est synonyme de liberté d'imagination et de création. C'est le sens que lui donne également Hugo dans la Préface de l'édition originale des *Orientales*, où il se revendique de la fantaisie. Dès les premières lignes de sa Préface, Hugo assimile la fantaisie du poète à une liberté totale de création, en particulier dans le choix des sujets :

¹ Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1963, p. 182.

² *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, éd. Pierre Larousse, Slatkine Reprints, 1982, t. VIII, p. 89-92.

³ Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932, 1968, p. 254.

⁴ *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, op. cit.

⁵ Lois Cassandra Hamrick, « Gautier et la fantaisie dans l'art », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n°23, 2001, *L'Esprit de Théophile Gautier. Grotesque, humour, fantaisie*, p. 131.

l'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, broyé telle couleur, cueilli à tel arbre, puisé à telle source.⁶

Hugo se refuse à donner une quelconque justification au choix de son sujet, et affirme ici sa liberté d'élire l'Orient comme matière poétique, rejetant par là « les limites de l'art », et rompant avec la tradition classique⁷. Par ailleurs, la recherche de virtuosité présente dans *Les Orientales*, qu'elle soit lexicale ou métrique (avec un poème comme « Les Djinns »), relève moins d'une contrainte que d'une forme de liberté assimilable à la fantaisie. La fantaisie du recueil s'exprime ainsi à la fois à travers son sujet et sa virtuosité technique.

La fantaisie caractérise donc notamment l'esprit dans lequel une œuvre est composée, à savoir un esprit de liberté, qui la rapproche du caprice (compris comme « désir soudain et bizarre », « idée fantasque »), de l'extravagance, voire de l'originalité. Remarquons que la fantaisie, au même titre que le caprice, peut se constituer en genre à part entière (la fantaisie peut donner lieu à des *fantaisies*, et le caprice à des *caprices*). Il faut également mentionner le sens musical de la *fantaisie*, que Littré définit comme une « réunion d'airs pris selon le caprice du compositeur, et liés entre eux par des transitions ou ritournelles ; c'est ce qu'on nommait autrefois pot-pourri »⁸. Quant au *Trésor de la langue française*, il relève que la fantaisie peut désigner une « composition musicale réunissant des airs, des motifs empruntés à des opéras, à des œuvres connues ». Bernard Vouilloux note la proximité de ce sens avec la construction *fantaisie sur*, qui représente une « variation libre sur un thème emprunté à un opéra ou un autre ouvrage »⁹. Ce sens vient ainsi témoigner de la profonde parenté entre fantaisie et parodie, à propos de laquelle nous avons rappelé le sens musical.

Si la fantaisie peut être romantique, elle est le plus souvent rattachée au Parnasse, dont le modèle de la sculpture, présent chez Gautier en particulier, se conjugait au départ avec le modèle fantaisiste du funambulisme¹⁰ – cet aspect composite et hétéroclite du Parnasse a cependant souvent tendance à être oublié. La plupart des poètes fantaisistes se retrouvent parmi les Parnassiens : bon nombre d'entre eux participent à la *Revue fantaisiste* qui, créée en 1861, rassemble des poètes issus de la jeune génération (Daudet, Glatigny, Mendès), mais aussi de la génération précédente (Asselineau, Baudelaire, Champfleury, Banville) et

⁶ Victor Hugo, « Préface », *Les Orientales*, éd. F. Laurent, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2000, p. 47.

⁷ Sur les rapports entre Hugo et la fantaisie, voir Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1949-1960, 3 vol.

⁸ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1956.

⁹ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, op. cit., p. 92.

¹⁰ Voir Steve Murphy, « Versifications “parnassiennes” (?) », art. cit., p. 82.

romantique (Gautier)¹¹. « Les fantaisistes, dont le plus petit commun dénominateur réside dans l'allégeance au credo de l'art pour l'art, récusent la littérature utilitaire, politique, humanitaire ou socialiste »¹², note Bernard Vouilloux. Nous verrons en effet que c'est précisément à une poésie dépourvue de tout impact sur la société que Banville associe la fantaisie dans la Préface des *Odes funambulesques*. On l'a compris, le sens du mot *fantaisie*, que les Romantiques associent à la liberté dans l'art et à l'imagination créatrice, évolue pour recouvrir, chez les Parnassiens, une esthétique funambulesque, qui met l'accent sur les prouesses techniques et se refuse à attribuer une quelconque mission sociale, politique ou humanitaire à l'art¹³.

La fantaisie telle qu'elle peut apparaître chez certains Parnassiens se caractérise avant tout par son aspect hybride : elle se complaît dans la variété et le mélange des genres, et trouve bien souvent à s'incarner dans le grotesque, qui laisse libre cours à l'imagination et privilégie les associations peu habituelles – la fantaisie peut dès lors se rapprocher du fantastique¹⁴. Aux yeux de Bernard Vouilloux, « la fantaisie trouve son mode d'expression propre dans l'humour »¹⁵. Cet attrait de la fantaisie pour l'humour, de même que l'esprit transgressif tendant à l'animer et sa prédilection pour les genres brefs, la rendent favorable à la parodie. Fantaisie et parodie possèdent également en commun de privilégier le second degré et de se fonder sur « le renversement thématique et structurel »¹⁶. Si ce sont là quelques tendances générales de la fantaisie, il convient d'observer plus précisément en quoi les *Odes funambulesques* de Banville, et leurs parodies en particulier, participent de la fantaisie.

¹¹ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, op. cit., p. 90-91.

¹² *Ibid.*, p. 147.

¹³ Dans la Préface des *Orientales*, l'expression « livre inutile de pure poésie » est présente mais rejetée par Hugo : il l'attribue à la critique qui n'aurait pas compris l'implication du recueil dans l'actualité historique (en particulier dans la guerre d'indépendance grecque).

¹⁴ Rappelons que les deux termes ont pu être confondus, notamment depuis la traduction en français des contes d'Hoffmann (« Fantasiestücke ») par « Contes fantastiques » plutôt que par « Contes fantaisistes ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶ Silvia Disegni, « Les poètes journalistes au temps de Baudelaire », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 87.

Banville fantaisiste

La fantaisie des *Odes funambulesques*

Dans un post-scriptum qui suit son « Autobiographie » destinée à figurer dans *Le Panthéon des célébrités* de Nadar (1853-1854), Banville implore :

s'il te reste quelque sentiment humain, ne pas faire entrer les mots *fantaisie* ou *fantaisiste* dans ma légende. Je ne suis pas fantaisiste ! ni bohème ! ni réaliste ! ni romantique ! ni classique ! ni jeune-France¹⁷.

Au moment où le poète rédige cette demande, il n'a encore publié que *Les Cariatides* et *Les Stalactites* (qui se rattachent au Parnasse dans ce qu'il a de plus « tragique » – et de moins fantaisiste), mais a déjà fait paraître dans la presse bon nombre d'« Occidentales » qui seront rassemblées dans les *Odes funambulesques*, recueil auquel on attribuera un rôle primordial dans l'émergence du courant fantaisiste funambulesque. Cette requête adressée à Nadar, par laquelle Banville se projette dans la postérité, montre certes sa volonté de ne pas se voir associé à la fantaisie, mais aussi son désir de ne pas être assimilé à un courant particulier, quel qu'il soit. Ce propos indique également que l'auteur des *Odes funambulesques* ne considère pas la fantaisie comme une tendance qui irait à l'encontre d'autres mouvements existants, tels le Romantisme ou le Réalisme. Au contraire, la fantaisie semble d'après lui appartenir autant que ces derniers à un mouvement rigide, et posséder un aspect conventionnel, loin de la propulsion libératrice qui lui est habituellement attribuée.

Il faut dire aussi que le mot *fantaisie* est à la mode depuis les années 1850, et que Banville éprouve sans doute une forme de lassitude à y être associé. Car c'est de manière unanime que sa figure se voit rattachée au mouvement. Si Jacques Dubois considère aujourd'hui Banville comme « une sorte de maître des fantaisistes »¹⁸, les « Occidentales », lorsqu'elles paraissent dans la presse, sont d'emblée associées à la fantaisie – ainsi, une note parue dans *L'Écho* des 4, 5 et 6 octobre 1846 ne manque pas de leur attribuer « une fantaisie originale »¹⁹. Quant à la fantaisie du recueil, elle s'observe déjà dans la présentation originelle

¹⁷ Théodore de Banville, « Autobiographie », 1853-1854, dans Nadar, *Caricatures et photographies, Catalogue d'exposition, Maison de Balzac*, 13 novembre 1990 – 17 février 1991, Paris, Paris-Musées, 1990, p. 143.

¹⁸ Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, op. cit., p. 187.

¹⁹ Citée par P. J. Edwards dans « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 493.

du texte : Claude Pichois note « la composition des *Odes funambulesques* en italique, caractère qui convenait à la fantaisie de celles-ci »²⁰, par opposition au style classique de recueils comme *Les Cariatides*, *Les Stalactites* ou *Le Sang de la coupe*.

Le terme de *fantaisies* est d'ailleurs utilisé par Banville lui-même pour désigner les poèmes des *Odes funambulesques*. Il annonce en effet dans la Préface du recueil : « Voilà assurément des fantaisies plus que frivoles ; elles ne changeront en rien la face de la société »²¹. Par là, Banville associe la fantaisie à l'art pour l'art et à l'absence de finalité sociale ou politique de ses créations²². La fantaisie va aussi de pair avec le refus, chez le poète, de prendre sa pratique au sérieux. Dans l'Avertissement ajouté à la deuxième édition des *Odes funambulesques*, Banville affirmera les avoir écrites « à ses heures perdues », parce qu'il « cherchait seulement une forme nouvelle »²³. Cet Avertissement, en étant entièrement composé à la troisième personne, crée d'ailleurs une mise à distance caractéristique de l'esprit fantaisiste et de sa volonté de désacraliser le statut du poète. C'est enfin à un certain esprit transgressif que la fantaisie du recueil est liée car, comme l'explique Banville à propos de ses *Odes funambulesques*, « la borne idéale qui marque les limites du bon goût y est à chaque instant franchie »²⁴.

Fantaisie et parodie

La concentration des parodies banvilliennes dans le recueil des *Odes funambulesques* est révélatrice de leur lien avec la fantaisie, et l'on peut résolument affirmer que la parodie, chez Banville, s'inscrit dans cette esthétique et y trouve ses racines. Les parodies sont donc avant tout tributaires du courant *funambulesque* de la fantaisie, lequel assimile le poète à la figure d'un acrobate se livrant à des prouesses techniques²⁵. La parodie représente en effet une forme exigeante, d'autant plus contraignante qu'elle s'inscrit dans la poésie. L'intérêt de

²⁰ Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 122.

²¹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5.

²² Rimbaud, en revanche, se montrera résolu à « politiser la fantaisie banvillienne » : « pour Rimbaud, la fantaisie serait aussi, en partie, une manière de voir la réalité avec les yeux de l'imagination – et notamment d'imaginer comment cette réalité pourrait devenir autre ». Voir Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 139. L'association de la fantaisie à l'art pour l'art n'est donc pas systématique, comme on l'a déjà vu avec Hugo.

²³ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 3. Ces déclarations de modestie sont d'ailleurs en total décalage avec le projet pour le moins ambitieux de créer « une forme nouvelle ».

²⁴ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5.

²⁵ Nous reviendrons plus en détail sur la figure du funambule, inséparable de la pantomime.

Banville pour les formes fixes relève de ce même goût pour la prouesse technique, qui se voit augmentée dès lors que la forme fixe est pratiquée à la manière d'un auteur en particulier, autrement dit, dès lors qu'à la contrainte de la forme fixe se superpose celle du pastiche. Dans *Les Cariatides*, les « dizains à la manière de Clément Marot » sont d'ailleurs intitulés « Les Caprices » (« Livre troisième »), témoignant du lien entre pastiche²⁶ et fantaisie. Le caprice, qui désigne un « désir soudain et bizarre », une « idée fantasque »²⁷, se rapproche en effet sensiblement de la fantaisie, dans la mesure où il suppose l'idée de liberté de création, voire de lubie de l'artiste – dès la fin du xv^e siècle, la fantaisie est d'ailleurs synonyme de « caprice, humeur »²⁸. Parodie et pastiche exigent donc une certaine virtuosité technique, qui convient ainsi parfaitement au poète funambule, à l'acrobate du vers. Et, si ces deux formes partent d'un matériau donné, c'est aussi pour laisser place à la liberté créatrice, au caprice de la fantaisie. La fantaisie transparaît donc à la fois dans l'imitation et la transformation qui caractérisent la parodie, conjuguant ainsi liberté et rigueur, exigence technique et caprice du créateur.

Fantaisie et parodie partagent en outre une même dimension ludique. Celle-ci est perceptible dès la Préface des *Odes funambulesques*, où le poète qualifie ses poèmes de « feuilles volantes [...] abandonnées comme un *jouet* pour la *récréation* des premières brises »²⁹. De même, c'est « par jeu »³⁰ que Banville dit avoir improvisé les triolets qui composent la sixième section du recueil. La fantaisie est profondément ludique chez le poète, comme on l'observe avec les *Odes funambulesques*, mais aussi avec *Nous Tous* (1884), recueil dans l'Avant-propos duquel Banville annonce : « ce ne sont ici que des caprices légers ; mais j'ai écrit sans doute assez de longs poèmes pour qu'on me permette de me jouer en ces folles arabesques »³¹. Or la parodie participe à n'en pas douter au caractère ludique des *Odes funambulesques*. Au même titre que la citation, elle renvoie au découpage et au collage, à ce qu'Antoine Compagnon désigne comme une « pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait », autrement dit, une « survivance du geste archaïque du découper-coller »³². Dans le Commentaire ajouté à la deuxième édition des *Odes funambulesques*, Banville explique au sujet de la section « Autres Guitares » que

²⁶ Nous verrons en effet que ces dizains peuvent être considérés comme des pastiches de genre.

²⁷ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, op. cit., p. 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 110.

²⁹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5. Nous soulignons.

³⁰ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 283.

³¹ Théodore de Banville, *NT, OPC*, p. 241. On trouve aussi dans cette citation la part de folie propre à la fantaisie – folie que l'on rencontrera encore dans la pantomime « Les Folies Nouvelles », que Banville a intégrée aux *Odes funambulesques*.

³² Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 17.

son titre a été emprunté « par jeu »³³ à Victor Hugo, indiquant que la reprise et la transformation d'éléments appartenant au modèle parodié recouvrent ici une démarche profondément ludique.

Les *Trente-six ballades joyeuses*, qui imitent la ballade « à la manière de Villon », affichent elles aussi clairement une volonté de divertissement, puisqu'elles sont sous-titrées « pour passer le temps ». Il ne faut d'ailleurs pas oublier que la ballade est une forme associée originellement au chant et à la danse. Comme on peut le voir dans la « Ballade au lecteur, pour finir », le jeu caractérise l'activité de l'auteur, qui se dit « épris du même jeu » que Marot, La Fontaine ou Villon (v. 11), qui se sont eux aussi essayés à cette forme fixe. Mais c'est encore pour le lecteur que ces ballades doivent représenter un divertissement : c'est « pour [s]on plaisir » que Banville a « fini cet ouvrage » (v. 22), et il lui conseille de « vide[r] [s]on verre un peu » avant de terminer sa lecture, assimilée dès lors à un moment de détente³⁴. On constate donc que le recueil des *Trente-six ballades joyeuses* a été composé pour le plaisir à la fois de l'auteur et du lecteur, pour passer le temps du pasticheur comme de celui qui découvre ces réécritures.

L'analyse de la « Ballade des célébrités du temps jadis », qui parodie la très connue ballade de François Villon, offre un bon exemple du caractère ludique de la réécriture³⁵. Celle-ci permet à Banville de jouer avec l'hypotexte, mais aussi de jouer sur les mots, en particulier sur les noms propres. Dans le Commentaire des *Odes funambulesques*, Banville explique à propos de sa ballade :

J'ai conservé tel qu'il est le célèbre refrain de Villon : *Mais où sont les neiges d'antan !* et j'ai tâché de mettre mon art à amener ce refrain par un *jeu* de rimes tout différent de celui que le maître avait employé.³⁶

En effet, ce refrain est prétexte à de nombreux calembours onomastiques, puisque Banville fait rimer le refrain « d'antan » avec les noms propres « Dantan » (v. 5) et « Dante en » (v. 22). Le calembour placé en fin de vers lui permet de créer des rimes plus que riches, qui en deviennent grotesques. C'est encore le cas du nom commun « couture », qui rime avec le nom

³³ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265. Le titre « Autres Guitares » constitue en effet la reprise du titre d'un poème du recueil *Les Rayons et les Ombres*, transformé au pluriel.

³⁴ De manière plus générale et le concernant, Banville associe l'activité de la lecture au jeu. Voici en effet ce qu'il dit à propos du livre : « le fait est que je le tiens encore, aux très rares moments, hélas ! où je n'écris pas. Alors je lis des vers de quelque maître savant, et si on me demandait pourquoi, je répondrais, comme fit Baudelaire à une question analogue : Monsieur, c'est pour m'amuser ! ». Théodore de Banville, « L'Auteur », dans « Annexe I. Textes en prose », *OPC*, t. IV, p. 276.

³⁵ Voir « Annexe XIII : la "Ballade des célébrités du temps jadis" et son hypotexte ».

³⁶ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 289. Nous soulignons.

propre « Couture » (v. 13 et 15). Comme on peut le constater, c'est précisément la réécriture qui offre à l'auteur des occasions de jeu, par exemple par la transformation du système de rimes – du « jeu de rimes », comme l'appelle Banville –, permettant alors de nombreuses possibilités de calembours. La fantaisie des *Odes funambulesques* se manifeste ainsi à travers un jeu avec les formes, par la parodie, qui implique une emploi *ludique* des textes, mais aussi avec les mots, au travers des nombreux calembours présents dans le recueil.

Les modèles parodiés par Banville dans les *Odes funambulesques* sont en grande partie constitués de poèmes des *Orientales* de Hugo qui, on l'a dit, s'apparentent déjà à une esthétique fantaisiste. On peut dès lors se demander ce que la fantaisie des parodies banvilliennes doit à leur modèle romantique. Banville, avec ses parodies fondées sur le remplacement de l'Orient par l'Occident, se situe en fait dans le prolongement de l'idée de liberté créatrice revendiquée par Hugo. Dans la mesure où la parodie modifie le sujet d'une œuvre tout en se tenant au plus près de sa forme, elle convoque la fantaisie en son sens premier, celui (romantique) d'« imagination créatrice »³⁷. Mais, si la fantaisie des *Orientales* est surtout liée à leur exotisme, celle des *Odes funambulesques* se veut indéniablement urbaine. L'abandon de sujets orientaux pittoresques pour des sujets parisiens triviaux est d'autant plus fantaisiste que « l'un des thèmes de la fantaisie du temps est l'actualité contingente »³⁸. D'après Silvia Disegni, le recueil des *Odes funambulesques* peut à ce titre être considéré comme « l'une des meilleures expressions » de la fantaisie³⁹. Celle-ci est présente dans le caractère trivial des sujets, mais aussi dans leur traitement satirique⁴⁰, qui implique, nous le verrons, des procédés aux liens étroits avec la fantaisie, comme le grotesque, l'ironie, ou la caricature. Fondés sur la modification et l'exagération de la réalité, ils sollicitent en effet fortement l'imagination du poète. Enfin, la satire, en tournant ses cibles au grotesque ou à la caricature, se rapproche du côté excessif, voire transgressif de la fantaisie.

³⁷ On constate également que Banville reprend, en les exagérant, certains éléments qui participent à la virtuosité formelle des *Orientales*, comme la richesse des rimes ou encore l'insertion de mots inattendus en poésie.

³⁸ Silvia Disegni, « Les poètes journalistes au temps de Baudelaire », art. cit., p. 86.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ La petite presse, dans laquelle la satire de mœurs tient une place importante, se montre ainsi propice à accueillir dans ses pages des textes fantaisistes, qui tendent à représenter la banalité et le quotidien – des journaux comme *L'Artiste* ou la *Revue fantaisiste* sont, comme nous l'avons vu, le fleuron des poètes fantaisistes. C'est aussi par sa diversité et son caractère fragmentaire, que la petite presse constitue un terrain particulièrement favorable au développement de textes fantaisistes.

Deux arts aux liens étroits avec la fantaisie

La pantomime

Il est difficile de s'intéresser à la fantaisie sans évoquer deux domaines artistiques qui lui sont étroitement liés et dans lesquels elle trouve à s'exprimer : ceux de la pantomime et de la caricature. Avant d'examiner l'art de la caricature, nous nous proposons tout d'abord d'expliquer en quoi consiste la pantomime, dont nous verrons qu'elle n'est pas sans rapport avec la parodie, et d'examiner le regard posé par Banville sur ce genre qu'il a lui-même expérimenté avec « Les Folies Nouvelles » (*Odes funambulesques*).

De nombreux auteurs du XIX^e siècle se sont intéressés à la pantomime : tandis que Champfleury, Gautier et Nodier ont composé des pantomimes⁴¹, on trouve parmi ses admirateurs Banville, nous le verrons, mais aussi Nerval, Janin, Sand, Baudelaire, Flaubert ou Zola. Souvent publiée sous l'anonymat, la pantomime est un art mineur et populaire, qui trouve son origine dans les spectacles de Foires, et se caractérise essentiellement par l'absence de parole, ainsi que par des personnages types issus de la *commedia dell'arte* (Arlequin, Colombine, Cassandre, Polichinelle et Pierrot). Mallarmé participe lui aussi au discours admiratif du siècle sur cet art du silence, « seul luxe après les rimes »⁴².

La pantomime est indissociable du théâtre des Funambules. Rendu célèbre par Deburau, il accueille d'abord des acrobates, sauteurs et danseurs de corde, et possède dès 1816 le privilège de la pantomime et du vaudeville, alors que la Comédie Française jouit du monopole de la tragédie, et l'Opéra celui du chant et de la danse⁴³. Comme l'a souligné Ariane Martinez, l'art mimique remplit dès 1800 « la fonction spécifique de contester le théâtre dominant »⁴⁴. La pantomime représente ainsi un moyen d'innovation, qui veut renouveler l'art dramatique en place. En ce sens, elle possède un côté subversif, et sa volonté de se démarquer du théâtre dominant la rapproche de la parodie. Ariane Martinez précise que « la parodie joue un rôle essentiel dans la genèse de la pantomime », dans la mesure où « la

⁴¹ Voir Champfleury, Gautier, Nodier & Anonymes, *Pantomimes*, choisies et préfacées par Isabelle Baugé, Paris, Cicero Éditeurs, 1995.

⁴² Stéphane Mallarmé, « Mimique », *Divagations*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 211.

⁴³ Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, p. 33.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

pantomime fait du théâtre muet un double critique du théâtre parlé »⁴⁵. Et, comme le souligne Jean de Palacio dans *Le Silence du texte*, la pantomime est liée à une volonté de remonter aux origines expressives, au-delà du mot, en recourant seulement au geste⁴⁶. La pantomime possède en commun avec la parodie une certaine nostalgie pour une forme d'expression primitive – on l'a dit, la parodie renvoie à la « pratique originelle du papier », au geste enfantin du « découper-coller ». La figure fantaisiste de Pierrot n'est pas non plus sans rapport avec la parodie. Bien que l'on ait tendance à le considérer comme un personnage exclusivement tragique, Pierrot représente d'abord, au temps de Deburau, un personnage comique – Banville le rappelle d'ailleurs dans *L'Âme de Paris*⁴⁷ – ou ambivalent du moins, réunissant des éléments contrastés⁴⁸. Pierrot correspond à une « parodie du héros traditionnel », à un « "anti-héros", dont les actions "rataient" toujours, au plus grand plaisir des spectateurs »⁴⁹. Le goût de Banville pour la parodie ne se traduit donc pas seulement par des textes parodiques, mais aussi par son admiration pour la pantomime, genre en marge du théâtre dominant, dont les personnages représentent des avatars de la comédie italienne.

La pantomime connaît un déclin à la mort de Deburau en 1846, puis avec la destruction en 1862 du théâtre des Funambules dans les transformations de Paris. Mais de nombreux auteurs continuent à s'exprimer sur la pantomime, dont Banville, qui compose un chapitre de *Mes Souvenirs* (1883) sur « Les anciens Funambules au Boulevard du Temple », où il déclare :

les heures que j'ai passées dans cette petite salle enfumée ont été certainement les meilleures de mon existence. En effet, rien de ce qui rend le théâtre affreux pour les esprits subtils, pour les âmes délicates, n'existait aux Funambules, qui étaient précisément le contraire du lieu commun théâtral universellement adopté⁵⁰.

C'est donc précisément parce qu'il se démarque du théâtre dominant et de ses lieux communs – dont Banville rappelle qu'ils étaient craints par Deburau⁵¹ – que le poète des *Odes*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶ Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, coll. « La république des lettres », 2003, p. 192.

⁴⁷ Banville explique à propos du Pierrot de Deburau : « ni par moment, ni avec suite, ni jamais et en aucune façon, Deburau ne voulut être tragique, et c'est précisément ce qui fit sa gloire ». Théodore de Banville, *L'Âme de Paris : nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier, 1890, p. 13.

⁴⁸ Isabelle Baugé souligne que « la poésie de ce personnage muet, lunaire et mystérieux s'alli[e] au grotesque appuyé de l'ancien paillasse aux farces parfois grossières ». « Préface » de Champfleury, Gautier, Nodier & Anonymes, *Pantomimes*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1883, p. 215.

⁵¹ *Ibid.*, p. 219.

funambulesques apprécie le théâtre du Boulevard du Temple. Il se montre également sensible à la variété qu'offrent ses représentations et explique, à propos du Théâtre des Funambules, que

la scène était machinée avec trois dessous, ni plus ni moins que celle de l'Opéra, ce qui permettait les changements, les transformations, la perpétuelle variété d'une vision sans cesse métamorphosée à souhait pour le plaisir des yeux.⁵²

Ce caractère varié se cristallise dans les scènes muettes jouées par Deburau, scènes « délicieusement lyriques et bouffonnes »⁵³. Le projet des *Odes funambulesques* de marier lyrisme et comique n'est donc sans doute pas étranger aux spectacles de pantomime dont Banville s'est imprégné. On trouve aussi dans la pantomime l'aspect satirique qui sera essentiel dans les *Odes funambulesques* : « toute la haine moderne pour la guerre, toutes les plaisanteries sur les soldats, la caserne et le café des officiers, tenaient dans la pantomime des Jolis Soldats », note Banville dans *Mes Souvenirs*⁵⁴. Mais le caractère potentiellement satirique de la pantomime ne l'empêche pas, de par sa fantaisie, d'offrir au spectateur une échappatoire qui lui permet d'oublier les pesanteurs du siècle :

la pantomime se déroulait au milieu d'incidents assez bouffons, excessifs et multiples, pour nous arracher aux prosaïques misères qui nous assiègent, et, en même temps, ce qu'elle exprimait était bien la Vie, mais simplifiée, initiale, idéalisée par une fantaisie intense et ambulatoire, qui emportait l'esprit dans un tourbillon de gaieté, d'admiration, de folie, d'extase, d'agile et puissante rêverie.⁵⁵

Banville consacre également un chapitre de *L'Âme de Paris* (1890) à Deburau et aux Funambules. En l'espace de quelques années, son souvenir est devenu plus distant, empreint d'une certaine résignation. « Ils sont devenus extrêmement peu nombreux, les contemporains qui ont vu de leurs yeux le spectacle idéal par excellence »⁵⁶, constate le poète, qui se qualifie de « vieillard ayant été, à l'ancien boulevard du Temple, un spectateur assidu de l'ancien petit théâtre à quatre sous »⁵⁷. Si Banville regrette la disparition du Théâtre, « détruit par la pioche impérieuse de monsieur Haussmann », il souligne l'impossibilité de le faire renaître, non

⁵² *Ibid.*, p. 216.

⁵³ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁵⁶ Théodore de Banville, *L'Âme de Paris : nouveaux souvenirs*, op. cit., p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

seulement à cause de la mort du génial Deburau, mais aussi en raison de « causes purement matérielles, pécuniaires et économiques, c'est-à-dire absolues »⁵⁸.

Tandis que Banville s'est largement exprimé sur Deburau et les Funambules dans ses souvenirs, l'art de la pantomime et ses personnages sont aussi omniprésents dans son œuvre poétique. Dans « Une Fête chez Gautier » (*Rimes dorées*), le poète rend hommage au *Pierrot posthume*⁵⁹ de Gautier, ainsi qu'à son « Caprice », évoqué encore dans le poème des *Odelettes* « À Théophile Gautier ». Il encourage également la continuation de la pantomime après la mort de Deburau, et consacre deux poèmes de *Dans la Fournaise*⁶⁰ à ses successeurs : le mime Paul Legrand (1816-1898)⁶¹, qui reprit le Pierrot de Deburau pour en faire une figure plus larmoyante et sentimentale ; et Adolphe Léon Willette (1857-1926), connu pour ses représentations de Pierrot et Colombine, mais aussi pour sa participation avec Rodolphe Salis et Émile Goudeau à la création du cabaret Le Chat noir, et pour avoir fondé plusieurs publications, dont *Le Pierrot* en 1888.

Jean de Palacio note par ailleurs que, « pour les contemporains, Banville incarnait Pierrot et en était même arrivé à se confondre avec lui »⁶². Banville a lui-même mis en scène le personnage de Pierrot dans sa comédie en un acte *Le Baiser* (1887). La figure de Pierrot apparaît à de nombreuses reprises dans sa poésie, souvent dans un mouvement nostalgique. Le poète mentionne le caractère éphémère de Pierrot dans « Le Petit-Crevé » (*Occidentales*), qui date de 1868 : « Tu passes, chimérique et blême, / Comme Antinoüs ou Pierrot ! » (v. 63-64). De même, « Ancien Pierrot » fait appartenir ce personnage au passé. On retrouve encore la figure de Pierrot dans le poème « Tristesse » (*Sonnailles et Clochettes*), ponctué du refrain « Pleure, pleure, mon violon ». Banville convoque fréquemment Pierrot, mais aussi d'autres personnages de la pantomime, tels que Polichinelle, Arlequin ou Colombine, toujours en regrettant leur déclin. Dans « Jocrisse », daté de 1889 et recueilli dans *Sonnailles et Clochettes*, il déplore à propos de Polichinelle et Pierrot notamment :

Ce siècle, beau, mais décadent,
– Comme l'ont prédit les augures,

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Gautier est l'auteur de cette « arlequinade en un acte » (1847) en collaboration avec Paul Siraudin. Notons que Gautier, qui a contribué à renouveler le théâtre français avec ses comédies légères telles que *Pierrot posthume*, a considérablement influencé l'œuvre dramatique de Banville. Voir Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, « Introduction » à Théodore de Banville, *Théâtre complet* (1848-1864), Paris, Honoré Champion, t. I, 2011, p. 5.

⁶⁰ « À Paul Legrand » et « Au Pierrot de Willette ».

⁶¹ « Ô mon cher Paul, ami Pierrot » (v. 21), « Ressuscite les Funambules » (v. 28), peut-on lire dans « À Paul Legrand ».

⁶² Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 32. Nous examinerons plus loin l'image du poète véhiculée par Banville.

Voit au fond du rouge Occident
S'effacer les grandes figures. (v. 1-4)

Le titre *Odes funambulesques* constitue une référence évidente au théâtre des Funambules. Associé à l'ode, l'adjectif *funambulesque* revendique d'emblée un emploi distancié et parodique de ce genre littéraire, que Banville associe désormais aux acrobaties techniques, à travers l'utilisation d'enjambements inhabituels, de rimes riches ou de calembours. Les pantomimes représentées au théâtre des Funambules mettaient en scène des acteurs acrobates et des mimes, qui entraient sur scène avec une pirouette ou un saut. « Le Saut du tremplin », même s'il est placé à la fin du recueil, fait directement écho à ce type d'acrobaties caractéristiques de la pantomime, et associe le poète à un « clown admirable » (v. 1). Le recueil se clôt ainsi sur les vers suivants :

Le clown sauta si haut, si haut,
Qu'il creva le plafond de toiles
Au son du cor et du tambour,
Et, le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles. (v. 68-72)

Quant au poème liminaire du recueil, « La Corde raide », il évoque lui aussi la condition du poète et le place sous l'égide d'un funambule fantaisiste, qui quitte la lyre pour « Jouer du violon debout / Sur l'échelle du saltimbanque ! » (v. 17-18), et qui « [...] marche sur les fiers sommets / Ou sur la corde ignoble [...] » (v. 59-60).

On oublie souvent que les *Odes funambulesques* contiennent une pantomime⁶³ avec « Les Folies Nouvelles », qui avait d'abord été publiée séparément avant de devenir la troisième section du recueil⁶⁴. Accompagnée d'une musique de Hervé, elle a été représentée au Théâtre des Folies Nouvelles le 21 octobre 1854 pour sa réouverture, et éditée la même année par Michel Lévy Frères⁶⁵. Le manuscrit est précédé d'une dédicace à Paul Legrand, dont Banville nous apprend dans son *Commentaire des Odes funambulesques* qu'il avait été engagé pour la pantomime⁶⁶. Après une Préface en vers, la pantomime, constituée de quatre

⁶³ Le terme apparaît dans la Préface en vers (v. 27), où Banville annonce ainsi ce qui va suivre.

⁶⁴ Joseph-Marc Bailbé le rappelle, précisant qu'elle a été « réalisée dans l'esprit de Deburau ». « Préface » à Théodore de Banville, *Odes funambulesques*, op. cit., p. XLIX.

⁶⁵ Voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 484. Notons que le Théâtre des Folies Nouvelles, ouvert en 1851 et situé sur l'ancien Boulevard du Temple à Paris, est le seul à ne pas avoir été démoli dans les travaux d'Hausmann, car il se situait de l'autre côté du « Boulevard du Crime ». Il est aujourd'hui connu sous le nom de Théâtre Déjazet. Voir *Lieux de spectacles à Paris, abris et édifices*, Michel Seban (dir.), Paris, Picard, 1998, p. 61-62. Banville a lui-même détaillé la genèse et l'histoire du Théâtre des Folies Nouvelles dans le « Commentaire » des *Odes funambulesques* (voir *OPC*, p. 262).

⁶⁶ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 262.

scènes, met tout d'abord en scène la figure du « Bourgeois » et celle de « Pierrot »⁶⁷. Le premier représente un personnage type, désigné comme « le Bourgeois »⁶⁸ et, selon l'une des didascalies, comme parlant « En Prudhomme »⁶⁹. Suite à plusieurs péripéties qu'il retrace, le Bourgeois se retrouve, non sans étonnement, dans une salle qui lui est inconnue :

Le bel endroit ! Quelle est cette superbe salle ?
Quel luxe ! Ma surprise est vraiment colossale !
Je ne reconnais rien du tout ; pourtant je sais
Qu'ici je ne suis pas au Théâtre-Français ! (v. 99-102)

Sa surprise se poursuit avec l'arrivée sur scène de Pierrot : « [...] Comme il est pâle ! / On dirait un malade, avec son blanc sarrot ! » (v. 108-109). L'étonnement du Bourgeois vient ainsi traduire l'opposition entre son univers et celui de Pierrot, qui se rencontrent ici de manière exceptionnelle. Mais c'est surtout par leur mode d'expression que les deux personnages s'opposent : car, contrairement au Bourgeois qui s'exprime par le langage de la parole, Pierrot s'exprime par celui, muet, des gestes et des signes. Tandis que le Bourgeois demande « Monsieur est souffrant ? », « [Pierrot exprime que non] », puis se présente par l'intermédiaire d'un écriteau :

[Pierrot montre au bourgeois un écriteau avec ces mots :]
[Je suis Pierrot.]

[Le Bourgeois, lisant l'écriteau.]
« Je suis Pierrot ! » (v. 112)⁷⁰

Le personnage de Pierrot est associé à la parodie et, plus précisément, à celle de l'acteur tragique ou dramatique. En effet, alors que le Bourgeois demande :

Quel genre voulez-vous jouer ? La tragédie ?
C'est un genre français, excellent quoi qu'on dise !

[Pierrot fait la parodie d'un acteur tragique, puis]
[il dit que, malgré toute sa sympathie pour la haute]
[littérature, il ne croit pas devoir s'y consacrer.]

Non ! le drame ?

⁶⁷ Apparaîtront plus loin d'autres personnages types de la pantomime : « Arlequin avec sa Colombine » (v. 251), Léandre, Polichinelle (v. 255) et « Cassandre tremblant » (v. 262).

⁶⁸ Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 98.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁰ Les vers où Pierrot s'exprime ne sont pas comptés, puisqu'ils ne correspondent pas à des prises de parole, mais décrivent les gestes par lesquels il s'exprime – ils fonctionnent ainsi en quelque sorte à la manière de didascalies. Ils se présentent dans des caractères plus petits dans l'édition critique mais, pour des raisons esthétiques et techniques, nous les présentons ici entre crochets.

[Pierrot fait la parodie d'un acteur de drame. Il se]
[promène à grands pas. Ô ciel ! dit-il, où peut être ma]
[fille ! À ce moment le Bourgeois tire sa tabatière pour]
[prendre une prise. Pierrot lui prend sa tabatière. Oh !]
[dit-il, cette petite croix d'or ! Mais alors tu es ma]
[fille ! Je suis ta mère ! C'est superbe, ajoute Pierrot,]
[mais je ne veux pas de cela non plus, je préfère des]
[comédies plus gaies.]

Non plus ?

[Ma fois non, dit Pierrot.]

Ah ! vous ne voulez pas
Marcher toujours en deux, fendu comme un compas,
Et faire trembler tout, jusques à la Bastille,
Pour crier à la fin : « Ciel ! ma mère ! ma fille ! »

[Ma fois non, dit Pierrot.]

La mention par Pierrot d'une « petite croix d'or », grâce à laquelle une mère reconnaîtrait sa fille, parodie précisément un célèbre ressort du mélodrame, celui de « la croix de ma mère », souvent utilisé comme ficelle de la reconnaissance⁷¹. Cette thématique de « la croix de ma mère », au même titre que celle de l'enfant trouvé et que la scène de rupture ou de retrouvailles, fait partie de la « forte fonctionnalité narrative » – notamment sur le plan des effets pathétiques sur le lecteur – du motif romanesque de la séparation des personnages, susceptible de multiples variations⁷². C'est bien de cette maximisation des effets pathétiques sur le lecteur (à laquelle tend le roman de mœurs) que Banville se moque ici, par l'intermédiaire du personnage de Pierrot.

Comme on peut le constater, Pierrot n'est pas constamment muet mais, lorsqu'il parle⁷³, c'est pour parodier d'autres personnages. Ainsi, il se caractérise soit par une absence de parole – c'est le cas la plupart du temps –, soit par une parole parodique. D'après Ariane Martinez, « la référence à l'art mimique cristallise depuis la génération romantique une prise de position esthétique en faveur du geste contre le verbe, de l'art mineur contre l'art officiel »⁷⁴. Aussi la figure de Pierrot incarne-t-elle une forme de crise de la parole, qui passe notamment par la parodie. Personnage omniprésent dans l'œuvre de Laforgue (*Pierrot fumiste, Les Complaintes*), il représente alors une figure non seulement parodique et

⁷¹ On trouve par exemple ce poncif de la reconnaissance dans *Notre-Dame de Paris* (XI, 1), où c'est un « petit soulier » qui permet à Gudule de reconnaître sa fille.

⁷² Voir Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 17.

⁷³ Précisons que son discours est rapporté.

⁷⁴ Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, op. cit., p. 14.

burlesque, mais aussi impuissante, comme c'est le cas chez la plupart des auteurs fin de siècle, qui associent désormais la blancheur du costume et du visage enfariné de Pierrot au vertige de la page blanche⁷⁵. Comme l'a remarqué Jean de Palacio, à mesure que l'on avance dans le siècle, « les origines italiennes chaleureuses semblent s'estomper au profit [...] d'un corps pris dans les glaces du vêtement blanc préfigurant non seulement la pureté, mais plus encore l'impuissance »⁷⁶.

Dans la pantomime de Banville, le personnage de Pierrot suggère l'imprégnation fantaisiste qui caractérise l'atmosphère de la scène. Au Bourgeois qui lui demande quelle est la muse de ce théâtre, « [Pierrot exprime que c'est la Folie] », témoignant de l'esprit fantaisiste qui habite le lieu, décrit plus loin comme « cher à la fantaisie » (v. 139). La pantomime se poursuit d'ailleurs par l'entrée en scène du « Lutin des Folies-Nouvelles », « [personnification de ce qu'ont de plus adorable le Caprice] / [et la Fantaisie] », dont le rôle est de venir « sécher les pleurs » (v. 150) des spectateurs. On retrouve ici l'idée d'une fantaisie qui permettrait aux spectateurs d'oublier leur tristesse – rappelons que, dans *Mes Souvenirs*, Banville décrira également le rôle de la pantomime comme étant de « nous arracher aux prosaïques misères qui nous assiègent »⁷⁷. La fantaisie servirait même de remède à la mélancolie si l'on pense au Lutin qui propose une chanson en assurant que : « C'est ici que l'on oublie / La pâle Mélancolie » (v. 358-359). Le Bourgeois et le Lutin trinquent « Au vin de France » (v. 165), « Au franc rire ! » (v. 166) puis « Aux chansons ! », après quoi ils chantent une chanson bachique, insérée au sein même de la pantomime. La chanson vient de cette manière contribuer à l'aspect lyrique du spectacle.

Pierrot n'est pas le seul personnage de cette pantomime à s'adonner à la parodie. En effet, le Lutin disparaît pour laisser place à un « Comédien bouffon » qui s'exclame :

J'ai fustigé le vent de mon rire aux dents blanches !
En lançant comme dit Hamlet : « des mots, des mots ! »
J'ai distrait quelquefois le passant de ses maux !
Polichinelle et clown, j'ai su, qu'on s'en souviene,
Joindre à l'humour anglais la verve italienne ! (v. 228-232)

Tandis que Pierrot parodiait des personnages – il s'agissait alors de parodie au sens large –, le Comédien bouffon détourne ici un texte précis, issu de la tragédie de Shakespeare *Hamlet* (acte II, scène 2), dans laquelle Polonius demande à Hamlet « Que lisez-vous,

⁷⁵ Pensons à Mallarmé, qui qualifie Pierrot de « fantôme blanc comme une page pas encore écrite ». « Mimique », *Divigations*, op. cit., p. 212.

⁷⁶ Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou les métamorphoses d'un masque*, op. cit., p. 17.

⁷⁷ Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 217.

monseigneur ? », lequel répond : « Des mots, des mots, des mots ». Il est donc question d'une parodie dans un sens plus strict, bien qu'elle demeure ponctuelle – on peut parler d'*allusion parodique*. On retrouve d'ailleurs une référence au même passage de *Hamlet* dans le poème des *Odes funambulesques* « Mascarades », où l'on peut lire :

Qu'Hamlet, terrible et sombre
Sous les plaintes de l'ombre,
Dise, accablé de maux :
« Des mots ! des mots ! » (v. 121-124)

Notons que Banville a coutume d'emprunter ou de transposer des passages de Shakespeare dans ses comédies, comme dans *La Perle* (1877)⁷⁸. Dans sa comédie en un acte *Le Baiser* (1887), on trouve d'ailleurs encore une parodie de *Hamlet*, puisque Pierrot demande : « Mais, en effet, doit-on voir Pierrot pendu ? – L'être / Ou ne pas l'être, c'est la question. [...] »⁷⁹ (v. 305-306). Il s'agit d'une parodie d'un célèbre passage de la pièce de Shakespeare, mais aussi d'une allusion à *Pierrot pendu* de Champfleury, pantomime représentée en 1846 au théâtre des Funambules. Force est de constater ici encore que les personnages de la pantomime (en particulier Pierrot), alors qu'ils sont eux-mêmes des figures parodiques, ont bien souvent recours à la parodie, servant ainsi d'intermédiaires au discours parodique de l'auteur. On trouve encore à la fin de cette pantomime une autre parodie, qui est l'œuvre de Pierrot, mais aussi celle du Bourgeois cette fois, qui lui demande :

Mais que faisiez-vous donc à la saison dernière,
Mon ami ? Tâchiez-vous d'instruire en badinant ?

[Pierrot exprime qu'il n'a jamais songé à cela.]
[Ce que nous faisons ? dit-il, nous dansions.]

[Le Bourgeois]

J'en suis fort aise ! Eh bien, chantez donc, maintenant ! (v. 351-353)

On reconnaît ici aisément « La Cigale et la Fourmi », que Banville parodiera également dans *Nous Tous* sous le titre « La Fourmi et la Cigale ». La fin de la pantomime voit ainsi le Bourgeois avoir recours lui aussi à la parodie, et même « emprunte[r] à son tour le langage de

⁷⁸ Peter S. Hambly, « Notes », dans Théodore de Banville, *Théâtre complet* (1877-1893), P. J. Edwards et P. S. Hambly (dir.), Paris, Honoré Champion, t. III, 2012, p. 344.

⁷⁹ Cette comédie contient d'autres parodies ponctuelles. Un peu plus haut dans le discours de Pierrot, on trouve une allusion parodique au poème d'Edgar Poe « The Raven », où le corbeau répète à un amant désespéré le mot *nevermore*. Dans *Le Baiser*, c'est Pierrot qui s'exclame : « C'est donc fini de rire, et je ne la verrai / Plus jamais. *Nevermore*. Oui c'est trop avéré. » (v. 291-292).

la mimique », comme si « Les Folies Nouvelles » avaient eu pour rôle de transformer le Bourgeois en un personnage pantomimique, s'exprimant désormais dans le langage du geste ou dans celui de la parodie.

La caricature

La fantaisie trouve à s'exprimer à travers l'art non seulement de la pantomime, mais aussi de la caricature. Il revient à Bernard Vouilloux notamment, d'avoir insisté sur le rapport étroit de la fantaisie, en tant qu'« imagination créatrice », avec le visuel⁸⁰. La fantaisie possède en effet un caractère iconique, graphique et pictural, et entretient des liens privilégiés avec toute une veine caricaturale. L'attrait pour la caricature concerne largement les auteurs fantaisistes, dont Champfleury, qui dédie *Les Excentriques* à Daumier. Steve Murphy rappelle aussi que la caricature – celle de Gill en particulier – a toujours passionné Rimbaud⁸¹, lequel a fréquenté les caricaturistes et pratiqué la caricature comme technique littéraire, à travers la caricature de mœurs et dans les dessins de l'*Album zutique*.

La caricature se répand en particulier sous le Second Empire, où elle remplit les pages des journaux satiriques et ne traite plus nécessairement de politique, mais de tout ce qui fait l'actualité. Comme l'ont montré Fabrice Erre et Bertrand Tillier, « les progrès techniques de l'imprimerie sont déterminants dans l'essor de la presse satirique et dans sa conversion massive à l'image caricaturale ou humoristique »⁸². Des journaux comme *La Parodie* ou *La Caricature* sont ainsi animés ou fondés par des dessinateurs (respectivement Gill et Robida⁸³). L'illustration, notamment par le biais de la caricature, commence à tenir une place importante dans la presse à partir des années 1860. La caricature constitue un outil de la satire, dans la mesure où, comme le précisent Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah,

elle [la fantaisie] donne à voir avec humour, avec aussi une ironie, qui peut être grinçante, des figures tirées du réel, quelquefois déformées dans la caricature, quelquefois choisies

⁸⁰ Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, op. cit., p. 149.

⁸¹ Voir Steve Murphy, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

⁸² Fabrice Erre et Bertrand Tillier, « Du journal à l'illustré satirique », dans *La Civilisation du journal*, D. Kalifa, Ph. Régner, M.-È. Thérenty, A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2011, p. 428.

⁸³ Robida est aussi l'auteur d'une célèbre parodie des héros de Jules Verne avec *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* (1879-1880).

pour ressusciter le rire, instituant une complicité avec le lecteur dans la mise à distance⁸⁴.

La caricature possède également des liens étroits avec la parodie, puisqu'à l'origine, il s'agissait d'un divertissement de peintre qui se pratiquait en dehors de l'académisme⁸⁵. Ségolène Le Men a montré que le portrait-charge, en plus de caricaturer sa cible satirique, constitue une caricature du portrait en tant que genre⁸⁶. On peut donc dire que, en voulant parodier les genres artistiques académiques, la caricature possède une dimension parodique.

Banville s'est intéressé à l'art mineur de la caricature autant qu'à celui de la pantomime. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, il fait part de son admiration pour les caricaturistes Gavarni⁸⁷, Cham et Daumier, qui tous trois collaborent au *Charivari*, et auxquels le poète a consacré un article intitulé « Les Grands Chroniqueurs »⁸⁸. C'est précisément pour leur fantaisie, et pour le caractère excessif qui l'accompagne, que Banville apprécie les caricaturistes – dans l'article sur « Les Grands Chroniqueurs », il ne manque pas d'attribuer à Gavarni, Daumier et Cham une « fantaisie outrée »⁸⁹. Le poète a par ailleurs visité l'atelier de Daumier⁹⁰, que l'on a coutume de considérer comme « l'inventeur du métier de dessinateur de presse »⁹¹. Il lui a consacré un chapitre de *Mes Souvenirs* (1885), où il décrit « ce peintre de mœurs » comme « un grand satirique » et « un homme de génie »⁹². Il y raconte ses nombreuses visites à Daumier, après avoir avancé son nom pour un dessin censé figurer dans le journal *Le Corsaire*. Mais Banville, comme il en témoigne, aura quelque peine à l'obtenir du caricaturiste :

Aujourd'hui, le dessin était fini, il n'y avait plus que quelques coups de crayon à donner, mais on ne voulait pas me le montrer encore ; le lendemain c'était une autre paire de manches ; Daumier avouait qu'il n'avait pas encore trouvé l'idée du dessin ; mais il s'en fallait d'un rien. Une autre fois c'était une lithographie attendue qui le tourmentait, mais dès qu'il l'aurait terminée, il serait tout à moi.⁹³

⁸⁴ Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah, « Avant-propos », *La Fantaisie post-romantique*, op. cit., p. 11.

⁸⁵ Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 26.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁷ Banville le cite notamment pour l'épigraphe du poème des *Odes funambulesques* « La Voyageuse ».

⁸⁸ Paru dans le *Gil Blas* du 19 septembre 1879. Voir « Annexes », *NT, OPC*, p. 432. Banville utilise encore cette expression dans le poème qui clôt *Nous Tous*.

⁸⁹ Voir *ibid.*

⁹⁰ Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 164.

⁹¹ Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, op. cit., p. 34.

⁹² Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 163.

⁹³ *Ibid.*, p. 167.

Devant le poète « plus muet qu'une carpe »⁹⁴, Daumier finira par improviser ce dessin en une heure, représentant notamment « des Robert-Macaires, des avocats, des juges prévaricateurs, des jongleurs, des prostituées, [...] »⁹⁵, autant de types récurrents chez les satiristes de l'époque.

Banville lui-même fera un large usage de ces types satiriques, dont l'origine provient de l'art de la caricature. Il a ainsi représenté le bourgeois comme un type, à la suite notamment d'Henri Monnier, qui a créé le personnage de Monsieur Prudhomme en 1830 avec *Scènes populaires destinées à la plume*⁹⁶. En effet, la pantomime « Les Folies Nouvelles », dont nous avons déjà largement parlé, met en scène « le Bourgeois », qu'une didascalie désigne « En Prudhomme ». Quant au poème intitulé « Monsieur Coquardeau »⁹⁷, il avait à l'origine pour titre « M. Prudhomme », et est entièrement consacré à la satire du bourgeois, « Roi des Crétins » (v. 1), « Lépidoptère en habit de Prudhomme » (v. 3), avec des « yeux de vautour économe » (v. 14), un « sourcil plein d'appas » (v. 15) et une « tête profonde » (v. 16). Selon le refrain, le bourgeois représente « Le front serein de la Bêtise humaine ». Banville consacre encore un triolet à « Monsieur Homais », le célèbre personnage de *Madame Bovary* – le poème est d'ailleurs précédé d'une épigraphe du roman de Flaubert, dont Banville dit dans son *Commentaire des Odes funambulesques* qu'il « a amalgamé les créations de Monnier et de Daumier, et [qu'] il en a fait un bonhomme à la Michel-Ange »⁹⁸.

Si la caricature constitue un art intéressant pour Banville, c'est notamment dans la mesure où, au même titre que l'ironie, elle représente une alternative au « grandiose ». Voici en effet ce qu'il affirme en 1862, dans un article du *Boulevard* :

Pourquoi la caricature peut-elle seule parler aujourd'hui ? C'est que, devenus lâches par scepticisme, nous n'osons plus laisser à la poésie et à la peinture la pompe du sublime, et si nous avons à exprimer une idée vraiment grandiose, nous la voilons d'une forme ironique, pour ne pas être pris en flagrant délit d'inspiration élevée.⁹⁹

⁹⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Banville lui consacra en 1888 une étude qui fait partie de *L'Âme de Paris*, sous le titre « Le Témoin ». Voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 614.

⁹⁷ Comme le souligne Peter J. Edwards, avec le nom de « Coquardeau », Banville fait surtout allusion au type de Gavarni, qui fit de Coquardeau un « bourgeois complaisant, dupe des fourberies de sa femme ou de son amante infidèle ». Edwards rappelle aussi que le mot « existait déjà au Moyen-Âge pour désigner un homme simple et badaud ». « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 635.

⁹⁸ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 285.

⁹⁹ Théodore de Banville, « Ferdinand de Lesseps », *Le Boulevard*, 29 juin 1862, « Annexes », *NT, OPC*, p. 424-425.

Nous verrons que Banville, dans les *Odes funambulesques*, érige l'art de la caricature en modèle pour sa poésie. Car, au même titre que la pantomime, la caricature relève d'une vision fantaisiste et parodique, qui convient particulièrement à l'esthétique du recueil.

Images du poète

Le poète funambule

Si la fantaisie de Banville s'exprime dans son intérêt pour la pantomime et la caricature, elle possède aussi une forte incidence sur sa conception du poète, figure à laquelle il a consacré de nombreux poèmes. Les *Odes funambulesques* s'ouvrent et se ferment sur deux poèmes portant sur la condition de l'artiste, témoignant ainsi de l'importance de ce thème.

Le recueil des *Odes funambulesques* est la plupart du temps associé à l'image du poète *funambule*, en raison de son titre, mais aussi de son poème liminaire, « La Corde raide », dans lequel le poète marche sur une corde au-dessus de la foule. Le dernier poème du recueil, « Le Saut du Tremplin », assimile plutôt le poète à la figure du *clown*, dans une vision passablement optimiste, comme le note Jean Starobinski dans le célèbre article qu'il a consacré aux « répondants allégoriques du poète ». Malgré « sa plaie au flanc », le poète crève le plafond de toile et s'en va « rouler dans les étoiles ». Il faut dire aussi que le poème inaugure la section « Gaietés », la première du recueil. Cette apothéose vient s'opposer à l'image du clown tragique telle qu'on la trouve chez un poète comme Baudelaire¹⁰⁰. Banville s'est lui-même expliqué sur ce rapprochement entre la figure du clown et celle du poète :

Le clown ! le poète ! pour qui les voit superficiellement, rien qui ne se ressemble moins ; pour qui sait voir, se dégager des apparences, c'est une seule et même personne. [...] Ah ! les mêmes caractères, les mêmes mots, les mêmes définitions s'appliquent à l'un et à l'autre, car il y a un rythmeur dans tout acrobate, et il y a dans tout habile arrangeur de mots un acrobate, sachant accomplir des merveilles de pondération et d'équilibre. S'élancer avec agilité et certitude à travers l'espace, au-dessus du vide, d'un point à un autre, telle est la suprême

¹⁰⁰ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p. 405.

science du clown, et j'imagine que c'est aussi la seule science
du poète.¹⁰¹

Le poète, qui doit, comme le clown, faire preuve d'une certaine habileté, s'érige ainsi en acrobate du vers, que ce soit par les enjambements inhabituels, les assonances ou les rimes millionnaires et calembours, mais aussi par la parodie, qui exige un savoir-faire technique. La conception du poète comme un funambule, un acrobate du vers, entraîne par ailleurs une certaine désacralisation de la création, animée d'intentions ludiques et comiques, et offre ainsi un terrain favorable à la parodie.

Il faut rappeler que l'image du poète clown constitue un véritable lieu commun chez les artistes du XIX^e siècle, qu'on retrouve chez Musset, Gautier, Nodier, Champfleury, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé et, plus tard, Jarry, Joyce, Rouault, Picasso ou encore Henry Miller. Le spectacle des rues et des fêtes foraines a également joué un rôle déterminant pour Jules Laforgue¹⁰². Selon Jean Starobinski, le monde du cirque et de la fête foraine représente « un morceau demeuré intact du pays d'enfance »¹⁰³, mais aussi

une façon détournée et parodique de poser la question de l'art.
[...] le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images
hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se
sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art¹⁰⁴.

C'est exactement ce que semble faire Banville dans la Préface des *Odes funambulesques*, où il qualifie ses poèmes de « jeux où un poète obscur raille sa propre poésie »¹⁰⁵. La pratique ludique de la littérature, à travers la parodie notamment, recouvre donc des enjeux vitaux ou, du moins, « sérieux ». Banville, en en proposant – comme d'autres auteurs – une version parodique à travers l'image du clown, remet en question la vision romantique et idéalisée du poète. Le poète n'est plus un prophète inspiré par les dieux, mais un clown qui se contente de divertir ses lecteurs et, avant tout, de se divertir lui-même. Comme l'a souligné Philippe Andrès,

le comique funambulesque ne doit pas être compris comme un
simple jeu gratuit et léger entre les diverses formes poétiques. Il

¹⁰¹ Théodore de Banville, « Le clown et le poète », 12 mai 1879, dans *Critiques*, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1917, p. 421-422.

¹⁰² Voir Daniel Grojnowski et Henri Scepti, dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 313 ; Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, op. cit., p. 234.

¹⁰³ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 7.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁵ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

est bien plutôt une interrogation sur la langue elle-même, une vision critique et active de la littérature.¹⁰⁶

Aussi le clown représente-t-il la plupart du temps une figure ambivalente, qui se situe entre le comique et le tragique.

L'ambivalence de la fantaisie, « mélange de légèreté et de gravité, de joie et de tristesse, d'ironie et de tendresse »¹⁰⁷, incite à nuancer la gaieté souvent associée à Banville – pensons à Baudelaire, pour qui sa poésie « représente les belles heures de la vie, c'est-à-dire les heures où l'on se sent heureux de penser et de vivre »¹⁰⁸, ou à Anatole France, qui souligne l'« optimisme [...] inaltérable et parfait »¹⁰⁹ de Banville. Comme l'a très justement remarqué Albert Cassagne¹¹⁰, l'optimisme de Banville n'est qu'apparent. L'œuvre poétique de Banville est aussi marquée par un certain pessimisme, voire par un aspect sombre et angoissé. On le constate dès son premier recueil, *Les Cariatides*, avec des poèmes comme « Dernière Angoisse » et « Une Nuit blanche ». Citons encore « L'Attrait du gouffre » (*Les Exilés*), « Névrose », « Tristesse » ou « Pessimisme » (*Sonnailles et clochettes*). Les *Odelettes* se caractérisent elles aussi par le pessimisme de Banville à l'égard de l'artiste dans la société contemporaine¹¹¹, tandis que Banville dit avoir exécuté *Les Stalactites* « avec une certaine gravité de manière »¹¹². On peut citer enfin le recueil des *Trente-six ballades joyeuses* qui, malgré son titre, contient une « Ballade de ses regrets pour l'an 1830 », venant confirmer le caractère ambivalent de l'œuvre poétique banvillienne, qui oscille entre un mode léger et un mode grave.

¹⁰⁶ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁷ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 422.

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *OC*, t. II, p. 163.

¹⁰⁹ Anatole France, « La Vie littéraire : Théodore de Banville », *OPC*, t. IX, p. 313.

¹¹⁰ Voir Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997 [1906], p. 297-298. Il revient en effet à Cassagne d'avoir souligné le pessimisme de l'art pour l'art, sujet auquel il consacre le chapitre VI de son ouvrage. Guy Sagnes a quant à lui montré que le pessimisme n'implique pas l'ennui : « tous deux ne se rejoignent que lorsque le pessimisme entraîne un abattement définitif ». Le pessimisme conserve par ailleurs souvent « la force de s'organiser en synthèse philosophique », et représente « une attitude intellectuelle et voulue ». Voir *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 87.

¹¹¹ Peter S. Hambly, « Notice », *OD*, *OPC*, p. 656.

¹¹² Théodore de Banville, « À mon père », *STA*, *OPC*, p. 2.

Le poète exilé

L'œuvre de Banville véhicule, à côté de l'image du clown et du funambule, celle du poète qui ne trouve pas sa place dans la société. Elle est présente dès *Les Cariatides* où, dans « La Lyre morte », le poète est qualifié de « monstre oublié par Buffon » (v. 10). On y trouve également l'assimilation du poète à un paria (« Les deux Frères ») et à un martyr (« À ma Mère, Mme Élisabeth Zélie de Banville »). Cette image atteindra son apogée avec le recueil *Les Exilés* (1867), paru dix ans après celui des *Odes funambulesques*. Dans la Préface du recueil, « les exilés » désignent à la fois les Parnassiens, « ceux qui ont eu la noble passion de vouloir enfermer leurs idées dans une forme parfaite et précise », mais aussi les exilés politiques, ceux qui sont « chassés par la jalouse colère des Rois ou par la haine des Républiques »¹¹³. Banville, avec la figure de l'exilé, fait directement référence à Hugo, alors dans sa seizième année d'exil au moment de la parution des *Exilés*. Jean-Marc Hovasse a montré que plusieurs poèmes des *Exilés*, tels que « L'Île » ou « Chio », renvoient à l'œuvre de Hugo, et que le recueil possède des aspects politiques qui ont souvent été oubliés par la critique¹¹⁴. *Le National* n'a d'ailleurs pas manqué de considérer dans *Les Exilés* « non seulement l'œuvre d'un grand poète, mais l'acte d'un courageux citoyen »¹¹⁵. D'après François Brunet, « il est clair que l'exil politique est la conséquence directe, pour Banville, de l'exil ontologique du poète »¹¹⁶. Le recueil de Banville ne convoque donc pas seulement la figure de l'artiste qui s'isole du monde pour se réfugier dans une forme pure, mais aussi celle – qui peut dériver de la première – de l'artiste exilé pour des raisons politiques, dont Hugo est l'incarnation par excellence¹¹⁷.

Les *Odes funambulesques*, par leur aspect satirique, contiennent déjà l'image du poète exilé, même si elle n'est pas encore aussi forte que dans *Les Exilés*. En ce sens, l'exil est aussi à comprendre comme le résultat d'un mouvement volontaire du poète satirique, qui critique une réalité insatisfaisante et s'en désolidarise. Autrement dit, l'isolement de l'artiste peut être vu comme une distanciation permettant de mieux dénoncer les travers de la société. L'exil du poète, habituellement associé au Parnasse et à l'art pour l'art, ne serait donc pas nécessairement synonyme de repli sur soi, mais pourrait aussi être envisagé comme une prise

¹¹³ Théodore de Banville, « Préface », *Les Exilés*, OPC, p. 5.

¹¹⁴ Jean-Marc Hovasse, « Banville-Hugo », Communication au Groupe Hugo du 6 décembre 1997. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-12-6hovasse.htm>

¹¹⁵ Voir Philippe Andrès, « Variantes et notes », *Idylles prussiennes*, OPC, p. 334.

¹¹⁶ Cité par Jean-Marc Hovasse dans « Banville-Hugo », art. cit.

¹¹⁷ Notons que le motif du poète exilé est présent dans le Romantisme de manière générale, et repris de manière plus pessimiste par les Parnassiens.

de distance critique – ainsi que le montrait déjà le lien entre les dimensions ontologique et politique de l'exil.

Alors la pratique de la satire fait-elle pour autant de Banville un poète engagé ? S'il est vrai que l'écriture pour la presse, premier support de publication de la plupart de ses écrits, implique « un regard sur le présent et sur le monde », « un intérêt accru pour les réalités contemporaines et pour l'histoire »¹¹⁸, concevoir la notion d'engagement sous cet angle conduit à sa dissolution : en effet, comme le souligne Benoît Denis, « toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel »¹¹⁹. La notion de littérature engagée doit dès lors plutôt être comprise comme une « pratique littéraire associée étroitement à la politique, aux débats qu'elle génère et aux combats qu'elle implique »¹²⁰. L'engagement, au sens politique du terme, « désigne la volonté d'inscrire la littérature dans le débat sociopolitique, en vue d'en faire un moyen d'intervention, de mobilisation ou d'action sur la scène publique »¹²¹.

Il faut reconnaître que la dimension comico-ludique des *Odes funambulesques* a eu tendance à masquer l'idée d'une potentielle implication sociale ou politique du poète, en dépit de la remarque de Hugo, qui constatait à propos du recueil : « que de sagesse dans ce rire, que de raison dans cette démente, et sous ces grimaces, quel masque douloureux et sévère de l'art et de la pensée indignée ! »¹²². Les *Occidentales*, qui adoptent un ton plus sérieux, apparaissent en revanche à Philippe Andrès comme « une œuvre de poète engagé, proclamant à haute voix un idéal de Justice pour le plus grand nombre »¹²³. « Moins funambulesques que les odes du même nom, ces poèmes sont la preuve que Banville n'était pas un homme indifférent à la réalité politique contemporaine », ajoute-t-il. Dans certaines satires des *Occidentales*, Banville se prononce en effet au sujet de certains problèmes de l'époque, en s'opposant par exemple aux démolitions du Baron Haussmann (« Démolitions » et

¹¹⁸ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Paris, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003, p. 314.

¹¹⁹ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 10.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹²¹ Benoît Denis, « L'Écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », dans *Modernités*, n°26, *Le lecteur engagé. Critique, enseignement, littérature*, I. Poulin et J. Roger (éd.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 211-220. En ce sens, la notion d'engagement adopte un point de vue transhistorique, et peut s'appliquer à d'autres époques qu'à celle du seul XX^e siècle. Elle permet de concevoir la littérature engagée de manière large, non pas seulement liée à la figure de Sartre, mais comprenant aussi des auteurs qui « se sont préoccupés de la vie et de l'organisation de la cité », tels que Voltaire, Hugo, Zola ou Camus. Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 17. Voir aussi Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006, p. 103-117.

¹²² Cité par Jean-Marc Hovasse dans « Banville-Hugo », art. cit.

¹²³ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, op. cit., p. 103.

« Embellissements »)¹²⁴, ou en dénonçant le militarisme de l'Empire (« Le Siècle à aiguille », la parodie « Satan en colère », « La Balle explosible » et « La Mitrailleuse »). Le poète approuvera aussi la construction de la Tour Eiffel, sujet de discorde, en lui dédiant le titre d'un poème dans son avant-dernier recueil, *Sonnailles et clochettes*.

Lors de la guerre franco-prussienne, pendant laquelle Banville est garde national¹²⁵, il publie entre octobre 1870 et février 1871 dans *Le National*, des poèmes décrivant le déroulement des hostilités. Ceux-ci, qui se positionnent dans la guerre à travers une satire des Prussiens et veulent inciter au patriotisme, seront recueillis dans *Idylles prussiennes* (1871). Selon Yann Mortelette, le contexte historique particulier de la guerre franco-prussienne induit un changement d'attitude chez les Parnassiens : « alors qu'ils se tenaient à l'écart de l'action sous le second Empire, ils souhaitent que le poète reprenne sa fonction de guide lorsque l'histoire se remet en marche »¹²⁶. Ce genre de recueil semblerait ainsi devoir être considéré moins comme le résultat d'un réel engagement politique et d'une volonté de mettre la poésie au service de la cité, que comme le produit de circonstances historiques particulières et exceptionnelles. C'est en effet précisément dans les dernières années du second Empire que les recueils de Banville se font plus engagés – on l'a vu avec *Les Exilés* (1867) et les *Occidentales* (1869). D'ailleurs, comme le remarque encore Yann Mortelette, les années d'après-guerre signent le retour à une poésie apolitique¹²⁷.

En effet, l'autoportrait que Banville dresse dans « Ballade sur lui-même » en 1873 (*Trente-six ballades joyeuses*), ne manque pas de revendiquer l'absence de finalité de l'art : « Mais exercer un art servile, / Comment l'oserions-nous, pauvrets ! » (v. 11-12). Aussi le poète se détache-t-il de toute mission civile ou politique :

Mon allure est trop peu civile.
Toujours (autrement je mourrais,
Fuyant toute besogne vile,
Je retourne aux divins retraits. (v. 17-20)

La position du poète dans le recueil *Trente-six ballades joyeuses* se situe dans la stricte continuité de l'attitude qu'il adopte face à la Commune de Paris en 1871, au sujet de laquelle il reste muet. Comme le précise à ce propos Philippe Andrès,

¹²⁴ On l'a dit, Banville dénoncera également les transformations de Paris dans ses *Lettres chimériques* (1885) et dans *L'Âme de Paris* (1890).

¹²⁵ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, op. cit., p. 103.

¹²⁶ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 289.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 297.

la poésie de circonstance ne s'attarde guère aux événements politiques de la Commune. Le républicanisme de Banville ne va pas jusqu'à l'exaltation de l'odeur de la poudre et la révolte sur les barricades. Fils d'un milieu aisé, Banville s'il est révolté ne deviendra pas un révolutionnaire au sens idéologique du terme, malgré l'écœurement qu'il ressent envers les régimes coercitifs. Ses idées républicaines s'inscrivent dans le respect de la légalité.

Cette absence de réaction de Banville face à la période insurrectionnelle de la ville se situe à contre-courant de l'attitude qu'adoptent ses contemporains, dont la majorité se revendique contre la Commune. D'après Paul Lidsky,

à l'exception de Vallès, de Rimbaud, de Verlaine, de Villiers de L'Isle-Adam qui sympathisent plus ou moins avec la Commune, de Victor Hugo qui adopte une attitude de neutralité durant l'événement, puis qui condamne sévèrement les Versaillais lors de la répression, tous les autres écrivains notables prennent position ouvertement contre la Commune, les uns de façons modérée, la plupart avec une virulence qui surprend aujourd'hui¹²⁸.

Cette abstention de tout engagement politique face à la Commune de Paris vaudra d'ailleurs à Banville d'être remis en cause de manière véhémement par Rimbaud dans « Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs ». Ainsi que l'a souligné Steve Murphy à propos de Rimbaud,

bon nombre de ses textes ultérieurs [à mai 1871] condamnent le gouvernement de Versailles, dont les soldats ont massacré plus de vingt mille Parisiens lors de la semaine sanglante, et vilipendent aussi les écrivains qui soutiennent Versailles, ou qui, comme Hugo, Banville et Coppée, prétendent ou bien rester silencieux et neutres, ou bien adopter un chemin de médiation tenu par Rimbaud pour illusoire¹²⁹.

Bien que les satires de Banville ne soient pas dépourvues d'une forme de critique sociale et politique, comme l'attestent en particulier les *Occidentales*, on l'a vu, force est de constater que le poète reste pour le moins prudent dans ses prises de position. Il semble soucieux d'éviter toute implication, alors même que la grande majorité de ses contemporains s'expriment sur les événements de 1871 et se positionnent contre la Commune. L'exil du poète n'est toutefois pas incompatible avec des sujets plus politiques, comme on l'a vu avec le

¹²⁸ Paul Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1999, p. 10.

¹²⁹ Steve Murphy, *Le Premier Rimbaud, ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 22-23.

recueil des *Exilés*, qui fait référence à Hugo et montre que l'exil « ontologique » de l'artiste peut aussi impliquer un exil « politique ».

Reste encore à tenter de comprendre de quelle manière les poètes « gèrent » l'absence de Hugo, en exil depuis 1851, et à déterminer si l'esthétique fantaisiste et les pratiques qu'elle implique (parodie, fragment) témoignent d'une forme de crise ou, au contraire, avivent la créativité littéraire.

Fantaisie et création

Parodie, ennui et mélancolie

On a coutume de faire du constat mélancolique que « tout a été dit » un *topos* de la littérature particulièrement vivace chez les poètes de la génération post-romantique, qui subiraient la gloire et le rayonnement de Hugo. Le maître romantique est souvent considéré comme ayant épuisé toutes les formes de la littérature et n'ayant plus rien laisser à expérimenter après lui. Banville exprime cette impression d'épuisement de la poésie dans « Méditation poétique et littéraire » (*Odes funambulesques*), où il regrette la productivité qui caractérisait le Romantisme : « On écrivait, tandis que maintenant on gèle » (v. 7), déclare-t-il. Si, « au sens le plus général, s'ennuyer c'est souffrir d'une absence »¹³⁰, la parodie banvillienne, qui souffre de l'épuisement de la production romantique¹³¹, et demeure inséparable d'une nostalgie pour les œuvres passées, doit-elle de ce point de vue être perçue comme symptomatique d'une forme d'ennui ?

Dans son ouvrage *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Guy Sagnes situe Banville parmi les écrivains touchés par l'ennui moderne : selon lui, il appartient, avec Fromentin, Baudelaire, Flaubert, Maxime Du Camp, Edmond de Goncourt, Renan, Leconte de Lisle et Taine, à « la génération de ceux qui en tout cas l'ont le plus continûment affirmé et le plus consciemment analysé »¹³². Le motif de l'ennui est

¹³⁰ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, op. cit., p. 70. L'ennui, qui provient du latin *odium*, « haine », peut encore être conçu comme une humeur antipathique.

¹³¹ Au même titre que la « Ballade des ses regrets pour l'an 1830 ».

¹³² Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, op. cit., p. 11. En 1866, Charles Asselineau décrit Banville à Armand du Mesnil comme un ami « très occupé, très ennuyé et souvent malade » (Lettre inédite, *Revue d'histoire littéraire*, avril-juin 1967, p. 304, citée par G. Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, op. cit., p. 259). La critique a par ailleurs souvent prêté à Banville une « maladie nerveuse », une « dépression » dont il aurait été atteint au printemps 1857, année de publication des *Odes funambulesques* (voir notamment Philippe

particulièrement présent dans *Les Exilés* (1867) (« L'Attrait du gouffre », « L'Exil des dieux »), que Banville décrit dans la Préface comme l'un de ses recueils où, dit-il, « j'ai pu mettre le plus de moi-même et de mon âme ».

Guy Sagnes note toutefois aussi qu'« il s'est formé une autre école où l'ennui n'entrait pas »¹³³, à savoir celle de la fantaisie, à laquelle Banville, Gautier, Musset et Hugo furent bon gré mal gré ramenés. Alors faut-il distinguer deux parties dans l'œuvre poétique de Banville, l'une, sérieuse, où l'ennui apparaît comme motif prégnant (*Les Exilés*), et l'autre, fantaisiste, où le plaisir de jouer tient l'ennui à distance (*Odes funambulesques*) ? Tout semble en effet l'indiquer : il suffit de parcourir ce dernier recueil pour voir que le terme *ennui* et ses dérivés, le *spleen* et la *mélancolie*, y apparaissent à titre de repoussoirs.

Le mot *spleen*, qui peut être défini comme une « perception organique de l'ennui »¹³⁴, une « façon plus malade d'[en] être atteint »¹³⁵ connaît une seule occurrence dans la poésie banvillienne. Et, s'il est convoqué dans le poème « Mascarades » de la section « Gaietés » des *Odes funambulesques*, c'est sur un ton amusé, pour se voir aussitôt congédié par le poète, qui déclare :

Laissons à l'Angleterre
Ses brouillards et sa bière !
Laissons-la dans le gin
Boire le spleen. (v. 105-109)

Rappelons aussi que la figure de Pierrot, telle qu'elle apparaît dans la poésie banvillienne, ne prend pas encore l'aspect *splénétique* que l'on trouvera notamment chez Edmond de Goncourt ; elle est encore une figure positive et joyeuse, qui permet de lutter contre l'ennui, à l'image de la nouvelle feuille dont la *Revue anecdotique* annonce la création le 16 mai 1855 : « Le Pierrot, journal des rieurs, spécifique contre l'ennui et le spleen, Théâtre, Littérature, Beaux-Arts, Blagues, Modes et Annonces »¹³⁶.

De la même manière que le spleen, la *mélancolie* apparaît dans le recueil des *Odes funambulesques*, mais pour être immédiatement éconduite – « Bientôt tu t'enfuiras, ange

Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, op. cit., p. 85). Mais ces considérations biographiques sont demeurées plutôt floues – difficile, en effet, de savoir ce que recouvre exactement ce mal que l'on prête au poète.

¹³³ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, op. cit., p. 27.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 61. Rappelons que le terme *spleen* est dérivé du latin « rate », siège de la joie, dont l'altération engendre des passions tristes.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 70. Le spleen, souvent associée à l'Angleterre et à son atmosphère brumeuse, se caractérise par un dégoût profond de la vie, une tristesse continue, lesquels sont dus en partie aux progrès de la civilisation et à l'accroissement des désirs et besoins impossibles à satisfaire. Voir *ibid.*, p. 61.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 76.

Mélancolie », peut-on lire dans « Premier Soleil », poème qui trouve lui aussi sa place dans la section « Gaietés ». Rappelons que le terme provient du latin *melancholia*, « bile noire », l'une des quatre humeurs de la théorie d'Hippocrate. Selon la médecine ancienne, l'excès de cette humeur provoquait une tristesse vague, un état d'abattement. La mélancolie, contrairement à l'ennui, tend toutefois à être valorisée, dans la mesure où elle est supposée capable d'accroître le pouvoir créateur. Chez Baudelaire, elle consiste en un état propice à la création, dans lequel il faut se maintenir¹³⁷. De même que la mélancolie, le spleen ne représente pas nécessairement un obstacle à la création au XIX^e siècle. Il est valorisé comme principe créateur et joue un rôle déterminant dans *Le Spleen de Paris*, mais aussi dans plusieurs pièces des *Romances sans paroles* de Verlaine.

On constate donc que, dans les *Odes funambulesques*, le spleen et la mélancolie ont plutôt tendance à être maintenus à distance et ne semblent pas être considérés comme des éléments favorables à la création. Notons que c'est bien souvent la chanson qui a pour rôle de chasser la mélancolie, comme on l'a vu plus haut dans la pantomime des « Folies Nouvelles ». Quant au poème « Mascarades », cité ci-dessus, c'est juste après avoir demandé « Chantez, Musique et Danse ! » (v. 107) que le poète enjoint d'abandonner le spleen à l'Angleterre. Il faut rappeler que la médecine, depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, attribue aux effets de la musique une utilité dans le traitement de la mélancolie¹³⁸. On peut dès lors admettre que la parodie, en particulier grâce à son lien étroit avec la musique, représente un antidote à la mélancolie, et permet de la tenir à distance. Pour Philippe Andrès, le funambulesque fait figure de « remède esthétique », d'« échappatoire à la maladie »¹³⁹. La parodie, de par son caractère ludique, voire comique, peut ainsi représenter une réponse possible à la mélancolie et se voir convoquée pour faire fuir le spleen. Henri Scepi a montré que, chez Laforgue, « la distraction contribue à divertir de leurs spleens respectifs le poète et son lecteur »¹⁴⁰. Ainsi, la mélancolie provoque le rire et l'humour – il s'agit d'une « mélancolie humoristique »¹⁴¹. Autrement dit, « la mélancolie du sujet parlerait à s'énoncer, non pas selon les voies directes de la confession lyrique, mais bien selon le jeu continu des grimaces et de l'ironie »¹⁴². La parodie, en s'inscrivant ici dans une esthétique

¹³⁷ Margery Vibe Skagen, « Ennui vs mélancolie », dans *Les Fleurs du Mal. Actes du colloque de la Sorbonne*, A. Guyaux et B. Marchal éd., Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 60.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 255.

¹³⁹ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, op. cit., p. 91.

¹⁴⁰ Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 128.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴² *Ibid.*, p. 104.

fantaisiste qui privilégie une vision ludique et divertissante de la création, contribue donc à maintenir une certaine distance avec l'ennui et ses états voisins (la mélancolie, le spleen).

Parodie et fragment

Face au caractère fragmentaire de certaines œuvres poétiques de Banville, on peut s'interroger sur la capacité du poète à construire une œuvre totale. Le fragment est-il le signe, chez le poète, d'une difficulté créatrice ? Il faut souligner en effet le caractère composite des *Cariatides*, dont le « Livre deuxième » contient des « feuillets détachés » (« Amours d'Élise », composés de sept poèmes), ainsi que des « épisodes et fragments » (« Ceux qui meurent et ceux qui combattent », qui en comptent six). L'aspect fragmentaire, qui est donc déjà présent dans *Les Cariatides*, constitue également le principe de composition du recueil des *Odes funambulesques*, fait de « feuilles volantes »¹⁴³ et « improvisé au hasard et bribe par bribe »¹⁴⁴, d'après les mots de Banville. La parodie participe elle aussi du caractère fragmentaire des *Odes funambulesques*. En reposant sur le geste du « découper-coller », elle possède un aspect intrinsèquement fragmentaire. Les parodies banvilliennes semblent d'ailleurs éloignées de toute volonté de complétude. Elles n'ont pas l'ambition de constituer un ensemble fermé ou définitif. Contrairement à certains de leurs modèles, dont *Les Orientales*, elles possèdent en effet un aspect indéterminé, comme l'indique le titre des recueils *Odes funambulesques* et *Occidentales*, ainsi que celui des sections « Autres Guitares » et « Variations lyriques ». Tout se passe comme si d'autres parodies pouvaient venir s'ajouter à l'infini à celles du recueil¹⁴⁵. De même, les premiers textes parodiques de Banville, composés en collaboration, sont marqués par le fragment – pensons à « Vacquerie » ou à « Fragments littéraires », sur lesquels nous reviendrons.

Le fragmentaire peut renvoyer à l'impossibilité de construire une œuvre autrement que par bribes et, partant, témoigner d'un sentiment d'impuissance du créateur. Mais le fragment, lorsqu'il est lié à la fantaisie, possède un statut poétique ou générique. Il correspond à ce que Philippe Hamon décrit comme le « résultat d'un acte de fragmentation volontaire, conscient mais destiné cette fois à être inscrit et rendu visible comme tel dans l'œuvre inachevée et

¹⁴³ Banville intitulera d'ailleurs l'une de ses œuvres *Feuilles volantes* en 1883.

¹⁴⁴ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5.

¹⁴⁵ C'est Steve Murphy qui souligne l'absence d'article défini devant le titre *Occidentales*. « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 109.

publiée »¹⁴⁶. Rappelons que la fantaisie est originellement synonyme de « faculté imaginative, pouvoir d'invention »¹⁴⁷, un sens bien éloigné de toute idée de difficulté de créer. Comme le précise encore Philippe Hamon, le texte fantaisiste joue très souvent sur « la lacune, le collage, les points de suspension, la juxtaposition de fragments textuels plus ou moins homogènes ou disparates »¹⁴⁸. Pour Jean de Palacio, le texte fantaisiste se présente souvent comme un texte

diversement infiltré, parasité jusqu'à l'éclatement, fragmenté, proliférant, anarchique, décousu, pratiquant le mélange des genres, uniquement préoccupé, selon la formule de Banville, de « marcher sur la tête » et de se « vêtir d'oripeaux désordonnés et bizarres »¹⁴⁹.

La thématique du bal masqué, omniprésente chez Banville¹⁵⁰, est emblématique de l'école de la fantaisie et indissociable d'une vision fragmentaire. Comme l'a montré Dominique Pety, qui a étudié ce motif chez les Frères Goncourt et Gavarni, le bal masqué constitue un motif emblématique de la fantaisie, « moins pour son sujet que pour le type de vision – fragmentaire, disparate, euphorique et mouvante – qu'il implique, et pour les procédés stylistiques qu'il suscite »¹⁵¹. On retrouve d'ailleurs cette image dans la parodie, que Bakhtine considère comme une émanation du masque : « la parodie, la caricature, ... ne sont au fond que des dérivés du masque, dans lequel se révèle l'essence profonde du grotesque »¹⁵².

Le fragment doit aussi être pensé en relation avec le journal, premier support de publication d'un certain nombre de poèmes banvilliens. On a en effet tendance à considérer, d'une part, que c'est le développement de la presse qui, au XIX^e siècle, a favorisé les formes brèves et, d'autre part, que cette vision fragmentée de la réalité a partie liée avec la

¹⁴⁶ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier », dans *Théorie et pratique du fragment*, op. cit., p. 76.

¹⁴⁷ *Trésor de la langue française*.

¹⁴⁸ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier », art. cit., p. 77-78.

¹⁴⁹ Jean de Palacio, « Pantomime et fantaisie : l'«effet Deburau» », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Sàidah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003, p. 417.

¹⁵⁰ Voir, entre autres, « La Corde raide », « Mascarades », « La Voyageuse » (OF), « Masques et dominos » (OCC), « Musique » (*Dans la fournaise*), « Carême » et « Bal masqué » (NT). Précisons que, lorsqu'il est utilisé au singulier, le masque devient un motif péjoratif qui s'éloigne de celui, fantaisiste, du bal masqué. C'est le cas notamment dans « Les Folies nouvelles », « Réalisme » ou encore « Le Mirecourt » (OF). Il est alors souvent utilisé pour caractériser la cible satirique.

¹⁵¹ Dominique Pety, « Le motif du bal masqué chez Gavarni et les Frères Goncourt », dans *La Fantaisie post-romantique*, op. cit., p. 435.

¹⁵² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire...*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 2010 [1970], p. 49.

modernité¹⁵³. Or ce regard morcelé n'est de loin pas incompatible avec une ambition de totalité :

à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle environ, s'impose progressivement un imaginaire où le fragment est ce qui donne le mieux accès à une totalité en soi insaisissable, et ce qui rend aussi possible la conception moderne de la temporalité¹⁵⁴.

Le fragmentaire, paradoxalement, permet donc d'accéder à une forme de totalité, poursuivent Marie-Ève Thérénty et Guillaume Pinson :

si la littérature a tant puisé aux sources du fragment, c'est qu'elle y a aussi trouvé la matrice originale à un vaste déploiement, comme si le minuscule [...] contenait aussi au moins virtuellement son envers, la totalité. Le monde moderne, trop complexe en soi, ne se donne jamais à saisir autrement que par un ensemble bigarré de représentations et de médiations qui le *résumant*.¹⁵⁵

Comme le montrent les récentes études sur le journal, il ne faudrait d'ailleurs pas seulement assimiler ce dernier aux formes brèves, mais concevoir au sein même de la production journalistique une distinction entre formes brèves et formes plus longues (chroniques, contes, faits divers...) ¹⁵⁶. La presse montre aussi qu'au XIX^e siècle peuvent coexister fragmentation et totalisation, notamment par divers « procédés d'expansion », qui permettent par exemple au poème de se constituer en recueil ¹⁵⁷. Ainsi que l'a souligné Silvia Disegni,

le journal est aussi le lieu où, par bribes, jour après jour, se construisent de futurs ensembles « volumisés » comme les recueils individuels. [...] De tels volumes (romans ou recueils, d'articles ou de poésies) formant des ensembles mieux définis et circonscrits, sembleraient répondre à un désir de réunification de parcelles éparses mais aussi à une réappropriation auctoriale pour conjurer, en partie du moins, leur dispersion sur les pages du quotidien, leur caractère éphémère mais aussi la perte

¹⁵³ Pour Silvia Disegni, « l'une des caractéristiques de la modernité est à voir dans le nouveau regard que l'écrivain, voire le poète, pose sur le monde contemporain, dans sa vision fragmentée des choses ». « Les poètes journalistes au temps de Baudelaire », art. cit., p. 94.

¹⁵⁴ Marie-Ève Thérénty et Guillaume Pinson, « Présentation : le minuscule, trait de civilisation médiatique », *Études françaises, Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction*, vol. 44, n°3, 2008, p. 5-6.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁶ Silvia Disegni, « Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 44, n°3, 2008, *Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction*, p. 70.

¹⁵⁷ Voir Marie-Ève Thérénty et Guillaume Pinson, « Présentation : le minuscule, trait de civilisation médiatique », art. cit., p. 6.

d'individualité qui caractérise l'entreprise collective d'un journal¹⁵⁸.

Dans la mesure où le passage du journal au recueil signifie aussi le passage du fragmentaire à la totalité, l'aspect composite qui s'observe dans certaines œuvres poétiques de Banville est donc moindre en regard du statut de ces écrits lorsqu'ils paraissent tout d'abord de manière morcelée dans la presse.

On l'a compris, le caractère fragmentée de l'œuvre poétique banvillienne relève plus de l'esthétique fantaisiste que d'une difficulté à produire une œuvre totale. Ce caractère morcelé n'est d'ailleurs pas incompatible avec une ambition de totalité, comme le montre la presse au XIX^e siècle, qui fait coexister ces deux aspects. Nous allons d'ailleurs voir que Banville, en dépit du contexte de production post-romantique auquel on a souvent prêté une forme de paralysie, est loin d'être un écrivain en manque d'inspiration.

Parodie et productivité

Même si l'on a coutume de dire que la littérature, après Hugo, souffre d'un essoufflement, et de voir la parodie comme révélatrice de cet épuisement en l'associant à une forme condamnée à la répétition et au second degré, cette idée paraît devoir être nuancée. Dans son discours prononcé à la mort de Baudelaire en 1867, Banville montre en effet que, si le paysage littéraire est certes encore marqué des stigmates du maître romantique, une autonomisation progressive semble possible :

Tout le monde sait qu'un magnifique et puissant écrivain règne chez nous sans conteste depuis trente ans, et, depuis trente ans, a mis sur notre littérature, poésie lyrique, drame, roman, histoire, critique, l'empreinte de sa griffe de lion. Cette royauté de Victor Hugo, elle a été tantôt subie, tantôt librement acceptée, mais toujours reconnue et obéie, tant il semblait impossible de s'y soustraire ! L'imitation de Victor Hugo, tel a été le commencement de tout poète de ce temps ; aucun de nous n'a su ou même voulu s'en affranchir ; longtemps le jeune poète s'essayait à l'ombre de notre cher et vénéré maître, et il restait aux côtés du colosse *jusqu'à ce qu'il se fût à son tour senti naître et grandir des ailes*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Silvia Disegni, « Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle », art. cit., p. 69-70.

¹⁵⁹ « Discours prononcé par Théodore de Banville sur la tombe de Charles Baudelaire », *OPC*, t. IV, p. 268-269. Nous soulignons.

Banville reconnaît le poids qu'a représenté l'écrivain romantique pour la génération suivante, mais il fait aussi voir à quel point l'imitation a pu représenter un moyen de s'en détacher. Loin de constituer une forme d'asservissement, la création à partir des œuvres hugoliennes a permis de s'affranchir progressivement de la tutelle romantique. Au XIX^e siècle, « la parodie est un des moyens de sortir de cette paralysie », note Daniel Sangsue¹⁶⁰. Autrement dit, la parodie, en partie fondée sur l'imitation, constituerait une façon parmi d'autres d'opérer une transition à partir du Romantisme. Dix ans après la parution des *Odes funambulesques*, Banville témoigne donc non pas d'un paysage littéraire obstrué, mais d'un nouvel horizon vers lequel la réécriture a pu servir de tremplin.

Banville semble plus proche de l'écrivain prolixe que du poète en panne d'inspiration, ce qu'atteste tout d'abord l'ampleur de son œuvre poétique, constituée d'une quinzaine de recueils¹⁶¹, sans compter ses nombreuses pièces de théâtre et textes pour la presse. « Sur un coin de table, en une demi-heure, Théodore de Banville écrit un long prologue en alexandrins pour la *Sapho* de Philoxène Boyer, quelques heures avant le lever du rideau »¹⁶², note l'un de ses contemporains. Graham Robb souligne par ailleurs que « l'existence d'un système prosodique consolidé par l'usage est prouvée par la facilité avec laquelle on improvisait des vers »¹⁶³.

Il ne faut pas oublier que Banville, en tant qu'écrivain-journaliste, doit répondre aux exigences de productivité de la petite presse. Car le poète est soumis aux contingences matérielles, tout comme sa figure identificatoire, le saltimbanque, que Banville définit comme un « artiste indépendant et libre qui fait des prodiges *pour gagner son pain quotidien* »¹⁶⁴. L'activité littéraire a donc aussi un côté alimentaire – le poète place dans la section « Variations lyriques » des *Odes funambulesques*, en grande partie composée de parodies (ce qui n'est sans doute pas anodin), un poème au titre explicite : « À un ami. Pour lui réclamer le prix d'un travail littéraire », dans lequel il évoque ses difficultés financières. Banville se voit parfois contraint de produire par nécessité et de manière rapide, comme ce fut le cas avec la pièce *Les Fourberies de Nérine*, que lui demanda Constant Coquelin dans un délai de vingt-

¹⁶⁰ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 40.

¹⁶¹ Dans l'« Autobiographie » qu'il donne à Nadar pour son *Panthéon des célébrités*, Banville ne manque pas de préciser, au registre des « Œuvres principales » : « *Les Cariatides* (5 000 vers) », insistant ainsi sur l'ampleur de son premier recueil poétique. Nadar, *Caricatures et Photographies, Catalogue d'exposition, Maison de Balzac*, op. cit., p. 142.

¹⁶² Sylvain-Christian David, *Philoxène Boyer, un sale ami de Baudelaire*, Paris, Ramsay, 1987, p. 90. Nous soulignons.

¹⁶³ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁴ Théodore de Banville, *Les pauvres Saltimbanques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853.

quatre heures, et qui fit que Banville demanda aux spectateurs et aux lecteurs de l'excuser d'avoir « pris les miettes de Molière »¹⁶⁵.

Si une certaine nostalgie pour la créativité romantique est bien présente chez Banville, qui constate avec lucidité la difficulté de succéder à Hugo, on ne peut pour autant considérer l'auteur des *Odes funambulesques* comme un poète en mal d'inspiration. La parodie, loin de représenter le symptôme d'un épuisement de la poésie, correspond à une esthétique fantaisiste, qui privilégie des formes fragmentaires et joue sur le second degré. Bien plus, la parodie permet de répondre aux exigences de productivité de la presse, et son aspect technique, voire mécanique, peut participer de la prolixité de l'écrivain-journaliste. Car, comme nous allons le voir, la presse contribue à l'avènement d'une « littérature industrielle », dirigée par des principes économiques et exigeant un certain rendement des écrivains qu'elle emploie.

¹⁶⁵ Théodore de Banville, *Les Fourberies de Nérine*, Paris, Calmann-Lévy, 1864, p. 21.

CHAPITRE 3 : PRESSE, POÉSIE ET PARODIE

L'avènement d'une « littérature industrielle »

On doit l'expression « littérature industrielle » à Sainte-Beuve, qui publie en 1839 dans la *Revue des deux mondes* un article intitulé « De la littérature industrielle »¹. Pour Sainte-Beuve, la littérature industrielle n'est pas nouvelle, mais elle s'est transformée en une menace dans la mesure où elle est devenue prédominante. Ainsi, « deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement »². Sainte-Beuve condamne certaines dérives de la presse comme les romans-feuilletons et la réclame, dont les journaux sont devenus dépendants après la baisse de leur prix. Il s'en prend également au drame, notamment celui que représente le théâtre de l'Odéon, à la contrefaçon étrangère³, et à la poésie, dont les auteurs exigent d'être payés au vers⁴ ; il épingle « l'appât des primes »⁵ qui règne au théâtre, et dénonce la librairie qui « se meurt »⁶.

Sainte-Beuve, en créant l'expression de « littérature industrielle », met en évidence une préoccupation générale au XIX^e siècle, que la plupart des artistes partagent. Comme le souligne très justement Christine Planté, « ce statut de la littérature marchandise constitue un enjeu culturel et politique, en même temps qu'une question de survie personnelle pour les écrivains »⁷. Sainte-Beuve n'est d'ailleurs pas le premier à critiquer l'industrialisation de l'art. Désiré Nisard publie en 1833 un texte intitulé « D'un commencement de réaction à la littérature facile », dans lequel il fait un constat similaire. Dans ce combat contre la littérature commerciale, on s'érige contre les « modes de production, de diffusion et de consommation de la littérature », avec l'idée que « l'industrie mène à un nivellement de la création littéraire par le bas »⁸ – idée qui préfigure sans doute ce qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, s'observe comme un « fantasme d'une dégénérescence généralisée »⁹. Cette crainte d'une

¹ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *La Revue des deux mondes*, 1839, p. 681.

² *Ibid.*, p. 691.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 685.

⁵ *Ibid.*, p. 684.

⁶ *Ibid.*

⁷ Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 190.

⁸ Anthony Glinier, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 29 mai 2009, p. 1.

⁹ Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet. Fantasmes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, p. 12.

littérature de masse, dirigée par des principes économiques, concerne de nombreux auteurs, qui se sentent menacés dans leur activité et dans leur existence. Pour Baudelaire, « cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie »¹⁰. L'auteur du *Spleen de Paris*, en évoquant dans « Le Chien et le Flacon » un public « à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies »¹¹, dénonce une littérature de bas étage encouragée par la faible exigence des lecteurs.

C'est encore à l'envahissement de l'art bourgeois que s'opposent des auteurs comme Leconte de Lisle, Flaubert et les Goncourt. Car, comme le remarque Albert Cassagne, « [l'] antagonisme entre la société bourgeoise et les artistes ou les littérateurs n'empêch[e] pas ceux-ci de subir au bout d'un certain temps l'influence de celle-là »¹². Face à cette littérature industrielle tente de s'imposer une littérature artiste et artisanale : « trouver en elle-même la propre fin de l'activité littéraire, telle sera bien l'ambition de tous les mouvements et cénacles qui se revendiqueront, au XIX^e siècle, de l'art pour l'art »¹³. L'art pour l'art se constitue donc en partie en réaction à l'émergence d'une marchandisation de la littérature. Si l'on a coutume de rattacher ce courant dont est issu le Parnasse à un « champ de production restreinte », qui ne chercherait pas à atteindre le grand public, contrairement à un « champ de grande production », auquel appartiendrait la littérature industrielle et bourgeoise¹⁴, la presse montre cependant que les écrivains peuvent jouer sur les deux tableaux, celui de la littérature industrielle et celui de l'art pour l'art. En témoigne l'exemple de Banville, poète qui se revendique ouvertement de l'art pour l'art tout en appartenant au milieu de la presse. Le Parnasse, dans sa version fantaisiste comme dans sa version plus grave¹⁵, n'est donc pas confiné dans un régime de production restreinte, et trouve sa place dans les pages du journal, qui incarne un régime de grande production.

Le journal, devenu une « entreprise commerciale et financière »¹⁶ suite à son essor dans les années 1830, cristallise presque à lui seul la marchandisation de la littérature. Il faut dire qu'il constitue désormais une source de revenu pour les écrivains, lesquels pour la plupart

¹⁰ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, OC, t. II, p. 618.

¹¹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. R. Kopp, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 117.

¹² Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 53.

¹³ Anthony Glinier, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », art. cit., p. 7 et 11.

¹⁴ Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

¹⁵ Banville, en effet, publie dans la presse des poèmes qui feront partie de son œuvre fantaisiste comme de son œuvre plus grave.

¹⁶ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 54.

y participent. La presse est écrite essentiellement par des hommes de lettres ou par des hommes politiques, dans la mesure où la profession de journaliste n'existe pas encore en tant que telle. Cette « collusion »¹⁷ entre la sphère des gens de lettres et celle des journalistes est dénoncée par bon nombre d'écrivains, y compris par ceux qui collaborent à la presse. Citons par exemple Balzac qui, avec la deuxième partie d'*Illusions perdues*, *Un grand homme de Province à Paris* (1839), veut montrer les dérives du milieu de la presse. À travers le personnage principal Lucien de Rubempré, écrivain raté qui a choisi le journalisme par dépit, Balzac présente le journaliste comme la figure négative de l'écrivain. Pensons encore à la *Monographie de la presse parisienne* (1842), dans laquelle Balzac opère une classification moqueuse du monde de la presse en identifiant différents types de journalistes, se livrant ainsi à une physiologie de l'écrivain-journaliste. Ce discours négatif sur la presse se caractérise par sa ténacité : on le trouve encore sous le Second Empire, avec par exemple le roman des Goncourt *Charles Demailly* (1860), puis sous la Troisième République, qui voit la publication de *Bel-Ami* (1885) de Maupassant, autre roman présentant le journaliste comme une figure péjorative. Enfin, pensons à Léon Bloy qui, en 1890, malgré son activité de chroniqueur, considère que « l'art et le journalisme sont incompatibles »¹⁸, ou encore à Remy de Gourmont qui, la même année, déclare : « le jour est proche où il faudra, entre la littérature et le journalisme, opter définitivement »¹⁹.

L'opposition entre poésie et journalisme constitue un lieu commun du XIX^e siècle et la presse a tendance à être « considérée comme la source de tous les maux »²⁰. Certains écrivains n'hésitent pas à concevoir l'écriture pour la presse comme une forme de prostitution ou, du moins, à épingle sa soumission à des nécessités financières. On condamne le côté alimentaire de la presse, mais aussi ses exigences de productivité. Il arrive que les écrivains y soient payés à la ligne, ce qui peut favoriser certaines dérives telles que le plagiat ou l'abus des dialogues, qui permettent de « tirer à la ligne ». On fustige également la mystification engendrée par le journal, qui banalise le recours au pseudonyme, à l'anonymat ou à l'initiale, remettant ainsi en question la notion de propriété littéraire.

Mais, afin de mieux comprendre l'émergence de ces différents procédés, examinons de plus près les caractéristiques de la presse au XIX^e siècle et les conditions de son essor.

¹⁷ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 13.

¹⁸ Léon Bloy, « Le Reportage littéraire », *La Plume*, n°26, 15 mai 1890, t. I, p. 81.

¹⁹ À propos de Sébastien Roch d'Octave Mirbeau, *Mercure de France*, juillet 1890.

²⁰ Daniel Sangsue, « "Le grand fléau qui nous rend tous malades..." Représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Recherches et Travaux*, n°48, 1995, p. 130.

La presse

Il est possible de diviser la presse du XIX^e siècle en quatre pôles principaux : les revues, la presse littéraire, la presse quotidienne et la petite presse satirico-politique²¹. Nous nous proposons de présenter ces quatre visages du journal, en nous arrêtant un peu plus longuement sur le dernier, puisque c'est majoritairement dans celui-ci que paraissent à l'époque les écrits parodiques de Banville.

On trouve tout d'abord, au sommet de la hiérarchie de la presse, la revue, qui peut être considérée comme un « objet hybride (à mi-chemin entre livre et journal) »²², contenant essais, comptes rendus et articles variés. L'année 1829 voit la création de deux revues d'importance, la *Revue de Paris*, créée par le Docteur Véron, et la *Revue des deux mondes*, qui possède d'abord une vocation documentaire dans le domaine de la géographie, avant de devenir essentiellement littéraire lorsque Buloz en prend la direction en 1831. Citons également la *Revue fantaisiste*, fondée par Catulle Mendès, qui privilégie quant à elle des questions d'esthétique. Banville, Baudelaire ou encore Champfleury font partie de ses collaborateurs.

Un peu plus bas dans la hiérarchie de la presse se trouvent les journaux littéraires, dont le plus célèbre est sans conteste *L'Artiste*. Créé en février 1831 par Arsène Houssaye, il allie critiques picturales (en publiant notamment une série de Salons), musicales et littéraires, et compte parmi ses célèbres plumes Gautier, Banville, Baudelaire et Mallarmé. Banville y écrit des critiques, mais aussi des poèmes qui seront recueillis dans *Les Stalactites* en 1846.

Mentionnons ensuite l'existence de la presse politique quotidienne. Créé en 1826, *Le Figaro* est bihebdomadaire avant de devenir quotidien à partir de mai 1866. Sa tendance contestataire connaît une réorientation en 1835, pour se diriger vers une satire sociale, artistique et mondaine, même si la critique politique continue à y être présente, mais de manière plus discrète. Mentionnons la création en 1836 par Émile de Girardin de *La Presse*, premier journal fondé sur une logique purement industrielle et commerciale, puisqu'il insère dans ses pages des annonces payées et inaugure par ailleurs la formule du roman-feuilleton. Il baisse également de moitié le prix de l'abonnement, entraînant de nombreux journaux à faire de même. Citons encore, parmi les quotidiens les plus connus, *Le National* (d'orientation libérale comme *Le Constitutionnel*), ou *Le Charivari*, auxquels Banville a collaboré – tout comme aux précédents journaux quotidiens cités plus haut.

²¹ Nous reprenons cette division à Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1929-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

²² Alain Vaillant, « La Presse littéraire », dans *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 357.

Au bas de la hiérarchie journalistique figure la petite presse satirico-politique, qui rassemble les feuilles politiques, littéraires, théâtrales et quotidiennes. Elle est donc « petite » en raison de la place qu'elle occupe dans la hiérarchie journalistique. Pour Jean-Didier Wagneur, la petite presse « se construit dans un rapport d'altérité à la presse générale, d'opposition aux majorités comme aux stéréotypes » et fait figure d'*outsider* « face à la presse générale et, au-delà, face aux autorités des divers champs (politique, littéraire, artistique) »²³. Le petit journal se transforme radicalement à partir de 1830, avec l'apparition de la caricature grâce aux progrès de l'imprimerie, qui voit naître la lithographie, une nouvelle technique venue remplacer la gravure. Charles Philippon fonde *La Caricature* en 1830 et *Le Charivari* en 1832, premier quotidien satirique illustré de caricatures, dans lequel aucun article n'est signé. Si, vers 1830, les principaux journaux satiriques (*Le Corsaire*, *Le Figaro* et *La Silhouette*) contribuent à préparer la révolution de Juillet en critiquant le pouvoir en place, l'année 1835 marque une rupture dans l'histoire de la presse satirique, puisque le gouvernement légifère afin de contrôler la caricature politique et soumettre toute gravure ou lithographie à une autorisation préalable. Cette loi conduit à la disparition de *La Caricature*, mais à la métamorphose du *Charivari*, qui se tourne vers la satire de mœurs. Il fait dès lors surtout référence aux personnalités connues et aux anecdotes parisiennes, autrement dit, à l'actualité contingente.

Le deuxième tiers du XIX^e siècle entre ainsi dans l'ère du divertissement et du loisir. Et, alors que la presse politique et quotidienne subit l'auto-censure sous le Second Empire, la petite presse connaît un véritable essor, comme l'atteste André Monselet :

tandis que les grands journaux, tenus sous la férule d'une censure tyrannique, risquaient de sombrer corps et biens, les petites feuilles satiriques, humoristiques, croissaient et multipliaient à l'envi ; – c'était le triomphe de la caricature et du mot de la fin. [...] Bref, c'est un éparpillement de nouvelles et de fantaisies jetées à tout vent de la petite presse.²⁴

La petite presse consiste donc désormais essentiellement en une presse de divertissement, qui traite des spectacles, des arts ou de la littérature – *Le Corsaire*²⁵, journal dans lequel Banville a fait ses débuts, est sous-titré *journal des spectacles, de la littérature, des arts, mœurs et modes*. La petite presse se caractérise aussi par le rire, utilisé comme arme satirique ou pour

²³ Jean-Didier Wagneur, « Le journalisme au microscope », *Études françaises*, vol. 44, 2008, p. 26.

²⁴ André Monselet, *Charles Monselet, sa vie, son œuvre*, préface de Jules Claretie, Paris, Émile Testard Éditeur, 1892, p. 187.

²⁵ Il devient *Le Corsaire-Satan* de 1844 à 1847.

lui-même. Sa dimension moqueuse, ironique et joyeuse en fait le terrain favori de la blague et de la supercherie. L'absence de signature et la signature par des initiales ou un pseudonyme y sont légion, que ce soit pour se protéger de la censure, ou simplement par jeu. Ainsi, l'absence de signature est souvent destinée à attiser la curiosité des lecteurs et à accroître l'attractivité des textes, qui se présentent comme des énigmes. La tendance de la petite presse à l'anonymat favorise donc toutes les formes littéraires qui jouent sur l'identité et sa dissimulation (supercherie, mystification, supposition d'auteur, apocryphe), mais banalise aussi des pratiques moins légales telles que le plagiat et le recours massif à des « nègres ».

L'écriture journalistique, malgré son caractère divertissant et rieur, n'en représente pas moins une écriture contraignante. Comme nous le verrons, elle entraîne un certain formatage des textes, qui doivent répondre aux exigences du journal : exigences de temps, liées à la périodicité du journal, mais aussi exigences de ton et de contenu, afin d'être au plus près de l'actualité. Il s'agit donc avant tout d'une écriture calibrée, devant rentrer dans un cadre strict.

Précisons encore que la petite presse se caractérise par la densité de sa mise en page, qui privilégie une lecture verticale, par colonne. Elle est fragmentée en différentes rubriques que se partagent des rédacteurs issus des milieux les plus divers, rédacteurs qui détiennent parfois l'exclusivité d'une rubrique en particulier. Enfin, il faut souligner l'hétérogénéité de la petite presse, qui fait coexister des éléments de différente nature : on y trouve des textes aussi bien que des dessins (souvent caricaturaux), de la prose comme de la poésie, à côté de nombreuses publicités, annonces et critiques de l'actualité culturelle.

L'insertion de la poésie dans le journal

Si l'on sait qu'au XIX^e siècle, un certain nombre de romans connaissent une publication périodique – Balzac inaugure la formule avec *La Vieille Fille*, qui paraît dans *La Presse* en 1836 – on tend à oublier que le journal, à l'époque, accueille fréquemment des textes poétiques. Ainsi, certains poèmes des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* sont publiés dans la presse avant d'être recueillis. Bien que les études littéraires sur la presse se soient multipliées ces dernières années – faisant de l'analyse des rapports entre presse et littérature un champ en pleine expansion²⁶ –, un grand nombre d'entre elles restent consacrées à

²⁶ Ont été consacrés à la question des numéros de revues (*Orages*, n°7, mai 2008, *Poétiques journalistiques* ; *Revue de la BnF*, 19, 2005, *La petite presse* ; *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*), mais aussi des ouvrages collectifs (*Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004 ; *La Civilisation du journal*, op. cit.).

l'impact du journal sur la prose, et peu d'études ont encore été menées sur le renouveau auquel la presse donne lieu dans le domaine poétique²⁷.

La présence de textes poétiques dans des publications périodiques nous paraît aujourd'hui difficile à envisager, et les conditions dans lesquelles la poésie s'insère dans la presse au XIX^e siècle demandent à être expliquées. D'après Marie-Ève Thérénty, la petite presse représente le seul support capable d'écouler la surproduction poétique et romanesque des aspirants à la littérature, dont le nombre connaît une croissance exponentielle à partir de 1830²⁸. La poésie connaît par ailleurs une crise éditoriale, et souffre d'un faible succès auprès des lecteurs, tandis que la production et la vente de romans explosent :

alors que, sous la Restauration, les genres littéraires majeurs, en termes de légitimité esthétique et de visibilité culturelle, sont ceux de la poésie dramatique et lyrique, le roman les supplante très rapidement dès les premières années de la monarchie de Juillet.²⁹

Les tirages de la poésie commencent à diminuer à partir de 1840³⁰ et de plus en plus de recueils de vers paraissent à compte d'auteur. Comme l'a relevé Pierre Bourdieu, tout concourt à une baisse d'intérêt pour le recueil poétique :

les goûts des parvenus installés au pouvoir se portent vers le roman, dans ses formes les plus faciles – comme les feuilletons, qui s'arrachent à la cour et dans les ministères, et qui donnent lieu à des entreprises d'édition lucratives ; au contraire, la poésie, encore associée aux grandes batailles romantiques, à la bohème et à l'engagement en faveur des défavorisés, fait l'objet d'une politique délibérément hostile, notamment de la part du ministère d'État – comme en témoignent par exemple les procès intentés aux poètes ou les persécutions contre les éditeurs tels que Poulet-Malassis, qui avait publié toute l'avant-garde poétique, notamment Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, et qui fut acculé à la faillite et à la prison pour dettes³¹.

La presse constitue dès lors pour la poésie un nouveau moyen d'édition, d'autant plus qu'elle connaît un véritable essor, avec la multiplication du nombre de ses titres et l'agrandissement

²⁷ Signalons toutefois les recherches d'Alain Vaillant, qui s'est intéressé au renouvellement poétique amené par le support du journal. Voir notamment « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, op. cit. ; « Le Vers à l'épreuve du journal », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 11-27.

²⁸ Marie-Ève Thérénty, « Le petit journal littéraire à l'époque romantique », *Revue de la BNF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 7.

²⁹ Alain Vaillant, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle », dans *Culture de masse et culture médiatique*, J.-Y. Mollier et alii (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 19.

³⁰ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1929-1836)*, op. cit., p. 24.

³¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 89.

de son lectorat. Le journal permet ainsi d'offrir un lectorat plus vaste à une poésie en perte de vitesse. Aux yeux d'Alain Vaillant, il faut donc se méfier d'une conception *purement* économique du travail journalistique, dans la mesure où elle repose sur un anachronisme. Car, comme il le rappelle, « au milieu du XIX^e siècle, on publie prioritairement la littérature [...] dans la presse, tout simplement parce que, à cette époque, la presse est le support éditorial le plus naturel et le plus légitime pour la littérature »³².

Il n'en reste pas moins que l'importance du genre poétique s'amenuise au fil du siècle, du point de vue de sa production comme de son lectorat, et que cette incursion de la poésie dans la presse ne reste que passagère, puisque la fin du siècle assiste à « la disparition de la poésie des pages du journal »³³. Les rapports entre presse et poésie ne sont pas complètement rompus, le modèle de la presse conservant parfois une certaine influence sur l'élaboration de l'œuvre poétique au XX^e siècle³⁴. Mais le temps où la poésie trouvait sa place dans le journal semble définitivement révolu.

Le journal, premier support des parodies banvilliennes

La prépublication des parodies de Banville dans la presse

La production parodique banvillienne et, plus largement, sa production poétique, est d'abord une publication périodique. Seul le premier recueil du poète, *Les Cariatides*, n'a pas été publié dans la presse ; le suivant, *Les Stalactites*, compte quatre poèmes prépubliés dans le journal littéraire *L'Artiste* en 1844 et 1845. Quant aux *Odelettes*, elles connaissent une prépublication en 1853 dans le journal *Paris*. Banville collabore à *La Revue fantaisiste* en 1861, où il publie des poèmes qui seront recueillies dans les *Améthystes*, tout en faisant paraître dans divers journaux les premières pièces des *Occidentales*, dont une grande partie sera publiée en 1868 dans *Le Charivari* de Pierre Véron³⁵. Banville est intégré à la rédaction

³² Alain Vaillant, *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, Paris, GF Flammarion, 2011, p. 11.

³³ Dominique Combe, « "L'universel reportage" [...] "Nul n'échappe, décidément, au journalisme" », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 129.

³⁴ Patrick Suter a montré que, « de Mallarmé à la fin du XX^e siècle, les œuvres d'avant-garde se situent dans un rapport tensionnel et dialectique à la presse ». Ainsi, « jusqu'au surréalisme, la littérature emprunte son modèle à la presse ». « De la presse comme modèle de l'œuvre à la presse dans l'œuvre – et à l'œuvre comme modèle de la presse », *CONTEXTES*, n°11, 2012, *La littérature en régime journalistique*.

³⁵ Les publications de Banville dans *Le Charivari* ont lieu en 1868, 1869, 1888 et 1890.

du *National* dès sa création en janvier 1869³⁶, pour lequel il écrit à la fois le feuilleton de la vie théâtral et parisienne, et des éloges funèbres³⁷. La fermeture des théâtres en septembre 1870 l'amène cependant à devoir momentanément trouver de nouveaux sujets, et à se concentrer sur l'actualité, avec des poèmes qui constitueront en 1871 le recueil *Idylles prussiennes*. Banville publie également en 1883 et 1884 dans le *Gil Blas* des poèmes qui seront recueillis dans *Nous Tous*³⁸. Quant aux poèmes de son dernier recueil, *Sonnailles et clochettes*, ils paraissent dans *La Vie pour rire* puis dans *L'Écho de Paris*, où Banville livre également des chroniques en prose.

Au total, plus de deux cents collaborations de Banville à des journaux et revues ont été dénombrées³⁹. L'auteur, en plus d'être présent dans les pages du journal par les poèmes qu'il y publie, l'est aussi par ses chroniques et ses critiques littéraires, artistiques et musicales (dans *La Silhouette*, *Le Corsaire-Satan*, *Le Pouvoir*, *La Revue fantaisiste*, *Le Figaro*, etc.)⁴⁰. On constate donc la grande diversité de ses publications (poésie, prose, articles, critiques, chroniques...) comme de leur support, puisque Banville écrit pour la revue aussi bien que pour la presse littéraire, le journal politique quotidien et la petite presse⁴¹. Mais intéressons-nous maintenant plus précisément à la publication périodique des parodies banvilliennes.

Dans une introduction à « La Corde raide », le poème liminaire des *Odes funambulesques*, Banville explique à propos du recueil, dont la parution est prévue un mois plus tard, que

³⁶ Banville donnera sa démission en 1881 en raison d'un désaccord avec le directeur du journal.

³⁷ Voir Edouard Galby-Marinetti, « La féerie obsidionale, Banville au *National* (1870-1871). De l'actualité à sa mimesis scénique », dans *Presse et scène au XIX^e siècle*, O. Bara et M.-È. Thérénty (dir.), www.medias19.org/index.php?id=2960, 17/08/2012.

³⁸ Le *Gil Blas* compte de nombreuses publications de Banville, avec une série de poèmes en prose qui paraissent tous les vendredis de mars à mai 1882, et seront recueillis dans *La Lanterne magique*. Banville y publie aussi de la prose : ses *Contes pour les femmes* (de janvier à octobre 1880) ; ses *Contes féériques*, qui portent alors le titre de « Contes fantastiques » (de 1880 à 1881) ; des articles (en 1881 et 1882) qui constitueront *Mes Souvenirs* et *Paris vécu*, et d'autres (en 1883 et 1884) qui donneront naissance aux trois recueils *Lettres chimériques*, *Contes héroïques* et *Contes bourgeois* ; les préoriginales (1884-1885) de *Dames et Demoiselles* et *Fables choisies mises en prose* ; enfin, des articles (1886-1888) qui seront recueillis dans *L'Âme de Paris*.

³⁹ Voir Philippe Andrès, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, op. cit., p. 443-444. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, dont la *Bibliographie de l'œuvre de Théodore de Banville* a paru la même année que l'ouvrage de Ph. Andrès cité ci-dessus, répertorient également les périodiques pour lesquels Banville a écrit. Ils comptent une vingtaine de périodiques auxquels Banville collabore de manière régulière, ainsi que de nombreux autres où ses contributions ne sont que ponctuelles. Voir *Bibliographie de l'œuvre de Théodore de Banville*, op. cit., p. 707.

⁴⁰ Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, *Bibliographie de l'œuvre de Théodore de Banville*, Genève, Slatkine, 2009, p. X. Un grand nombre de ses critiques sont réunies dans Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, choix de textes, introduction et notes par P. J. Edwards et P. S. Hambly, 2 vols, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁴¹ Il y aurait une vaste étude à mener sur les rapports de Banville à la presse. Si nous avons limité notre corpus aux poèmes parodiques qui y ont paru, il serait intéressant d'explorer de manière plus large les textes que Banville y a publiés, afin d'établir une poétique – au même titre que pour sa poésie parodique.

les pièces qui le composent, satires si ingénieusement mêlées de lyrisme, ont toutes paru tour à tour depuis dix années dans les petits journaux en réputation, et sont célèbres parmi les écrivains et les artistes. On les a lues sur des feuilles volantes ; mais chacun les sait par cœur, et on ne s'est pas lassé d'admirer la verve, l'esprit et l'inspiration qui animent ces poésies comiques.⁴²

Le caractère journalistique des poèmes qui constituent les *Odes funambulesques* en fait bien des « feuilles volantes » au sens propre⁴³. C'est donc moins par modestie ou pour se déresponsabiliser de la pratique parodique que Banville désigne encore ainsi ses *Odes funambulesques* dans la Préface de 1857⁴⁴, que pour rappeler leur premier support de publication. Dans l'autobiographie qu'il fournit à Nadar pour son *Panthéon des célébrités*, le poète définit les « Occidentales » avant tout par leur support de publication, en les qualifiant de « poésies d'un genre spécial qui ont paru dans divers journaux »⁴⁵. Les poèmes parus dans les *Odes funambulesques* n'étaient originellement pas destinés au support du livre, et l'idée de réunir ces odes dans un recueil revient à l'éditeur Auguste Poulet-Malassis. Banville explique en effet dans le Commentaire du recueil :

J'avais écrit la plupart des odes comiques dont se compose le livre, uniquement dans le désir de chercher un genre nouveau, et sans songer du tout à les réunir. Ce fut P. Malassis qui audacieusement entreprit d'en faire un livre.⁴⁶

Banville qualifie par ailleurs les *Odes funambulesques* de « pauvre petit bouquin étrange [...], improvisé au hasard et bribe par bribe à vingt époques différentes »⁴⁷. Quant au titre choisi, c'est un « camarade quelconque » qui qualifia le recueil en ces termes juste avant qu'il ne paraisse, donnant ainsi l'idée du titre à Banville⁴⁸. Si ces déclarations participent d'une rhétorique de modestie propre à l'esthétique parnassienne et fantaisiste, elles sont également tributaires du support originel de publication.

Les parodies que Banville a publiées dans les journaux n'ont pas toutes été recueillies. L'édition critique de Peter J. Edwards des *Odes funambulesques* possède d'ailleurs le mérite de donner accès à plusieurs d'entre elles, comme « Le Petit Mazeppa », « Chaudesaigues dit à

⁴² Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 443-444.

⁴³ On retrouve d'ailleurs cette expression chez Baudelaire qui, dans « De l'essence du rire », parle des « feuilles volantes du journalisme ». Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 525.

⁴⁴ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5.

⁴⁵ Théodore de Banville, « Autobiographie », 1853-1854, dans Nadar, *Caricatures et photographies, Catalogue d'exposition, Maison Balzac, op. cit.*, p. 142.

⁴⁶ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 248.

⁴⁷ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 14.

⁴⁸ Voir le « Commentaire », *OF, OPC*, p. 248.

Rolle » ou encore « Entre les Halles et la Banque »⁴⁹. C'est en octobre 1845 que Banville commence à publier dans la presse les parodies qui seront recueillies dans les *Odes funambulesques*. Les poèmes parodiques qui composent la section « Autres Guitares » paraissent d'abord individuellement sous le titre d'*Occidentales* – la mention y figure seule ou précédée d'un titre⁵⁰.

Les parodies de Banville sont prépubliées dans des revues (*La Petite Revue*, la *Revue anecdotique*) ou, plus souvent, dans la petite presse littéraire et moqueuse (*Le Figaro*, *Polichinelle à Paris*) et dans la presse satirique illustrée (*Le Charivari* et *Le Journal pour rire*, deux journaux de Philippon, *La Silhouette*, *La Caricature*, *Le Tintamarre*⁵¹, etc.)⁵². Un poème peut paraître dans plusieurs journaux à quelques semaines, mois ou années d'intervalle⁵³. Cette publication multiple a sans doute joué un rôle important dans la notoriété des poèmes, que « chacun [...] sait par cœur » à l'époque, comme se plaît à le rappeler Banville. Si une parodie comme « Le Flan dans l'Odéon » n'a été publiée qu'à une seule reprise dans la presse, d'autres (telles que « L'Odéon », « La Tristesse d'Oscar », « V... le baigneur » et « Le Mirecourt ») ont paru dans plusieurs journaux ou plusieurs fois dans le même journal. Ainsi, « Bonjour, Monsieur Courbet » paraît dans *Le Figaro* en février 1856 puis en mai 1866, avant d'être recueilli en 1869 – dix ans séparent ainsi les deux premières prépublications dans la presse⁵⁴. Le type de journal joue un rôle prépondérant dans le ton de la parodie : on remarque en effet que les parodies les plus sérieuses et les plus éloignées du texte d'origine ont paru non pas dans la petite presse, mais dans des journaux quotidiens comme le *Gil Blas* ou *Le National*. C'est le cas des parodies qui seront recueillies dans les *Occidentales*, qui possèdent une dimension nettement moins comique – et plus engagée – que celles des *Odes funambulesques*. Il semble donc bien que le poète adapte le ton de ses parodies pour correspondre au type de journal auquel elles sont destinées.

⁴⁹ « Annexe II. Pièces non recueillies », *OF, OPC*, p. 301-330. Il s'agit de trois parodies de Hugo. Voir « Annexe II : Les parodies non recueillies et leurs modèles ».

⁵⁰ Afin de constater à quoi ressemble une parodie de Banville lorsqu'elle paraît en journal, nous renvoyons à l'« Annexe V », qui reproduit la première page d'un numéro du *Tintamarre*, ainsi que la parodie de Banville sous la rubrique « Album du *Tintamarre* » (en page six du journal). Voir « Annexe V : L'occidentale "Le Flan dans l'Odéon" dans la presse ». Cette reproduction montre bien de quelle manière la parodie banvillienne coexiste avec des éléments hétérogènes lorsqu'elle paraît dans la presse.

⁵¹ Banville participe à la rubrique des « Causeries » du *Tintamarre* avec Baudelaire notamment, et à celle de l'« Album du *Tintamarre* », où il insère plusieurs parodies.

⁵² Certains sont des journaux quotidiens, comme *Le Figaro* et *Le Charivari*. Pour une présentation détaillée de ces différents périodiques, nous renvoyons à Alain Vaillant, « La Presse littéraire », dans *La Civilisation du journal*, *op. cit.* De manière plus générale, on peut aussi se référer à Marc Angenot, qui a établi une « typologie de la presse périodique » dans 1889. *Un état du discours social*, *op. cit.*

⁵³ Cette même « stratégie d'essaimage » se retrouve chez Baudelaire. Voir Jean-Pierre Bertrand, « Une lecture médiatique du *Spleen de Paris* », *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 330.

⁵⁴ Il semble bien qu'il s'agisse de la seule parodie que Banville publie dans *Le Figaro*.

On peut se demander si, en publiant ses poèmes – parodiques notamment – dans la presse, Banville parvient à toucher un lectorat plus large, voire plus populaire que celui auquel sont destinés ses recueils poétiques. Autrement dit, faut-il voir ici l’adaptation de Banville à un nouveau lectorat, pour lequel la poésie lyrique romantique n’est plus adaptée ? En fait, il ne semble pas vraiment. L’introduction qui précède le poème « La Corde raide » lors de sa prépublication périodique, précise que les poèmes qui composent les *Odes funambulesques* sont « célèbres parmi les écrivains et les artistes »⁵⁵, soulignant ainsi le caractère plutôt élitiste de leur public. La parodie banvillienne, même lorsqu’elle paraît dans le journal, n’en conserve donc pas moins un aspect sélectif. Elle s’adresse surtout à un lecteur cultivé et lettré, censé disposer de connaissances suffisantes pour identifier la présence de la parodie et reconnaître le modèle parodié. Comme le souligne Jean-Didier Wagneur,

le lectorat de la petite presse tend [...] à se différencier du public traditionnel des grands journaux pour se réclamer d’une communauté subsumée sous le nom de « public littéraire » qui englobe les hommes de lettres et les « professionnels » de la presse. Car le petit journal s’écrit aussi à destination des journalistes qui y puisent informations et échos et constitue par ses rebonds une précieuse caisse de résonance.⁵⁶

De même, Alain Vaillant a mis en évidence la dimension élitiste de la petite presse, « publiée au cœur du très petit monde du Paris journalistique », qu’il définit comme « un univers où l’on ne cesse de s’interpeller, de se critiquer, de se répondre, de s’amuser ensemble, souvent aux dépens du public qui ne connaît pas les codes de cette complicité clandestine »⁵⁷. Il serait toutefois inexact de limiter le public des parodies satiriques de Banville à un seul type de lectorat. On peut supposer qu’il existe deux publics, un lectorat bourgeois qui ne comprend pas certaines allusions (parodiques notamment), et un autre plus élitiste qui les saisit. Aussi peut-on concevoir les composantes parodique et satirique des poèmes banvilliens comme susceptibles de viser chacune un type de public, la parodie s’adressant plutôt à un lecteur élitiste et la satire pouvant atteindre, plus largement, un public bourgeois – cela aux dépens du poète.

En effet, Banville n’a jamais caché son aversion pour le bourgeois, et s’explique assez longuement sur cette question dès le début de son *Commentaire des Odes funambulesques* :

⁵⁵ Introduction au poème « La Corde raide », *Gazette de Paris*, septembre 1856, citée dans « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 444.

⁵⁶ Jean-Didier Wagneur, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », art. cit., p. 25.

⁵⁷ Alain Vaillant, « Le Vers à l’épreuve du journal », art. cit., p. 15.

je partage avec les hommes de 1830 la haine invétérée et irréconciliable de ce que l'on appela alors les bourgeois, mot qu'il ne faut pas prendre dans sa signification politique et historique, et comme signifiant le tiers-état ; car, en langage romantique, bourgeois signifiait l'homme qui n'a d'autre culte que celui de la pièce de cent sous, d'autre idéal que la conservation de sa peau, et qui en poésie aime la romance sentimentale, et dans les arts plastiques la lithographie coloriée.⁵⁸

Comme le souligne le poète, c'est avec le Romantisme que naît l'aversion pour le bourgeois, qui ne correspond pas à une classe socio-économique précise ou à une partie restreinte de la société, mais à tout individu qui se situe en dehors du monde de l'art. En effet, « rien de plus opposé au réalisme bourgeois que l'idéalisme effréné des Romantiques »⁵⁹, note Albert Cassagne. Banville détaille encore le gouffre séparant l'artiste du bourgeois dans la Préface des *Odes funambulesques*, où il insiste sur le caractère réciproque de leur incompréhension :

comment connaîtrais-je ces bourgeois nés dans une boîte? Ils ont, me direz-vous, les mêmes tracasseries que moi, de l'argent à gagner et à placer, des termes à payer, des remèdes à acheter chez le pharmacien. Mais justement c'est pour oublier tous ces ennuis que je suis venu dans un théâtre! Que ces gens-là me soient étrangers, cela ne serait encore rien; ce qu'il y a de pis, c'est que je leur suis, moi, profondément étranger. Ils ne savent rien de moi, ils ne m'aiment pas, ils ne me plaignent pas quand je suis désolé, ils ne me consolent pas quand je pleure, ils ne souriraient guère de ce qui me fait rire aux éclats.⁶⁰

Le recueil des *Occidentales*, avec « Soyons carrés », n'hésite pas à associer les dérives du progrès au bourgeois (« Que l'essor du progrès plaise à monsieur Prudhomme ! » (v. 57-58)).

Comme nous le constaterons, la plupart des satires de Banville sont d'ailleurs dirigées contre une littérature industrielle et bourgeoise, à laquelle le poète tente de résister, en dénonçant des institutions littéraires telles que l'Opéra ou le théâtre de l'Odéon, et des genres tels que la romance ou le feuilleton. Dans la Préface de l'édition de 1842 des *Cariatides*, Banville s'en prend

aux hommes [qui] s'attaquent à l'art ; parce que les uns tuent le livre avec leurs feuilletons et qu'avec leurs vaudevilles, les autres tuent le drame ; parce que ces Scribes, qui sont la

⁵⁸ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 247.

⁵⁹ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit. p. 51.

⁶⁰ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 10.

contrefaçon française, sont mille fois plus nuisibles et plus venimeux que la contrefaçon belge.⁶¹

Banville reproche à ce type de littérature son asservissement aux goûts du public :

sans cesse [...] le libraire qui vend des romans, le directeur de théâtre ou du journal qui, je le répète, calomnient le public, disent à leurs ouvriers : « Pardon, mon ami, si vous voulez que je puisse continuer à placer votre marchandise, soyez un peu plus réaliste, un peu plus vulgaire, un peu plus épris du lieu commun que vous ne l'êtes encore ; *il faut cela pour plaire au public*. Vous avez trop de génie, supprimez-en, et, de grâce, si vous voulez être original et spirituel, soyez-le, mais comme tout le monde. »⁶²

Le poète des *Odes funambulesques* s'attaque aux « marchands de littérature »⁶³, et à des personnalités bien précises telles que le Docteur Véron et Robert Macaire⁶⁴, qui représentent le type même du bourgeois, maintes fois caricaturé dans la petite presse.

Le changement de support : de la presse au recueil

Le succès de poèmes parus dans la presse peut constituer une forme de garantie pour les éditeurs qui décident de les recueillir. De cette façon, lorsque ces textes sont rassemblés en volume, l'éditeur possède déjà la quasi-certitude d'un certain succès auprès du public, puisqu'il a déjà expérimenté leur potentialité sur le lectorat du journal. Aussi constate-t-on ce que Marie-Ève Thérenty nomme « l'effet-recueil »⁶⁵, à savoir la tentation pour certains auteurs de simplement transposer en recueil des pièces parues dans la presse. Pour Alain Vaillant, il s'agit « de constituer une œuvre personnelle et cohérente des parcelles textuelles, publiques et publiées dans la presse »⁶⁶. C'est bien ce qui se passe pour Banville, qui construit son œuvre à partir des poèmes qu'il a publiés dans les journaux, en les sélectionnant, en les rassemblant et en les organisant. Cette mise en recueil n'est cependant pas dénuée de travail, puisqu'elle demande d'opérer un choix parmi les poèmes prépubliés, mais aussi de décider

⁶¹ Théodore de Banville, « Préface de l'édition de 1842 », « Annexe III. Documents en prose », *CAR, OPC*, p. 339.

⁶² Théodore de Banville, *Critiques*, *op. cit.*, p. 461.

⁶³ Banville utilise l'expression dans la « Ballade des célébrités du temps jadis » (v. 27).

⁶⁴ Le premier est un « bourgeois riche, faiseur et sot » et le second « le chevalier d'industrie, l'escroc audacieux et insinuant », résume Albert Cassagne dans *La Théorie de l'art pour l'art*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁵ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 357.

⁶⁶ Alain Vaillant, « Le journal, creuset de l'invention poétique », *art. cit.*, p. 324.

d'une structure pour le recueil, par exemple en l'organisant en différentes sections. Banville ne se contente donc pas d'une simple transposition du journal au livre. De même, les différentes rééditions des œuvres donnent lieu à tout un travail, non pas tellement sur les poèmes eux-mêmes certes, mais sur leur disposition. Ainsi, entre la première et la deuxième édition des *Odes funambulesques*, « Banville procède à une réorganisation complète des matières, changeant l'ordre des poèmes et aménageant la place pour une douzaine de nouvelles pièces »⁶⁷.

L'édition originale des *Odes funambulesques* a été tirée à 525 exemplaires⁶⁸, ce qui est considérable pour l'époque, puisqu'au XIX^e siècle, « un recueil de poésie, fût-il de Verlaine, ne sera tiré, chez un petit éditeur spécialisé, qu'à 500 exemplaires »⁶⁹. N'oublions pas qu'au XIX^e, la poésie est moins rentable que les autres genres littéraires, et que Banville est l'un des auteurs à connaître le plus grand succès en termes éditoriaux : ses *Œuvres complètes* ont été publiées en 1857 à 1'300 exemplaires, tandis que les *Œuvres complètes* de Leconte de Lisle sont publiées à 1'200 exemplaires et que *Les Fleurs du Mal* paraissent à 1'000 exemplaires⁷⁰. L'anonymat de la première édition des *Odes funambulesques* contribue au succès du recueil : comme le note Claude Pichois, « le nom de l'auteur [était] facile à découvrir pour ceux qui fréquentaient les cafés littéraires et les salles de rédaction » et « cet anonymat ajoutait pour les autres un piquant qui résultait surtout des nombreuses allusions contenues dans ces satires parisiennes et contemporaines »⁷¹. L'anonymat du recueil – d'ailleurs vite levé –, fait ainsi figure de choix stratégique. Il doit venir éveiller la curiosité à propos d'un recueil dont la plupart des pièces sont en fait déjà connues du public, puisqu'elles ont été publiées parfois à plusieurs reprises dans la petite presse⁷². Le succès populaire et éditorial des *Odes funambulesques* montre par ailleurs que la parodie ne s'inscrit pas nécessairement dans une littérature marginale, comme c'est le cas pour certains écrits parodiques fin de siècle tels que *Le Parnassiculet contemporain*, les *Dixains réalistes*, *Les Délivrescences* d'Adoré Floupette ou *La Légende des sexes*, que Daniel Grojnowski a réunis en 2009 dans *La Muse parodique*⁷³.

⁶⁷ Peter J. Edwards, « Notice », *OF, OPC*, p. 375.

⁶⁸ Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e et XX^e siècle*, op. cit., p. 120.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁷¹ Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, op. cit., p. 120-121.

⁷² Comme nous le constaterons dans la troisième partie de ce travail, l'anonymat, au même titre que le pseudonyme, participe de la poétique de la réécriture parodique, en particulier lorsqu'elle passe par une publication dans la presse. Il faut donc voir dans l'anonymat des *Odes funambulesques* une influence directe de l'écriture journalistique : Banville transpose au recueil un procédé du journal, support dans lequel la supercherie constitue une pratique courante.

⁷³ Daniel Grojnowski, *La Muse parodique*, op. cit.

Il s'agit en effet de publications tirées à très petit nombre à l'époque, voire imprimées sous le manteau ou jamais éditées, et qui se destinaient à de jeunes poètes parisiens.

Le succès du recueil n'a cependant pas été durable, bien que prolongé par l'ajout en 1873 d'un Commentaire, exigé par les éditeurs de Banville et destiné à apporter des précisions sur les cibles et les anecdotes satiriques tombées dans l'oubli, même pour le lecteur de l'époque. Comme l'explique Banville,

Le dernier comme le premier éditeur des *Odes funambulesques*, mes amis A.-P. Malassis et Alphonse Lemerre, ligués contre moi, veulent éviter de trop cruelles tortures aux Saumaises⁷⁴ futurs, ce qui ne serait encore rien ; mais il est à craindre en outre que ces Saumaises ne parviennent pas, en effet, à deviner les allusions, si claires autrefois et devenues déjà un peu obscures, que contient mon petit livre. Je m'exécute donc, quoiqu'il soit bien dur pour un vieillard de se faire commentateur d'un enfant ; car, en vérité, qu'y a-t-il de commun entre le moi que je suis maintenant et ce jeune fou, qui abandonnant au vent sa blonde chevelure, brandissait les moulins de sa lance romantique ?⁷⁵

Banville avait d'ailleurs lui-même conscience du problème posé par ses satires. Voici en effet ce qu'on peut lire dans une lettre datée du 19 décembre 1856 qu'il a adressée à son éditeur :

La table onomastique est ultra-nécessaire pour les *Odes funambulesques* ; elle sera sans nul doute un grand élément de succès, et, quant à moi, je n'hésiterais pas à la mettre au commencement du volume plutôt qu'à la fin⁷⁶.

Ce souhait paraît avoir particulièrement tenu à cœur Banville, puisqu'il exprime encore sa volonté de faire un « Index » expliquant certains noms ou pseudonymes dans une lettre du 10 février 1857. Malgré la volonté du poète, il semble que cette table onomastique n'ait jamais accompagné le recueil⁷⁷.

Il faut dire que le Commentaire ajouté aux *Odes funambulesques* semble tout d'abord avoir été profitable aux éditeurs, puisque l'œuvre connaît six rééditions entre 1873 et 1892,

⁷⁴ Il s'agit de Claude de Saumaise (1588-1658), érudit qui rédigea de nombreux ouvrages sur la théologie, la philosophie et l'Antiquité grecque et romaine. Voir le « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 730.

⁷⁵ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 247.

⁷⁶ Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, P. J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, 2006, p. 15.

⁷⁷ L'édition critique des œuvres poétiques de Banville accompagne le volume des *Odes funambulesques*, ainsi que celui des *Occidentales*, d'un lexique des noms propres cités par Banville. Il est en effet indispensable à la compréhension des allusions satiriques. Voir « Répertoire des noms », *OPC*, t. III et V.

dont quatre éditions nouvelles et deux réimpressions⁷⁸. Mais l'effet de ce Commentaire a été limité dans le temps, et n'a pas empêché l'œuvre de Banville de tomber dans l'oubli au xx^e siècle. Ainsi, tandis que *Les Orientales* ont connu un succès durable⁷⁹, celui des *Odes funambulesques* s'est peu à peu épuisé en raison des nombreuses allusions au Paris de l'époque contenues dans les satires. Pour Claude Pichois, c'est bien pour « revivifier »⁸⁰ ses *Odes funambulesques* que Banville les fit suivre d'un Commentaire. Il était cependant difficile d'assurer une pérennité à des poèmes destinés au journal. Le poète lui-même semble douter que les *Odes funambulesques* puissent encore trouver un public après quelques années, et cela en dépit de leur Commentaire, qui risque tout aussi bien de tomber dans l'oubli. Banville explique à propos de la non exhaustivité des informations contenues dans ce Commentaire :

ces dernières omissions seront complétées après [lui] par quelque jeune poète, qui sera dans le secret de Polichinelle, si cependant les *Odes funambulesques* et leur Commentaire n'ont pas disparu dans l'abîme redoutable... où est la très sage Héloïse.⁸¹

Le poète ne destine pas ses poèmes à la postérité, même après leur changement de support. Il déclare à propos du recueil que « tel qu'il est, il pourra sans doute distraire pendant dix minutes les amateurs de poésie et d'art »⁸². À propos de son recueil *Sonnailles et Clochettes*, Banville n'hésite pas à dire : « Les *Sonnailles et Clochettes* [...], c'est de l'actualité, c'est du journalisme », ce qui montre bien que le changement de support n'efface pas pour autant l'ancrage journalistique de ses productions.

D'après Edgard Pich, « quelque chose d'essentiel se perd dans le transfert du journal au livre »⁸³, et la courte durée de vie qu'ont connue les parodies de Banville doit en partie être attribuée au fait qu'elles étaient d'abord seulement destinées au journal. Comme le précise Marie-Ève Thérenty,

le recueil détruit les effets de polyphonie collective, modifie le rapport au temps (le temps périodique de la lecture devient un

⁷⁸ C'est Peter J. Edwards qui avance ces chiffres dans la « Notice » des *OF, OPC*, p. 387.

⁷⁹ Jean-Marc Hovasse note que « *Les Orientales* a conservé tout son pouvoir de séduction trente ans après sa publication ». « *Les Orientales* et le Parnasse », dans *Autour des Orientales*, Cl. Millet, éd. Minard, t. V, 2002, p. 144.

⁸⁰ Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, op. cit., p. 121.

⁸¹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 248.

⁸² Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 14.

⁸³ Edgar Pich, « Littérature et journalisme : la voix de Théodore de Banville », *BEPS*, n°29, 2002, p. 24.

temps continu), réduit au minimum les effets d'attente et de suspense.⁸⁴

Le caractère périodique de la presse et sa dimension d'actualité ont de ce fait joué contre la postérité de la poésie banvillienne, dans la mesure où l'intérêt qu'ont pu susciter la parution régulière et le traitement de sujets d'actualité s'est perdu dans le passage du journal au livre.

L'écriture journalistique entre esthétique et activité alimentaire

Si Albert Cassagne qualifie Banville, avec les Goncourt, Baudelaire et Gautier, de « gens de famille aisée, de train convenable »⁸⁵, le journalisme représente tout de même une source de revenus bienvenue pour Banville, qui connaît des périodes de difficultés économiques, comme le montrent ses requêtes régulières à l'État ou à d'autres instances afin d'obtenir des aides financières. Bien que l'on observe une méfiance à l'égard de l'écriture journalistique chez certains écrivains au XIX^e siècle, on l'a vu, Banville est loin de renier cette activité ou de la considérer comme avilissante. Il ne semble pas non plus la considérer comme une contrainte, et souligne au contraire sa dimension ludique. « Et puis, n'est-ce pas séduisant, de rimer au jour le jour pour les lecteurs du journal, c'est-à-dire pour tout le monde ? », déclare le poète dans l'Avant-propos de son recueil *Sonnailles et Clochettes*⁸⁶. Par là, il semble apprécier aussi bien le rapport étroit du journal à l'actualité que l'étendue de son lectorat. Si Banville dénonce certaines dérives de la « littérature industrielle » telles que le pillage des textes (« Chaudesaigues dit à Rolle »), la pratique des auteurs « négriers » comme Scribe et Dumas (« Le Mirecourt ») ou la facilité dans laquelle tombent certains genres – nous y reviendrons –, il ne renie jamais l'activité journalistique en tant que telle.

Pour Banville, c'est moins l'activité journalistique qui représente une contrainte que la censure qui lui est associée. En effet, le poète évoque à plusieurs reprises le manque de liberté dont souffre l'homme de lettres. « Vinrent les lois restrictives. Hélas ! qu'étaient devenues les espérances exprimées dans le dessin appelé : *La Liberté de la presse* ? »⁸⁷, déplore le poète. Banville traite encore de la question dans le recueil qui forme aujourd'hui les *Occidentales*. Ainsi, « La Criminelle », « La Lanterne », « Périphrases » ou encore « Chez Guignol » sont

⁸⁴ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 357.

⁸⁵ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 301.

⁸⁶ Théodore de Banville, *Sonnailles et clochettes*, OPC, p. 241.

⁸⁷ Théodore de Banville, « La Comédie moderne : Honoré Daumier, *Le National*, 17 février 1879 », *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, op. cit., p. 296.

autant de poèmes qui abordent les lois sur la presse et les contraintes pesant sur l'artiste. Dans « La Criminelle », par exemple, le poète demande à la presse « Qu'as-tu fait du premier Empire ? » (v. 56). En effet, les avertissements et les poursuites judiciaires contre les journalistes demeurent courants sous le Second Empire – on connaît le sort réservé aux *Fleurs du Mal* et à *Madame Bovary*, parus la même année que les *Odes funambulesques*. La presse satirique, en raison des lois sur la presse qui sévissent à partir de 1835, se tourne vers la critique de mœurs, liée à l'actualité anecdotique, on l'a vu. On constate donc que le caractère contingent des sujets traités par Banville dans sa production poétique journalistique est en partie dicté par les exigences de la presse satirique.

Banville est loin de renier son activité de journaliste. Au contraire, il fait du mariage entre journal et lyrisme un programme poétique, élevant le journal en véritable esthétique. Comme il l'explique dans l'Avant-propos de *Nous Tous*, recueil qui dépeint la société de l'époque à travers des portraits et croquis de femmes : « j'ai tenté de réaliser mon vieux rêve, et de marier la Poésie avec le Journal » ; avant de déclarer : « toute ma vie, à des intervalles réguliers, j'ai essayé de contribuer à unir ces deux forces irrésistibles »⁸⁸. Banville, dans sa production poétique journalistique, trouve ainsi un bénéfice à la fois financier et esthétique. Loin de s'opposer, ces deux aspects apparemment antagonistes parviennent à se concilier au sein même de son œuvre. Et, s'il qualifie la poésie et le journal de « forces irrésistibles », c'est que la poésie n'a plus d'autre choix, si elle veut se moderniser et reconquérir un lectorat, que de s'adapter aux nouvelles exigences du journal.

La poésie de Banville investit les pages du journal, mais l'inverse est aussi vrai, puisque des passages de la presse s'insèrent dans certains de ses recueils poétiques. Dans *Idylles prussiennes*, la frontière entre littérature et journal devient ainsi difficile à percevoir. Banville se sert en effet de passages tirés d'articles de presse pour l'épigraphe de deux poèmes, « Les Femmes violées » et « La Marseillaise ». Aussi peut-on lire en épigraphe de ce dernier : « Les Prussiens, pour s'approprier notre hymne national, ont fait composer des vers allemands qu'ils chantent sur l'air de *La Marseillaise*. LES JOURNAUX. »⁸⁹. Ces épigraphes extraites du journal viennent conférer aux poèmes un ancrage dans la réalité historique. Si les *Idylles prussiennes* constituent le recueil de Banville le plus étroitement lié à l'actualité, puisqu'il traite de la guerre franco-prussienne, il témoigne de la collusion entre journal et poésie au XIX^e siècle et, surtout, de la réciprocité de leur influence.

⁸⁸ Théodore de Banville, *NT, OPC*, p. 3.

⁸⁹ Théodore de Banville, *Idylles prussiennes, OPC*, p. 11.

Incidences de l'écriture journalistique sur la poésie

Le journal, terrain d'expérimentation formelle

Le journal constitue au XIX^e siècle un véritable « laboratoire poétique »⁹⁰ pour les écrivains, en leur permettant d'expérimenter de nouvelles formes. Ce n'est donc pas un hasard si la « nouvelle langue comique versifiée » imaginée par Banville trouve son origine dans la presse, support ouvert aux expérimentations poétiques. Même si cette volonté de nouveauté ne sera formulée comme telle que lors de la parution en recueil des *Odes funambulesques*, le journal n'est de loin pas étranger à l'ambition de Banville.

Comme l'a montré Marie-Ève Thérénty, « l'innovation du journal ne se réduit pas à une simple question de support. Le journal induit également une mutation du système d'écriture »⁹¹. Autrement dit, le journal ne représente pas seulement un vecteur d'édition ; il implique aussi une poétique particulière, dans la mesure où l'écriture pour la presse consiste en une écriture standardisée, qui doit répondre à certaines exigences de longueur, de contenu et de ton. Le journal entraîne aussi des répercussions sur le statut de l'auteur qui, souvent, publie dans la presse de manière anonyme ou sous un pseudonyme (parfois collectif) – Graham Robb parle à ce titre de « déguisement du moi lyrique »⁹². De par son caractère disparate et son exigence de brièveté, la petite presse offre d'ailleurs un support enclin aux textes fantaisistes, on l'a dit. Il importe donc d'évaluer l'influence du support journalistique sur la poésie, en particulier sur la poésie parodique.

L'omniprésence du discours direct dans l'œuvre poétique de Banville⁹³, notamment dans les *Odes funambulesques*, est en grande partie due à son inscription dans la presse, où le discours direct tend à prédominer sur l'exposé théorique et le récit⁹⁴. Le dialogue correspond parfois à une recherche de profit puisque, comme nous l'avons dit, certains écrivains-journalistes sont payés à la ligne. Mais il renvoie surtout à une pratique courante dans le

⁹⁰ Voir Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 26 ; Alain Vaillant « Le journal, creuset de l'invention poétique », art. cit., p. 320.

⁹¹ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 47.

⁹² Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 323. Nous reviendrons plus loin sur les pratiques que peut impliquer ce travestissement de l'auteur (supercherie, mystification, supposition d'auteur, apocryphe, etc.).

⁹³ Précisons que le discours direct, dans l'œuvre poétique de Banville, n'est pas toujours signalé par des guillemets. L'édition critique des *Exilés* a par exemple respecté l'absence de guillemets, conformément à l'édition de Lemerre de 1889. Voir l'« Établissement du texte » des *Exilés*, OPC, p. 338.

⁹⁴ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 123.

journal, celle de la conversation, dont le genre de la causerie offre un bon exemple. Les « Causeries » constituent d'ailleurs une rubrique à part entière du journal *Le Tintamarre*, rubrique à laquelle participe Banville. De même, c'est sur le modèle de la conversation que Banville lancera ses « Lettres chimériques » dans le *Gil Blas* en 1883⁹⁵. On peut par ailleurs penser que le recours fréquent au dialogue dans la petite presse n'est pas étranger à la pratique de la parodie, qui instaure elle aussi un dialogue entre le texte parodique et son modèle, entre le parodiste et l'auteur parodié. L'art de la conversation qui règne dans les pages du journal prédisposerait ainsi à la parodie, qui possède bien souvent une composante dialogique.

Il faut dire en effet que ce nouveau support a été décisif dans la production parodique de Banville. Par son organisation en rubriques, le journal exige une certaine brièveté propice à la parodie notamment. Mais la parodie correspond aussi et surtout à un « état d'esprit » de la petite presse, qui a sans doute imprégné Banville dès son entrée dans la vie littéraire. On retrouve cet état d'esprit parodique à travers la caricature par exemple, un art alors en pleine expansion dans le journal grâce aux progrès de l'imprimerie. Rappelons que le dessin et la caricature y tiennent une place primordiale, et que plusieurs journaux sont fondés ou animés par des dessinateurs, dont *La Parodie* et *La Caricature*. Ces deux titres témoignent de la propension du journal au détournement, qu'il passe par la parodie à proprement parler, par la caricature, la satire ou l'ironie. Le caractère comique de la petite presse, pratiqué à des fins satiriques aussi bien que pour lui-même – comme en témoigne *Le Journal pour rire* –, crée lui aussi un terrain favorable à la pratique parodique.

La reprise d'airs connus participe également de cette verve parodique qui envahit le journal au XIX^e siècle. Il suffit de parcourir quelques numéros d'un journal comme *Le Tintamarre*, auquel Banville collabore en 1846 et 1847, pour se rendre compte de l'omniprésence de la chanson, notamment à travers la reprise d'airs connus. Le numéro du 29 mars au 4 avril 1847 est d'ailleurs entièrement composé « sur l'air du *Tra la la* ». Les chansons satiriques sur un air connu sont aussi très répandues dans *Le Corsaire*. Comme nous le verrons, ces chansons composées sur un air connu sont omniprésentes dans l'œuvre poétique de Banville et il faut évidemment y voir l'influence du journal. Le public de la presse montre un véritable engouement pour les chansons et les textes parlés, et la convivialité qu'ils suscitent⁹⁶.

⁹⁵ Voir José-Luis Díaz, « Avatars journalistiques de l'éloquence privée » dans *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 717.

⁹⁶ Voir à ce sujet *Presse, chansons et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, É. Pillet et M.-È. Thérenty (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012. Ce collectif insiste sur les nouveaux lieux

Le journal oriente également la poésie vers l'abandon d'une littérature de confessions ou d'états d'âme telle qu'on peut la trouver chez les Romantiques. Comme l'a montré Hugo Friedrich, la dépersonnalisation de la poésie qui s'opère à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle est profondément liée à la modernité⁹⁷. Dans les *Odes funambulesques*, le « je » n'apparaît que rarement, remplacé par une multitude de références aux personnalités parisiennes qui font l'actualité. C'est aussi au journal qu'il faut rattacher l'aspect narratif des parodies banvilliennes, qui racontent des anecdotes sur ces mêmes personnalités, celles-ci devenant presque des « personnages ». Ainsi, on pourrait étendre l'expression de « fiction poétique »⁹⁸, employée par Thomas Schlessier pour « Bonjour, Monsieur Courbet », à toutes les parodies banvilliennes, puisqu'elles évoquent des anecdotes sur des personnalités parisiennes « en vue », et représentent de cette manière une poésie proche de la fiction.

L'émergence du journal a joué un rôle important dans l'évolution de la poésie vers une forme plus ouverte au comique. Le vers n'est désormais plus perçu comme incompatible avec le rire⁹⁹, et l'idée que « le comique apparaît comme l'antithèse éprouvée du poétique »¹⁰⁰, soutenue par Jean Cohen, s'est vue vivement contestée – et cela à juste titre. En effet, si la poésie romantique, tournée vers la contemplation de la nature ou de l'individu lui-même, se prête peu au comique, Philippe Hamon relève l'existence d'une

poésie moderne, depuis Baudelaire, moins axée sur l'expression autobiographique d'un moi unitaire ou sentimental, moins accrochée à la croyance en quelque expérience irremplaçable et irréductible, qui s'identifie moins à la seule et unique posture mélancolique et spleenétique, qui met en scène des sujets de plus en plus improbables, aléatoires, divisés, éclatés, traversés de voix et d'échos hétéroclite [...].¹⁰¹

Au XIX^e siècle, la poésie qui s'inscrit dans le journal, en particulier celle qui remplit les pages de la petite presse satirique, se prête également mieux au comique. Il ne faut pas oublier que la « nouvelle langue comique versifiée » imaginée par Banville est tout d'abord destinée au

de sociabilité (goguettes, cafés-concerts, cabarets, music-halls), qui impliquent des bouleversements majeurs sur la culture orale, mais aussi sur la presse, qui joue un rôle décisif en médiatisant certains lieux, œuvres et artistes.

⁹⁷ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999.

⁹⁸ Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, op. cit., p. 181.

⁹⁹ Voir notamment *Humoresques*, n°13, 2001, *Poésie et comique*.

¹⁰⁰ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, n°61, février 1985, p. 53.

¹⁰¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1996, p. 52. Rappelons par ailleurs que l'Antiquité procède déjà à des distinctions à l'intérieur de la poésie, voyant le rythme du vers long comme plus pesant, et sa tonalité plus grave, par opposition au vers court, qui se prêterait mieux aux sujets « légers ». Voir Claudine Nédélec, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 2004, p. 343.

journal. Elle naît donc en même temps que ce nouveau support et grâce à lui. Comme le souligne Marie-Ève Thérénty à propos du Second Empire,

la petite presse satirique entre dans l'ère du divertissement et du loisir. Une industrie du rire se met en place fondée sur la commercialisation du divertissement. Les nouvelles armes du rire sont alors l'histoire à suivre, la parodie, l'histoire drôle, la blague plus que l'épigramme et la caricature politique.¹⁰²

Le journal, en raison de la collectivité qu'il implique, favorise aussi une poésie à tendance polyphonique. Pour Marie-Ève Thérénty,

il doit se contraindre à respecter la direction d'ensemble du journal mais aussi s'habituer à voir son écriture réagir aux textes qui l'entourent. Dans le meilleur des cas, il apprend à tirer parti de ces effets obliques de contiguïté et de proximité qui font du journal une œuvre collective et bien plus authentiquement polyphonique que le roman, n'en déplaise à M. Bakhtine.¹⁰³

La polyphonie propre à la presse se situe à plusieurs niveaux : entre les rubriques d'un même journal, entre les différents numéros d'un même journal, mais aussi entre les différents journaux. Aussi peut-on constater que les journaux se répondent les uns aux autres et qu'un dialogue s'instaure entre eux. Est par exemple significatif de ce phénomène un numéro du *Tintamarre* de 1847, qui commence par : « Le TINTAMARRE a lu le *Moniteur* de cette semaine et il a écrit ce mémoire »¹⁰⁴. On le voit, il s'agit bien pour le *Tintamarre* de réagir aux autres journaux, de rebondir sur leurs propos. Mais c'est souvent de manière ironique que les écrivains-journalistes réagissent à ce qu'ils lisent dans d'autres périodiques, notamment afin de combattre la concurrence : « À l'entrée de l'hiver, et au moment où les badauds refluent vers la capitale, le *Tintamarre* a cru devoir imiter le *Constitutionnel* et tenter l'amorce du réabonnement »¹⁰⁵, peut-on lire dans un numéro de novembre 1847.

Ce n'est donc pas dans n'importe quel type de poésie que la parodie s'inscrit, mais précisément dans une poésie journalistique, intrinsèquement polyphonique. Philippe Hamon constate un « sentiment de polyphonie généralisée au XIX^e siècle, par exemple dans les titres et les références des principaux journaux “non sérieux” du siècle (*Le Figaro*, *Le Tintamarre*,

¹⁰² Marie-Ève Thérénty, « L'Esprit de la petite presse satirique : épigramme et caricature », *Revue de la BNF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 19.

¹⁰³ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁴ *Le Tintamarre*, semaine du 28 mars au 3 avril 1847, n°13.

¹⁰⁵ *Le Tintamarre*, semaine du 14 au 20 novembre 1847, n°46.

Le Charivari, *L'Écho*) »¹⁰⁶. De cette façon, le contexte du XIX^e siècle, et celui du journal en particulier, favorise une certaine polyphonie, propice aux formes parodiques ou au discours direct. Ainsi, comme le souligne Marie-Ève Thérénty à propos du journal, « bien plus que le roman, il est conçu comme un lieu authentique de la polyphonie »¹⁰⁷. À partir de là, il n'y a plus à démontrer qu'on ne peut considérer le roman comme un genre plus enclin à la polyphonie que la poésie, dans la mesure où tout dépend du *type* de roman et du *type* de poésie auquel on a affaire.

Renouvellement et hybridation des genres

La parodie, dans son inscription journalistique, permet un renouvellement poétique qui passe notamment par une évolution des genres littéraires. Le journal, forme hybride qui mêle des éléments de différente nature, est prédisposé au mélange des genres, que Banville projette entre autres dans ses *Occidentales*, en expliquant dans la Dédicace du recueil avoir voulu marier « l'élément bouffon » et « l'élément lyrique ». Or l'élément bouffon provient en grande partie de la satire et de la parodie, elles-mêmes déterminées par le support de la petite presse. Au-delà du mélange des genres, le journal favorise le renouvellement des genres issus de la tradition, notamment à travers la parodie. On pense bien sûr à l'ode funambulesque, qui détourne le genre élevé de l'ode en lui insufflant des sujets nouveaux, éloignés du lyrisme traditionnel, et en l'associant à des prouesses techniques axées en particulier sur la rime. Citons encore le sonnet en trisyllabes, que Banville pratique à l'occasion de la parodie « Vacquerie », parue en juin 1845 dans *La Silhouette*, ou le genre du Salon caricatural, qui parodie les comptes rendus des Salons officiels. Comme on peut le constater, l'esprit parodique constitue un élément prépondérant dans ce renouveau.

Il faut s'arrêter également sur le poème en prose qui, contrairement à l'ode funambulesque et à l'occidentale par exemple, brouille la frontière entre les genres, dans la mesure où il appartient à la poésie tout en adoptant certaines caractéristiques propres à la prose. L'origine de ce genre est profondément ancrée dans la petite presse, puisque les premiers poètes en prose sont journalistes¹⁰⁸ – même si le poème en prose ne devient reconnu

¹⁰⁶ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 137.

¹⁰⁷ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 61.

¹⁰⁸ Citons Aloysius Bertrand, Alphonse Rabbe, Xavier de Forneret, Maurice de Guérin ou encore Jules Lefèvre-Daumier. Voir Nathalie Vincent-Munnia, « La naissance du poème en prose français et la presse », *Recherches*

comme genre qu'avec Baudelaire. Le poème en prose est donc un genre né dans la presse et il a été influencé par plusieurs genres journalistiques, comme la chronique ou la chose vue. Il s'agit d'un genre que Banville a lui-même pratiqué dans son recueil *La Lanterne magique, tableaux rapides* en 1883, dont les poèmes ont tout d'abord paru dans *Le Gil Blas* l'année précédente. Mais le poète a dans un premier temps condamné ce genre dans son *Petit Traité de poésie française*, cela « malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Petits poèmes en prose* de Baudelaire et le *Gaspard de la nuit* de Louis Bertrand »¹⁰⁹. Banville a en effet salué la publication par Baudelaire des premiers *Petits Poèmes en prose* dans *La Presse* comme un « événement littéraire », tandis que ceux-ci étaient encore largement décriés par la critique et le public. N'oublions pas non plus que c'est Banville lui-même qui, avec Asselineau, édite pour la première fois les poèmes en prose de Baudelaire, en les rassemblant en 1868 dans les *Œuvres complètes* du poète.

Examinons de plus près les raisons pour lesquelles Banville condamne le genre du poème en prose. Selon Banville, la poésie possède un caractère immuable qui ne peut se concilier avec le caractère provisoire de la prose : tandis que la poésie n'est poésie que « si elle ne contient pas du moins des parties absolument belles, définitives, et auxquelles il soit impossible de ne rien changer »¹¹⁰, au contraire, « il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher ; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite »¹¹¹. Cette distinction entre prose et poésie trouve en fait son origine dans le rapprochement que Banville établit entre poésie et chant :

si un chant a jailli tout d'abord de l'esprit du poète en réunissant toutes les conditions de la poésie, il est tout à fait inutile que le poète le remette sur le métier, – par parenthèse, quel est ce métier ? – et refasse sur le même sujet vingt autres chants, qui ne vaudront pas le premier. Quand l'homme a fait un poème digne de ce nom, il a créé une chose immortelle, immuable, supérieure à lui-même, car elle est tout entière divine, et qu'il n'a ni le devoir, ni même le droit, de remettre sur aucun métier.¹¹²

et travaux, 65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 29 ; Fanny Bérat-Esquier, *Les Origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle Baudelaire*, thèse de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, dir. par S. Thorel-Cailleteau, 2006.

¹⁰⁹ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 6.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹¹² *Ibid.*

Alors comment expliquer que Banville, après son rejet du poème en prose dans le *Petit Traité de poésie française*, finisse par lui consacrer un recueil entier avec *La Lanterne magique* ?

Tout d'abord, il faut préciser que ce n'est pas le poème en prose en lui-même que Banville condamne dans le *Petit Traité de poésie française*, mais le poème en prose *en tant que genre*. Rappelons également les conditions particulières dans lesquelles Banville a écrit ce traité, puisqu'il est question à l'origine d'un manuel scolaire. Il s'agit aussi d'examiner les motivations qui le poussent à pratiquer le poème en prose. En effet, Banville justifie sa pratique du genre par les nouvelles exigences du lectorat : dans son Avant-propos, il dit avoir composé *La Lanterne magique* « pour les gens qui ne lisent pas et qui n'ont pas le temps de lire, c'est-à-dire pour tout le monde ». Le poème en prose, par son extrême brièveté, permet donc à Banville de toucher un lectorat spécifique. S'il situe son recueil dans la lignée des *Fantaisies de Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand et des *Poèmes en prose* de Baudelaire, Banville ajoute sans grande modestie : « les deux ouvrages que je viens de citer étant rangés parmi les chefs-d'œuvre, et par conséquent dédaignés, je pense que mon livre est seul destiné à être lu ». Il poursuit en expliquant son « parti d'y mettre tout ce qui existe sur la terre, [...] depuis le Bon Dieu jusqu'aux personnages les plus futiles, afin que les Français modernes puissent avoir une teinture de tout... ». Autrement dit, Banville souhaite faire un poème en prose grand public, dont les thèmes et les personnages seraient adaptés à un lectorat moderne. Le recueil de *La Lanterne magique* semble ainsi avoir conservé les exigences liées à son premier support de publication et continue à se destiner au type de lectorat caractéristique du journal. Comme le souligne Philippe Hamon, c'est pour s'adapter au nouveau mode de lecture engendré par la presse (lecture rapide, disparate) que Banville publie ses poèmes en prose en 1883¹¹³.

Reste que Banville ne semble pas comprendre la nouveauté du poème en prose et la manière dont il se distingue du récit bref en empruntant certains traits au genre poétique. Yves Vadé note très justement à propos des textes qui composent *La Lanterne magique* que leur appartenance au genre du poème en prose est discutable, dans la mesure où ils s'apparentent le plus souvent à des récits réalistes – notamment par le fait que Banville nomme parfois ses personnages¹¹⁴. Suzanne Bernard souligne le prosaïsme de certaines pièces de *La Lanterne magique*, qui contribue parfois selon elle à les rendre « peu réussies »¹¹⁵. Banville semble donc s'être approprié le genre du poème en prose un peu vite, sans en avoir vraiment compris

¹¹³ Philippe Hamon, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier », art. cit., p. 83, note 21.

¹¹⁴ Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996, p. 68.

¹¹⁵ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 376.

le fonctionnement. Sans doute veut-il aussi profiter de la vague de succès que connaît le genre dans la seconde moitié du siècle, pratiqué par bon nombre d'auteurs à partir des années 1870, comme Rimbaud (*Illuminations*), Charles Cros (« Fantaisies en prose », la dernière section du *Coffret de santal*), Germain Nouveau (*Notes parisiennes*), Huysmans (*Le Drageoir aux épices ; Croquis parisiens*) ou encore Laforgue (« Grande Complainte de la ville de Paris »).

Adaptation de la poésie à des sujets nouveaux et traitement du lieu commun

D'après Françoise Melmoux-Montaubin, si l'ancrage dans la presse est décisif au niveau des choix formels, il « entraîne également un intérêt accru pour les réalités contemporaines et pour l'histoire »¹¹⁶. C'est en effet l'actualité qui intéresse la presse périodique de l'époque, l'actualité équivalant à « un laps de temps qui comprend ce qui est en train de se produire (l'incohatif), ce qui est arrivé assez récemment et ce qui va se produire, c'est-à-dire le présent, le futur et le passé proches »¹¹⁷. Le journal implique des sujets nouveaux, souvent triviaux ou anodins. En fournissant de nouvelles thématiques, il permet une évolution vers un lyrisme moderne. Que ce soient l'ode funambulesque et l'occidentale chez Banville ou le poème en prose chez Baudelaire, ces nouveaux genres nés du journal se caractérisent tous par le traitement de réalités contemporaines. Les *Odes funambulesques* sont profondément ancrées dans l'actualité anecdotique de l'époque, et contiennent de nombreuses références à des personnalités ou à des lieux. C'est certainement dans les *Idylles prussiennes* que ce rapport à l'actualité se veut le plus étroit, on l'a dit. Dans sa Dédicace à Ildefonse Rousset, Banville revendique son attachement, de manière générale, à l'actualité :

[...] toutes les poésies doivent être des poésies de circonstance, c'est-à-dire que c'est la réalité qui doit en avoir donné l'occasion et fourni le motif. Un sujet particulier prend un caractère général et poétique, précisément parce qu'il est traité par un poète. Toutes mes poésies sont des poésies de circonstance ; c'est la vie réelle qui les a fait naître, c'est en elle qu'elles trouvent leur fond et leur appui.¹¹⁸

¹¹⁶ Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, op. cit., p. 314.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁸ Théodore de Banville, *Idylles prussiennes*, OPC, p. 3-4.

C'est en particulier des réalités contemporaines *parisiennes* que traite la poésie du journal. Celle-ci est désormais intimement liée à la grande ville, à celle de Paris surtout – *Le Spleen de Paris*, par exemple, est révélateur du rôle déterminant qu'occupe désormais la mégapole dans la création littéraire. La poésie se veut alors urbaine, délaissant la nature et les lieux exotiques qui avaient largement été exploités par les Romantiques. L'*Occidentale*, titre originel de nombreuses parodies banvilliennes lors de leur prépublication périodique, témoigne de ce changement de perspective. Si la présence de Paris dans la poésie a été favorisée par la satire de mœurs, elle doit aussi beaucoup à Hugo qui, avec *Notre Dame de Paris* (1831) et, plus tard, avec *Les Misérables* (1862), a contribué à ériger un mythe de Paris. Il a ainsi joué un rôle indirect, mais primordial, dans l'insertion « d'éléments banaux dans le domaine du vers », avec l'« habitude de faire figurer dans des vers tout lieu de Paris, si trivial soit-il »¹¹⁹. Paris est devenu omniprésent dans la presse dès les années 1840, avec des romans populaires comme *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, parus dans *Le Journal des Débats* en feuilleton en 1842, et qui se servent de Paris comme décor. L'ancrage urbain et parisien possède enfin toute son importance dans les *Physiologies*, qui représentent des types particuliers (dont certains, comme le bourgeois, les bas-bleus ou la grisette, se retrouvent chez Banville), et dans la caricature bien sûr – pensons à Daumier qui, comme le rappelle Karlheinz Stierle, « dépein[t] la ville dans des dessins de petit format »¹²⁰.

Les lecteurs du journal étaient donc habitués à lire des textes ayant trait à la ville de Paris. Si la quantité de textes – poétiques notamment – sur Paris est énorme à partir de 1830 environ, nombre d'entre eux sont consacrés à la satire de mœurs. La satire de la ville trouve en fait son origine dans la poésie antique. En effet, la présence de la grande ville était étroitement liée à la satire dans les œuvres des grands satiristes grecs. Chez Horace et Juvénal, la réalité négative de la ville s'oppose à « l'idéal positif de la vie campagnarde simple et sans artifice »¹²¹. Comme le constate Pierre Citron, c'est d'abord la satire politique qui, au XIX^e siècle, a contribué « à favoriser la diffusion du thème poétique de Paris »¹²². Des satiristes comme Barthélémy ou Berthaud sont ensuite passés de la satire politique à la satire de mœurs¹²³. Banville fait d'ailleurs référence aux satires de Barthélémy en intitulant la

¹¹⁹ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, t. II, 1961, p. 189.

¹²⁰ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. M. Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 140.

¹²¹ *Ibid.*, p. 40.

¹²² Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, op. cit., p. 200.

¹²³ *Ibid.*, p. 344.

deuxième section des *Odes funambulesques* « Évohé, Némésis intérimaire ». Il explique, dans une note qui figure notamment dans le Commentaire de 1873 :

On ne l'a point oublié, en 1846, l'illustre collaborateur de notre Méry donnait au public une nouvelle NÉMÉSIS, accueillie par *Le Siècle*, qui publiait régulièrement chaque dimanche une de ces belles satires. Après avoir accompli pendant long-temps [sic] son travail surhumain, M. Barthélémy, fatigué et souffrant, obtint un congé de quelques semaines. C'est alors qu'un petit journal de ce temps-là, *La Silhouette* (il est allé où va la feuille de laurier), inventa cette ironique et frivole ÉVOHÉ pour remplir, prétendait-il, l'intérim de NÉMÉSIS.¹²⁴

Banville, en choisissant ce titre, se situe ainsi dans la continuité du satiriste Barthélémy.

L'aspect satirique des parodies banvilliennes doit donc être considéré comme tributaire, en grande partie, du support journalistique. On l'a dit, il s'agit d'une satire qui, sous le coup des lois sur la presse, recourt à l'ordinaire, à l'anecdotique, au trivial. Les satires de Banville, qui exploitent les rumeurs du Tout-Paris littéraire, artistique et culturel de l'époque, sont dotées d'un caractère très conventionnel. Il faut d'ailleurs y voir l'influence de la chronique, que Banville lui-même pratique, et dont le principe même est de revenir sur les *topoi* et les « marques de la complicité culturelle »¹²⁵, comme les potins du jour. Nous le verrons, ce sont toujours les mêmes cibles qui se retrouvent sous la plume satirique du poète. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, Banville attribue d'ailleurs ses satires parisiennes au « facétieux inconnu qui s'appelle TOUT LE MONDE »¹²⁶. L'anonymat du recueil – comme de certains poèmes prépubliés dans la petite presse – correspond à une volonté de représenter l'opinion commune, bien plus qu'à un masque destiné à se protéger de la censure.

Il importe de s'arrêter sur la place réservée à l'opinion commune dans l'œuvre satirique de Banville. Le poète considère le lieu commun, produit de l'opinion commune, comme le principal ennemi de la poésie : dans son essai sur Baudelaire en 1885, il affirme que « le grand écueil de la poésie française, c'est le lieu commun, c'est la platitude, à laquelle nous revenons toujours par les chemins les plus divers et en apparence les plus opposés »¹²⁷. Comme nous le verrons ultérieurement, Banville reproche leur platitude à certains genres en particulier, tels que le vaudeville, la romance ou le drame réaliste. Pour Peter J. Edwards, Banville décide d'affronter le lieu commun afin de l'élever, par la caricature, au niveau de

¹²⁴ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 252.

¹²⁵ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 547.

¹²⁶ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

¹²⁷ *La Revue contemporaine*, t. I, n°3, mars 1885, p. 381.

l'art¹²⁸. Dans le Commentaire des *Odes funambulesques*, Banville admet, au sujet de « L'Odéon » :

Il n'a jamais été bien original et bien nouveau de rire de l'Odéon désert et du nez de M. Hippolyte Lucas ; mais le poète doit accepter, coûte que coûte, tous les sujets traditionnels, et il faut qu'il n'hésite pas à affronter les plus redoutables de tous les monstres, c'est-à-dire la Banalité et la Platitude.¹²⁹

Banville attribue en particulier à la rime le rôle de sauver la poésie de la platitude. En 1887, dans un entretien pour *Le Voltaire*, il déclare : « Ah ! la rime, c'est la seule raison d'être de notre vers français. C'est par elle seule qu'il peut se sauver de la platitude »¹³⁰. C'est donc marié au lyrisme que le lieu commun est capable de s'élever.

Ajoutons que Baudelaire, quant à lui, valorise le poncif, contrairement à la banalité. Le poète demande dans le *Salon de 1859* : « Existe-t-il [...] quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement excitante que le lieu commun ? »¹³¹. Il déclare encore dans *Fusées* : « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif »¹³². Si le lieu commun n'est pas aussi directement revendiqué chez Banville, qui affirme la nécessité de l'élever grâce au lyrisme et, en particulier, grâce à la rime, il y est toutefois également source de créativité. Tout se passe comme si la banalisation thématique de la poésie journalistique permettait à Banville de se concentrer sur ses aspects plus formels. Le lieu commun, au lieu de figer la littérature journalistique, l'amène au contraire à se renouveler.

¹²⁸ Voir Peter J. Edwards, « La poétique du lieu commun : Théodore de Banville et la modernité », dans *Patterns of Evolution in Nineteenth-Century French Poetry*, L. Watson et R. Lloyd (éd.), Oxford, The Tallents Press, 1991, p. 64.

¹²⁹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 274.

¹³⁰ Théodore de Banville, « Entretien de Lucien Valette pour *Le Voltaire*, 3 avril 1887 », *CAR, OPC*, p. 344.

¹³¹ Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 609. Dans *Le Spleen de Paris*, Baudelaire recourt souvent à des lieux communs, par exemple en exploitant des expressions populaires (voir notamment « Chacun sa chimère », « Le Galant Tireur », « La Soupe et les nuages »).

¹³² *Ibid.*, p. 662.

Sociabilisation de l'écrivain-journaliste et collectivisation de l'écriture

Malgré l'image du poète exilé qui prévaut dans certaines de ses œuvres, Banville est un écrivain intégré dans le milieu littéraire et artistique de l'époque, qui participe à la vie mondaine. Après la publication en 1842 des *Cariatides*, son premier recueil poétique, il connaît une certaine notoriété dans le milieu intellectuel parisien. Le poète rencontre notamment Alfred de Vigny et Jules Janin, et Baudelaire lui est présenté par Privat d'Anglemont¹³³. Banville rejoint le Cénacle de Louis Ulbach, où il présente Baudelaire à ses membres, parmi lesquels se trouve le chansonnier Pierre Dupont¹³⁴. Dans *L'Âme de Paris*, Banville raconte les soirées qu'il organise en 1843 dans son appartement rue Monsieur-le-Prince autour d'un « divan bleu en velours d'Utrecht », auxquelles participent Baudelaire, Pierre Dupont et le peintre Émile Deroy. Dupont y dit ses chansons, Baudelaire ses poèmes, cela bien avant qu'ils ne soient publiés : « ces vers, aujourd'hui célèbres sur toute la terre, étaient connus de nous seuls qui les savourions en égoïstes »¹³⁵, confie Banville. Or ces réunions informelles, entre amis, sont décisives d'un point de vue créatif, puisqu'elles précèdent une écriture à plusieurs mains pour la petite presse. En effet, Banville collaborera avec Dupont et Baudelaire, notamment pour des textes parodiques. Bien avant la collaboration « officielle », on constate donc l'existence d'échanges entre les poètes.

Banville et Baudelaire se sont donc rencontrés en 1842, l'année de parution du premier recueil poétique de Banville. Ils fréquentent simultanément plusieurs cénacles littéraires, et Banville joue un rôle important pour la carrière de Baudelaire en l'introduisant dans certains de ces cénacles. Tous deux sont par ailleurs rédacteurs à *La Silhouette* et au *Corsaire-Satan* en 1845. Rappelons également que Banville a eu connaissance des manuscrits de Baudelaire, qui les lui a confiés avant sa tentative de suicide en juin 1845¹³⁶. Ici encore, on constate que les poètes ont connaissance des textes des uns et des autres avant leur parution et qu'il existe dans une certaine mesure un partage de leurs créations littéraires respectives. Les rapports entre Banville et Baudelaire, marqués par l'amitié dès leur rencontre, deviennent cependant plus distants de 1852 à 1860 pour des raisons qui restent encore largement inconnues – sans doute en partie liées à une opposition esthétique.

Les *Odes funambulesques* contiennent un poème intitulé « Le divan Le Peletier », du nom d'un café parisien dans lequel se rencontrent artistes et journalistes de l'époque.

¹³³ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, op. cit., p. 58. Philippe Andrès mentionne également l'amitié qui lie Banville à Louis Ménard. *Ibid.*, p. 143.

¹³⁴ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 90.

¹³⁵ Théodore de Banville, *L'Âme de Paris : nouveaux souvenirs*, op. cit., p. 253.

¹³⁶ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 20.

Banville, qui le fréquente, y cite les noms de Guichardet, Asselineau¹³⁷, Babou, Stadler, Voillemot¹³⁸ et Baudelaire. Ce « Procope de la rive droite » a vu également Balzac, Musset, Nerval, Gautier, Daumier, Gavarni ou encore Henri Monnier¹³⁹. On sait par ailleurs que le poète prend part à plusieurs Salons : celui de Hugo dès les années quarante¹⁴⁰ ; celui de la marquise de Ricard, où Verlaine le rencontre, auquel participent notamment François Coppée, Villiers de l'Isle-Adam, Anatole France et Heredia¹⁴¹ ; enfin, celui de Madame de Solms, qui réunit Champfleury ou encore Auguste Vacquerie¹⁴². En 1862, Banville se rend chez Amédée Rolland, qui a transformé son domicile en un théâtre miniature, le Théâtre érotique de la rue de la Santé, où se jouent des saynètes à sujet érotique comme *Les Jeux de l'Amour et du Bazar* de Lemercier de Neuville, *La Grisette de l'étudiant* d'Henri Monnier ou encore *Scapin maquereau* d'Albert Glatigny, avant que la police ne mette un terme à ces représentations en 1863¹⁴³. Banville a d'ailleurs composé *Les Fourberies de Nérine* (1864) une année seulement après avoir assisté à la pièce d'Albert Glatigny *Scapin maquereau*, jouée par les marionnettes du Théâtre Érotique de la rue de la Santé en janvier 1863, et dans laquelle « le Scapin de Glatigny était cajolé par les demoiselles de petite vertu »¹⁴⁴.

Banville assiste également aux dîners du jeudi que Gautier organise à Neuilly et lors desquels il reçoit notamment Flaubert, les Goncourt et Baudelaire¹⁴⁵. Avec François Coppée et Anatole France, Banville fait partie du jury du *Parnasse contemporain*, ce qui lui confère une certaine autorité auprès de ses contemporains. Notons encore la participation de Banville en 1869 et 1870 aux Dîners des Vilains Bonshommes, groupe qui réunit des poètes et leurs amis peintres et dessinateurs une fois par mois dans un café de la Rive gauche¹⁴⁶. Ces réunions sont suspendues par la guerre avant de reprendre en 1871. En revanche, Banville ne participa pas aux réunions du Cercle zutique, qui regroupe plutôt « les Vilains Bonshommes

¹³⁷ Banville a rencontré Charles Asselineau, comme Edmond de Goncourt, au Collège Bourbon, où il entre en 1834.

¹³⁸ Voillemot accepta de dessiner le frontispice des *Odes funambulesques* après le refus de Daumier.

¹³⁹ Adolphe Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 268.

¹⁴⁰ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo et le Parnasse*, op. cit., p. 8.

¹⁴¹ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 45.

¹⁴² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 90.

¹⁴³ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, op. cit., p. 153.

¹⁴⁴ Bernard Teyssèdre, *Arthur Rimbaud et le futoir zutique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011, p. 168. Cet exemple témoigne bien de l'émulation parodique qui règne à l'époque. Comme le dit B. Teyssèdre à propos du Théâtre Érotique de la rue de la Santé, « ce théâtre d'un genre peu banal avait d'emblée attiré l'attention du tout-Paris littéraire » (*ibid.*). On constate que Banville prend soin, avec *Les Fourberies de Nérine*, de ne pas jouer sur le caractère potentiellement obscène de la parodie, et de s'éloigner de l'une de ses tendances à l'époque.

¹⁴⁵ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 142.

¹⁴⁶ Y participent aussi Verlaine, Valade et les frères Cros, entre autres. Voir Pierre-Olivier Walzer, « Introduction » à *L'Album zutique, Œuvres complètes* de Germain Nouveau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 777.

d'extrême gauche »¹⁴⁷, à savoir notamment Verlaine, Rimbaud, Pelletan, Valade, Cros, Ponchon et Richepin. Le Cercle zutique se veut en effet plus radical et subversif, et se rassemble dans un climat de ressentiment envers certains Parnassiens qui, après la Commune de Paris et la Semaine sanglante, se sont ralliés aux côtés des Versaillais ou cantonnés dans un prétendu apolitisme¹⁴⁸ – ce fut le cas de Banville, on l'a vu.

Durant les douze dernières années de sa vie, Banville est un poète à qui les artistes rendent visite rue de l'Éperon. Dans cet appartement où il vit avec sa femme sont organisées des réceptions littéraires le dimanche¹⁴⁹. Le poète reçoit notamment Edmond de Goncourt, Jean Richepin et Mallarmé, mais aussi, comme le souligne Anatole France, « les jeunes poètes », qui viennent « saluer le vieux maître si poli »¹⁵⁰. En outre, Banville entretient de nombreuses correspondances, avec Hugo notamment, mais aussi avec l'éditeur Auguste Poulet-Malassis, avec lequel il se lie d'amitié – il s'agit d'une relation à l'opposé de la « relation tempétueuse »¹⁵¹ que Baudelaire entretient avec cet éditeur. Banville choisit par ailleurs les éditeurs les plus reconnus de l'époque, à savoir, en dehors de Poulet-Malassis dès 1857 (*Les Cariatides*), Charpentier, chez qui paraît la totalité de son œuvre poétique et, bien entendu, Alphonse Lemerre, qui publie les poètes parnassiens, séduits par son attention portée aux détails et par la forme soignée, voire luxueuse de ses éditions, qui correspond bien à leur doctrine. Autant dire que la « stratégie » éditoriale de Banville s'oppose à celle d'un Tristan Corbière, par exemple, qui publie *Les Amours jaunes* à compte d'auteur et choisit pour éditeurs les obscurs frères Glady.

C'est aussi l'activité journalistique qui fait du poète un personnage peu isolé. Comme le relève Alain Vaillant, « à partir de la fin des années vingt, la vie littéraire, irriguée par la nouvelle presse, est essentiellement collective, faite de complicités et de camaraderies »¹⁵². L'écriture pour la presse, en étant propice à la rencontre des jeunes gens, favorise ainsi le phénomène que Daniel Grojnowski désigne sous le nom de « Groupisme »¹⁵³. Marie-Ève Thérénty note quant à elle que le rôle des bureaux à cette époque se rapproche de celui joué plus tard par les cafés¹⁵⁴. Le journal représente non seulement un lieu d'initiation, en

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Philippe Andrès, *Théodore de Banville, op. cit.*, p. 107-108.

¹⁵⁰ Anatole France, « La Vie littéraire : Théodore de Banville », *OPC*, t. IX, p. 312.

¹⁵¹ Voir Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire, op. cit.*, p. 126.

¹⁵² Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique, op. cit.*, p. 40.

¹⁵³ Le mot désigne moins une école qu'une communauté amicale, qui se réunit de manière informelle. Voir Daniel Grojnowski, *La Muse parodique, op. cit.*, p. 101. Il faut préciser que le « Groupisme » apparaît déjà avec les romantiques qui, même s'ils n'ont pas de manifeste, constituent le premier groupe littéraire.

¹⁵⁴ Marie-Ève Thérénty, « L'Esprit de la petite presse satirique : épigramme et caricature », art. cit., p. 16.

permettant à de jeunes auteurs de se faire connaître, mais aussi un lieu de socialisation, en favorisant les rencontres et les collaborations entre écrivains – c’est le cas pour Banville, qui a déjà publié *Les Cariatides* lorsqu’il commence à écrire pour la presse.

L’écriture de groupe constitue un versant important de sa production, parodique et mystificatrice notamment¹⁵⁵. Banville, alors qu’il n’a publié que son premier recueil de vers, participe à plusieurs reprises à l’écriture de poèmes en collaboration avec d’autres écrivains-journalistes de l’époque, notamment Baudelaire. Les deux poètes ont collaboré de manière certaine en juin 1845, en publiant dans *La Silhouette* le sonnet « Vacquerie » sous le nom d’« Antonius Pingouin »¹⁵⁶, puis en novembre 1845 dans *Le Corsaire-Satan* avec Dupont et Vitu, pour un pastiche mystificateur intitulé « Fragments littéraires ». Sans oublier *Le Salon caricatural de 1846*, ainsi que la rubrique des « Causeries » du *Tintamarre*, à laquelle Banville, Baudelaire et Vitu collaborent sous différents pseudonymes de septembre 1846 à avril 1847.

Ces textes composés en collaboration, dont le noyau est toujours constitué de Banville et Baudelaire, sont peu connus et méritent que l’on y revienne plus longuement. Mais on peut déjà dire qu’ils se caractérisent par un esprit de détournement, pouvant se manifester aussi bien à travers la parodie, que le pastiche, la caricature, la supercherie, la satire ou les jeux de mots. Alain Vaillant note que Baudelaire est « un joyeux mystificateur, très loin de l’image ténébreuse que renverront de lui *Les Fleurs du Mal* »¹⁵⁷. Les collaborations entre Banville et Baudelaire, qui marquent le début de leurs carrières respectives, traduisent donc un goût commun pour la parodie, la mystification¹⁵⁸ et la satire, en partie conditionné par leur participation au journal. Ainsi que l’a remarqué Daniel Sangsue, « le groupe crée des conditions particulièrement favorables à la pratique de la parodie et du pastiche », en produisant une certaine « émulation »¹⁵⁹. Pour Eileen Souffrin, « c’est l’écriture de groupe qui donne à Banville l’impulsion parodique »¹⁶⁰. L’activité parodique est donc d’abord, chez Banville, une pratique collective liée au journal et aux cénacles, avant d’être individuelle. Le poète baigne dans une atmosphère favorable à la pratique de la réécriture, que ce soit en

¹⁵⁵ Voir « Annexe III : Les parodies et pastiches composés en collaboration ».

¹⁵⁶ On ne connaît toutefois pas le rôle respectif de chacun dans cette production.

¹⁵⁷ Alain Vaillant, « Charles Baudelaire (1821-1867) », dans *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 1191.

¹⁵⁸ Marie-Ève Thérenty remarque « la conjonction entre les phénomènes d’écriture au pluriel et la supercherie littéraire ». *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1929-1836)*, op. cit., p. 117. Nous reviendrons sur les rapports entre parodie et supercherie.

¹⁵⁹ Daniel Sangsue, « Pastiches », *Romantisme*, n°148, 2010, *Style d’auteur*, p. 86.

¹⁶⁰ Eileen Souffrin-Le Breton, « Banville et les métamorphoses d’Olympio », dans *Victor Hugo and the Parnasse. Centenary Essays*, E. Le Breton, P. Outson and L. Watson (éds), Oxford, Publications of the Parnassian Study Circle, 1988, p. 18.

collaborant avec d'autres écrivains-journalistes, en particulier Baudelaire, ou en participant notamment aux Dîners des Vilains Bonshommes et au Théâtre érotique de la rue de la Santé d'Amédée Rolland, où il s'agit d'une forme courante. La pratique parodique, véhiculée par écrit ou oralement, se veut alors essentiellement collective. En se livrant à la parodie dans ses œuvres individuelles, Banville mettra donc en pratique une forme qu'il a largement expérimentée dans les cénacles et les journaux de l'époque, où elle était répandue.

TROISIÈME PARTIE :
PARODIE ET PASTICHE DANS LA POÉSIE DE
THÉODORE DE BANVILLE

CHAPITRE 4 : PRÉMICES PARODIQUES : LES ÉCRITS EN COLLABORATION

« Vacquerie »

Le 1^{er} juin 1845, *La Silhouette* fait paraître une parodie sans titre, que l'on peut appeler « Vacquerie » à la suite de Peter J. Edwards, qui l'a insérée dans l'édition critique des *Odes funambulesques*¹ au registre des « Pièces non recueillies ». Cette parodie avait déjà été publiée par Claude Pichois sous le titre « Sonnet burlesque » dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire². Bien que l'on puisse aujourd'hui l'attribuer avec une quasi-certitude à Banville et Baudelaire, cette pièce signée « Antonius Pingouin » a suscité un certain nombre de problèmes d'attribution sur lesquels Claude Pichois revient³. En effet, *La Silhouette* a publié le poème une seconde fois le 1^{er} avril 1849 en le présentant comme un inédit de Théophile Gautier, « sans doute pour faire à celui-ci une niche »⁴, estime Claude Pichois. Ce n'est qu'une quinzaine d'années plus tard que le poème sera associé au nom de Baudelaire, puis très vite à celui de Banville également. *La Petite Revue* le publie le 24 juin 1865 avec la signature « Ch. B. », en ajoutant : « Poète satirique facile à reconnaître » ; puis le 8 juillet suivant, avec la précision suivante : « Afin que nul n'en ignore, cette poésie est de M. Ch. Baudelaire, en collaboration avec M. de Banville ». Cette double attribution se voit confirmée lorsque la pièce est publiée l'année suivante dans *Le Nouveau Parnasse satyrique du XIX^e siècle*, même si l'on en sait finalement assez peu sur les détails de cette collaboration⁵. Pour Alain Vaillant, « Banville a sans doute participé à la confection de ce sonnet, mais on ignore tout de la nature ou de l'importance de sa contribution »⁶. Nous nous proposons donc d'examiner cette pièce sous son angle parodique, ce qui permettra peut-être de préciser le rôle joué par Banville dans l'élaboration de ce sonnet.

Lorsque cette parodie paraît dans la presse, elle s'accompagne d'une introduction fort intéressante⁷, qui explique les conditions improbables de sa découverte par un antiquaire dans

¹ Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 581-582.

² Charles Baudelaire, *OC*, t. I, p. 215.

³ Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. I, p. 1244-1245.

⁴ *Ibid.*, p. 1245.

⁵ Notons que le *Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* compte d'autres poèmes de Banville, mais qui ne semblent pas relever de la parodie : « Distique pour le portrait de Léo Lespès » et « Au-dessous d'un Portrait d'Albert Glatigny par Molin ».

⁶ Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, op. cit., p. 42.

⁷ Nous la reproduisons en annexe. Voir « Annexe VI : "Vacquerie" (Théodore de Banville et Charles Baudelaire) ».

la démolition du théâtre de l'Odéon. Elle fait ainsi appel au *topos* du manuscrit trouvé, qui permet à l'auteur de ne pas assumer la responsabilité du texte en l'attribuant de manière fallacieuse à une figure obscure ou absente. Ce *topos* se rencontre au début de récits comme de recueils poétiques, qui parfois reposent sur la supercherie⁸, c'est-à-dire sur une volonté de l'auteur de masquer son identité – c'est ainsi que Sainte-Beuve commence *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Mais, dans le cas de l'introduction du sonnet « Vacquerie », il s'agit plutôt de se moquer de ce *topos*. Celui-ci est en effet traité sur le ton de l'exagération, avec la mention d'un théâtre « en pleine démolition », d'une « manie » de l'antiquaire (lequel « cherche proie ») ou encore de la « fureur des maçons acharnés ». La référence à l'Odéon relève de la satire : ce célèbre théâtre, souvent attaqué pour la mauvaise qualité de ses représentations et pour le choix de sa programmation, jugée trop classique, est comparé ici à un « monument-cadavre ». Il faut noter le jeu de mots sur l'adjectif *praticable*, utilisé dans le sens d'« accessible », mais qui renvoie également à un terme de théâtre désignant un « décor où l'on peut se mouvoir »⁹. On remarque également que, d'emblée, l'introduction de « Vacquerie » fait appel à la parodie, puisqu'elle transforme la locution *vous n'êtes pas sans savoir* en « vous n'êtes pas sans ignorer ».

Quant à l'auteur fictif, « Antonius Pingouin », il s'agit d'une figure grotesque, qui jouit d'un titre pour le moins ridicule, celui d'« attaché aux dépouillements et embaumements » à la « Section des Volatiles » du « Jardin du Roi ». Cette référence au « Jardin du Roi » relève d'ailleurs de l'archaïsme : créé en 1635, il fut rebaptisé « Jardin des Plantes de Paris » à la Révolution. La mention du « titre » d'« Antonius Pingouin » (« attaché aux dépouillements et embaumements ») renvoie sans doute, avec une volonté de s'en moquer, à une pratique qui veut qu'on annexe parfois au nom d'auteur un grade nobiliaire, une fonction, une distinction honorifique, etc.¹⁰ On a donc bien affaire ici à une parodie du nom d'auteur.

Si l'on en vient maintenant au poème lui-même, on constate qu'il se moque de deux écrivains qui collaborèrent ensemble, Auguste Vacquerie et Paul Meurice. Vacquerie, poète et auteur dramatique, a écrit des adaptations de Shakespeare pour la scène avec l'auteur dramatique et romancier Paul Meurice, qui fut par ailleurs l'un des collaborateurs anonymes d'Alexandre Dumas autour de 1843¹¹. Le poème montre Vacquerie s'adressant à Meurice, et recourt ainsi à une forme typique du petit journal, celle du discours direct. Meurice est tout

⁸ Nous reviendrons plus en détail sur les liens entre parodie et supercherie.

⁹ *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

¹⁰ Voir à ce sujet Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 57.

¹¹ Peter J. Edwards, « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 696-697.

d'abord évoqué sous le nom de la figure mythologique Pylade, ce qui produit un effet burlesque destiné à le rabaisser. Les deux auteurs sont raillés surtout pour leur volonté de faire une littérature conventionnelle et académique, dont Banville et Baudelaire se moquent. On connaît l'aversion de Baudelaire pour ce type de littérature – pensons au poème en prose « Les Bons Chiens », qui clôt *Le Spleen de Paris* et prône le rejet de la muse académique. Aussi les deux collaborateurs Vacquerie et Meurice représentent-ils en quelque sorte les doubles grotesques de Banville et Baudelaire.

Ainsi que le laissait déjà présager l'introduction, ce sonnet possède une dimension parodique, dont la cible n'est autre qu'une œuvre de Vacquerie, évoquée dans le *post-scriptum* joint au poème lors de sa publication dans la presse, qui mentionne le « jeune auteur des *Demi-teintes* », un recueil de poèmes publié par Vacquerie en 1845. C'est donc un texte très récent – paru quelques mois auparavant seulement – que le poème entreprend de parodier, témoignant ainsi d'une caractéristique propre au journal, celle de la réactivité face à l'actualité récente. La pièce plus précisément parodiée a été identifiée par Peter J. Edwards comme étant le sonnet composé de vers de trois syllabes « À Paul Garnier » (n° XXXIX des *Demi-teintes*)¹². La parodie reprend la forme de ce sonnet tout en se moquant de son exigence technique, puisque la plupart des mots sont coupés par un trait d'union en fin de vers. La coupure des mots à la rime ridiculise ainsi le travail du poète, qui n'a dès lors plus de réel mérite à composer des vers trisyllabiques. Les allitérations en [p] et en [k] rendent les deux premières strophes difficilement compréhensibles, de même que l'allitération en [m] des deux dernières strophes crée une certaine confusion, laquelle s'accroît plus encore à la lecture du poème à voix haute. Les sons du poème se révèlent d'ailleurs plus que douteux, avec la rime [pi] / [pi] dans les première et deuxième strophes (v. 2-3 ; 6-7) ou « qu'on crie » (v. 5), qui laisse entendre « connerie ». La parodie se moque ainsi de la construction formelle exigeante de ce poème typiquement parnassien, qui tente de réaliser une prouesse technique.

Le vers très court, s'il peut recouvrir une volonté de rigueur formelle (comme c'est le cas chez Vacquerie), se voit aussi souvent associé à un esprit de dérision, parfois railleur. Il sera notamment très pratiqué dans les cafés-concerts, où les poètes prendront pour cible « le style pompeux et convenu de la poésie académique »¹³. De même que Laforgue¹⁴, Charles Cros, par exemple, a recours au poème monosyllabique dans *L'Album zutique*. Banville et

¹² Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 582. Nous reproduisons également ce texte en annexe. Voir « Annexe VI : "Vacquerie" (Théodore de Banville et Charles Baudelaire) ».

¹³ Jean-Pierre Bertrand, dans Jules Laforgue, *Les Complaintes*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 161, note 65.

¹⁴ À ce sujet, voir l'édition des *Complaintes* citée ci-dessus, mais aussi Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, *op. cit.*, p. 140.

Baudelaire font donc un usage parodique et railleur du vers court, bien éloigné de l'usage sérieux et technique de Vacquerie. Mais, malgré son aspect moqueur, la parodie « Vacquerie » n'en reste pas moins « bon enfant ». Banville entretient d'ailleurs avec Vacquerie des relations amicales et lui dédie un poème de *Sonnailles et Clochettes* en 1890.

Il faut dire que la cible indirecte de cette parodie se trouve aussi être Victor Hugo, qui privilégie la virtuosité métrique dans un poème comme « Les Djinns » (*Les Orientales*). Vacquerie et Meurice ne sont pas sans lien avec le maître romantique : Paul Meurice, « acolyte fervent de l'école romantique et de Victor Hugo »¹⁵, est rédacteur en chef de *L'Événement*, un journal fondé par la famille Hugo, et participe à *Rappel*, autre journal hugolien ; quant à Auguste Vacquerie, il est le frère du gendre de Hugo, Charles Vacquerie, qui a épousé Léopoldine. En se moquant de Vacquerie et Meurice, il est donc fort probable que Banville et Baudelaire visent de manière plus voilée le maître romantique. La forme trisyllabique n'est d'ailleurs sans doute pas anodine, puisque Hugo a pratiqué le vers impair et le vers court dans ses *Ballades*, notamment dans la douzième pièce, « Le Pas d'armes du roi Jean », entièrement construite en vers de trois syllabes.

S'il reste difficile de connaître le rôle exact de Banville dans la création du sonnet « Vacquerie », il n'en demeure pas moins qu'il présente une introduction très similaire à celle d'un de ses poèmes paru dans *Le Tintamarre* du 18 octobre 1846, « Chaudesaigues dit à Rolle »¹⁶. On y retrouve une description de la découverte du manuscrit par un archéologue, qui fait penser à l'antiquaire dont il était question dans l'introduction de « Vacquerie ». D'autant que ce ne sont pas les deux seules fois où Banville se moque du *topos* du manuscrit trouvé : il le convoquera encore au début d'un autre poème, « Arsène », qui fait partie de la section « Rondeaux » des *Odes funambulesques*. On peut donc penser que cette idée de manuscrit trouvé, dans le cas du poème composé avec Baudelaire, soit incombe à Banville, soit correspond à un procédé mis en place lors de l'écriture de groupe, lequel influence ensuite son écriture individuelle. Bien sûr, le détournement grotesque du *topos* du manuscrit trouvé se rencontre aussi fréquemment dans la petite presse – sa version parodique tient du *topos* presque autant que sa version sérieuse. De la même manière, il est difficile d'acquiescer la certitude absolue que certains éléments du sonnet « Vacquerie », comme la satire du théâtre de l'Odéon ou la comparaison grotesque des cibles satiriques à des figures mythologiques, soient redevables à Banville car, s'ils se trouvent dans les *Odes funambulesques*, ils sont aussi largement présents dans la petite presse.

¹⁵ Voir Peter J. Edwards, « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 696-697.

¹⁶ Recueillie dans Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 587. Nous analysons cette parodie plus loin.

« Fragments littéraires »

En dehors du sonnet « Vacquerie », Banville et Baudelaire ont composé un autre texte en commun, cette fois avec le chansonnier Pierre Dupont et l'écrivain-journaliste Auguste Vitu. Claude Pichois, qui l'a recueilli dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire¹⁷, qualifie ce texte paru dans *Le Corsaire-Satan* du 24 novembre 1845 de « parodie de *Sapho* ». Si l'on peut à la rigueur parler de parodie par anticipation, le texte correspond en fait plutôt à un pastiche, dans la mesure où il imite un style plus qu'un texte particulier – la cible n'a alors pas encore été publiée. Les journaux avaient en effet annoncé qu'Arsène Houssaye préparait un drame antique sur Sapho, lequel paraîtra d'ailleurs en octobre et novembre 1850 dans les feuilles de *L'Artiste*, périodique dont Houssaye est lui-même directeur à partir de 1845. Le texte de Banville, Baudelaire, Dupont et Vitu, qui affirme livrer en avance des extraits de la *Sapho* d'Houssaye, relève ainsi de la supercherie. L'exercice reste toutefois loin de la mystification, en cherchant plus à attirer les lecteurs qu'à tromper le public.

S'il s'agit d'attirer l'attention des lecteurs, c'est d'une manière bien particulière, qui n'hésite pas à se moquer de cette *Sapho* à paraître, en la qualifiant d'emblée, non sans ironie, d'« œuvre remarquable, où rayonnent l'éclat et la vigueur de l'école moderne, unies aux grâces coquettes et charmantes de Marivaux et de Crébillon fils ». Cette comparaison aux écrits de Crébillon, écrivain du XVIII^e siècle, auteur de contes et de romans licencieux décriés à l'époque pour leur immoralité et leur style languissant, se veut peu valorisante à l'égard de la *Sapho* de Houssaye. Tout comme l'introduction de « Vacquerie » annonçait un « fragment », il est ici question de « fragments » et de « vers détachés ». Les auteurs présentent des passages en vers qui se font passer pour des extraits de l'œuvre de Houssaye, et les interrompent régulièrement par leurs commentaires. L'annonce d'« une scène d'amour entre Phaon et la célèbre Lesbienne » produit un effet grotesque en associant la figure mythologie Sapho à une « célèbre Lesbienne », qualificatif qui n'est pas sans rappeler la « Ballade des célébrités du temps jadis » que Banville publiera en 1856, et dans laquelle le terme sera connoté de manière négative. Cette déclaration d'amour de Phaon pour Sapho raille notamment le discours amoureux stéréotypé, qui a coutume de représenter un type d'amour déconvenant ou source de souffrance :

Oui, Phaon, je vous aime ; et, lorsque je vous vois,
Je pers le sentiment et la force et la voix.

¹⁷ Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 4-5. Nous reproduisons le texte en annexe. Voir « Annexe VII : "Fragments littéraires" (Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Auguste Vitu et Pierre Dupont) ».

Je souffre tout le jour le mal de votre absence,
Mal qui n'égale pas l'heur de votre présence.

Le caractère désuet de ce type de littérature est suggéré par le recours à des archaïsmes (« je pers », « l'heur ») et par la facture classique de ces vers, composés d'alexandrins aux rimes peu recherchées (« absence » / « présence », « soir » / « désespoir »), vers qui se font quelquefois boiteux (« Son amour n'est pas sans me donner de l'effroi », où la césure se trouve après « sans »¹⁸).

La référence aux « lauriers roses » reproduit quant à elle un cliché de la littérature élégiaque latine¹⁹. À travers le discours de Phaon pour Sapho, il s'agit bien de se moquer de l'expression de la plainte douloureuse et des sentiments mélancoliques :

Si bien que vous trouvant, quand vous venez le soir,
La cause de ma joie et de mon désespoir,
Mon âme les compense, et sous les lauriers roses
Étouffe l'ellébore et les soucis moroses.

Le texte s'en prend encore à un autre genre, celui de la pastorale. La présence de plantes herbacées et d'arbustes (« ellébore », « soucis »²⁰, « genêts » et « tubéreuses ») indique un cadre bucolique et Phaon, désormais décrit comme un « berger », est pris d'effroi face à l'amour que Sapho lui porte, qui finit elle-même par « exprimer en traits éloquents ses doutes et ses alarmes ». « Pour aimer les bergers, faut-il être bergère ? », se demande Sapho, dont l'éloquence se révèle quelque peu douteuse. Il est question ici de railler les trames simplistes de la pastorale et l'artificialité des dilemmes face auxquels se retrouvent ses protagonistes.

On l'a compris, c'est de façon ironique que ces extraits se veulent destinés à « attirer vers elle [l'œuvre de Houssaye à paraître] l'attention et la faveur publiques ». L'ambition des auteurs de cette supercherie consiste bien à apporter à ce drame une publicité moqueuse. Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois où Arsène Houssaye sera « malmené » par Baudelaire, qui lui adresse dans *Le Spleen de Paris* une dédicace pour le moins ambiguë, avant de parodier sa « Chanson du Vitrier » dans le poème en prose « Le Mauvais Vitrier », qui s'en prend au sentimentalisme bourgeois de Houssaye. Il faut rappeler le pouvoir dont celui-ci jouit à l'époque en tant que propriétaire de la revue *L'Artiste* et copropriétaire de *La Presse* – on sait

¹⁸ Lorsqu'il fut tout d'abord imprimé par La Fizelière et Decaux, le texte comportait non pas « réserve » mais « césure » dans la phrase suivant ce vers boiteux. Ainsi : « à part la *césure* peut-être trop romantique de ce dernier alexandrin ». Voir Claude Pichois, « Notes et variantes », dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1079.

¹⁹ On retrouve également ce motif du laurier rose chez Lamartine (« Élégie ») et, plus tard, chez Apollinaire (« La Colombe poignardée et le jet d'eau »).

²⁰ Il y a un jeu de mots sur « soucis », qui renvoie ici au tourment, mais fait également écho à la plante.

qu'il retarda la publication de plusieurs poèmes en prose qui devaient paraître dans *La Presse*, prétextant qu'ils avaient déjà été publiés dans d'autres journaux et revues, alors qu'il craignait en réalité que leur audace choque les lecteurs²¹.

Les rapports que Banville entretient avec Arsène Houssaye sont en revanche plus paisibles. Le poète l'évoque plusieurs fois dans ses *Odes funambulesques* : dans « Nadar », au milieu de quantité d'autres personnalités qui assistent à une représentation au Vaudeville, mais aussi dans « L'Ombre d'Éric », où il mentionne la « houlette d'Arsène Houssaye ». Or ce terme fait écho au pastiche de *Sapho*, puisqu'il désignait anciennement « le bâton du berger, muni à son extrémité d'une plaque de fer en forme de gouttière servant à jeter des mottes de terre ou des pierres aux moutons qui s'écartent du troupeau »²² – c'est de ce sens que dérive métaphoriquement la locution *être sous la houlette de quelqu'un*. Dans son Commentaire du recueil, Banville explique à propos de la « houlette d'Arsène Houssaye » :

c'est de la plaisanterie enfantine et par trop initiale. On s'amusait à faire d'Arsène Houssaye un berger, parce qu'il s'était occupé amoureuxment du XVIII^e siècle ; mais il a bien prouvé, depuis lors, que son XVIII^e siècle, c'est celui de Beaumarchais et de Diderot.²³

On comprend dès lors mieux pourquoi la fausse Sapho de Houssaye est transformée en une pastorale. Banville n'est d'ailleurs pas le seul à avoir associé Houssaye à un berger. Sainte-Beuve, dans ses *Causeries du lundi*, décrit Auguste Desplaces comme « l'un des plus gracieux poètes-bergers que M. Arsène Houssaye, le plus aimable de tous, rassemblait sous sa houlette de son journal *L'Artiste* »²⁴, jouant ainsi sur le double sens du mot *houlette*. Dans « Fragments littéraires », il s'agit donc aussi bien de se moquer de l'attrait pour la pastorale de certains écrits d'Arsène Houssaye, que de sa mainmise sur les écrivains de l'époque.

²¹ France Canh-Gruyer, « Houssaye Arsène Housset dit Arsène – (1815-1896) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne].

²² *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

²³ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 267-268.

²⁴ Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. V, 3^e édition, p. 386.

Le Salon caricatural de 1846

Banville a participé avec Baudelaire et Vitu au *Salon caricatural de 1846, critique en vers et contre tous, illustrée de soixante caricatures dessinées sur bois*, paru sous l'anonymat chez Charpentier²⁵. La vogue des Salons caricaturaux, appelés également *Salons comiques* ou *Salons pour rire*, participe du double engouement pour la caricature et pour la parodie, en produisant dans la presse des « comptes rendus en images humoristiques des œuvres, peintures et sculptures, exposées au Salon officiel qui se tient à Paris »²⁶. On peut donc les considérer comme des parodies de genre, celui des comptes rendus sérieux qui paraissent dans les journaux à chaque Salon officiel. Banville, comme Baudelaire d'ailleurs, a lui-même pratiqué ce genre, puisqu'il est l'auteur de six Salons. Ainsi, il a participé à la fois à la version sérieuse et individuelle du Salon en tant que critique d'art, et à sa version parodique et collective avec le *Salon caricatural*.

Pour Claude Pichois, « le *Salon caricatural de 1846* est [...] presque à l'origine d'un genre qui va durer plus d'un demi-siècle et qui est fort sérieux sous ses apparences bouffonnes »²⁷. Il s'agit de l'un des plus célèbres salons caricaturaux, qui « énonce le principe qui prévaudra : faire feu de tout bois, railler aussi bien la peinture des refusés et des indépendants que celle des prix de Rome, des médaillés et des décorés »²⁸. En effet, « dès 1847, Cham exploitera cette même veine, suivi de Nadar à partir de 1852 »²⁹. Baudelaire souligne l'utilité de ces exercices, qui permettaient à Banville, « le poète le plus habile de la jeune école nouvelle », de « [réduire] l'art de la poésie à de purs procédés mécaniques »³⁰. Ce propos de Baudelaire montre bien à quel point les diverses collaborations pour la petite presse sont l'occasion pour Banville de *se faire la main* en matière parodique. Elles lui apportent une certaine habileté au niveau de la technique parodique et, plus largement, l'imprègnent de l'« esprit de parodie » qui règne alors dans les bureaux de presse.

Le sous-titre du *Salon caricatural*, « en vers et contre tous », possède lui-même un caractère parodique, puisqu'il détourne l'expression *envers et contre tout* par la transformation de deux mots. Il annonce l'ambition satirique du *Salon caricatural*, mais aussi

²⁵ Claude Pichois l'a reproduit en son intégralité dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire.

²⁶ Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Les dossiers d'Orsay 41 », 1990, p. 4.

²⁷ Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1327.

²⁸ Denys Riout, « Les Salons comiques », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 55.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Charles Baudelaire, « Lettre à Champfleury, 15 mars 1853 », *Correspondance*, éd. Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 209. Cet aspect « mécanique » souligné par Baudelaire, vient confirmer la facilité avec laquelle Banville semble être capable de produire des parodies.

la variété de ses cibles, qui vont des tableaux exposés aux membres du jury, en passant par le public et les exposés, autrement dit, ceux qui sont représentés sur les toiles. Comme le précise Denys Riout,

les Salons comiques mêlent souvent aux charges contre les œuvres elles-mêmes les scènes de genre qui prennent en compte le jury, l'absence de visibilité des tableaux accrochés si haut qu'il faut grimper sur les épaules de ses amis si l'on veut les observer attentivement, le succès auprès du public masculin de certaines représentations féminines, la colère que cette attirance provoque chez les épouses, les diverses attitudes des artistes devant leurs œuvres, l'ennui engendré par la sculpture, les bévues des gardiens, et bien de nombreuses variations sur des peintures imaginaires, qui seraient drôles si on les réalisait.³¹

C'est souvent aux titres des légendes que revient le rôle d'indiquer les cibles satiriques (par exemple, « La presse », « Le public », « Les membres du jury », « Les exposants »...). Comme l'indique la seconde partie de son sous-titre, *Le Salon caricatural* est aussi un objet hybride, composé à la fois de textes et de dessins.

Le Prologue, écrit par Baudelaire, constitue une caricature de prologue. On retrouve l'exagération caractéristique de la caricature, puisqu'il est comparé à un ogre (devenant ainsi un « prologue »). Personnifié, il parle à la première personne et se réfère à la mythologie, en se comparant à Polyphème, l'ogre de *L'Odyssée*. Mais cela ne l'empêche pas de remplir sa fonction de prologue, étant donné qu'il donne des précisions sur le contenu de ce qui va suivre. Il précise notamment qu'il pratiquera une satire non virulente (« Toutes mes armes sont pacifiques » ; « Je suis innocent et naïf ») et insiste sur sa vocation divertissante et comique (il est question de « fou rire », « d'amuser », de « rires éclatants » ou encore de « rire »).

Si l'on peut attribuer avec certitude le Prologue du *Salon caricatural de 1846* à Baudelaire, il n'en va pas de même pour certaines de ses légendes³². Une seule d'entre elles a pu être associée à Banville, « Portrait de M. de C. », dont nous reproduisons le texte ci-dessous :

Celui qui verra ce front en verrue,
Ces naseaux véreux et cet œil vairon,

³¹ Denys Riout, « Les Salons comiques », art. cit., p. 55.

³² Quant aux vignettes, elles sont de Raimon Pelez. Contrairement à Maire-Claire Chadeaux, qui a émis l'hypothèse d'une collaboration de trois personnes en raison de l'hétérogénéité du style des images, Claude Pichois doute d'une collaboration multiple. Voir Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1327. Notons par ailleurs que l'identification des œuvres caricaturées peut elle aussi se révéler peu aisée.

Se dira : Pourquoi lâcher dans la rue
 Ce vieux sanglier né dans l'Aveyron,
 Qui va devant lui flairant la chair crue ?
 Sans souffrir ainsi qu'il y badaudât,
 On devrait manger sa chair incongrue
 De verrat dodu chez Véro-Dodat.³³

Pour Claude Pichois, « ce huitain funambulesque est certainement de Banville »³⁴, dans la mesure où il est signé « ID » lors de sa parution en 1864 dans *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, tout comme un autre poème qui avait déjà pu être attribué à Banville³⁵. Il s'agit d'un portrait charge qui transpose le dessin caricatural qui le précède, mais l'identité de la cible satirique, « M. de C. », demeure difficile à établir. Il semble que l'initiale du titre soit purement fantaisiste, et que l'identité de la cible caricaturée renvoie en fait à Louis Véron, docteur en médecine qui fonda ensuite la *Revue de Paris* puis fut directeur de l'Opéra de Paris. Lorsque le huitain paraît dans *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, il s'intitule « Le Docteur Véron, imitation de charcuterie » – c'est d'ailleurs sous ce titre que l'a édité Peter J. Edwards dans l'édition critique des *Odes funambulesques*. On trouve la présence de Louis Véron à plusieurs reprises dans les *Odes funambulesques*, notamment dans « V... le baigneur », qui parodie l'orientale hugolienne « Sara la baigneuse » et met en scène le célèbre docteur prenant un bain de siège.

D'après Peter J. Edwards, « il est évident que cette pièce ne visait pas le docteur Véron à l'origine »³⁶, en raison de l'absence de correspondance entre l'initiale présente dans le titre (« C. ») et celle de Véron. On pourrait aussi ajouter que la légende mentionne à propos de « M. de C. » qu'il est « né dans l'Aveyron », alors que Véron était originaire de Paris. En effet, ce n'est peut-être qu'à partir de sa parution dans *Le Parnasse satyrique* que le nom de Véron fut associé à cette caricature, notamment à cause de la ressemblance phonétique de son nom avec certaines sonorités du poème (« verrat dodu », « Véro-Dodat »). Mais il est également possible que la charge ait été d'emblée dirigée contre lui, de manière voilée, par l'initiale annoncée dans le titre comme par la référence à l'Aveyron. Car ce « Portrait de M. de C. » ressemble étroitement au portrait de Louis Véron gravé en 1855 par Charles Carey³⁷, qui représente un homme doté d'un front proéminent et de larges narines, se rapprochant du « front en verrue » et des « naseaux » évoqués dans le *Salon caricatural*. Si la datation du *Salon caricatural* ne permet pas d'en faire une caricature de ce portrait de Charles Carey –

³³ Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 505.

³⁴ *Ibid.*, p. 1327.

³⁵ *Ibid.*, p. 1331-1332. Voir aussi Peter J. Edwards, « Pièces non recueillies », *OF, OPC*, p. 584.

³⁶ Peter J. Edwards, « Pièces non recueillies », *OF, OPC*, p. 585.

³⁷ Voir « Annexe VIII : *Le Salon caricatural de 1846* », « Fig. 1 ».

sauf peut-être par anticipation –, il n'en demeure pas moins que les traits évoqués dans « Portrait de M. de C. » rappellent ceux de la physionomie du Docteur Véron. Ainsi, bien que ce portrait ne caricature pas celui de Charles Carey, il semble caricaturer directement la personne de Louis Véron.

En mentionnant un « front en verrue » et en comparant la cible à un « verrat dodu »³⁸, ce portrait-charge recourt à l'exagération propre à la caricature. La dégradation de la cible passe entre autres par sa comparaison à des animaux (au verrat et au sanglier). Le *Salon caricatural*, comme toute caricature, repose souvent sur des attaques physiques. Un peu avant « Portrait de M. de C. », une caricature s'en prend à « Un membre du jury » et, plus précisément, à « son faux palais », « son œil de verre et son orteil gelé », « son nez d'argent et sa fausse mâchoire »³⁹. Citons encore « Séparation de corps »⁴⁰, qui caricature *Les Adieux de Roméo et Juliette* de Delacroix en représentant les deux personnages sur un balcon, tentant de s'enlacer malgré un mouvement de répulsion réciproque provoqué par leur physique ingrat. La légende retranscrit d'ailleurs bien la scène : tandis que Juliette « se vautre », elle et Roméo sont comparés à des « singes de Bornéo », si bien « que chacun devrait être heureux de quitter l'autre ».

On rencontre dans « Portrait de M. de C. » plusieurs procédés propres à la poésie funambulesque de Banville, comme le jeu sur les rimes (citons le calembour onomastique « vairon » / « Aveyron » ou la rime triviale « verrue » / « rue ») et, plus largement, sur les sonorités (relevons la multiplication de termes commençant par la même sonorité : « verrue », « véreux », « vairon », « verrat dodu » et « Véro-Dodat »⁴¹). En dehors de ce portrait-charge, il est fort probable que le poète soit l'auteur d'autres pièces du *Salon caricatural de 1846*. Eileen Souffrin-Le Breton a discuté l'attribution probable à Banville de deux autres poèmes, « Chasse à courre sous Louis XV » et « Le Repos de la Sainte Famille », deux « parodies » de Hugo proches du genre de celles composées alors par Banville⁴². Précisons qu'il semble plutôt s'agir de pastiches de Hugo, dans la mesure où ces deux poèmes ne transforment pas un texte de Hugo en particulier. Ils relèvent aussi d'apocryphes, en se faisant passer pour des écrits de Hugo : le premier est signé « Saadi, *Orientales* » et le second « ücert, *Odes et Ballades* ». « Saadi », pseudonyme sur lequel nous reviendrons, a parfois été utilisé par

³⁸ Le verrat est un jeune cochon.

³⁹ Charles Baudelaire, « Le Salon caricatural de 1846 », *OC*, t. II, p. 502.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 505.

⁴¹ « Chez Véro-Dodat » rassemble les charcutiers-traiteurs Benoît Véro et Dodat, qui étaient situés dans la Galerie Véro-Dodat. Ce passage couvert du premier arrondissement de Paris renvoie d'ailleurs à la caricature, puisqu'on y trouvait le marchand d'estampes Aubert, éditeur des journaux *Le Charivari* et *La Caricature*.

⁴² Eileen Souffrin-Le Breton, « Banville et les métamorphoses d'Olympio », *Victor Hugo and the Parnassians*, Oxford, Parnassian Study Circle, 1985, p. 13-37.

Banville pour ses parodies ; quant à « ücert », il semble s'expliquer par une imprimerie défectueuse, même s'il fait peut-être référence au poète allemand Rückert d'après Claude Pichois⁴³. Peter J. Edwards mentionne encore la probabilité que l'épilogue du *Salon caricatural* soit de Banville, car elle cite une phrase du *Théâtre de Clara Gazul*⁴⁴ par laquelle Banville a clos plusieurs de ses ouvrages⁴⁵.

Il nous paraît fort probable que trois autres pièces du *Salon caricatural de 1846* aient été composées par Banville : « Portrait de M. G. », dont la référence à un « membre dodu » rappelle directement le « verrat dodu » de « Portrait de M. de C. » ; « Portrait de M. de L. », qui présente un jeu sur la rime très proche de ceux que pratique Banville ; enfin, « Corps royal d'état-major (Musique des hirondelles, F. David) », dans la mesure où Banville a publié dans *La Silhouette* du 18 janvier 1846 un « Couplet sur l'air des *Hirondelles*, de Félicien David », qui sera recueilli dans la section « Variations lyriques » des *Odes funambulesques*.

⁴³ Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1338-1339.

⁴⁴ Rappelons que « Clara Gazul » était le pseudonyme de Prosper Mérimée. Nous revenons là-dessus dans le chapitre « Parodie et supercherie ».

⁴⁵ Dont le *Petit Traité de poésie française*. Voir Peter J. Edwards, « Pièces non recueillies », *OF, OPC*, p. 585.

Les « Causeries » du *Tintamarre*

De septembre 1846 à avril 1847, Banville, Baudelaire et Vitu collaborent à la rubrique des « Causeries » du *Tintamarre* sous différents pseudonymes (« Francis Lambert », « Marc Aurèle » et « Joseph d'Estienne »). Claude Pichois a reproduit dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire les *Causeries* que Jacques Crépet, qui les avait recueillies en 1939, pensait pouvoir être du poète. On sait peu de choses concernant l'usage exact de ces pseudonymes, et l'on peut se demander si chaque pseudonyme correspond à un auteur ou si les trois auteurs se les partageaient. Mais Claude Pichois, après avoir examiné plusieurs hypothèses contradictoires quant à l'attribution du pseudonyme « Joseph d'Estienne » à l'un des auteurs en particulier, conclut qu'« il est difficile de croire que ce dernier masque n'était pas collectif et qu'il n'a, tour à tour, prêté ses traits à Baudelaire, à Vitu et à Banville »⁴⁶. Il en va sans doute de même pour les deux autres pseudonymes.

Les textes de la rubrique paraissent aussi parfois de manière anonyme, comme c'est le cas de celui qui inaugure la série⁴⁷. Graham Robb, qui s'est intéressé à cette première causerie publiée dans le *Tintamarre* du 20 au 26 septembre 1846, la qualifie de « traduction caricaturale des grands journaux qui prétendaient tenir leurs abonnés au courant de tout événement important »⁴⁸. Bien qu'elle ne semble pas être de Banville⁴⁹, elle mérite de s'y arrêter. Elle témoigne en effet de l'esprit ludique qui anime la rubrique, et débute par une allusion moqueuse aux « Courriers aux eaux », une rubrique des journaux de l'époque qui donnait des nouvelles des vacanciers dans les stations thermales allemandes. Or dans son article, l'auteur (Baudelaire, semble-t-il) avoue ne pas écrire d'une station thermale allemande, mais de Paris :

Peu s'en est fallu que je ne datasse de Hombourg⁵⁰ ou de Baden-Baden les quelques lignes consacrées aux causeries : mais au moment d'accomplir ce puff à la Sterne, ma plume, qui n'a qu'à vous parler de choses et de faits accomplis en deçà du mur d'enceinte, s'est sentie prise de remords, et c'est en toute humilité que je confesse qu'en fait d'établissements d'eaux, je ne connais que les eaux filtrées de l'île Saint-Louis.⁵¹

⁴⁶ Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1547.

⁴⁷ *Le Tintamarre* du 20 au 26 septembre 1846. Claude Pichois reproduit ce texte dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1012-1013.

⁴⁸ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Claude Pichois l'a recueillie dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire. Voir t. II, p. 1012-1013.

⁵⁰ Le terme ne va pas sans rappeler l'anglais *humbug*, « le charlatan » ou les « sornettes », qui renvoie à la fausse datation finalement abandonnée par l'auteur.

⁵¹ Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1012.

La causerie se poursuit avec des nouvelles comico-satiriques du monde littéraire (en cela, elle se rapproche de l'occidentale banvillienne), et commente notamment l'attribution d'un fauteuil vacant à l'Académie française. Évoquant les noms de « MM. Dumas (le père), Balzac, Méry, Alfred de Musset, Léon Gozlan », l'auteur ajoute : « Il est probable que le docte corps choisira M. Hippolyte Lucas », se moquant à la fois de ce journaliste et auteur dramatique, souvent raillé pour son nez proéminent (dans « L'Odéon » des *Odes funambulesques*, « le grand nez de Lucas fend l'air comme un clocher »), et du « docte corps » de l'Académie française – ce qualificatif a bien sûr une valeur ironique –, auquel il est reproché de ne pas toujours diriger ses choix vers des écrivains de grand talent.

Fidèle au genre, cette première causerie du *Tintamarre* manifeste une certaine expressivité, avec de multiples adresses au lecteur (entre autres par des formes interrogatives) et de nombreux points d'exclamation. Elle joue également sur le décousu de la conversation : au-delà de la multiplicité des personnalités parisiennes évoquées et d'une satire qui passe très vite d'un sujet à un autre, le texte se qualifie de « puff à la Sterne », se référant à l'auteur du récit excentrique *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, qui fait vaciller les codes traditionnels du récit, notamment en multipliant les digressions – Claude Pichois note d'ailleurs que Baudelaire en était un grand admirateur⁵². On retrouve encore dans cette causerie la trivialité propre à ce genre, qui consiste à parler de l'actualité anecdotique. L'une des causeries attribuées à Baudelaire débute d'ailleurs ainsi : « Causeries, disons-nous, quel titre dérisoire ! De quoi pourrions-nous causer, bon dieu ! quand autour de nous se sont groupées tant de choses »⁵³. Aussi n'est-il pas rare de voir une causerie commencer par parler du temps qu'il fait : « L'hiver est décidément arrivé ; les paletots surgissent et Mabilles a fermé ses portes [...] »⁵⁴ et, quelques mois plus tard :

Nous jouissons depuis le commencement de la semaine de cette sorte d'été qui remplace à Paris le printemps véritable, encombré de neige et de boue. Encore quinze jours de cette température asiatique, et les paletots disparaîtront ; on verra poindre les petits habits de cheval à carreaux noirs et bleus et Mabilles ouvrira les portes de son palais de l'Allée des Veuves⁵⁵.

⁵² Claude Pichois, « Notice », dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1548.

⁵³ Causerie du *Tintamarre* du 3 au 9 janvier 1847. Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1020.

⁵⁴ Causerie du *Tintamarre* du 25 au 31 octobre 1846. *Ibid.*, p. 1014.

⁵⁵ Causerie du *Tintamarre* du 21 au 27 mars 1847. *Ibid.*, p. 1024.

Malgré le défilement des saisons, les sujets de conversation demeurent donc les mêmes – on retrouve ainsi la référence au Bal Mabille ou aux paletots⁵⁶ – et témoignent du caractère répétitif et contingent du journal.

S'il n'est pas aisé d'identifier qui de Banville, Baudelaire ou Vitu se cache derrière chacune des « Causeries » du *Tintamarre* parues entre septembre 1846 et avril 1847, il nous semble que l'une d'entre elles peut assurément être attribuée à Banville. En effet, *Le Tintamarre* du 13 au 19 décembre 1846 publie dans la rubrique un texte qui insère une parodie très proche de celles que l'on peut trouver chez Banville⁵⁷. Avec ce numéro de décembre du *Tintamarre*, on a affaire à une parodie satirique dans laquelle, comme nous allons le voir, plusieurs éléments permettent de l'attribuer à l'auteur des *Odes funambulesques*. Ce ne sont pas les références satiriques qui permettent d'identifier l'auteur, mais précisément la manière dont fonctionne la parodie. Cette causerie, signée « Joseph d'Estienne », vient par ailleurs confirmer que le pseudonyme n'appartient pas à l'un des trois auteurs en particulier, mais qu'il est utilisé aussi bien par Baudelaire, Vitu, que Banville.

Examinons donc de plus près cette causerie de décembre 1846, qui décrit le voyage d'Alexandre Dumas en Algérie. La présence de Dumas, une cible fréquente des satires de Banville (que l'on retrouve notamment dans sa parodie des *Odes funambulesques* « Le Mirecourt »), ne suffit pas à identifier l'auteur de ce texte – Dumas est d'ailleurs sans doute l'une des personnalités que l'on rencontre le plus souvent dans la rubrique des « Causeries » du *Tintamarre*⁵⁸. Tout le texte s'emploie ici à le tourner en ridicule : pour garder l'anonymat, Dumas voyage « sous le nom de comte de Monte-Cristo », mais il est vite reconnu et la ville se met à honorer sa présence : « les vaisseaux en rade l'ont salué de vingt et un coups de canon » et les autorités « lui ont présenté les clés de la citadelle » – autorités que Dumas remercie « par une allocution chaleureuse extraite des *Trois Mousquetaires* ». Il s'agit de se moquer de la prétendue importance de l'écrivain, qui vend de nombreux romans grâce à des procédés peu scrupuleux (notamment l'emploi de nombreux « nègres ») plutôt qu'à son talent littéraire. Le texte joue d'ailleurs sur la question de l'identité. Dumas tente de voyager de manière anonyme, alors que ce sont les auteurs qui écrivent pour lui qui ont coutume de se trouver dans l'ombre. Il est encore qualifié de « pieux *imitateur* de Saint-François de Paule »

⁵⁶ De par leur réutilisation constante des mêmes sujets, les *Odes funambulesques* se rapprochent du genre de la causerie. Certaines parodies commencent d'ailleurs elles aussi en évoquant les saisons – pensons à la « Chanson sur l'air des *Landriy* », dont le premier vers est « Voici l'automne revenu », ou au « Flan dans l'Odéon », qui évoque « [...] la brise adultère / Qui fait le charme des hivers ».

⁵⁷ Pour la reproduction du texte et de son modèle, voir « Annexe IX : Les "Causeries" du *Tintamarre* ».

⁵⁸ Voir *Le Tintamarre* du 15 au 21 novembre 1846 ; du 4 au 10 décembre 1846 ; du 20 au 27 décembre 1846 ; du 17 au 23 janvier 1847 ; du 14 au 20 février 1847.

et, surtout, il accompagne « sa lettre *autographe* d'une relation *authentique* rédigée par M. Maquet ». Or cette insistance sur le caractère autographe de sa lettre et sur l'authenticité de la relation qui lui est jointe n'empêche pas cette dernière d'être de Maquet, bien connu pour avoir rédigé plusieurs romans que Dumas a signés. Sans compter que le texte de Maquet « n'est qu'une édition affaiblie d'une des plus charmantes scènes de *Tartuffe* ». Plus précisément, il s'agit d'une parodie de la scène V de l'acte premier de la pièce de Molière. Elle repose sur une supercherie, puisque son auteur la fait passer pour un écrit de Maquet, écrit lui-même joint à une lettre de Dumas.

La parodie se veut très proche de son modèle : des vers entiers sont repris et, lorsqu'un mot vient à être remplacé, c'est souvent par un autre qui lui est très proche (ainsi, « au souper » devient « au banquet »). La parodie se fait donc ici plutôt stricte, en suivant de près le texte qu'elle transforme. La scène du *Tartuffe* parodiée présente un dialogue entre Orgon, le fils de Madame Prenelle, et Dorine, la suivante de Mariane. Orgon, de retour, vient s'enquérir des nouvelles auprès de Dorine, qui lui parle du mauvais état de santé de Madame Prenelle, à quoi Orgon répond systématiquement « Et Tartuffe ? » et, tandis que Dorine répond qu'il se porte bien, Orgon s'exclame « Le pauvre homme ! ». La scène est basée sur un malentendu : Orgon cherche à obtenir sur Tartuffe des renseignements de Dorine, laquelle ne comprend pas et donne de nombreux détails sur l'état physique de Madame Prenelle. La parodie, qui remplace Orgon par « La presse » et Dorine par « Le correspondant », reprend précisément ce ressort. La presse demande ainsi des nouvelles au correspondant, qui la renseigne sur les prisonniers qui « se portent assez mal », alors que la presse cherche à obtenir des informations sur Dumas. « Et Tartuffe ? » est ainsi remplacé par « Et Dumas ? » et, alors que le correspondant donne enfin des nouvelles de l'auteur (qui sont bonnes, contrairement à celles des prisonniers – de la même manière que celles du Tartuffe l'étaient contrairement à celles de Madame), la presse répond à chaque fois « Le pauvre homme ! ». Le texte parodié n'est pas choisi par hasard : il vient se mettre au service de la satire contre Dumas, en l'associant à la figure de l'imposteur par l'intermédiaire de Tartuffe. La parodie permet ainsi d'accentuer la dimension satirique du texte.

La parodie n'hésite pas à jouer sur le contraste et l'exagération. Dans *Le Tartuffe*, Dorine donne des nouvelles de la santé de Madame Pernelle, tandis que, dans la parodie, le correspondant se renseigne sur l'état des prisonniers en Algérie. Ainsi, « Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir, / Avec un mal de tête étrange à concevoir » devient : « Nos pauvres prisonniers se portent assez mal ; / Et quatre sont entrés hier à l'hôpital ». La « douleur de tête » de Madame laisse place à la « blessure au flanc » de Cognord, et les

« chaleurs » sont remplacées par des « fièvres ». Enfin, au dernier vers, il n'est plus question de la « convalescence » de Madame, mais de la « délivrance » des prisonniers. « Cognord », le nom du prisonnier, fait d'ailleurs référence à Courby de Cognord, prisonnier dans le récit de Dumas *Le Vélote ou Tanger, Alger et Tunis*⁵⁹.

La parodie permet de souligner la bonne santé *littéraire* de Dumas, en comparaison de la bonne santé physique de Tartuffe : « Et fort dévotement il mangea deux vautours, / Avec une moitié de gigot en hachis » devient « Et littérairement il mangea deux vautours, / Avec un grand pâté bourré de beefsteacks d'ours ». On peut déceler ici une allusion aux *Impressions de voyage en Suisse* (1833), où Dumas raconte s'être fait servir du filet d'ours lors de son passage dans la ville de Martigny (chap. VIII « Le bifteck d'ours »)⁶⁰. Soulignons que, dans ce même chapitre, Dumas se compare au « professeur du *Bourgeois gentilhomme* » : comme lui, il « laiss[e] [...] tomber négligemment la science de [s]es lèvres »⁶¹. Ainsi, en se comparant à la figure du professeur sûr de la supériorité de son savoir, Dumas « tend le bâton pour se faire battre », et donne à Banville l'occasion de le rapprocher d'un autre personnage négatif du théâtre de Molière, Tartuffe. C'est même sans doute la comparaison que Dumas établit entre lui-même et un personnage du *Bourgeois gentilhomme*, qui déclenche chez Banville l'idée de parodier une comédie de Molière (*Le Tartuffe*) afin de faire la satire de Dumas. Il convient d'ailleurs de rappeler que, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, les discours des maîtres de M. Jourdain constituent des « pastiches des jargons de spécialités »⁶². Notons que Banville suggère également que la quête de profit poursuit Dumas jusque dans son sommeil puisque, tandis que la scène de Molière souligne que Tartuffe « dort jusque au lendemain », la parodie précise que l'écrivain « rêva à quarante feuilletons ».

Précisons que le poète parodiera une autre comédie de Molière avec *Les Fourberies de Nérine* (1864). Quant à la scène du *Tartuffe* parodiée dans les « Causeries », Banville l'empruntera à une autre reprise, ce qui semble bien confirmer qu'il en est l'auteur – on le verra, il n'est pas rare que Banville reprenne à plusieurs reprises un même hypotexte. Banville emprunte en effet encore cette scène de Molière pour le poème anticlérical « Et Tartuffe ? », qui paraît le 11 juin 1868 dans *Le Tintamarre* avant d'être recueilli dans les *Occidentales*. Le poème reprend seulement l'interrogation « Et Tartuffe ? », répétée toutes les deux strophes, ce qui en fait une réécriture moins stricte que la parodie des « Causeries ». Mais le principe reste

⁵⁹ Dumas y raconte la deuxième partie de son voyage en Afrique du Nord par l'Espagne – la première partie étant racontée dans *De Paris à Cadix*.

⁶⁰ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage en Suisse. Du Mont Blanc à Berne*, Paris, F. Maspero, 1982, t. I.

⁶¹ Ibid., p. 90.

⁶² Jean-Pierre Collinet, « Commentaires » à Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, éd. J.-P. Collinet et J. Morel, Paris, Librairie Général Française, coll. « Le Livre de poche », 1999, p. 142.

le même, puisque la scène de Molière est reprise afin de faire une satire, qui vise cette fois non pas l'imposture littéraire de Dumas, mais

les complaisances d'une hiérarchie hypocrite qui prêchait la haine et l'intolérance, pratiquait la censure et sanctionnait les boucheries de la guerre pour défendre ses propres intérêts temporels, tout en succombant aux tentations de la chair⁶³,

résume Peter J. Edwards.

Nous pourrions discuter l'attribution possible à Banville de plusieurs autres « Causeries » du *Tintamarre* entre septembre 1846 et avril 1847. Celle du 4 au 10 octobre 1846 parle du Ranelagh, de l'Odéon, du « centaure Hugo Olympio » et de Bocage, sujets que l'on rencontre fréquemment dans les *Odes funambulesques*. Tout comme dans la causerie du *Tintamarre* du 11 au 17 octobre 1846, on retrouve l'adjectif « rabougri », courant sous la plume de Banville⁶⁴. De même, on peut penser que la causerie du 15 au 21 novembre 1846 est de Baudelaire, qui reprend de la première causerie (examinée au début de ce chapitre) l'expression « peu s'en est fallu » et fait à nouveau référence aux « bains de Hombourg ». Mais nous restons ici dans le registre des suppositions, et il nous est difficile d'attribuer de manière certaine l'une de ces « Causeries » du *Tintamarre* à Banville. La seule qui semble ne laisser aucun doute est donc celle du *Tintamarre* du 13 au 19 décembre 1846 et, rappelons-le, c'est précisément la manière dont elle fait usage de la parodie qui permet d'en être sûr.

⁶³ Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OCC, OPC*, p. 340.

⁶⁴ Dans les *Odes funambulesques*, « Nadar », « Bonjour, Monsieur Courbet ! » et « Les Théâtres d'enfants » l'utilisent.

CHAPITRE 5 : L'OCCIDENTALE ET L'ODE FUNAMBULESQUE

Signaux de la parodie

Les titres des recueils et des sections

Si la mention *parodies* ne figure pas comme sous-titre des *Odes funambulesques* ou des *Occidentales*, le titre suggère d'emblée le caractère parodique de ces deux recueils, qui parodient des textes singuliers, mais aussi et avant tout le genre de l'ode et celui de l'orientale hugolienne. Le titre, dans le cas de la parodie, sert à identifier les hypotextes, de même qu'« à donner des indications sur le type de transformation effectuée par lui »¹. Ainsi, le titre *Occidentales*, en ne modifiant que quelques lettres du titre original hugolien², produit une inversion, « indiqu[ant] l'abandon thématique d'un Orient pittoresque pour le Paris de l'époque »³. Rappelons que, comme l'a souligné Steve Murphy, l'absence d'article défini dans le titre *Occidentales* (alors que celui de Hugo est bien *Les Orientales*) montre que Banville ne les considérait que comme « des échantillons auxquels on pouvait ajouter d'autres »⁴.

Il faut préciser que les occidentales ne se trouvent pas seulement dans le recueil qui porte ce titre mais aussi, de manière plus générale, dans les *Odes funambulesques*, dont plusieurs poèmes parodiques ont été prépubliés dans la presse sous le nom d'« Occidentale[s] ». De même que les occidentales de Banville ne se limitent pas à des parodies de Hugo, Banville ne nomme pas toujours « occidentales » ses parodies de Hugo. Par ailleurs, la plupart des poèmes de Banville, même s'ils ne reprennent pas strictement des orientales de Hugo, peuvent être qualifiés d'« occidentales » dans la mesure où ils prennent comme sujet la vie parisienne de l'époque. L'occidentale, loin de se réduire à une parodie de Hugo, désigne un type de poésie satirique et parvient ainsi à une certaine autonomie face à son modèle. Comme l'explique Banville dans le *Commentaire des Odes funambulesques*, « chaque occidentale parodie l'ensemble des divers poncifs et rocamboles classiques et

¹ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 138.

² De même, Henri Beauclair, avec ses *Horizontales*, ne modifie que quelques lettres du titre de Hugo.

³ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo et le Parnasse*, op. cit., p. 31.

⁴ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 109.

romantiques ». Banville y exagère ainsi les procédés des poètes du XVI^e siècle et ceux créés ou renouvelés par Hugo, comme la sévérité du rythme ou la richesse de la rime⁵.

Si le titre des *Odes funambulesques*, contrairement à celui des *Occidentales*, ne se veut pas parodique au sens strict, l'adjectif *funambulesque* indique déjà une démarcation du genre de l'ode. Car l'ode constitue un héritage de l'âge classique, dont des poètes comme Hugo, Musset, Gautier et bien sûr Banville, tentent de s'affranchir au XIX^e siècle. Introduite en France par Ronsard, l'ode ne se caractérise pas par des traits bien définis et, si la plupart des auteurs la pratiquent au XIX^e siècle (Lamartine, Vigny, Verlaine...), ils ne la définissent généralement pas. Comme le souligne Myriam Robic,

les Romantiques et les Parnassiens se nourrissent des lectures de Ronsard (qui a su réinventer et réadapter cette forme poétique antique à la langue française), et la remettent en vogue sous l'impulsion de Victor Hugo et de son recueil *Odes et ballades* qui lance l'offensive en 1822.⁶

L'entreprise de modernisation de l'ode a donc débuté avec Hugo notamment. Paul Bénichou note en effet que « les odes de Hugo, qui nous semblent aujourd'hui si classiques de forme, ont frappé au contraire par leur nouveauté et leur liberté d'allure »⁷. Déjà chez Hugo, l'ode est utilisée pour répondre à un besoin de renouvellement des matériaux littéraires.

Banville ne pratique pas seulement l'ode dans *les Odes funambulesques*, mais aussi dans *Les Stalactites*, *Le Sang de la Coupe*, sans oublier ses *Odelettes*⁸. D'après Robert Kopp, l'utilisation par Banville de l'ode funambulesque, mais aussi de l'odelette, témoigne d'un emploi de l'ode non plus traditionnel, mais distancié, voire de « cette ironie dont Heine avait donné l'exemple »⁹. En lui injectant des sujets actuels, adaptés à la presse, Banville parvient à la moderniser. L'ode « accompagne le travail de redéfinition du lyrisme et de la poésie au XIX^e siècle »¹⁰, note en effet Marie-Christine Huet-Brichard. Pour Banville, l'ode « a absorbé tous les genres poétiques » et « est devenue toute la poésie moderne »¹¹.

⁵ Voir Peter J. Edwards, « Notice », *OF, OPC*, p. 378.

⁶ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 126. Notons que les poèmes des *Orientales* s'apparentent également à des odes.

⁷ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1985, p. 386.

⁸ Marie-Christine Huet-Brichard, « L'Ode et son chant du cygne : Théodore de Banville, *Odelettes*, *Odes funambulesques* », dans *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, D. Alexandre, G. Cammagre et M.-C. Huet-Brichard (eds), Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 janv. 2004 (dir. D. Alexandre), Berne, Peter Lang, 2007, p. 184.

⁹ Robert Kopp, « Préface » de Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006, p. 45.

¹⁰ Marie-Christine Huet-Brichard, « Présentation » de *L'ode, en cas de toute liberté poétique*, *op. cit.*, p. 93.

¹¹ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 158.

À première vue, les *Odes funambulesques* ne semblent pas contenir seulement des odes car, à côté des occidentales de la section « Autres Guitares » et de poèmes comme « Le Saut du Tremplin » et « La Corde raide », figurent également des poèmes à forme fixe, qui ne relèvent pas directement du genre de l'ode. Mais, comme le remarque Marie-Christine Huet-Brichard, Banville conçoit l'ode comme un « éthos », qui relève de « l'atmosphère affective d'une œuvre »¹². Les formes fixes contenues dans les *Odes funambulesques* s'apparentent donc d'une certaine manière au genre de l'ode par l'esprit qui les caractérise. Vu la diversité de l'ode, qui peut s'appliquer à des poèmes de tailles variables et de formes diverses, on peut donc s'étonner que Banville qualifie ses *Odes funambulesques* de poèmes « rigoureusement écrits en forme d'odes »¹³. En optant pour l'ode, le poète choisit un genre peu contraignant, fort éloigné des formes fixes et de leur exigence technique.

La principale section de parodies dans les *Odes funambulesques*, « Autres Guitares », fait directement référence à un titre hugolien : on trouve en effet dans *Les Rayons et les ombres* un poème intitulé « Guitare », suivi de « Autre Guitare ». Repris par Banville et transformé au pluriel, le titre indique clairement l'intention parodique et, comme pour l'absence de déterminant dans *Occidentales*, on retrouve ici l'idée de la potentielle multiplication à l'infini de ces « Guitares » hugoliennes. Cependant, en passant d'« Occidentales » à « Autres Guitares », l'allusion à Hugo se fait plus discrète, puisqu'elle se réfère non plus au titre d'un recueil très connu à l'époque, mais à celui d'un poème.

La section ne se compose toutefois pas uniquement de parodies de Hugo¹⁴, ce qui laisse penser que Banville, avec ce titre, veut tout autant indiquer la dimension parodique que la référence à Hugo. En plus de renvoyer à la forme parodique des textes, cette référence à la guitare fait écho à leur dimension satirique. Car *guitare* est aussi à comprendre dans le sens de « rengaine », « banalité ». Le mot se réfère au titre d'un poème de Hugo certes, mais signifie également la reprise des lieux communs qu'on trouve dans la presse satirique à l'époque – y compris des banalités d'un Romantisme mièvre et sentimentaliste.

Quant à la section « Variations lyriques », elle n'est pas entièrement composée de parodies. Outre le caractère musical des poèmes de cette section (qui provient notamment de l'utilisation de formes fixes comme la villanelle, le virelai ou la ballade, mais aussi de la

¹² Marie-Christine Huet-Brichard, « L'Ode et son chant du cygne : Théodore de Banville, *Odelettes*, *Odes funambulesques* », art. cit., p. 185.

¹³ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265.

¹⁴ Elle compte aussi la parodie d'un tableau de Courbet (« Bonjour, Monsieur Courbet ») et la parodie du genre de la romance sentimentale telle que la pratique Paulin Limayrac dans *L'Ombre d'Éric* (« L'Ombre d'Éric »).

reprise d'airs et de chansons), sur lequel nous reviendrons, la section veut montrer qu'il s'agit de « variations » à partir de textes connus, grâce à la parodie notamment.

Les titres des poèmes

Arrêtons-nous maintenant sur les titres des poèmes parodiques, afin de voir dans quelle mesure ils se réfèrent aux titres des hypotextes, et à quel type d'opération ils procèdent. On constate tout d'abord qu'ils indiquent bien souvent l'identité du modèle repris, par exemple en procédant à son imitation. C'est le cas de « Bonjour, Monsieur Courbet », dont le titre reprend la deuxième appellation du tableau *La Rencontre* de Courbet, ou de « Donec gratus », qui consiste en une reprise des premiers vers de l'ode horacienne du même nom. On remarque aussi fréquemment la reprise de la structure grammaticale du titre : par exemple, « L'Odéon » répète le schéma (article défini + nom) présent dans le titre « L'Enfant » ; « La Tristesse d'Oscar » le schéma (article défini + nom + génitif d'appartenance) qu'on trouve dans « La Douleur du pacha ».

Le titre de la parodie banvillienne peut encore recourir à une transformation minimale, sur un mot, comme avec la « Ballade des *célébrités* du temps jadis », voire sur une lettre, comme pour la « Chanson sur l'air des Landriry »¹⁵. On remarque aussi parfois une atténuation du titre : ainsi, « La *Douleur* du Pacha » devient « La *Tristesse* d'Oscar »¹⁶. Bien souvent, on assiste à une transformation qui remplace la figure orientale du texte parodié par une personnalité parisienne de l'époque (« Le Mirecourt » remplace « Le Derviche » ; « V... le baigneur », qui se réfère au Docteur Véron, se substitue à « Sara la baigneuse »). Il peut aussi s'agir d'une inversion – pensons par exemple à « La Fourmi et la Cigale » (*Nous Tous*). Le titre original du manuscrit procède en revanche à une restriction, puisqu'il s'agit de « Fourmi ». L'abandon de ce titre semble aller dans le sens d'une plus grande visibilité de la parodie, d'autant plus que d'autres poèmes de *Nous Tous* possèdent un titre faisant référence au monde animalier (« Le Lion », « Le Veau ») sans relever pour autant de reprises de La Fontaine, ce qui aurait pu contribuer à « noyer » la parodie. Le titre « La Fourmi et La Cigale » fait ainsi plus directement penser à la fable de La Fontaine¹⁷.

¹⁵ Nous soulignons.

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ Tristan Corbière procédera lui aussi à une inversion du titre de La Fontaine avec sa parodie « Le Poète et la Cigale », en plus du remplacement de l'un des termes.

Force est de constater la diversité des titres des parodies banvilliennes, qui ont recours à différentes opérations sur le titre du texte parodié : l'imitation, la transformation minimale, l'atténuation, l'« occidentalisation » d'une figure ou encore l'inversion. Toutefois, Banville ne se sert pas systématiquement du titre pour annoncer la présence de la parodie et l'identité de son modèle. On observe aussi des poèmes dont le titre adopte une certaine distance par rapport à celui du texte d'origine : ainsi, « Le Flan dans l'Odéon », « Nadar » ou « Reprise de *La Dame* » n'offrent aucune indication quant à l'identité du texte parodié (respectivement « Les Bleuets », « Canaris » et « La Captive »). On constate par ailleurs que, si Banville privilégie les titres génériques pour ses recueils, il n'en va pas de même pour les parodies qui les composent, qui possèdent plutôt des titres thématiques, en rapport avec le sujet satirique. Autrement dit, ils font plus souvent référence à la dimension satirique que parodique des poèmes.

Précisons enfin que l'épigraphe constitue un moyen peu utilisé par Banville pour indiquer le caractère parodique de ses écrits ou l'identité de leur modèle. Le poète a toutefois recours à ce procédé pour « Satan en colère », dont l'épigraphe vient compléter les indications déjà apportées par le titre, puisqu'elle cite deux vers du texte parodié, « Le Danube en colère ». Mais cette pratique se rencontre rarement chez Banville, qui préfère ne pas avoir recours à l'épigraphe ou, si c'est le cas, utiliser une citation en lien avec la dimension satirique de ses poèmes. Les épigraphes placées en exergue des parodies banvilliennes concernent en effet la plupart du temps le sujet de la satire, comme dans « Nommons Couture »¹⁸.

Le paratexte

Ce sont aussi les différentes instances paratextuelles ajoutées par Banville aux *Odes funambulesques* qui constituent une source précieuse d'informations sur la parodie. La Préface (1857) et l'Avertissement de la deuxième édition (1859) indiquent au lecteur la présence de la parodie dans le recueil, mais mentionnent également la principale œuvre parodiée, *Les Orientales*¹⁹. Le Commentaire ajouté au recueil en 1873 apporte quant à lui des renseignements plus précis. S'il a vu le jour à la demande de l'éditeur, soucieux de rendre la

¹⁸ L'épigraphe cite l'extrait d'une lettre de Couture adressée à M. de Villemessant par l'intermédiaire du *Figaro* – le poème se moque de Couture en raison de cette querelle.

¹⁹ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 4 ; « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

dimension satirique de ces poèmes accessible (certaines allusions à la vie artistique et culturelle de l'époque étant devenues obscures) et de prolonger la durée de vie de leur comique, il dispense aussi des informations quant à la parodie, non seulement en signalant les poèmes qui en relèvent, mais aussi en donnant les références exactes des hypotextes. Ainsi, Banville y indique que « Le Mirecourt » consiste en une « parodie du poème “Le Derviche” (*Orientales*, XIII) de V. Hugo », que « Bonjour, Monsieur Courbet » relève de la « répétition du tableau connu qui porte le même titre [...] transposé à la parodie »²⁰, ou encore, à propos de « Méditation poétique et littéraire », que « c'est la parodie du poème de Victor Hugo (*Les Rayons et les ombres*, V) »²¹. Cet « autocommentaire tardif », pour reprendre une expression de Genette, est donc motivé à la fois par les dimensions satirique et parodique du recueil – et par une demande extérieure à la personne de l'auteur, celle de l'éditeur, qui semble s'être soucié que soit expliquée la dimension satirique avant tout. Ces éléments en font donc une instance paratextuelle très différente de la Préface ou de l'Avertissement.

On peut aussi s'interroger sur le rôle de l'Avertissement ajouté à la deuxième édition du recueil, alors que la première édition contient déjà une Préface passablement longue et détaillée. En fait, la nouveauté essentielle de cet Avertissement est d'assumer l'auctorialité du recueil, puisque ce dernier avait tout d'abord paru dans l'anonymat en 1857 – sa Préface était donc elle aussi anonyme. Ainsi, il s'agit en quelque sorte pour Banville de venir confirmer officiellement le nom que les lecteurs, et notamment les critiques, se sont plu à « replacer sur le titre des *Odes funambulesques* »²², et de prétendre à son statut d'auteur. L'Avertissement, dans la mesure où il a paru avec la deuxième édition, permet de réagir à la critique, mais aussi de la flatter :

Avec une merveilleuse intuition, [l]es juges [de la critique] ont tout d'abord deviné ses intentions les plus secrètes [à propos de l'auteur] ; et devenus maîtres de sa pensée intime, ils l'ont révélée et expliquée au public avec une conscience et une habileté rares. L'auteur leur témoigne sa soumission et sa reconnaissance en n'effaçant pas le nom qu'il leur a plu de replacer sur le titre des *Odes funambulesques*.²³

Enfin, c'est dans l'Avertissement que Banville choisit de revendiquer l'originalité de ses parodies, motivées par la recherche d'« une forme nouvelle » et, plus précisément, d'« une nouvelle langue comique versifiée ».

²⁰ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 266.

²¹ *Ibid.*, p. 292.

²² Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 3.

²³ *Ibid.*

Spécificités de la parution en journal

Si la Préface, l’Avertissement et le Commentaire des *Odes funambulesques* sont liés à leur mise en recueil, on peut se demander dans quelle mesure les lecteurs de la presse ont su identifier le caractère parodique de ces poèmes et reconnaître leurs hypotextes. La parution des parodies banvilliennes dans deux supports distincts engendre en effet le recours à des usages différents quant à la présentation du texte parodique, et à des moyens de reconnaissance distincts. Les indices qui aident le lecteur à identifier le caractère parodique des poèmes et l’identité de leurs hypotextes diffèrent selon que le lecteur y a accès par le biais de la presse ou du recueil. Autrement dit, le lecteur de la presse et celui du recueil ne disposent pas des mêmes informations concernant la présence de la parodie et l’identité des modèles.

En fait, on constate que, déjà dans les journaux, Banville signale parfois « parodie de [tel texte] » ou « voyez [tel auteur] » après le titre des poèmes. Ainsi, lors de la parution de « V... le baigneur » dans *La Silhouette*, il précise après le titre : « parodie de Sara la baigneuse ». Le poète peut aussi insérer une note incitant le lecteur à constater les ressemblances entre la parodie et son modèle. Au sujet de la « Chanson sur l’air des Landriry », Banville explique : « la rime par à peu près y est de tradition ; voyez Voiture »²⁴. Cette indication, répétée à la deuxième parution du poème dans *L’Écho*, est toutefois abandonnée lors de la mise en recueil, pour être reprise dans le Commentaire en 1873 – autrement dit, près de quinze ans après la première publication des *Odes funambulesques*.

Il arrive même que le journal ait recours à la mise en regard de la parodie et de son modèle afin de faciliter la démarche comparative au lecteur et, ainsi, de s’assurer de la « bonne » compréhension du texte, c’est-à-dire de l’identification de la parodie comme telle et de celle de son modèle. Ainsi, lors de sa parution en 1859 dans *Passepartout*, « V... le baigneur » est mis en regard avec son hypotexte, « Sara la baigneuse », sous le titre « Les deux bains »²⁵. La parodie et son modèle sont ainsi destinés à former un tout. On peut déceler dans ce dispositif, que le recueil ne permet pas, une volonté de faciliter le travail de comparaison entre la parodie et le texte parodié pour le lecteur, mais aussi de mettre en avant le caractère parodique du poème en le plaçant directement à côté de son modèle. Mais la mise

²⁴ *L’Écho*, 1857.

²⁵ Peter J. Edwards, « Remarques », *OF, OPC*, p. 496.

en regard de la parodie avec son hypotexte demeure plutôt rare, même dans la presse²⁶. La pratique de Banville semble donc pour le moins originale.

La publication périodique, en plus de permettre ce dispositif de mise en regard de la parodie avec son modèle, possède la capacité de mettre en évidence la proximité entre des poèmes qui y paraissent ensemble, comme ce fut le cas pour la « Ballade des célébrités du temps jadis » et la « Ballade des travers de ce temps ». Même si elles appartiennent à la même section dans les *Odes funambulesques*, elles ne sont plus aussi directement reliées que dans le support journalistique.

Certains éléments entourant le poème lors de sa prépublication périodique peuvent ne faire sens que dans le contexte du journal et se voir abandonnés lors du passage au recueil. Ainsi, la mise en recueil du poème « Le Flan dans l'Odéon », prépublié dans *Le Tintamarre* du 25 octobre 1846, donne lieu à la suppression de l'introduction et de la fausse signature, désormais difficilement compréhensibles sortis du contexte journalistique. On l'a compris, le lecteur ne dispose pas du même paratexte selon qu'il lit les parodies banvilliennes dans la presse ou dans un recueil : le changement de support peut donner lieu à la modification, à la suppression ou à l'ajout de certains « seuils ». Même si la presse ne permet pas un paratexte aussi important, de manière quantitative, que le recueil, qui peut par exemple s'accompagner d'une préface de plusieurs pages, le journal n'en privilégie pas moins d'autres éléments, comme l'introduction ou la note, qui méritent bien souvent une attention particulière.

Difficultés d'attribution

Si les parodies recueillies sont plutôt facilement reconnaissables, il n'est pas exclu que Banville ait composé d'autres poèmes – notamment à caractère parodique – auxquels nous n'avons pas accès ou qu'il est difficile de lui attribuer avec certitude. Il semble par exemple que Banville ait écrit un sonnet en août 1851 dans l'album de Philoxène Boyer, qui serait « une sorte de pastiche parodique » d'« El Desdichado » de Nerval²⁷, mais ce texte demeure introuvable.

²⁶ Nous n'avons pas eu accès à *Passepartout*, le journal dans lequel paraît « V... le baigneur ». Mais cette pratique de mise en regard n'a pas été relevée ailleurs, que ce soit pour le reste des parodies banvilliennes ou pour d'autres textes de journaux comme *Le Tintamarre*, plus facilement accessible.

²⁷ Jacques Bony, « Notes » de Nerval, *Les Chimères*, Paris, Flammarion, 1994, p. 397-398.

Banville peut également avoir composé pour la presse des parodies qui n'auraient jamais été recueillies. L'édition critique des œuvres poétiques est parvenue à lui attribuer certaines pièces, parfois parodiques, comme « Entre les Halles et la Banque », « La Question d'Orient » ou encore « Chaudesaigues dit à Rolle », dont le pseudonyme, « Villon », permet de renvoyer à Banville. On peut toutefois se demander si d'autres poèmes parus dans la rubrique « Album du *Tintamarre* », à laquelle Banville a collaboré de 1846 à 1847, ne sont pas de lui. La rubrique n'appartient pas exclusivement au poète, et est parfois l'œuvre d'autres écrivains-journalistes comme Edmond Martin ou Jules Lovy, lequel signe parfois « J. L. », « Jérôme Soldière » et, sans doute, « Jérôme Pajot ». Il arrive aussi que les poèmes de cette rubrique restent anonymes.

Certains d'entre eux possèdent des traits de ressemblance avec la poésie banvillienne. Ainsi, celui qui paraît dans *Le Tintamarre* du 1^{er} au 6 mars 1846 est précédé de l'introduction suivante :

Madame Louise Colet, née presque aussi Révoil que poète, vient de laisser tomber de sa lyre les méditations suivantes en l'honneur du bœuf-gras de 1846.

Le *Tintamarre* se félicite d'avoir obtenu la primeur de cette poétique pièce de bœuf, avant que la grosse dondon (1)²⁸ du boulevard Montmartre ne s'en empare.

Suit un poème composé sur l'air de la chanson populaire « Le bon roi Dagobert », qui consiste en une satire de différentes personnalités parisiennes. Il s'agit donc d'une parodie de chanson populaire – elle reprend une partie de la chanson tout en la transformant – avec intention satirique. Si le poème lui-même, par sa dimension parodique et satirique, possède certaines caractéristiques de l'écriture de Banville, son introduction aussi, puisque le poète avait l'habitude de plaisanter au sujet de l'écrivaine, qui signait toujours ses écrits « Louise Colet, née Révoil » – ainsi, Banville s'en moque dans « La Tristesse d'Oscar », qui paraîtra dans *Le Pamphlet* du 11 juin 1848. L'introduction citée ci-dessus mentionne un texte trouvé par hasard et donné en exclusivité et en avant-première aux lecteurs du journal, tout comme pour les poèmes « Chaudesaigues dit à Rolle », « Arsène » et « Vacquerie ». Il est également question de la « lyre » de Louise Colet, de la même manière que dans l'introduction du poème « Le Flan dans l'Odéon », il était fait allusion à la « lyre » du jeune Napoléon Citrouillard.

Il est cependant difficile d'attribuer avec certitude ce poème et son introduction à Banville, dans la mesure où son écriture répond aussi de la production standardisée du journal, dans laquelle la parodie, la chanson populaire, le recours au *topos* du manuscrit

²⁸ La note une précise : « Lisez *L'Époque* ».

trouvé sont très fréquents. De même, les cibles satiriques sont toujours les mêmes à l'époque, et Banville n'était pas le seul à se moquer de la signature de Louise Colet et, par là, de sa prétention d'écrivaine²⁹. Si l'on retrouve dans cette pièce plusieurs éléments qui font penser à l'écriture de Banville, il est donc difficile de pouvoir la lui attribuer de manière certaine.

Enfin, il semble que le cinquième numéro du *Tintamarre* de 1847 contienne un poème de Banville. L'introduction présente des « vers signés Théodore de Banville et Edouard Plouvier » et, plus précisément, un premier poème signé « Gousse d'Haille », sur le goût de l'échalotte, et un second signé « J. Blotte », qui loue le civet... Le nom de Banville ne représente cependant pas une garantie que le poème relève bien de sa propre composition. On ne sait pas si Banville et Plouvier ont écrit ces deux poèmes à quatre mains, si chacun en a composé un seul (et, dans ce cas, on peine à dire qui a écrit quel poème) ou si ces textes constituent des apocryphes, qui feraient de « Banville » une fausse signature.

²⁹ Peter J. Edwards note que « la revue satirique *Tintamarre*, à laquelle Banville collaborait en 1846, railla fréquemment cette prétention ». « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 634.

Parodie et supercherie

Anonymat, apocryphes et suppositions d'auteur

Banville ne signe pas toujours ses poèmes de son nom légal : il a parfois recours au pseudonyme ou à l'anonymat, deux pratiques en lien étroit avec la supercherie littéraire, qui désigne « tous les travestissements – onomastiques notamment – propres à maquiller l'origine précise d'une œuvre publiée »¹, comme l'a souligné Jean-François Jeandillou. Il s'agit donc d'examiner les rapports entre parodie et supercherie, en particulier dans le contexte du journal, particulièrement favorable à ce type de pratique. Chez Banville, l'usage du pseudonyme peut donner lieu à l'apocryphe (l'auteur attribue ses textes à un auteur *imaginaire*) ou à la supposition d'auteur (l'auteur attribue ses textes à un auteur *connu*), et parfois s'accompagner d'une déclaration de manuscrit trouvé. Il faudra déterminer si le poète a la volonté de dissimuler son identité à travers ces fausses signatures, auquel cas on pourra alors parler de *mystification*.

La première édition des *Odes funambulesques* a paru anonymement, tout comme certains de ses poèmes lors de leur prépublication dans la presse². Quant au pseudonyme, qui peut être considéré, « selon la définition courante en 1830, [comme] un nom forgé à plaisir et dont un auteur use pour signer certaines ou la totalité de ses œuvres »³, Banville en use à plusieurs reprises⁴, notamment pour signer des parodies qu'il publie dans la presse des années 1845-1848, c'est-à-dire au début de sa carrière. Alors que « l'écriture poétique [...] implique[nt] généralement l'utilisation de l'état civil »⁵, cela concerne peu la poésie de Banville et, plus largement, celle qui paraît dans la presse.

Banville a notamment produit des apocryphes, en attribuant de manière fallacieuse certains de ses poèmes à un auteur connu, notamment à François Villon. On trouve en effet plusieurs variantes de cet allonyme (« François Villon »⁶, « Fr. Villon »⁷ ou simplement

¹ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, op. cit., p. 45.

² C'est le cas de poèmes parodiques comme « Le Mirecourt » et « Reprise de *La Dame* », qui paraissent respectivement dans *L'Écho*, 4, 5, 6 octobre 1846, p. 2 et dans le *Polichinelle*, 25 janvier 1857, p. 2.

³ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 152.

⁴ Ces pseudonymes ont été répertoriés par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, *Bibliographie de l'œuvre de Théodore de Banville*, Genève, Éditions Slatkine, 2009, p. 511.

⁵ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 153.

⁶ « Chaudesaigues dit à Rolle », pièce non recueillie.

« Villon »⁸) à la suite de certaines parodies. Notons qu'il n'est pas question de réécritures de Villon, mais de Hugo et que, lorsque Banville parodie la « Ballade des dames du temps jadis », il signe de son nom⁹. La supercherie ne repose donc pas ici sur un pastiche, mais sur la simple apposition d'une fausse signature au poème¹⁰. Comme le souligne Jean-François Jeandillou, l'apocryphe « remet en cause la propriété non pas littéraire, comme le plagiat, mais la propriété onomastique », puisque « le nom est inadéquat »¹¹. Ainsi, il fonctionne de manière contraire au plagiat, qui consiste à s'attribuer fallacieusement l'œuvre d'un auteur en la signant de son propre nom¹².

Citons encore, au registre des apocryphes, « V... le baigneur » (1846) qui, tout comme d'autres poèmes banvilliens cette fois dépourvus de caractère parodique, est suivi du pseudonyme « Saadi », poète persan du XIII^e siècle dont Hugo utilise des extraits pour l'épigraphe des poèmes « La Captive » et « Novembre » (*Les Orientales*). Banville n'est pas le seul parodiste de Hugo à signer ses poèmes d'un nom oriental, puisque Louis-Auguste Commerson¹³, écrivain et humoriste fondateur du journal *Le Tintamarre*, y a publié « La Douleur du Pacha » sous le nom de « Persiani » le 12 juin 1859¹⁴. Il ne s'agit donc pas d'une pratique isolée ou propre à Banville et, chez Commerson comme chez Banville, ce pseudonyme semble avoir la même fonction, celle de se moquer du prétendu orientalisme de Hugo, qui ne s'est jamais rendu en Orient. La signature « Saadi » produit en effet un décalage par rapport à l'ancrage de « V... le baigneur » dans un Paris anecdotique.

Banville pratique également la supposition d'auteur, puisqu'il a attribué certains de ses poèmes à des auteurs imaginaires, à l'image de Mérimée qui a attribué son œuvre dramatique à « Clara Gazul ». De cette façon, la parodie « Le Flan dans l'Odéon » est signée « Napoléon

⁷ « La Tristesse d'Oscar », « L'Enfant ».

⁸ « L'Ombre d'Éric », « Villanelle de Buloz ».

⁹ Si la signature de cette ballade est authentique, sa datation du « 31 juin 1873 » relève plutôt de la farce, puisque le mois de juin ne compte que trente jours. Notons que c'est souvent à leur dimension satirique qu'est liée la datation des parodies banvilliennes : on sait que Banville modifiait parfois la datation de ses poèmes afin qu'elle soit plus proche de leur actualité satirique (voir Eileen Souffrin-Le Breton, « Notice », *STA, OPC*, p. 430) – la datation n'a donc pas la même vocation que chez Hugo par exemple, où, dans *Les Orientales*, elle témoigne d'une volonté d'inscrire ses écrits dans sa biographie. Mais, comme le montre la ballade citée ci-dessus, elle peut aussi relever de la supercherie.

¹⁰ Le poème de Rimbaud intitulé « Les Remembrances » fonctionne d'ailleurs de la même manière puisque, bien que signé « Coppée », il ne rappelle pas sa manière.

¹¹ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, op. cit., p. 142.

¹² Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 51.

¹³ Louis-Auguste Commerson (1802-1879) a notamment publié les *Pensées d'un emballer pour faire suite aux Maximes de François de La Rochefoucauld* (1851), que Banville a préfacées, et les *Binettes contemporaines*, par Joseph Citrouillard, revues par Commerson, pour faire concurrence à celles d'Eugène de Mirecourt, parues en dix volumes de 1854 à 1855.

¹⁴ Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 155.

Citrouillard, âgé de 3 ans et 9 mois !!! » lorsqu'elle paraît dans *Le Tintamarre* d'octobre 1846¹⁵. Cette signature, qui semble pour le moins obscure, appelle quelques remarques.

Le patronyme « Citrouillard » est souvent utilisé par Commerson pour signer certains de ses articles du *Tintamarre*, dont celui qui fait l'ouverture du numéro dans lequel paraît la parodie de Banville. Dans cette rubrique intitulée « Petits Mystères du *Tintamarre* », Commerson reproduit une « épître » de « Joseph Citrouillard », « illustre romancier » et « représentant des lettres françaises à Madrid »¹⁶. Le pseudonyme « Joseph Citrouillard » donne lieu à toute une série d'articles de Commerson, souvent placés dans la rubrique des « Petits mystères du *Tintamarre* », qui racontent les aventures rocambolesques de Citrouillard, ses voyages en Espagne et en Afrique, et annoncent parfois sa mort, pour la démentir au numéro suivant. Le faux nom devient ainsi générateur de nombreuses fictions journalistiques potentielles¹⁷. Le nom « Citrouillard » est sans doute aussi convoqué pour ses sonorités, puisqu'il laisse entendre « citrouille », légume grotesque, et « trouillard », que *Le Petit Robert* atteste à partir de 1756. Il présente enfin un suffixe péjoratif, de même que « Fenouillard », voire « moutard ».

Pour comprendre la signature de Banville, il faut remonter au premier numéro du *Tintamarre* de 1846, qui raconte, toujours dans la rubrique des « Petits Mystères du *Tintamarre* », la naissance de « Jean-Napoléon Citrouillard », fils du rédacteur « Joseph Citrouillard ». Le recours à ce pseudonyme permet la création d'un auteur imaginaire grotesque, qui devient ainsi la cible idéale des moqueries de Banville dans « Le Flan dans l'Odéon » : Napoléon Citrouillard, dont le nom est coupé en deux par un enjambement, y est affublé d'un « lorgnon d'écaille » (v. 76) et son statut de « vieux maître[s] » (v. 78) doit être compris de manière ironique.

Loin de faire référence au personnage historique, « Napoléon » fonctionne comme un clin d'œil journalistique au pseudonyme créé par le fondateur du *Tintamarre*. Lors de sa parution en journal, « Le Flan dans l'Odéon » est d'ailleurs précédé d'une introduction dans laquelle Banville explique : « notre grand Joseph [...] a dû céder sa lyre à son jeune fils Napoléon, après avoir fait réparer convenablement, et à l'œil, cet instrument à cordes »¹⁸. Et

¹⁵ *Le Tintamarre* du 26 au 31 octobre 1846, p. 6.

¹⁶ *Le Tintamarre* du 26 au 31 octobre 1846, p. 1 et 2.

¹⁷ Il est notamment question du « Jeune Citrouillard » dans l'une des *Causeries* du *Tintamarre* attribuée à Baudelaire. Claude Pichois l'identifie à un « jeune enfant, précoce et insolent, qui a pour père *Le Tintamarre*. C'est le pseudonyme de Commerson, fondateur du périodique ». Claude Pichois, dans Charles Baudelaire, *OC*, t. II, p. 1550, note 5. Il s'agit de la « Causerie » du 22 au 28 novembre 1846.

¹⁸ *Le Tintamarre* du 26 au 31 octobre 1846, p. 6. On peut lire également : « Le jeune Napoléon est devenu entièrement lyrique. Le lyrisme lui sort par les yeux, et produit dans ses cheveux des étincelles pareilles à celles

d'ajouter que Napoléon Citrouillard a voulu suivre les pas de Victor Hugo et de Gautier notamment – ce qui vient ridiculiser l'orientalisme des deux poètes :

L'Espagne, ce pays méridional est la terre classique de l'*orientale*, comme chacun sait. Cette patrie du Cid et de sa fille, a déjà inspiré à plusieurs reprises M. Victor Hugo, M. Théophile Gautier, voyageur, et Mme Amable Tastu, auteur de quelques jolies poésies détachées. Il appartenait à la dynastie des Citrouillard de ne pas rester en arrière. Elle n'y est pas restée.¹⁹

Comme on peut le constater, le pseudonyme utilisé par Banville ne peut prendre de sens que dans son contexte de publication, celui de la petite presse. Il témoigne des phénomènes d'échos qui se produisent dans un même numéro mais aussi au-delà, entre les différents numéros d'un même journal. Le nom de « Napoléon Citrouillard », présent dans le poème « Le Flan dans l'Odéon », demeure pour le moins mystérieux si, comme c'est le cas dans le recueil, il ne peut plus être relié ni à l'introduction de Banville qui précède le poème lors de sa parution en journal, ni aux autres textes de Commerson, à qui l'on doit la création de cet auteur imaginaire.

Le recours à ce pseudonyme, loin d'être le seul fait d'un auteur isolé, correspond aussi à une pratique de groupe – la « dynastie des Citrouillard »²⁰ – fortement liée au support journalistique, puisqu'il faut rappeler que l'usage du pseudonyme collectif, derrière lequel se cachent différents auteurs, n'y est pas rare. Ainsi, dans *La Caricature*, une série de signatures couvrent l'ensemble des journalistes²¹. Rappelons aussi que la rubrique des « Causeries » du *Tintamarre*, à laquelle Banville et Baudelaire ont collaboré de septembre 1846 à avril 1847, avec Vitu notamment, paraît sous différents pseudonymes (« Francis Lambert », « Marc Aurèle » et « Joseph d'Estienne »), voire anonymement.

L'attribution de textes à de (très) jeunes auteurs semble par ailleurs être un lieu commun de la petite presse. De la même manière que Banville signe son poème « Napoléon Citrouillard, âgé de 3 ans et 9 mois !!! », le caricaturiste Bertall, dans *Le Journal pour rire* du

qu'on remarque dans la fourrure des chats, dont il mangea. [...] Nos lecteurs remarqueront comme nous, dans cette ravissante production, l'indécrottable fatuité qui est naturelle aux grands poètes ».

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ce pseudonyme n'est pas sans faire penser à *La Famille Fenouillard*, l'une des premières bandes dessinées, qui paraît en 1889, d'abord en feuilleton dans le *Journal de la Jeunesse* puis dans *Le Petit Français illustré*, et qui sera reprise en album en 1893 par l'éditeur Armand Colin. Il s'agit d'une bande dessinée humoristique qui dépeint les mœurs de province. On peut imaginer que le nom de cette bande dessinée soit redevable à son ancrage journalistique, qui exploite largement ce type de patronyme, comme en témoigne notamment celui de « Citrouillard ».

²¹ Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 53 et 129.

16 avril 1852, représente un tableau composé de jouets, sous lequel on peut lire : « Courbet avait 18 mois quand il a peint ce tableau »²². « Jean-Joseph-Napoléon Citrouillard » est encore qualifié de « jeune moutard en lettres » dans un numéro du *Tintamarre*, qui présente un de ses poèmes composé sur un air intitulé « *Âme de quinze ans* »²³. Quant au *Tintamarre* du 14 au 20 mars 1847, il offre à lire un poème qui serait, selon son introduction, « l'œuvre de M. Ponsard, à l'âge de onze ans »²⁴. Citons enfin *Le Salon caricatural*, dans lequel il est question d'un « marmot d'un an »²⁵. Comme on le verra, ces attributions de textes à de jeunes auteurs s'accompagnent souvent du *topos* du manuscrit trouvé.

De même, l'abus de points d'exclamation, qu'on trouve dans la fausse signature de Banville, se rencontre fréquemment dans la petite presse, en particulier lorsqu'il est question de « Citrouillard ». En témoigne l'article de Commerson qui ouvre *Le Tintamarre* du 21 au 27 mars 1847 :

En sortant de Vaugirard, j'aperçus un petit voyou (!!!) qui se débattait entre les mains de la gendarmerie.

C'était mon fils.

Je m'en étais douté.

Ce petit drôle, qui est voleur comme Mandrin et brave comme mon épée, avait aperçu dans un cabaret un lapin

De

La

Plus

Belle

Espèce...

Et...

(La suite prochainement.)

Le prévenu CITROUILLARD abuse de l'alinéa. En vérité, l'indélicatesse de ce romancier de tant d'esprit et de cœur passe toutes les bornes.²⁶

La multiplication du point d'exclamation, tout comme celle de l'alinéa d'ailleurs, est révélatrice de l'aspect excessif du journal, qui joue sur l'exagération et se plaît à repousser certaines limites. Ce procédé permet également d'indiquer au lecteur le caractère ludique du journal, bien souvent destiné à être lu au second degré. L'excès qui caractérise Citrouillard se veut donc représentatif d'une tendance largement présente dans le journal.

D'après Marie-Ève Thérénty, l'usage de la polynomie peut être imputable à la presse, qui semble mener à une certaine « schizophrénie du journaliste »²⁷. Il suffit en effet de

²² Voir « Annexe XVI », « Fig. 3 ».

²³ *Le Tintamarre*, du 7 au 13 juin 1846, p. 3.

²⁴ *Le Tintamarre* du 14 au 20 février 1847, p. 2.

²⁵ « Le Salon caricatural de 1846 », dans Charles Baudelaire, *OC*, p. 502.

²⁶ *Le Tintamarre* du 21 au 27 mars 1847, p. 1.

parcourir la presse de l'époque pour se rendre compte que la plupart des articles sont anonymes ou signés d'un pseudonyme – c'est le cas notamment dans *Le Tintamarre*. L'utilisation de pseudonymes serait donc, chez Banville, plus tributaire de la dimension journalistique que de la dimension parodique de ses poèmes. Certains poèmes non parodiques sont d'ailleurs suivis d'un pseudonyme, comme c'est le cas d'« Une vieille Lune », signé « François Villon ». Sans compter que Banville utilise généralement ses pseudonymes lors de la première parution dans la presse, et signe ensuite de son vrai nom²⁸. Ce type de supercherie littéraire s'inscrit ainsi dans le contexte du journal et doit être distingué de celles produites par les cercles littéraires fin de siècle par exemple, à l'instar de l'*Album zutique*. Par ailleurs, dans un poème comme « État de siège ? », que Rimbaud signe « Coppée », la fausse signature est directement liée à la dimension parodique, puisque le poème pastiche l'auteur de *Promenades et intérieurs*.

Mais examinons de plus près les raisons du recours au pseudonyme. Celles-ci peuvent être variées : politiques, commerciales ou simplement euphoniques²⁹. Chez Banville, il s'agit surtout d'une stratégie d'accroche du lecteur, au même titre que l'anonymat de la première édition des *Odes funambulesques*, qui correspond moins à une manifestation d'humilité ou à une peur de la censure, comme c'est parfois le cas, qu'à une recherche de publicité. Il ne faut pas oublier que la plus grande partie des poèmes des *Odes funambulesques* a paru signée dans la presse avant d'être recueillie de manière anonyme. Dans une lettre datée d'octobre 1856 adressée à Auguste Poulet-Malassis, Banville a déjà l'idée d'anonymat comme stratégie de publication :

je crois indispensable au succès du livre qu'il soit tout à fait anonyme [...] – Bien entendu cette anonymie est une pure fiction, puisque le volume contiendra toutes sortes de pièces qui ont été signées de mon nom, mais, comme œil et comme aspect, l'effet de la couverture sera évidemment bien meilleur ainsi.³⁰

L'anonymat et le pseudonyme constituent des procédés courants dans la presse de l'époque. Baudelaire, qui a débuté le journalisme en 1841, publie sous l'anonymat jusqu'en 1845. Que ce soit par le biais de l'anonymat comme du pseudonyme, il est avant tout question d'éveiller

²⁷ Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 152, note 137.

²⁸ C'est le cas notamment de « L'Ombre d'Éric », de « V... le baigneur » et de « Villanelle de Buloz ».

²⁹ Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 153.

³⁰ Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, op. cit., p. 3 (« Lettre du mardi 7 octobre 1856 »). Notons que cette stratégie paraît paradoxale par rapport à la pratique actuelle, qui mise généralement beaucoup sur le nom de l'auteur pour faire vendre.

la curiosité du lecteur³¹. Celui-ci doit se trouver interloqué de rencontrer, sur un support à forte dimension d'actualité, un poème signé d'un écrivain appartenant à un siècle passé (c'est le cas avec « Villon » par exemple).

La multiplicité des patronymes choisis par Banville traduit en outre une volonté ludique. Comme l'a montré Marie-Ève Thérénty, le pseudonyme répond essentiellement, dans les années 1830, à des enjeux commerciaux et publicitaires liés au journal : ainsi, il « a le fonctionnement ludique de la devinette. Lorsque le bon nom est dévoilé, le jeu s'arrête »³². Le pseudonyme, en plus de sa dimension commerciale, recouvre aussi une fonction ludique, en se rapprochant du jeu de la devinette. Plus qu'une volonté de brouiller les pistes, l'usage de faux noms se veut avant tout ludique et destiné à dédramatiser le statut de l'auteur. Mais il comporte aussi une part d'ambivalence : il n'est sans doute pas anodin de voir Banville prendre pour pseudonyme le nom de certains écrivains qu'il admire (et réécrit), comme Villon, auquel il rend maintes fois hommage, dans ses ballades des *Odes funambulesques* comme dans son recueil de *Trente-six ballades joyeuses*. Pour Jean-Didier Wagneur,

la reprise d'un pseudonyme célèbre ou le nom d'un personnage de fiction sont volonté de s'inscrire dans une tradition [...]. Mais avec tout ce qui touche au nom, on accède à une crypte de l'inconscient de la presse. Le pseudonyme ubiquitaire, la valeur *fiduciaire* de la signature obsèdent ces enfances du journalisme moderne qui se construisent sur un modèle boursier et n'ont d'autre terreur que l'anonymat et la névrose de l'échec.³³

De même, en signant « Saadi », Banville semble se moquer de la poésie orientalisante de Hugo, on l'a vu. Le pseudonyme produit par ailleurs des effets spécifiques : tandis que « Saadi » produit un effet d'exotisme, « Villon » se situe plutôt du côté de l'archaïsme.

Le *topos* du manuscrit trouvé

L'utilisation du pseudonyme, qu'il renvoie à un auteur imaginaire (apocryphe) ou connu (supposition d'auteur), peut s'accompagner, chez Banville, du *topos* du manuscrit trouvé. L'exemple le plus marquant est sans doute « Chaudesaigues dit à Rolle », poème non

³¹ Jean Starobinski parle de « défi au lecteur » à propos du pseudonyme. Voir « Stendhal pseudonyme », *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

³² Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 157-159.

³³ Jean-Didier Wagneur, « Le journalisme au microscope », art. cit., p. 36.

recueilli qui parodie « La tombe dit à la rose » de Hugo. Lorsqu'elle paraît dans *Le Tintamarre*, cette parodie est en effet précédée d'une introduction dans laquelle Banville explique qu'il s'agit de « vers inédits de Villon, retrouvés par les soins de notre savant archéologue et collaborateur Philéas Badigeon »³⁴. Le *topos* du manuscrit trouvé est ici exagéré et tourné en dérision, comme le prouve le statut d'« archéologue » dont jouit le découvreur de manuscrit. Banville attribue son poème de manière fallacieuse tour à tour à deux auteurs connus : Villon (d'après le pseudonyme utilisé), puis Hugo, que l'introduction permet de révéler en raison de l'anachronisme qui veut que Villon n'ait pas pu imiter Hugo. Le pseudonyme utilisé par Banville lui permet donc d'inverser les rôles en faisant passer Hugo pour l'imitateur et Villon pour l'auteur imité³⁵. C'est ainsi qu'Olympio (surnom que se donnait Hugo) se voit qualifié de « profiteur » face au « malheureux » Villon. L'imitation est même comparée à un délit, puisqu'il est question de « preuves matérielles » et d'une « prison centrale et littéraire ». Mais le passage n'en est pas moins traité sur le mode de la dérision, comme en témoignent la mention du « savant archéologue et collaborateur » au nom fictif ou encore l'adresse présumée de la prison littéraire, située « rue de Provence 21 ». Entre Villon, Philéas Badigeon et Olympio, de nombreux faux noms gravitent donc autour de cette parodie.

Par là, il s'agit sans doute de se moquer des discours appartenant à la « chasse aux mystificateurs », qui se développe en France au XIX^e siècle grâce à la « critique des sources » et à la « science bibliographique »³⁶. Participent en effet à ce phénomène des ouvrages comme les *Supercheries littéraires dévoilées* de Quérard (1847-1853) ou les *Questions de littérature légale* de Nodier (1812), qui n'hésitent pas à condamner avec virulence ce genre de pratiques, en recourant souvent à un vocabulaire judiciaire ou carcéral. Parmi ces chasseurs de mystification, on peut aussi citer Charles Joliet, qui publie en 1867 *Les pseudonymes du jour*, parus tout d'abord dans la presse, et Georges d'Heilly, avec son *Dictionnaire des pseudonymes* en 1868³⁷. Jean-François Jeandillou évoque à ce titre les « nombreuses professions de foi bibliographico-policières »³⁸ de ces chasseurs de mystification. Cette traque est pour le moins sérieuse et peut déboucher sur une condamnation, comme ce fut le cas pour le faussaire Vrain-Lucas, qui « retrouva » des lettres de Sapho, Dante ou Pascal.

³⁴ Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 587. Toutes les références à cette introduction se reportent à cette même page. Cette introduction est reproduite en annexe sur son support d'origine. Voir « Annexe X : "Chaudesaigues dit à Rolle" et le *topos* du manuscrit trouvé ».

³⁵ Voir « Annexe XI : Noms d'auteurs impliqués dans la parodie "Chaudesaigues dit à Rolle" ».

³⁶ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op. cit.*, p. 48.

³⁷ Joliet reconnaît d'ailleurs Banville comme l'auteur de *La Comédie française jugée par un Témoin de ses fautes*. Charles Joliet, *Les pseudonymes du jour*, Paris, A. Faure, 1867, p. 8. Georges d'Heilly, *Dictionnaire des pseudonymes*, Paris, Rouquette, 1868.

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

On note une certaine ambivalence à l'égard de la supercherie au sein du journal qui, s'il est le premier lieu où se pratiquent l'anonymat et la fausse identité, s'emploie aussi à démasquer et à dénoncer les pseudonymes³⁹. Dans un numéro de février 1846 du *Tintamarre* paraît un article anonyme intitulé « Pseudonymes », qui constate :

Depuis quelque temps, on remarque à l'observatoire littéraire et périodique la recrudescence d'une ancienne fièvre qui aurait obtenu beaucoup de succès à Paris. Je veux parler de la fièvre des pseudonymes.⁴⁰

L'article est traité sur un ton léger, comme l'indique la référence à un « observatoire littéraire et périodique », qui rappelle d'ailleurs la « prison centrale et littéraire » mentionnée dans l'introduction de « Chaudesaigues dit à Rolle ». L'auteur poursuit en assimilant le « domaine littéraire » à « un grand bal masqué, dont le public payait les violons »⁴¹, avant de préciser que « sur douze feuilletonistes qui encombrant la place de Paris des produits de leur esprit, il n'y en [a] [sic] pas six qui écrivent sous leur vrai nom »⁴². Si l'article traite en particulier du pseudonyme dans le feuilleton, il s'agit d'une pratique qui s'étend à tout le journal. L'auteur lui-même se sert d'un pseudonyme, qui finit par le mener à une certaine schizophrénie :

Nous nous contredisons trente fois par semaine.
[...]
Et pourtant au fond je sais que c'est moi. Mais je crois que c'est
un moi tout différent du moi qui demeure sous mon toit.
Pas plus tard qu'hier je lisais un feuilleton que j'avais signé du
nom de Barnabé. Je me suis trouvé tellement absurde, que j'ai
fait une violente sortie contre moi en plein café.
Ce matin je me suis provoqué en duel.
Par les lois qui nous régissent, je ne sais pas si j'accepterai.⁴³

Bien que cet article tourne en dérision la recrudescence des pseudonymes dans le journal (comme l'attestent notamment la répétition de « moi » et le dédoublement du personnage qui se provoque lui-même en duel), il enregistre une pratique très répandue dans la presse de l'époque, à savoir l'usage du pseudonyme, mais aussi la chasse aux faussaires – qui peut parfois prendre une tournure parodique.

Il est donc fort probable que Banville ait voulu se moquer de ces discours dénonciateurs, à une époque qui traque la mystification de manière assidue et inédite. Banville

³⁹ Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 152-153.

⁴⁰ *Le Tintamarre* du 22 au 28 février 1846, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Le Tintamarre* du 22 au 28 février 1846, p. 7.

⁴³ *Ibid.*

dénonce par ailleurs lui-même son anachronisme, en précisant qu'il est « matériellement impossible » que Villon ait imité Hugo. Il endosse donc à la fois le rôle du mauvais faussaire, qui produit un anachronisme, et celui du « chasseur » de mystifications. Car, comme le souligne Jeandillou, l'anachronisme constitue l'un des lieux communs permettant de « flairer » la supercherie⁴⁴. Il arrive en effet que certains faussaires peu scrupuleux glissent des « aberrations historiques » dans leur texte. Mais il peut aussi arriver qu'« un mystificateur glisse intentionnellement quelques aberrations historiques pour prendre en défaut la compétence et se moquer de la naïveté de certains spécialistes »⁴⁵.

Le recours au *topos* du manuscrit trouvé concerne encore au moins un autre poème, bien qu'il ne s'agisse pas d'une parodie cette fois. En effet, le poème « Arsène », qui appartient à la section « Rondeaux » des *Odes funambulesques*, est précédé de cette introduction lorsqu'il paraît dans *La Silhouette* : « Nous avons trouvé dans un vieux recueil le rondeau suivant qui, comme beaucoup de vieilles choses, ne manque pas d'actualité »⁴⁶. Si le poème lui-même n'est pas parodique, son introduction parodie en revanche le *topos* du manuscrit trouvé.

Les références au manuscrit trouvé sont récurrentes dans la petite presse des années 1840. Il n'est pas rare que les poèmes de la rubrique « Album du *Tintamarre* » soient précédés d'une introduction annonçant la rareté du texte qui suit, son exclusivité ou les conditions invraisemblables dans lesquelles il a été trouvé. Ainsi, le troisième numéro du *Tintamarre* de 1846 s'est procuré un poème « grâce à l'indiscrétion d'un ami »⁴⁷. De même, dans un numéro de janvier 1847, le poème de « Nestor L'Enrhumé » suit une introduction où l'on peut lire : « Nous avons trouvé la pièce de poésie suivante, côte à côte de la vieille bouteille d'eau-de-vie du père Aymès, cachée depuis plus d'un siècle dans un carreau oublié par un éboulement »⁴⁸. Notons aussi l'existence dans *Le Tintamarre* d'une section intitulée « Trouvailles et découvertes », où figure par exemple « Fouilles au parvis Notre-Dame », un texte qui raconte la découverte abracadabrante d'un manuscrit par un auteur qui nous est désormais connu :

Le jeune Napoléon Citrouillard a trouvé parmi les terres
squartreuzes du parvis les deux petits cailloux que Démosthènes
[sic] mettait dans sa bouche pour s'empêcher de bégayer. Le

⁴⁴ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, op. cit., p. 141.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁶ Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 522.

⁴⁷ *Le Tintamarre* du 18 au 24 janvier 1846, p. 2.

⁴⁸ *Le Tintamarre* du 25 au 30 janvier 1847, p. 6.

comité historique, qui s'est transporté sur les lieux, les a parfaitement reconnus.
Le jeune Citrouillard continue les fouilles. Il espère trouver la probité de son père en bêchant [*sic*] ; il bêche.⁴⁹

Tout comme dans l'introduction de « Chaudesaigues dit à Rolle », qui annonçait un manuscrit retrouvé par un « savant archéologue », il est ici question de « fouilles ». De même, le « comité historique » rappelle « les agents de M. Pommier » et la « prison centrale et littéraire ». Ce texte a recours au grotesque, en faisant se côtoyer des éléments sérieux (le philosophe Démosthène, le « comité historique ») et des éléments qui prêtent à rire (la répétition du verbe *bêcher*). La convocation de l'anecdote historique concernant Démosthène⁵⁰ vient aussi se heurter à l'aspect fantaisiste des aventures du jeune Citrouillard. Citons enfin l'introduction d'un autre poème du *Tintamarre*, qui se révèle pour le moins intéressante. Intitulée « À l'âge de cinq ans ! », elle est tout à fait caractéristique du type d'introduction qu'on peut trouver dans ce journal, puisqu'elle recourt au *topos* du manuscrit trouvé, dont la propriété revient à un très jeune enfant, et qu'elle abuse du point d'exclamation (tout comme son titre déjà) :

Voici un exemple de précocité vraiment inoui. Notre ami et collaborateur Godiveau, membre de l'Institut, fût invité à dîner l'autre jour chez la famille du jeune LIBERT, qui a remporté quatre prix au concours général des collèges de Paris et de Versailles. Au dessert, M. Godiveau quitta un instant la table et se retira vers une pièce voisine dans je ne sais quelle intention. Là, il s'amusa à fouiller dans les papiers de famille du jeune LIBERT, et découvrit le manuscrit d'un volume de poésies composées par ce lauréat à l'âge de *cinq ans* !!!
M. Godiveau se hâta d'en extirper la petite pièce de vers suivante, dont nous sommes heureux de donner communication à nos lecteurs.⁵¹

Mystification

À l'évidence, on ne peut pas dire que le recours à l'anonymat, au pseudonyme (apocryphe, supposition d'auteur) ou au *topos* du manuscrit trouvé, participe chez Banville d'une volonté mystificatrice. Par l'usage de fausses signatures, le poète tente non pas de

⁴⁹ *Le Tintamarre* du 14 au 20 novembre 1847, p. 3.

⁵⁰ Plutarque, dans la *Vie de Démosthène*, raconte en effet que ce dernier corrigea son défaut d'élocution en s'entraînant à parler avec des cailloux dans la bouche.

⁵¹ *Le Tintamarre* du 22 au 28 août 1847, p. 4.

dissimuler son identité, mais de susciter un intérêt autour de ses écrits et d'en annoncer le ton. Autrement dit, Banville ne cherche pas à ce que ses écrits soient attribués à un autre écrivain, et sa pratique doit être distinguée de l'apocryphe tel que l'utilisent par exemple certains faussaires et spécialistes de la contrefaçon – comme c'est le cas à l'époque de Vrain-Lucas, on l'a vu, mais aussi de Ferdinand Fleuret éditant un *Sixisme Livre* de Rabelais et, au XX^e siècle, d'Akaka-Viala et Nicolas Bataille publiant *La Chasse spirituelle* de Rimbaud⁵². Il s'agit surtout pour Banville d'une stratégie destinée à attirer l'attention des lecteurs de la presse, c'est-à-dire d'une forme de *captatio benevolentiae*. Il faut donc plutôt parler de *supercherie*, dans la mesure où le mystère est censé être percé rapidement, et en raison du caractère ludique de l'entreprise. Jean-François Jeandillou a insisté sur la neutralité de la *supercherie* par rapport à la mystification, plutôt connotée de manière négative. Car, tandis que la *supercherie* se contente d'un *faire-semblant*, à la mystification s'ajoute un *laisser-croire*⁵³.

Dans l'optique de la pratique journalistique du XIX^e siècle, le pseudonyme ne fonctionne pas comme un masque, mais bien souvent comme un signe, qui peut même devenir la « marque de fabrique » ou le « label » de l'écrivain⁵⁴. Les pseudonymes de Banville ont en effet permis de lui attribuer certains poèmes⁵⁵, tels que « Pélion sur Ossa »⁵⁶ ou la parodie « Chaudesaigues dit à Rolle », signés « Villon ». Cela n'empêche que, dans la mesure où plusieurs écrivains-journalistes se partageaient par exemple la rubrique « Album du *Tintamarre* », il n'était pas forcément aisé pour les lecteurs du journal d'attribuer les poèmes anonymes ou signés d'un faux nom à un auteur précis.

Notons que Banville termine plusieurs de ses œuvres en citant le *Théâtre de Clara Gazul* : « Adieu donc ! pardonnez les fautes de l'auteur » – il clôt de cette manière son *Petit Traité de poésie française* en 1872, mais aussi *Le Petit Mezzetin* (1855), *La Comédie-Française racontée par un témoin de ses fautes* (1863) et *La Perle* (1877)⁵⁷. Par là, il fait directement référence à une œuvre dont la mystification a été dévoilée par le journal *Le Globe*, dans lequel elle avait paru en 1825. Il est donc intéressant que Banville se réfère ainsi de façon presque régulière à une œuvre mystificatrice. Mais la mystification reste exceptionnelle dans son œuvre poétique et relève en particulier de la dynamique de groupe

⁵² Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, op. cit., p. 76.

⁵³ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁴ Marie-Ève Thérenty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, op. cit., p. 102.

⁵⁵ Voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 584.

⁵⁶ « Annexe II. Pièces non recueillies » de Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 304.

⁵⁷ C'est Peter J. Edwards qui l'a relevé en précisant que *Le Salon caricatural de 1846* se termine également ainsi, ce qui laisse penser que son épilogue a été écrit par Banville. « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 585.

qui caractérise le début de sa carrière. Car, si Banville n'a composé aucune mystification dans sa production personnelle⁵⁸, il n'en va pas de même pour ses écrits en collaboration, dont « Fragments littéraires », déjà évoqué plus haut, appartient de manière évidente à la mystification. En se donnant à lire comme des extraits d'un texte à paraître (la Sapho de Houssaye), ces fragments sont bien destinés à tromper le lecteur. Cependant, les poèmes rencontrés plus haut⁵⁹, en dépit de leur caractère parodique, ne peuvent qu'être assimilés à des supercheries, on l'a vu. Il faut dire que le caractère parodique d'un texte ne suffit pas à en faire une mystification. En effet, bien que la parodie se rapproche de la mystification par son ambiguïté (elle n'est pas tout de suite visible – et peut demeurer invisible selon le type de lecteur – tout en étant destinée à être découverte), Daniel Sangsue a montré qu'elle n'y conduit pas nécessairement :

Si [...] on adhère à la conception, remontant au XVIII^e siècle, qui voit dans la parodie un art du faux-semblant – apparenté au plagiat –, une « imposture » et un « larcin » destinés à nuire aux grandes œuvres, force est de l'assimiler également à une forme de mystification. Mais si l'on débarrasse la parodie de cette gangue péjorative dont l'a entourée une tradition injuste pour revenir à l'activité précise de réécriture qu'elle constitue [...], le rapprochement avec la mystification devient moins évident.⁶⁰

Comme on a pu le constater notamment avec la parodie « Chaudesaigues dit à Rolle » et le paratexte qui l'accompagne, il arrive que Banville joue avec les patronymes de ceux qu'il imite, voire qu'il les tourne en dérision. Aussi s'agit-il à présent de s'interroger sur les rapports du poète aux auteurs parodiés, en examinant ses motivations affichées comme ses intentions plus implicites.

⁵⁸ Ses pastiches peuvent tout de même s'apparenter à une forme de mystification. Car, comme l'a montré Daniel Sangsue, « pour un pasticheur, la réussite tient à ce que le lecteur prenne son texte pour un texte de l'auteur pastiché [...] » (« De la parodie dans ses rapports avec la blague et la supercherie », *Revue de la BnF*, n°31, 2009, p. 34). Il s'agit en effet pour Banville de donner l'illusion que ses poèmes composés « à la manière de » pourraient être des productions appartenant aux auteurs imités.

⁵⁹ « Le Mirecourt », « Reprise de *La Dame* », « Chaudesaigues dit à Rolle », « La Tristesse d'Oscar », « L'Enfant », « L'Ombre d'Éric », « Villanelle de Buloz », « V... le baigneur », « Le Flan dans l'Odéon », « Arsène » et « Vacquerie ».

⁶⁰ Daniel Sangsue, « Parodie et mystification. Les rejetons de Joseph Delorme », *Mélire ? Lecture et mystification*, N. Preiss éd., Paris, Éditions L'Improviste, 2006, p. 63.

Le rapport aux auteurs parodiés

La parodie comme hommage

Banville s'est directement exprimé sur la valeur qu'il donne à la parodie, que ce soit dans l'Avertissement ou dans la Préface des *Odes funambulesques*, où il fournit de nombreux renseignements sur sa pratique parodique et sur ses intentions. Le poète, en affirmant que « les genres littéraires arrivés à leur apogée ne sauraient mieux s'affirmer que par leur propre parodie »¹, insiste sur sa volonté d'hommage aux modèles parodiés, en particulier à Victor Hugo. Pour Banville, la parodie participe à révéler les qualités de son modèle. Ainsi, elle peut contribuer à sa gloire, voire l'accroître : « la *Batrachomyomachie* ne fait-elle pas voir mieux que tous les commentaires possibles le rayonnement inouï et les aveuglantes splendeurs de l'*Iliade* ? »², demande Banville à propos de cette parodie de l'*Iliade*. De façon réciproque, la parodie récupère une partie de la gloire du modèle en le parodiant : « n'est-ce pas parce que *Les Orientales* sont des chefs-d'œuvre qu'elles donnent même à leurs caricatures un fugitif reflet de beauté ? »³, peut-on lire dans l'Avertissement des *Odes funambulesques*. La beauté de la parodie semble toutefois moindre que celle de l'original, puisqu'elle n'est que fugitive. Banville voit donc une sorte de réciprocité entre les services que se rendent la parodie et son modèle : la parodie rappelle la beauté du modèle, lequel participe à son tour à la gloire du texte parodique.

La valorisation de la parodie s'accompagne chez Banville d'une certaine modestie, voire d'une autodévaluation dépassant l'aveu d'inutilité qu'on trouve couramment chez les poètes parnassiens, qui revendiquent l'absence de finalité de leur création. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, le poète se demande :

les Éditeurs [des *Odes funambulesques*] ont-ils eu raison de rassembler en un volume ces feuilles volantes que le poète avait abandonnées comme un jouet pour la récréation des premières brises ?⁴

¹ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 4.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5.

De même, l'Avertissement de 1859 est l'occasion pour Banville de confier avoir écrit ses vers « à ses heures perdues », en « chercha[nt] *seulement* une forme nouvelle »⁵. Or la recherche d'une « forme nouvelle » constitue pourtant un projet ambitieux. Cette modestie insistante, si elle participe en partie de l'esthétique fantaisiste des *Odes funambulesques*, n'est sans doute pas étrangère à la présence de la parodie. Il faut rappeler en effet que la minimisation de l'importance du texte parodique constitue un *topos* des préfaces des textes parodiques, qu'on trouve également chez Paul Reboux ou Jean Anouilh⁶.

On l'a compris, Banville présente sa pratique parodique comme une marque d'hommage à ses modèles littéraires. « Est-il nécessaire de rappeler encore une fois que la parodie a toujours été un hommage rendu à la popularité et au génie ? »⁷, demande le poète dans la Préface des *Odes funambulesques*. Mais le fait est que la parodie ne fonctionne justement pas *toujours* (voire rarement) à la manière d'un hommage – pensons par exemple aux « faux coppées ». En qualifiant la parodie de nécessaire hommage aux auteurs admirés, Banville veut sans doute réagir aux préjugés négatifs, traditionnels mais aussi propres à l'époque, sur la parodie, souvent considérée comme dévalorisante à l'égard son modèle, que ce soit par l'usage populaire ou par les ouvrages non spécialisés, qui la définissent la plupart du temps de façon péjorative. Le poète semble conscient des critiques auxquelles il s'expose en utilisant une forme utilisée la plupart du temps pour dévaloriser ou critiquer le texte parodié. Il s'agit ainsi d'anticiper ce genre de critiques souvent adressées à la parodie.

Banville lui-même ne définit pas toujours la parodie de manière positive. En 1886, lorsqu'il compose un recueil de *Fables choisies mises en prose* qui, comme son titre l'indique, transpose en prose des fables de La Fontaine, Banville le fait précéder d'une dédicace « À Léon Cléry », dans laquelle il justifie sa démarche et se défend d'avoir réalisé une parodie : « Vous le savez, je suis un admirateur humblement passionné de La Fontaine ; ai-je besoin de vous dire que dans ces compositions je n'ai pas eu l'idée *impie* de le parodier ? »⁸. Banville oppose ici parodie et admiration pour l'auteur parodié, et assimile la parodie à un manque de respect envers l'auteur parodié, à une dégradation de sa création, semblant ainsi confondre parodie et plagiat. L'association de la parodie à une activité « impie » étonne de la part de Banville lorsque l'on sait la conception revendiquée dans les *Odes funambulesques*. Sans compter que les *Fables choisies mises en prose* relèvent bien de la parodie – comme l'a

⁵ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 3.

⁶ Voir Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 149.

⁷ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

⁸ Théodore de Banville, *Fables choisies mises en prose, Scènes de la vie*, Paris, Charpentier, 1886, p. 2. Nous soulignons.

montré Philippe Andrès, on peut parler de « parodies transgénériques »⁹ à leur propos. Il est donc légitime de se demander pourquoi, en l'espace de trente ans (1857-1886), les déclarations de Banville sur sa conception de la parodie se sont radicalement modifiées. En effet, comment comprendre les déclarations contradictoires de Banville, qui revendique la parodie tantôt comme un hommage (*Odes funambulesques*), tantôt comme une activité « impie » (*Fables choisies mises en prose*) – l'amalgamant de ce fait au plagiat ?

On peut supposer que la connotation négative du terme *parodie*¹⁰ a pu conduire Banville à s'en désolidariser au moment de la parution des ses *Fables choisies mises en prose*, lui évitant de l'utiliser pour ensuite devoir s'en justifier, comme il le faisait dans la Préface des *Odes funambulesques*. Mais cette hésitation témoigne aussi de l'ambivalence constitutive de la parodie, ainsi que de la diversité des intentions qui peuvent habiter le parodiste. Le désir de valoriser à tout prix la pratique parodique, qu'on observe dans la Préface et l'Avertissement des *Odes funambulesques*, montre bien qu'il ne s'agit pas d'une activité aussi dénuée de conséquences qu'il n'y paraît.

Dans tous les cas, la pratique parodique ne semble pas facile à assumer pour le poète qui, soit se défend d'y avoir recours, soit se justifie de cette pratique et minimise son importance. On s'en souvient, la parodie peut être un moyen de produire rapidement, même chez Banville, qui s'est par exemple servi d'une pièce de Molière, *Les Fourberies de Scapin*, afin de répondre à Constant Coquelin qui lui avait demandé de créer une scène devant être représentée quarante-huit heures plus tard. Banville, à la fin de sa parodie – elle reprend point par point, en la retournant, une scène de la pièce de Molière – s'adresse au public par l'intermédiaire d'un personnage en ces termes : « [...] Pardonnez au poète d'avoir / Mendié, d'une main peut-être familière, / Pour son festin d'un soir les miettes de Molière »¹¹. La parodie peut de cette façon offrir une certaine commodité au poète, et le conduire à ressentir une forme de culpabilité, voire d'illégitimité face à cette pratique.

⁹ Philippe Andrès, « La Fontaine et Théodore de Banville "papillon(s) du Parnasse" ? », dans *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à E. Souffrin-le Breton*, op. cit., p. 115.

¹⁰ D'autant plus que, vers les années 1880-1890, les parodies à vocation subversive se multiplient.

¹¹ Théodore de Banville, *Les Fourberies de Nérine*, op. cit., p. 21.

Les auteurs parodiés – la prédominance de Hugo

Les modèles parodiés par Banville sont d'une grande diversité : parmi les plus connus, on peut citer Horace, Villon, Voiture, La Fontaine ou encore Molière, c'est-à-dire aussi bien des auteurs antiques, que médiévaux, baroques ou classiques. Mentionnons encore des auteurs aujourd'hui moins connus du grand public, comme Jean Passerat ou Charles-Hubert Millevoye. Pour mieux comprendre la logique présente dans le choix de ces modèles, on peut se référer aux Formalistes russes qui, à la fin des années soixante, ont insisté sur l'idée de *contingence* de la parodie : les cibles des parodistes se déplacent constamment, selon les intérêts idéologiques et esthétiques du moment, et selon l'horizon d'attente du public. Si les modèles varient à travers les époques, on observe cependant que la parodie prend généralement pour cibles des œuvres à succès¹². Le parodiste a en effet tout intérêt à choisir un modèle connu du public s'il veut que sa cible soit reconnue et sa réécriture comprise. Comme l'a souligné Daniel Sangsue, « le fonctionnement même de la parodie exige que l'œuvre parodiée soit reconnaissable sous son hypertexte, c'est-à-dire qu'elle soit suffisamment "grande", connue, pour être identifiée par les lecteurs » – en plus d'un désir du parodiste de rivaliser avec elle, voire de détourner une partie de sa gloire¹³. Les textes parodiques privilégient ainsi des hypotextes reconnus et célèbres, comme les mythes, la Bible, les contes, les fables ou encore les grandes tragédies du XVII^e siècle et, au XIX^e siècle, des auteurs comme Chateaubriand, Musset, Vigny et, bien sûr, Hugo¹⁴.

En effet, Banville reprend des œuvres qui ont connu un certain succès : au même titre que la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon et que les *Fables* de La Fontaine, *Les Orientales* ont été fréquemment réécrites au XIX^e siècle (notamment par Leconte de Lisle et Théophile Gautier)¹⁵, voire au-delà. Ainsi, le poème « Sara la baigneuse », quoique presque oublié aujourd'hui, fut l'un des plus célèbres du recueil et inspira de nombreux peintres, sculpteurs et chansonniers. Il en va de même pour « L'Enfant », dont la parodie semble à l'époque « un passage obligé pour les poètes »¹⁶. Paul Aron et Jacques Espagnon, dans leur

¹² Cela vaut aussi pour le pastiche.

¹³ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 105.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109-119.

¹⁵ De manière plus générale, la parodie de l'orientalisme est monnaie courante. La traduction en 1704 des *Mille et Une Nuits* et le succès qu'elle connaît engendrent de nombreuses réactions parodiques, comme les *Mille et un quart d'heures, contes tartares* (1715), les *Mille et une fadaïses* (1742) de Cazotte, ou encore les *Cinq cents matinées et une demie* (1756) de Duclos. Voir Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, p. 139.

¹⁶ Jean-Marc Hovasse, « *Les Orientales* et le Parnasse », art. cit., p. 140. Théophile Gautier, notamment, en a produit une parodie.

*Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*¹⁷, dénombrent un peu plus d'une vingtaine de réécritures des *Orientales* de Hugo, que ce soit sur un ton sérieux, à l'image du recueil de Jules Lemaitre *Petites Orientales* (1883) paru chez Lemerre¹⁸, ou sur un ton plus parodique – on peut citer *Les Horizontales* d'Henri Beauclair (1885)¹⁹ et, dans la presse, « les Odéontales » et « La Douleur du Pacha » de Jean-Louis Commerson²⁰ ou encore « La Douleur de l'étudiant. Occidentales » d'Eugène Vermersch dans *Le Hanneton*²¹.

Bien que les auteurs réécrits par Banville soient variés, Victor Hugo domine largement – la section « Autres Guitares » des *Odes funambulesques* est presque entièrement composée de parodies des *Orientales*. « La gloire de Victor Hugo engendre une vague d'imitation sans précédent »²², note Daniel Sangsue, qui précise que le poète est plus souvent la cible de parodies que de pastiches – on s'en prend donc plutôt à des poèmes particuliers qu'à son style de manière générale. *Les Orientales* ont connu un succès considérable dès leur sortie en 1829, comme en témoignent les éditions qui se succédèrent rapidement. L'orientale peut être considérée comme un genre parvenu à son sommet au moment où Banville la parodie. Hugo profite de la vogue romantique des voyages en Orient, qui a commencé dès 1811 avec *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, et s'est poursuivie avec *Hélène* de Vigny (1822). Comme le note Franck Laurent, « en cette matière, Hugo n'a rien d'un précurseur, et ses *Orientales* sont tardives »²³. Au moment de la parution du recueil, la mode de l'orientalisme a donc déjà été largement exploitée. Mais, rappelons-le, *Les Orientales* ne doivent pas être assimilées à des récits de voyages, puisque Hugo, contrairement à d'autres Romantiques, ne s'est jamais rendu en Orient. Comme le souligne Franck Laurent à propos des *Orientales*, il s'agit d'« un Orient rêvé, [d'] un fantasme d'Occidental »²⁴. L'Orient représente l'altérité et la poésie hugolienne n'échappe pas aux clichés de l'exotisme orientalisant – il a d'ailleurs été reproché au recueil « sa fausse couleur locale »²⁵. Il s'agit par

¹⁷ Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., 2009.

¹⁸ Citons aussi les *Poésies barbares* de Leconte de Lisle, qui contiennent plusieurs titres imitant ceux des *Orientales* : « Nurmahal », « Les Clairs de lune », « Le Vœu suprême », ou encore « Un coucher de soleil ». Voir Jean-Marc Hovasse, « *Les Orientales* et le Parnasse », art. cit., p. 148.

¹⁹ Elles paraissent la même année que *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*, écrit avec Gabriel Vicaire.

²⁰ Respectivement dans *Le Tintamarre* du 3 octobre 1858 et du 12 juin 1859.

²¹ *Le Hanneton* du 17 décembre 1865.

²² Daniel Sangsue, « Pastiches », art. cit., p. 84.

²³ Franck Laurent, « Avant-propos », dans *Autour des Orientales*, op. cit., p. 7.

²⁴ *Ibid.*, p. 5. Citons aussi l'étude fondatrice d'Edward W. Said, qui a défini « l'Orient » comme une « création de l'Occident, son double, son contraire, l'incarnation de ses craintes et de son sentiment de supériorité tout à la fois ». *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [1978].

²⁵ Sandrine Raffin, « *Les Orientales*. La réception critique en 1829 », dans *Autour des Orientales*, op. cit., p. 120. Rappelons-le, c'est pour se moquer de cette « fausse couleur locale » que certains auteurs, dont Banville, signent leurs créations d'un nom à tendance orientale.

ailleurs d'un Orient proche – grec, espagnol, danubien, voire polono-ukrainien : « l'Orient situé et nommé des *Orientales* est donc européen »²⁶.

Le succès des *Orientales* doit être nuancé, dans la mesure où il est encouragé par les écrivains de l'époque plus que par les goûts du public. Car, comme le souligne Martyn Lyons, les poèmes de Victor Hugo n'étaient pas très appréciés du grand public :

les *Odes* eurent quatre éditions, à tirage tout à fait limité, entre 1822 et 1828, et les éditions des *Feuilles d'Automne* et des *Orientales* furent généralement tirées à moins de mille exemplaires, jusqu'à ce que *Hernani* et *Notre-Dame de Paris* rendissent Victor Hugo célèbre²⁷.

Autant dire que les textes qui servent de modèles aux parodies de Banville n'ont pas été les « best-sellers » de l'époque et qu'ils sont plutôt réservés à un lectorat élitare, provenant du champ littéraire et artistique.

Au vu de la grande admiration que Banville voue à Hugo, il n'est pas excessif de parler d'« hugolâtrie »²⁸. Celle-ci transparaît de manière évidente dans la Préface des *Odes funambulesques*, où Banville qualifie Hugo de « père de la nouvelle poésie lyrique », de « demi-dieu qui a façonné la littérature contemporaine à l'image de son cerveau » ou encore d'« illustre et glorieux ciseleur »²⁹. Les hommages de Banville à Hugo sont nombreux, et ne concernent pas seulement les *Odes funambulesques*³⁰. Adolescent, Banville connaît ses vers par cœur. Dans *Mes Souvenirs*, où il consacre un chapitre à Hugo, il le désigne ainsi à plusieurs reprises comme « le Maître »³¹. La correspondance des deux auteurs, tout comme les nombreux poèmes dans lesquels Banville lui rend hommage, montrent que l'admiration de Banville pour Hugo fut durable et qu'elle connut une certaine réciprocité³². Banville a toujours fièrement revendiqué sa filiation au Romantisme : « bien que né le 14 mars 1823 [...], j'ai tout à fait appartenu par mes sympathies et par mes idolâtries à la race de 1830 »³³, note-t-il dans le Commentaire des *Odes funambulesques*. Toujours selon les termes de

²⁶ Franck Laurent, « Orient/Occident : au-delà du miroir », dans *Autour des Orientales*, op. cit., p. 16.

²⁷ Martin Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p. 130.

²⁸ Notons que Balzac utilise le terme et que Littré l'enregistre en 1863. Voir *La gloire de Victor Hugo : Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 1 octobre 1985 – 6 janvier 1986, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 97.

²⁹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

³⁰ Au sujet des marques d'hommage à Hugo témoignées dans les poèmes de Banville, voir Eileen Le Breton, « Banville et les métamorphoses d'Olympio », art. cit., p. 32-57.

³¹ Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 448-449 et 452.

³² Hugo perçoit les *Odes funambulesques* comme « un des monuments lyriques du siècle ». Voir la « Lettre de M. Victor Hugo (1857) », « Annexes IV : Documents divers », *OF, OPC*, p. 377.

³³ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 247.

Banville, « Victor Hugo a tout connu et tout rendu »³⁴. Il est en effet peu de genres auxquels Hugo ne se soit essayé et sa gloire domine tout le XIX^e siècle, puisqu'il a traversé presque tout le siècle (1802-1885).

Banville se fait aussi le porte-parole d'une génération qui a élu Hugo comme modèle. Dans un entretien pour *Le Voltaire* daté du 3 avril 1887, le poète s'exprime au nom de ses contemporains :

si notre admiration se spécialise sur Victor Hugo, si de tous les hommages que nous rendons à chacun en particulier, nous faisons un faisceau de louanges que nous déposons aux pieds de Victor Hugo, c'est que le maître a synthétisé dans son propre génie tous les poètes passés, présents et futurs. Il est à lui seul toute la poésie française. Depuis Villon et Ronsard jusqu'aux décadents actuels, Victor Hugo a touché tous les genres, s'est approprié toutes les qualités qui ont formé chaque poète et les a résumées dans son âme³⁵.

Ce culte ne concerne en effet pas que Banville, mais touche de manière générale les Parnassiens, qui admirent l'exigence formelle d'un recueil comme *Les Orientales*. Banville souligne la dette de ses contemporains envers la figure paternelle tutélaire de Hugo :

il n'est pas un écrivain aujourd'hui, même parmi ses détracteurs, qui ne soit son enfant. Tous nous avons appris à écrire dans ses vers et dans sa prose. Tous nous lui devons d'être ce que nous sommes³⁶.

Banville n'est pas le seul auteur post-romantique à s'être nourri de Hugo. La lecture intensive de ses œuvres concerne déjà Flaubert, Louis Ménard ou Fromentin, qui vouent eux aussi un culte au maître romantique³⁷. La jeune génération est encore fortement marquée par l'influence du Romantisme, même s'il se trouve sur le déclin. Baudelaire parle des « éternels stigmates »³⁸ du Romantisme, ce qui traduit bien son rayonnement auprès de la génération suivante. Banville considère Hugo comme un « titan retenant dans ses mains la langue poétique toujours près de s'affaïsser, indiquant à tous le chemin de la beauté et de la

³⁴ « Interview de Lucien Valette avec Banville, *Le Voltaire*, 3 avril 1887 », dans « Annexes III », *CAR, OPC*, p. 344.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 345.

³⁷ Voir Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 98.

³⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, OC, t. II, p. 645.

perfection »³⁹. Hugo fait ainsi figure d'aiguilleur. L'hommage au Romantisme constitue aussi une réponse à l'envahissement de l'art par les valeurs mercantiles bourgeoises :

à tous, c'est le Romantisme qui inspire leur résistance vis-à-vis de l'art sous la double forme de l'esprit bourgeois et de l'esprit de réformation sociale. C'est du Romantisme que leur vient l'idée que l'art moral, l'art social, c'est la corruption de l'art,⁴⁰

note Albert Cassagne.

Critique et distanciation de l'instance parodiée

La parodie banvillienne est une marque d'admiration, mais elle est aussi un moyen de prendre ses distances avec l'esthétique romantique et avec l'auteur encombrant qu'est Victor Hugo, qui fait figure de véritable « monstre littéraire »⁴¹. Si, on l'a dit, la parodie constitue un tremplin qui permet de s'émanciper du Romantisme, l'envol du poète n'est pas pour autant facile. Pensons aux paroles de Banville, qui commentait en ces termes son projet à propos de l'occidentale :

en créant (ou renouvelant) ce genre, j'ai commencé par parodier des odes de Victor Hugo, pour partir d'un thème connu et pour montrer clairement et nettement ce que je voulais faire. Ce résultat une fois atteint, j'ai peu à peu écrit les odes funambulesques sur des sujets originaux inventés de toutes pièces, et, dans le volume des *Occidentales*, qui fait suite à celui-ci, on ne trouvera plus une seule parodie de Victor Hugo⁴².

Or ce n'est pas exactement ce qui s'est passé, puisque les *Occidentales* contiennent encore plusieurs parodies du maître romantique. De même, Banville, en hésitant entre création et renouvellement, ne semble pas bien sûr d'avoir le droit de s'attribuer la paternité du genre.

Le Parnasse ne doit pas être vu comme anti-romantique : « beaucoup de Parnassiens se trouvaient également dans l'aimantation hugolienne, [...] malgré des zones de dissidence »,

³⁹ Théodore de Banville, *Théâtre complet, op. cit.*, t. I, p. 344. Banville associe encore Hugo à un « grand Titan » dans le poème de *Sonnailles et clochettes* « Toute la lyre » (v. 31).

⁴⁰ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art, op. cit.*, p. 127.

⁴¹ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « La parodie entre respect et contestation de l'auctoritas : le cas de Théodore de Banville », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, 2010, p. 154-166.

⁴² Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265.

souligne Steve Murphy⁴³. Admiration pour Hugo et appartenance au Parnasse ne sont donc pas antinomiques. Sans rien enlever à l'admiration qu'il éprouve pour Hugo, Banville s'en distingue par son rattachement au courant de l'art pour l'art. Contrairement à Hugo, il ne veut pas d'un art servant une cause sociale ou politique :

mon maître, Victor Hugo, que j'étudie et que j'admire fidèlement depuis trente années, comme le plus respectueux et le plus humble de ses écoliers, sait quelle est ma vénération, quelle est mon admiration pour son œuvre, mais il sait aussi combien il m'est interdit de pouvoir la juger au point de vue politique. [...] Même après que lui, mon maître illustre et respecté, il a renié et violemment condamné ce qu'on a nommé *l'école de l'art pour l'art*, je suis resté, moi, le plus fervent adepte de cette école, si c'en est une.⁴⁴

Les Orientales consiste aussi en un recueil politique, dans la mesure où nombre de ses poèmes sont consacrés à la guerre pour l'indépendance de la Grèce. Et, comme le souligne Franck Laurent⁴⁵, il ne s'agit pas pour Hugo de faire preuve d'un certain relativisme ou pacifisme, mais bien de prendre fait et cause pour les Grecs, même si l'indépendance semble déjà gagnée au moment de la parution du recueil – la guerre s'achèvera en effet en 1829. Banville, en situant ses parodies satiriques dans le Paris artistique et « anecdotique » de l'époque, produit donc un double décalage par rapport à son modèle, qui se veut à la fois exotique et politique.

Pour Hélène Maurel-Indart, la filiation littéraire peut être vue comme « une relation d'appartenance intense, fondée sur un sentiment contradictoire de répulsion et d'affection admirative »⁴⁶. Bien qu'il soit excessif de parler de « répulsion » de Banville à l'égard de Hugo, l'admiration que Banville porte à Hugo ne l'empêche pas de se montrer parfois critique à son égard, notamment dans son *Petit Traité de poésie française*, où il relève certaines « erreurs » de versification dans les poèmes de Hugo, concernant la rime (« Victor Hugo a eu tort de faire rimer *prix* avec *Lycoris*, *assis* avec *Chrysis*, [...] »⁴⁷) ou le rythme⁴⁸. Banville reproche par exemple à Hugo d'avoir écorché le rythme de Ronsard dans son poème « Sara la baigneuse »⁴⁹. Il y reprend en effet un poème de Ronsard, « Quand ce beau printemps je

⁴³ Steve Murphy, « Versifications “parnassiennes” (?) », art. cit., p. 68.

⁴⁴ Théodore de Banville, *Critiques*, op. cit., p. 254-255.

⁴⁵ Franck Laurent, « Avant-Propos », dans *Autour des Orientales*, op. cit., p. 5.

⁴⁶ Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, op. cit., p. 215.

⁴⁷ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 78-79. À noter que, dans sa pratique d'écriture, Banville ne respecte pas toujours les principes qu'il édicte, comme on peut le remarquer dans « Chaudesaigues dit à Rolle », où il fait rimer *os* avec *Buloz*. On peut toutefois concevoir ce type de rimes comme parodiques, et supposer que Banville, à travers elles, se moque des erreurs de Hugo.

⁴⁸ Voir *ibid.*, p. 174-175.

⁴⁹ Victor Hugo, *Les Orientales*, op. cit., p.137.

voy... », mais en mettant des rimes féminines là où, selon Banville, il aurait dû en mettre des masculines :

Eh bien ! pour faire sa Sara la Baigneuse, Victor Hugo a sans façon retourné, écorché ce rythme, mettant le poil en dedans et au dehors la peau sanglante [...]. Ce jour-là Victor Hugo a créé du même coup un chef-d'œuvre immortel et un mauvais rythme, mort-né. Il ne s'est pas aperçu que les deux petits vers de la strophe, ayant chacun sa rime au vers précédent, tombent sourdement sur la rime féminine, tandis qu'au contraire avec une rime masculine la chute du grand vers est sèche, manque d'ampleur et de sonorité.⁵⁰

Banville fera une parodie de « Sara la baigneuse » dans ses *Odes funambulesques* et, cela peut paraître étonnant à première vue, il conservera le rythme de Hugo qu'il avait critiqué car, selon lui, le caractère anti-musical de l'erreur commise par Hugo convenait dès lors bien à son sujet qui est, d'après ses termes, la satire d'un « vilain bonhomme ». La reprise de ce rythme représente aussi une manière de souligner l'erreur de Hugo (aux yeux de Banville), et vient illustrer la parenté entre réécriture et critique. Banville, il faut le souligner, parodie ou pastiche bien souvent des auteurs qu'il a lui-même commentés ou critiqués (Ronsard, Voiture, La Fontaine, Hugo, Vacquerie ou encore Courbet)⁵¹.

Les parodies ponctuelles d'œuvres de Shakespeare par Banville – on se souvient que le poète reprenait deux célèbres passages de *Hamlet* dans le poème des *Odes funambulesques* « Mascarades » et dans la comédie *Le Baiser* – peuvent aussi être vues comme des parodies indirectes visant Hugo, lequel utilise une épigraphe tirée de *Hamlet* pour son orientale « Les Têtes du sérail » (« Ô horrible ! ô horrible ! most horrible ! »), et une autre de *Macbeth* pour « L'Enfant » (« Ô horror ! horror ! horror ! »). Banville, en parodiant Shakespeare, parodierait donc indirectement Hugo et l'usage sérieux qu'il fait des œuvres du dramaturge anglais.

Banville n'hésite pas non plus à se moquer de la mégalomanie souvent prêtée à Hugo. Dans l'introduction qui précède la parodie « Chaudesaigues dit à Rolle » lors de sa prépublication dans la presse, on peut lire que si Hugo est surnommé *Olympio*, « c'est parce qu'il sera chauve un jour » – rappelons que Hugo avait créé la figure d'Olympio pour se représenter en tant que poète⁵². Banville détourne en quelque sorte la grandeur de Hugo, en faisant de ce surnom le signe de sa future calvitie – sûrement par rapprochement entre la

⁵⁰ Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Éditions de la bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 146-147.

⁵¹ Voir notamment Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, op. cit.

⁵² Précisons que la première apparition d'« Olympio » date de 1837 avec *Les Voix intérieures* (XII et XXX).

répétition de la lettre « O » dans *Olympio* et l'image d'un crâne dégarni⁵³. Si cette moquerie à l'encontre de Hugo reste toutefois bon enfant et représentative du genre d'amusements qu'on trouve dans la petite presse, elle concourt à montrer que l'admiration de Banville pour Hugo, contrairement à ce que pourraient laisser penser les propos du poète dans la Préface et l'Avertissement des *Odes funambulesques*, est loin d'être servile et qu'elle n'exclut pas la critique.

Le rapport du parodiste aux auteurs parodiés transparaît également dans sa manière de s'approprier leurs créations. Il peut donc se révéler intéressant d'examiner à la fois ce que le parodiste conserve du texte d'origine et ce qu'il y insère de nouveau, afin de mesurer les dettes qu'il contracte à l'égard de ses modèles comme les libertés qu'il s'autorise face à eux – libertés qui, comme nous allons le voir, peuvent être plus ou moins importantes.

⁵³ L'ouvrage *La Gloire de Victor Hugo* souligne : « la réputation d'orgueil de Hugo a sans doute des fondements objectifs [...] ; elle n'en est pas moins gonflée par la légende, qui place l'ensemble de sa personne sous le signe de la démesure ». *La Gloire de Victor Hugo : Galeries nationales du Grand Palais, op. cit.*, p. 95.

La part de transformation : parodies étroites / parodies larges

Procédés de reprise

La parodie prélève des schèmes du texte parodié pour les intégrer de manière mécanique et, selon la proportion de ce prélèvement, elle se fait plus ou moins stricte. Ces reprises ponctuelles peuvent être aussi bien formelles que thématiques. Chez Banville, les parodies comportent une part de transformation variable : certains hypertextes se veulent proches de leurs modèles, tandis que d'autres s'en éloignent jusqu'à ne plus entretenir avec eux qu'un lien très lâche.

Intéressons-nous pour commencer à une parodie stricte, qui contient de nombreuses reprises. Il s'agit du poème « Le Mirecourt », qui figure dans la section « Autres Guitares » des *Odes funambulesques*, et qui parodie « Le Derviche », issu du recueil *Les Orientales* de Hugo¹. On constate d'emblée la reprise de la structure thématique du poème de Hugo en trois parties : la présentation des deux personnages dont il sera question (v. 1-6), avec la description d'un homme de pouvoir devant lequel on s'incline (v. 1-3) et l'arrivée de son interlocuteur (v. 4-6) ; le discours accusateur de cet interlocuteur (v. 7-36), tout d'abord au présent (v. 7-24), puis au futur prédictif (v. 25-36) ; enfin, la réaction inattendue de l'homme de pouvoir qui, au lieu de se montrer despotique comme on l'attendrait, se révèle sympathique (v. 37-42).

La parodie banvillienne fonctionne généralement en reprenant la structure et le rythme du poème parodié. Il est rare qu'elle modifie le nombre de syllabes, de vers ou de strophes, comme on peut l'observer ici. Au niveau formel, c'est dans un premier temps la structure du poème qui se voit reprise, à savoir sept sizains composés d'alexandrins et d'octosyllabes (sur le modèle 12 / 12 / 8 / 12 / 12 / 8), mais aussi le rythme tripartite, avec des rimes suivies puis embrassées (AABCCB). Il y a donc isomorphie horizontale (même nombre de syllabes) comme verticale (même nombre de vers) par rapport au texte parodié. Banville reprend certaines rimes graphiques, comme « nombre » / « ombre » (v. 10-11) et « tombe / tombe » (v. 19 -20), ou phoniques, notamment en [ã] (v. 15 et 18) ou en [im] (v. 25-26).

¹ Nous reproduisons en annexe la parodie avec son hypotexte, en mettant les reprises graphiques en évidence. Voir « Annexe XII : "Le Mirecourt" et son hypotexte ».

Comme le montrent les mises en évidence dans la parodie reproduite en annexe, les similitudes quant à la ponctuation sont nombreuses. On constate encore que Banville reprend un vers dans son entier (v. 41) ou, plus fréquemment, des segments de vers (v. 1, 4, 5, 10, 11, etc.), mais aussi des mots isolés (v. 6 et 36). Le parodiste procède bien souvent à des transpositions de structures grammaticales, comme l'avait déjà souligné Peter J. Edwards à propos de la parodie « Entre les Halles et la Banque »². On remarque ici ce procédé à plusieurs reprises (v. 1, 4, 7, 31 et 35). Banville reprend aussi des mêmes signifiants (pour ne citer que la première strophe, « se courbaient » répond à « s'inclinaient » (v. 2), « disait » reprend « parla » (v. 3) et « fit ce discours » correspond à « parla » (v. 6)), ou utilise des mots de même registre (par exemple numérique, avec « trois » qui reprend « cinq cent vingt » (v. 39))³. Ces trois dernières catégories de reprises (transposition de structures grammaticales, de mots présentant un même signifiant ou appartenant au même registre) témoignent de la frontière étroite entre imitation et transformation. En effet, la reprise d'un signifiant procède d'une imitation de sens comme d'un changement de forme. Ce bref recensement des similitudes entre une parodie banvillienne et son modèle hugolien – qui ne se veut pas exhaustif – indique, à travers la proportion importante des reprises, qu'on a affaire ici à une parodie stricte, qui se veut très proche de son hypotexte.

Banville ne privilégie pas un type de vers en particulier pour ses parodies. Le poète en utilise toute une variété, laquelle correspond d'ailleurs à celle des hypotextes choisis. S'il modifie parfois le nombre de strophes du poème originel, il reprend presque systématiquement sa structure syllabique, ce qui donne lieu bien souvent à des octosyllabes, à des alexandrins, voire à une combinaison des deux, ou à des associations comme heptasyllabes – trisyllabes, hexasyllabes – tétrasyllabes ou encore alexandrins – hexasyllabes. Bien que l'octosyllabe se prête généralement mieux à une utilisation comique ou satirique⁴, contrairement à l'alexandrin qui possède une connotation plus sérieuse et classique, Banville utilise aussi bien l'un que l'autre.

² Peter J. Edwards, « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville », art. cit., p. 144. Il met ainsi en évidence les structures grammaticales que la première strophe de la parodie emprunte à son modèle :

« Entre [complément]

Voyez-vous ce sombre [complément]

[proposition relative adjectivale]

[conjonction de comparaison + complément]

Entre [complément] ».

³ Il arrive encore que l'imitation donne lieu à un mot phonétiquement et graphiquement proche, comme c'est le cas dans « Entre les Halles et la Banque », qui remplace « bambous » par « babous » (v. 20).

⁴ « Le *Petit Traité de poésie française* enregistre fidèlement ce genre de valorisation », comme l'a remarqué Steve Murphy dans *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit., p. 186.

La dimension imitative de la parodie montre qu'il s'agit d'une forme littéraire exigeante, demandant une certaine technique. L'attention portée à l'hypotexte peut conduire le parodiste à manquer de vigilance dans sa nouvelle création et, ainsi, à commettre des erreurs. Ainsi, trois jours après avoir envoyé le manuscrit de la parodie « Nadar » à son éditeur Auguste Poulet-Malassis, Banville lui récrit afin qu'il procède à une modification :

Dans l'Occidentale septième, j'avais fait une singulière erreur.
Le désir de parodier une strophe bien connue d'Hugo m'avait
poussé à perdre entièrement de vue mon rythme à un moment
donné. J'avais mis quatre vers durant les masculines à la place
des féminines et réciproquement.⁵

L'imitation exige donc une certaine maîtrise de la part du poète, comme en témoigne encore le Commentaire de Banville à propos de la « Chanson sur l'air des Landriy », dans lequel il explique : « ici, *le fin du fin et la suprême habileté*, c'est d'imiter la négligence et le sans-
façon de la rime populaire [...] »⁶.

Si Banville a composé plusieurs parodies strictes, qui reprennent de nombreux éléments de leurs modèles⁷, il a également créé des parodies dont le lien avec l'hypotexte se veut plus lâche⁸. Certaines d'entre elles adoptent une vraie liberté à l'égard de leur modèle et parviennent à s'en affranchir. Banville affirme par exemple à propos de « La Tristesse d'Oscar » que « cette ode ne parodie rien, quoiqu'elle ait vaguement le mouvement du poème de Hugo »⁹. Il est vrai qu'elle ne reprend aucun vers, ni même aucun mot du modèle, et que la structure des vers n'est que partiellement reprise (il s'agit toujours d'alexandrins et d'octosyllabes, mais disposés d'une autre manière). On ne retrouve pas non plus la structure interrogative qui caractérise l'hypotexte. Le seul parallèle entre les deux poèmes consiste en la révélation finale de la cause d'un sentiment (la douleur du pacha dans l'hypotexte / la tristesse d'Oscar dans sa parodie), cause inattendue et disproportionnée (la mort du tigre de Nubie pour le pacha / le fait qu'un voyou ait pris Oscar pour Bocage)¹⁰.

Quoi qu'il en soit, le propos de Banville cité ci-dessus montre que le poète utilise le terme *parodier* dans le sens d'« imiter », et suggère qu'il n'est plus question de parodie dès

⁵ Théodore de Banville, « Lettre du 12 janvier 1857 », *Lettres à Auguste Poulet-Malassis, op. cit.*, p. 25.

⁶ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 288. Nous soulignons.

⁷ C'est le cas avec « Le Mirecourt », mais aussi avec « L'Odéon », « V... le baigneur », « Le Flan dans l'Odéon », « Entre les Halles et la Banque », « Tristesse de Darimon » ou encore « Donec gratus »

⁸ Citons par exemple « Reprise de La Dame », « La Tristesse d'Oscar », « Nadar », « Marchands de crayons », « Nommons Couture ! », « La Fourmi et la Cigale », « Satan en colère » et « Villanelle de Buloz ».

⁹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 270.

¹⁰ « La Douleur du pacha » présente par ailleurs déjà une composante satirique, puisqu'il fait une critique du pacha. Il suffit donc à Banville de modifier la cible.

lors que la dimension imitative n'est pas assez présente. Si « La Tristesse d'Oscar » relève bien d'une parodie, contrairement à ce qu'en dit le poète, son propos veut sans doute surtout souligner que c'est dans la transformation que la parodie trouve sa raison d'être. C'est précisément cette dimension qui se révèle intéressante et qui lui permet véritablement de s'autonomiser. Ainsi, bien que la parodie concilie généralement imitation et transformation, dans une proportion plus ou moins importante, c'est bien sa part de transformation qui en fait l'intérêt.

Procédés de transformation

Le mécanisme de transformation le plus caractéristique des parodies chez Banville est sans doute la *décontextualisation*¹¹. Celle-ci est tout d'abord spatiale, avec le remplacement d'un Orient pittoresque par le Paris anecdotique de l'époque. Ainsi, dans « Nadar », on passe du cadre de la guerre d'indépendance grecque à celui d'une soirée au Vaudeville et, dans « V... le baigneur », d'un écrin de nature idyllique aux coulisses de l'Opéra. Ces « changements de décor » renvoient souvent à une opposition : Orient vs Occident, Grèce vs Paris ou nature vs ville. La décontextualisation concerne aussi les personnages, puisque les personnages orientaux prestigieux, issus de toute une tradition littéraire, se voient remplacés par des personnalités parisiennes réelles et tournées en ridicule. Dans « V... le baigneur », on passe par exemple de Sara la baigneuse, adolescente rêveuse et sensuelle, au Docteur Véron, journaliste et écrivain raté ; dans « Reprise de *La Dame* », d'une jeune européenne faite prisonnière par les Turcs à une actrice avide, aux mœurs légères ; dans « La Tristesse d'Oscar », d'un pacha¹² à Oscar, nom sous lequel se cache un journaliste de l'époque. « Transformant un texte du passé, et souvent d'un passé ancien, le parodiste ne peut qu'être tenté d'injecter du présent dans ce qu'il réécrit, la simple recontextualisation produisant souvent du comique »¹³, observe Daniel Sangsue. Toutefois, les modèles choisis par Banville appartiennent le plus souvent à un passé proche – *Les Orientales*, qui constituent le principal hypotexte, datent de 1828. L'élément d'actualité lié à la dimension satirique des parodies banvilliennes opère donc ici un décalage moins temporel que spatial.

¹¹ Linda Hutcheon parle quant à elle de « transcontextualisation ».

¹² Il s'agit d'un gouverneur de province dans l'Empire ottoman.

¹³ Daniel Sangsue, « Parodie et incongruité », art. cit., p. 163.

À un niveau formel, et plus spécifiquement lié à l'inscription des parodies banvilliennes dans le genre poétique, on constate parfois une *diminution verticale*, autrement dit un raccourcissement de la longueur du poème par le biais de la suppression d'un certain nombre de strophes. Ainsi, « Tristesse de Darimon » raccourcit son modèle de manière considérable (quatorze strophes au lieu de trente-huit). De même, Banville qualifie « V... le baigneur » de « parodie très résumée, comme le bon goût le demandait impérieusement »¹⁴. Banville procède en effet à la suppression de sept strophes par rapport au modèle de la parodie. Mais le poète pratique tout aussi bien l'*amplification verticale*. C'est le cas avec « La Tristesse d'Oscar », dont le nombre de strophes par rapport à l'hypotexte passe de neuf à douze, avec « Marchands de crayons », qui double quasiment la longueur du modèle, ou encore avec « Nommons Couture ! », qui présente non plus douze mais vingt-et-un quatrains. Banville, en affirmant à propos de « V... le baigneur » qu'une parodie se doit généralement d'être « très résumée », souligne en revanche le caractère souvent bref de la parodie, dont la technicité est difficilement compatible avec des créations d'une longueur importante. La brièveté profite à l'auteur, mais aussi au lecteur (surtout à celui du journal), en évitant de produire chez lui une certaine lassitude, qui mettrait dès lors en péril l'efficacité comique (ou ludique) de la parodie – c'est sans doute ainsi qu'on peut comprendre cette notion de « bon goût » évoquée par Banville.

La parodie peut encore procéder à une *focalisation*, et se concentrer sur une, voire deux strophes. On trouve cette technique dans « Marchands de crayons », dont la parodie tient en une seule strophe située au milieu du poème. En effet, tandis que le poème ne présente aucune similitude avec son modèle, il le reprend de très près l'espace d'une strophe¹⁵ :

« Marchands de crayons » (Banville)	« La Fiancée du timbalier » (Hugo)
Sa vue à travers une houle <i>Plongea dans les rangs</i> espacés Des gens fameux ; <i>puis dans la foule</i> <i>Elle tomba</i> , lys que l'on foule !... – <i>Ces timbaliers étaient passés.</i> (v. 136-140)	<i>Elle dit</i> , et sa vue errante <i>Plonge</i> , hélas ! <i>dans les rangs</i> pressés ; <i>Puis, dans la foule</i> indifférente, <i>Elle tomba</i> , froide et mourante... – <i>Les timbaliers étaient passés.</i> (v. 96-100)

La parodie est même annoncée au début de la strophe précédente chez Banville, qui commence par « Il dit » (v. 131), rappelant le segment « Elle dit » de Hugo (v. 96). La

¹⁴ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 270.

¹⁵ Nous soulignons les reprises.

réécriture opère en même temps un *déplacement*, puisque c'est la dernière strophe de l'hypotexte qui se voit reprise. Banville commente la parodie en ces termes :

Cette ode offre une singularité assez curieuse : c'est que, commencée sur un sujet qui lui appartient en propre, elle parodie ensuite en chemin le poème de Hugo [« La Fiancée du timbalier »]. Mais du dénouement de la ballade, elle ne fait qu'une péripétie préparant un autre dénouement assez imprévu.¹⁶

Si ce procédé se veut plutôt exceptionnel dans la poésie parodique de Banville, il se révèle intéressant dans la mesure où il montre que l'hypotexte ne constitue pas toujours le point de départ du parodiste, comme on tend à le penser habituellement. Le modèle peut ainsi surgir, être appelé au cours de la création littéraire, et transformer en réécriture un texte qui ne s'y destinait pas.

Un dernier procédé, celui de l'*inversion*, semble devoir mériter notre attention. Les deux textes cités en regard ci-dessus en offrent un exemple, puisque les « rangs pressés » se transforment en « rangs espacés » (v. 136) dans le texte parodique. On peut encore penser à « Reprise de *La Dame* » qui, à l'inverse de son hypotexte « La Captive », met en scène un personnage de femme dominatrice et conquérante. Par ailleurs, « éléphant » y est remplacé par « souris » (v. 40), autrement dit par un animal aux caractéristiques opposées, ce qui produit une incongruité comique.

Spécificités de la parodie banvillienne

Examinons maintenant les spécificités rhétoriques de la parodie banvillienne, en nous penchant tout d'abord sur les figures qui jouent sur la morphologie. On trouve dans les parodies banvilliennes nombre de termes triviaux – pour n'en citer que quelques uns, la « culotte » de Darimon, le « bain de siège » dans « V... le baigneur » ou encore « Le *Flan* dans l'Odéon ». Ils sont d'ailleurs bien souvent placés à la rime, comme dans « Villanelle de Buloz », qui fait rimer « Limayrac » avec « sac » (v. 3 notamment), « cornac » (v. 4), « almanach » (v. 10), « micmac » (v. 13), « havresac » (v. 16) ou encore « cognac » (v. 22). Le placement de ces termes à l'endroit le plus important du vers vient ainsi renforcer leur trivialité. Banville recourt peu en revanche à l'usage de termes bas : il n'utilise jamais un

¹⁶ *Ibid.*, p. 277.

vocabulaire cru, sexuel ou scatologique, et se situe ainsi très loin des parodies de Verlaine, Rimbaud, Nouveau ou Cros dans l'*Album zutique* ou dans leur production personnelle. « V... le baigneur » est considérablement éloigné de la « Vénus Anadyomène » de Rimbaud, qui parodie avec une certaine obscénité tout un genre consacré aux Vénus et aux baigneuses¹⁷.

Si l'on ne rencontre pas de diminutifs en tant que tels dans les parodies de Banville, l'usage fréquent d'articles devant les nombreux noms propres contribue à installer une certaine familiarité proche de celle du diminutif. Ainsi, dans « Le Mirecourt », dont le titre lui-même place un article défini devant un patronyme, il est fait référence à « un Mirecourt » (v. 4), à « ces Macquets sans nombre » (v. 10), à « un Berthoud » (v. 12) ou encore à « quatre Lamartines » (v. 13). Mais nous reviendrons plus loin sur les rapports entre la dimension satirique de ces parodies et leur usage du déterminant devant les noms propres.

Toujours au niveau morphologique, les parodies de Banville contiennent peu de termes techniques. Sa poésie, de manière générale, en compte peu, contrairement à celle de Baudelaire par exemple, lequel « se constituait une collection de mots rares ou disparus dont il se servait ensuite pour ses poèmes »¹⁸. Les parodies banvilliennes présentent en revanche souvent des termes d'origine étrangère, notamment anglaise : dans « La Tristesse d'Oscar », on trouve par exemple « coachman » (v. 7), « lasting » (v. 13), « frac » (v. 16), et, dans « V... le baigneur », « stick » (v. 66). On relève un terme d'origine italienne dans « Nommons Couture ! », avec « lazzi » (v. 42), mot issu de la *commedia dell'arte*. On note également la présence de mots exotiques, comme « Sinaï » (v. 1) et « spahi »¹⁹ (v. 11) dans la « Ballade des célébrités du temps jadis », ou encore avec « Kurdes » (v. 17) et « hospodar » (v. 18) dans « Bonjour, Monsieur Courbet ». Ces mots exotiques rappellent bien sûr l'orientalisme des textes parodiés (dont la majorité provient, rappelons-le, des *Orientales* de Hugo) et viennent ainsi renforcer le décalage que la parodie entretient avec eux en prenant pour cadre le Paris anecdotique de l'époque. Ils produisent un effet de surprise sur le lecteur, qui ne s'attend pas à trouver des termes d'origine étrangère dans des poèmes sur l'actualité parisienne.

Au même titre que les références orientales, les références mythologiques sont nombreuses. Elles produisent une sorte d'anachronisme par leur décalage avec les thématiques occidentales dont il est question. Comme l'a noté Philippe Andrès, « Banville s'est très tôt servi du langage mythologique à des fins parodiques comme outil du monde

¹⁷ Dans le genre non poétique cette fois, on pourrait citer encore *Les Fourberies de Nérine*, comédie fort éloignée du scabreux *Scapin maquereau* d'Albert Glatigny (1883), qui lui aussi parodie *Les Fourberies de Scapin*.

¹⁸ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 125. En effet, l'une des nouveautés de Baudelaire consiste à insérer des mots récents ou techniques en poésie.

¹⁹ Mot turc désignant un cavalier.

moderne »²⁰. Dans la même perspective, Myriam Robic parle de « dialogue constant entre mythe et modernité », qui produit un « décalage entre l'idéal mythologique et la trivialité du monde contemporain »²¹. Pour elle, « travestir l'antiquité, c'est aussi s'adonner à un véritable travail rhétorique destiné à ridiculiser les noms des dieux par la déformation parodique »²². Car, tandis que les références à des figures mythologiques viennent rabaisser les différentes personnalités occidentales modernes de la parodie banvillienne, les figures mythologiques sont elles-mêmes ridiculisées en étant mises à côté de ces personnalités triviales. Pensons au Dr. Véron qui, dans « V... le baigneur », où il prend un « bain de siège », est comparé à Io, prêtresse d'Héra dans la mythologie grecque (v. 7-9). Banville ne va cependant pas aussi loin que Rimbaud dans le traitement du mythe. Si ce dernier introduit également le mythe dans la vie ordinaire, il n'hésite pas à l'attaquer, lui et la tradition qu'il représente – on pense par exemple au sonnet « Vénus Anadyomène », déjà évoqué ci-dessus. Le traitement de la mythologie par Banville est cependant proche de celui de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, où les références mythologiques sont parodiées, car transposées dans un contexte trivial et démunies de leur prestige.

La parodie des *Orientales* (avec le vocabulaire exotique qu'elle implique parfois) et l'attrait de Banville pour la mythologie grecque procèdent du même phénomène, en convoquant deux facettes de la Grèce. Pour Myriam Robic,

si Banville s'est surtout plu à jouer avec la mythologie hellénique et la Grèce monumentale, il s'est également intéressé à la Grèce historique et contemporaine par le biais de la parodie des *Orientales* hugoliennes [...] ²³.

Le choix des *Orientales* comme modèle de la parodie est donc à rapprocher de l'attrait du poète pour la Grèce, avec pour seule différence qu'il est question non plus de la Grèce antique, mais historique. Autrement dit, l'hellénisme de Banville se manifesterait à travers le recours à l'Antiquité aussi bien qu'à l'orientalisme. Myriam Robic va plus loin en affirmant que

le poète conserve majoritairement les strophes qui contiennent des références mythologiques et / ou orientales qu'il réutilise à

²⁰ Philippe Andrès, « La modernité des derniers recueils poétiques de Théodore de Banville », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXVI, n°3, septembre-décembre 1999, p. 344.

²¹ Myriam Robic, « Un carnaval des dieux à l'épreuve de la modernité : parodies et jeux avec la mythologie dans l'œuvre poétique de Banville », art. cit., p. 98.

²² *Ibid.*, p. 110.

²³ *Ibid.*, p. 112.

son gré pour ridiculiser les personnages mis en scène [...] ou qu'il occidentalise en les substituant à des éléments typiques de la modernité du Second Empire par un procédé de « transcontextualisation ».²⁴

Notons que, dans son œuvre poétique, Banville ne fait pas un traitement seulement parodique de l'exotisme temporel, mais aussi sérieux, avec des recueils comme *Les Cariatides* ou *Les Exilés*, qui contiennent de nombreuses références à l'Antiquité.

Si Banville a recours à de nombreuses figures jouant sur la morphologie (termes triviaux, familiers, étrangers ou exotiques), on l'a vu, il fait aussi appel à des figures jouant sur la sémantique, avec de nombreux jeux de mots, en particulier sur les noms propres. Nous reviendrons sur le calembour onomastique, et notamment sur les rapports qu'il entretient avec la satire. De même, nous examinerons ultérieurement l'enjambement, figure jouant sur la syntaxe, largement utilisé par Banville dans les *Odes funambulesques* comme dans les *Occidentales*.

Après avoir analysé les procédés de reprise et de transformation mis en place par Banville dans ses textes parodiques, intéressons-nous maintenant de plus près à leurs *effets*, en particulier satirique et comique, deux dimensions fondamentales des réécritures banvilliennes.

²⁴ *Ibid.*, p. 113. Myriam Robic, qui emprunte le terme de « transcontextualisation » à Linda Hutcheon (1986), appuie son propos en particulier sur l'analyse de la parodie « V... le baigneur ».

La satire

La parodie au service de la satire

Dans les *Odes funambulesques* et les *Occidentales*, la parodie n'est pas pratiquée pour elle-même, mais elle est mise au service de la satire, qui fait partie du projet banvillien de créer une « nouvelle langue comique versifiée, *appropriée à nos mœurs* et à notre poésie actuelle »¹. Si la parodie se révèle intéressante pour le poète, c'est donc en partie parce qu'elle se prête bien à la satire. Les poèmes de ces deux recueils sont d'ailleurs plus souvent marqués par la satire que par la parodie ; la parodie va toujours de pair avec la satire, tandis que l'inverse n'est pas forcément vrai.

La satire constitue une caractéristique importante des *Odes funambulesques*, dont la plupart des poèmes possède une composante critique². Quant aux *Nouvelles Odes funambulesques* (1869), qui donnent lieu à deux recueils distincts en 1875, *Occidentales* et *Rimes dorées*, c'est la présence et l'absence de satire qui semblent avoir déterminé l'appartenance des poèmes à l'un ou à l'autre recueil, note Peter J. Edwards³. Précisons par ailleurs que la satire n'est pas présente uniquement dans la poésie banvillienne : on la rencontre également dans *Le Feuilleton d'Aristophane*, sous-titrée « comédie satirique » (1852), dans *La Lanterne magique, petites études* (1883) ou encore dans *Scènes de la vie, contes bourgeois* (1885). À ce titre, la satire doit être considérée comme une caractéristique marquante de l'œuvre de Banville.

Plusieurs éléments montrent la prédominance de la dimension satirique sur la dimension parodique dans les poèmes des *Odes funambulesques*. L'ordre des parodies qui composent la section « Autres Guitares », par exemple, est bien souvent déterminé par les cibles satiriques⁴. Ainsi, « La Tristesse d'Oscar », dont l'avant-dernier vers mentionne

¹ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 2. Nous soulignons.

² En dépit toutefois des pièces « Le Saut du Tremplin » et « La Corde raide ». Mais elles possèdent un statut particulier, puisqu'il s'agit respectivement de la première et de la dernière pièce du recueil.

³ Peter J. Edwards, « Notice », *OCC, OPC*, p. 266. On peut rejoindre Max Fuchs, pour qui les *Occidentales* sont moins bouffonnes que les *Odes funambulesques*, et Edmondo Rivaroli, qui souligne que la satire se fait plus âpre dans les *Occidentales*. Voir M. Fuchs, *Théodore de Banville (1823-1891)*, *op. cit.*, p. 294 et E. Rivaroli, *La Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ On aurait pu imaginer au contraire que Banville regroupe ses parodies satiriques selon l'identité du texte parodié (car, rappelons-le, celles-ci n'ont pas seulement pour modèles *Les Orientales*).

l'Odéon, est suivi des poèmes « Le Flan dans l'Odéon » puis « L'Odéon ». De même, « Nadar » est précédé de « Bonjour, Monsieur Courbet ! », dont la dernière strophe fait justement référence à Nadar (v. 21). La cible satirique, en reliant ces différentes parodies, sert de fil conducteur. Ce sont donc bien les sujets satiriques qui semblent dicter l'ordre des poèmes de la section « Autres Guitares ».

Mentionnons également le titre des parodies, qui renseigne plus souvent sur l'identité des cibles satiriques que sur celle des modèles parodiés. « Reprise de *La Dame* », n'est pas une parodie de la célèbre pièce de Dumas *La Dame aux camélias*, comme on pourrait tout d'abord le croire, mais bien sa satire. Parodie et satire n'en restent cependant pas moins liées. Le choix du texte parodié et celui de la cible satirique présentent parfois une certaine connivence : ainsi on peut voir dans « Les Bleuets », le poème parodié par « Le Flan dans l'Odéon », une allusion aux bas-bleus dont il est question dans la satire⁵. Le poème parodié déterminerait donc le sujet de la satire ou inversement. Précisons par ailleurs que le titre n'est généralement pas exactement représentatif de la satire dont il va être question. Souvent, il se concentre sur une personnalité ou un lieu marquant destiné à accrocher le lecteur. Si « L'Odéon » annonce une critique du théâtre de l'Odéon (dont la première strophe se moque en effet), le poème fait très vite du « grand nez de Lucas » (v. 8), journaliste et auteur dramatique, la principale cible du poème. De même, le poème intitulé « Nadar » ne se réduit pas à la seule raillerie du caricaturiste dont il est question dans le titre, puisque Banville se moque de toutes les personnalités qui assistent à une représentation au Vaudeville (de Méry à Dumas, en passant par Murger, etc.).

L'inscription des satires dans la parodie offre certaines ressources qui permettent de rabaisser les personnalités dont il est question. Le ridicule des personnages provient en grande partie de leur mise en rapport avec ceux du texte parodié. Comme nous l'avons déjà esquissé, Banville parodie des modèles faisant intervenir des personnages issus de toute une tradition poétique et littéraire, orientalisante lorsqu'il s'agit des parodies de Hugo (pensons à « Sara la baigneuse » (*Les Orientales*, XIX), à « Nourmahal la rousse » (XXVII), au « Derviche » (XIII) ou à « La Douleur du pacha » (VII)). Le choix du parodiste se porte aussi sur des hypotextes teintés d'une certaine gravité (c'est le cas de « L'Enfant » (XVIII) et des « Bleuets » (XXXII)), ce qui ouvre la porte à des décalages grotesques. Avec « Nadar », qui parodie « Canaris » de Hugo (*Les Orientales*, II), on passe ainsi de l'énumération des drapeaux des différentes puissances maritimes à l'énumération des diverses chevelures

⁵ Si le terme « bas-bleus » apparaît au v. 66, tout le poème jette un regard moqueur sur le type de la femme-journaliste, dont « Asphodèle Carabas » est érigée en représentante.

appartenant aux personnalités présentes à une soirée au Vaudeville. Quant à la « Ballade des célébrités du temps jadis », elle remplace les personnages mythologiques et historiques de la « Ballade des dames du temps jadis » de Villon par des écrivains ratés, des « marchands de littérature ». Mentionnons aussi le poème de Banville « Donec gratus... », parodie de l'« Ode des amoureux » (III, 9) d'Horace, qui appartient au dialogue de réconciliation entre l'amoureux et l'amoureuse, et qui laisse place chez Banville à une conversation entre deux critiques littéraires.

L'usage de la parodie joue ainsi auprès de la satire le même rôle que le recours à la mythologie. Myriam Robic a en effet montré que les nombreuses références mythologiques contribuent à rabaisser les cibles satiriques banvilliennes : d'après elle, « le décalage entre l'idéal mythologique et la trivialité du Paris contemporain se met au service de la satire sociopolitique »⁶. De même, dans les *Odes funambulesques*, « l'orientalisation de personnages contemporains remplit une fonction de rabaissement »⁷. En effet, dans « Nadar », les personnalités parisiennes sont comparées à des personnages mythologiques ou orientaux : Voillemot « resplendit comme un jeune Apollon » (v. 69) et

Dumas, qui pourrait seul, mage éthiopien,
Chanter la sage Hélène,
Abrite des éclairs son crâne olympien
Sous des touffes de laine. (v. 41-44)

La comparaison des cibles satiriques à des personnages mythologiques contribue ainsi à les rendre ridicules, au même titre que le fait qu'ils viennent remplacer, par le biais de la parodie, des personnages issus de la tradition littéraire orientalisante ou antique.

Une satire urbaine

Bien que Banville soit né à Moulins, il a presque toujours vécu à Paris : il est parti y étudier dès 1830 et n'a quitté la ville que durant l'hiver 1859-1860 pour un séjour à Nice, ce qui conduit Jean-Marc Hovasse à parler du « sédentaire et parisien Banville »⁸. Il a aussi beaucoup écrit sur la ville, avec un opuscule historique sur *Le Quartier latin et la*

⁶ Myriam Robic, « Un carnaval des dieux à l'épreuve de la modernité : parodies et jeux avec la mythologie dans l'œuvre poétique de Banville », art. cit., p. 98. De même, « dans son mariage avec le monde moderne, le mythe subit une sorte de "dégradation" chez le poète ». *Ibid.*, p. 99.

⁷ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 88.

⁸ Jean-Marc Hovasse, « Les Orientales et le Parnasse », art. cit., p. 148.

Bibliothèque Sainte-Geneviève (1866)⁹, et un texte sur l'achèvement du Louvre, *Paris et le nouveau Louvre* (1857), que Pierre Citron qualifie de « flatterie envers le pouvoir »¹⁰. Banville consacre encore à la ville des ouvrages littéraires, que ce soit avec les *Esquisses parisiennes* (1859)¹¹, les *Camées parisiens* (1873) ou *L'Âme de Paris, nouveaux souvenirs* (1890). Paris s'intègre aussi dans l'œuvre poétique de Banville, dans *Les Cariatides* déjà, avec des poèmes comme « Les Baisers de pierre » et « La Malédiction de Vénus », qui voient la création d'un « Paris très artificiel »¹², notamment par le recours à la mythologie.

Mais, avec les « Occidentales »¹³, Banville fait de Paris l'épicentre de sa poésie, par opposition à l'exotisme des *Orientales*. « Paris » est mentionné dans plusieurs parodies, dont « Le Mirecourt » (v. 20), « Marchands de crayons » (v. 45) et « Reprise de *La Dame* » (v. 25). Il est également question du « Paris jeune, heureux, enchanté » dans « Tristesse de Darimon » (v. 38) et de « la capitale » dans « Chanson sur l'air des Landriry » (v. 4). Si la ville de Paris n'est pas toujours directement nommée, elle sert cependant de toile de fond à toutes les parodies banvilliennes, qui s'inscrivent résolument dans une poésie urbaine. Les « Occidentales » font ainsi référence à des lieux précis de la capitale : des lieux historiques, comme le Palais-Bourbon¹⁴ et le Panthéon¹⁵ ; mais aussi des lieux artistiques et culturels, avec le théâtre du Vaudeville¹⁶, les théâtres forains¹⁷ ou le Ranelagh¹⁸. Elles mentionnent également des lieux de convivialité, comme « Chez Douix »¹⁹ ou le « Café de Foy », ou des lieux urbains moins bien définis, tels que « le boulevard » ou « les magasins »²⁰, et des quartiers de Paris comme Montmartre²¹. Tous ces lieux dotent les poèmes d'un ancrage dans la réalité et dans l'actualité de la grande ville.

⁹ Théodore de Banville, *Le Quartier latin et la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Vanoest, 1866.

¹⁰ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, op. cit., p. 308.

¹¹ Dans ce recueil sont regroupés les *Parisiennes de Paris*, des portraits de femmes parus de mai à septembre 1855 dans *Le Figaro*.

¹² *Ibid.*

¹³ Nous appelons « Occidentales » les parodies qui seront réunies dans les *Odes funambulesques* ou dans les *Occidentales*, et qui ont d'abord paru dans la presse individuellement sous le titre « Occidentale ». Rappelons-le, dans la première édition des *Odes funambulesques*, qui ne contient pas encore de sections, chaque parodie des *Orientales* a pour sous-titre « Occidentale », suivi de sa numérotation (« Occidentale première », « Occidentale deuxième », etc.).

¹⁴ « La Tristesse d'Oscar », v. 19.

¹⁵ « Le Flan dans l'Odéon », v. 61.

¹⁶ « Nadar ».

¹⁷ « La Tristesse d'Oscar », v. 38.

¹⁸ « Chanson sur l'air des *Landriry* », v. 17.

¹⁹ « La Tristesse d'Oscar », v. 37.

²⁰ « Chanson sur l'air des *Landriry* », v. 52, 41 et 62.

²¹ « La Tristesse d'Oscar », v. 42.

Si la ville de Paris se révèle intéressante pour le poète, c'est surtout dans la mesure où elle constitue un réservoir de personnalités et de lieux propices à l'exercice de la satire. La présence de la grande ville dans les parodies banvilliennes redevient ainsi étroitement liée à la satire, telle qu'elle l'était dans les œuvres des grands satiristes grecs Horace et Juvénal. Comme nous l'avons dit, la satire de la ville, ou plutôt de certains de ses aspects, trouve son origine dans la poésie antique. Car, comme l'explique Stierle,

la peinture poétique de la ville était essentiellement une satire de la ville, qui cherchait à faire prendre conscience non pas tant de la totalité de la ville que d'aspects isolés dont était souvent accentué le côté négatif.²²

C'est exactement ce qui se passe dans les « Occidentales », où Banville choisit d'évoquer Paris non pas dans sa globalité, mais de s'attaquer à des lieux bien précis de la capitale pour en faire la satire. Banville critique l'aspect artificiel et tapageur de certains événements mondains parisiens, tels que le bal de l'Opéra (« Marchands de crayons ») ou le bal des Tuileries (« Tristesse de Darimon »). Il s'en prend à des lieux emblématiques du Paris artistique comme le théâtre de l'Odéon, qui devient une cible récurrente des *Odes funambulesques*. Cette vision fragmentaire de la ville diffère ainsi radicalement du traitement de la ville par Baudelaire, qui situe les poèmes du *Spleen de Paris* dans la capitale de manière indirecte, seulement par évocation.

Banville a largement critiqué la rénovation de Paris dans ses écrits, notamment en adressant au baron Haussmann l'une de ses *Lettres chimériques*, dans laquelle il déplore le nouveau Paris, « parce que dans vos grandes rues splendides et babyloniennes, longues comme un jour sans pain et bêtes comme des oies, on s'ennuie avec frénésie »²³. Si, dans *L'Âme de Paris*, Banville mentionne une ville « abominable »²⁴ lors des années qui suivirent 1830, il regrette cependant « ses rares vestiges du Moyen Âge » et déplore « ces larges, longues, interminables rues, toutes de Rivoli », de même que les « monstrueuses conceptions d'une architecture dont l'insanité fait pleurer les pierres », ou la destruction du théâtre des

²² Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, op. cit., p. 364.

²³ Théodore de Banville, « La Ville moderne », *Lettres chimériques : petites études*, Paris, Charpentier, 1885, p. 23. Difficile, devant cette association de la mégaloopole à l'ennui, de ne pas penser au *Spleen de Paris*.

²⁴ Théodore de Banville, *L'Âme de Paris, nouveaux souvenirs*, op. cit., p. 133. Banville fait référence en particulier aux Champs-Élysées et à la place du Carrousel.

Funambules²⁵. Mais c'est un sujet que Banville n'aborde que rarement de manière directe dans ses parodies satiriques, sauf peut-être dans « Satan en colère », où Satan demande :

Vais-je, pour qu'on me morigène,
Exproprier ce qui me gêne,
Comme votre baron Haussmann (v. 51-53) [?]

Les cibles satiriques

Pluralité

La satire banvillienne s'attaque à une multitude de personnalités, qui sont pour la plupart encore vivantes au moment de la parution, et se rattachent d'une manière ou d'une autre au champ artistique et culturel de l'époque, autrement dit, à la petite actualité parisienne. Certaines parodies concentrent leur satire sur un seul personnage (ainsi, « V... le baigneur » critique le Dr. Louis Véron, « Le Critique en mal d'enfants » s'en prend au critique Gustave Planche et « Tristesse de Darimon » à Alfred Darimon), tandis que d'autres multiplient les références (« Ballade des célébrités du temps jadis », « Nadar », « Marchands de crayons »). La « Ballade des dames du temps jadis » constitue un hypotexte intéressant pour Banville, puisqu'elle contient déjà une accumulation de noms propres qui procède du *topos* de l'*ubi sunt*. Elle se prête donc bien à la parodie satirique, et permet à Banville d'insérer facilement une grande quantité de noms propres, tout en inversant leur valeur, puisqu'il s'agit de figures non plus positives, mais négatives. De même, le poème hugolien « Canaris », fondé sur l'énumération, offre au parodiste la possibilité de remplacer les termes évoquant différentes puissances maritimes par des noms de personnalités (« Nadar »).

Souvent, la parodie satirique banvillienne part d'une cible principale pour développer, de manière parallèle, une multitude de cibles secondaires. C'est ce qui se passe avec « L'Ombre d'Éric », dont la satire est principalement dirigée contre Paulin Limayrac, mais qui se moque aussi de Hippolyte Rolle, François Buloz, Arsène Houssaye ou encore Jules Labitte. Citons encore « La Tristesse d'Oscar », parodie dans laquelle la satire à l'encontre d'Oscar, qui représente Xavier Durrieu, semble progressivement se dissoudre dans la critique

²⁵ *Ibid.*, p. 137.

d'autres cibles telles que Louise Colet (v. 7-10), Paulin Limayrac (v. 17) ou François Buloz (v. 21).

Il ne faut pas oublier que les parodies satiriques de Banville se destinent en premier lieu à la petite presse, et que leurs cibles appartiennent aux lieux communs de celle-ci – Romain Piana parle à juste titre des « têtes-de-turcs » de la presse satirique²⁶. C'est d'ailleurs essentiellement l'appartenance des satires à la rumeur publique qui vaut au recueil des *Odes funambulesques* son anonymat. On s'en souvient, Banville attribue les satires qui le composent au « facétieux inconnu qui s'appelle TOUT LE MONDE »²⁷, dans la mesure où elles traitent d'anecdotes et de personnalités qui occupent le Tout-Paris. À propos de Louis Véron, la cible satirique de « V... le baigneur », Banville dit qu'il « appartenait [...] de droit à la caricature »²⁸, tandis que, dans son Commentaire du recueil, il admet au sujet de « L'Odéon » :

Il n'a jamais été bien original et bien nouveau de rire de l'Odéon désert et du nez de M. Hippolyte Lucas ; mais le poète doit accepter, coûte que coûte, tous les sujets traditionnels, et il faut qu'il n'hésite pas à affronter les plus redoutables de tous les monstres, c'est-à-dire la Banalité et la Platitude.²⁹

En plus de railler des lieux ou des personnalités qui sont l'apanage des journaux satiriques, Banville s'en prend de manière récurrente à certaines cibles comme le théâtre de l'Odéon (« Le Flan dans l'Odéon », « L'Odéon ») ou l'auteur de romances Paulin Limayrac (« Villanelle de Buloz », « L'Ombre d'Éric », « La Tristesse d'Oscar »).

Le monde littéraire et journalistique

Dans son Commentaire des *Odes funambulesques*, Banville précise :

[...] mes haines (si ce n'est pas un trop gros mot) ont été exclusivement littéraires. La personne réelle de mes adversaires n'a jamais été en jeu, et toutes mes innocentes escarmouches ont eu lieu dans le pays de la fantaisie et de la fiction³⁰.

²⁶ Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », art. cit., p. 139.

²⁷ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

²⁸ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 270.

²⁹ *Ibid.*, p. 274.

³⁰ *Ibid.*, p. 253.

Si le Commentaire minimise la virulence de l'attaque satirique, il insiste surtout sur l'appartenance des cibles satiriques au champ littéraire. Banville reprend d'ailleurs la catégorie balzacienne des « gens de lettres » dans des parodies comme « Le Mirecourt » ou la « Ballade des célébrités du temps jadis ». Ainsi, « Le Mirecourt » ne critique pas seulement Alexandre Dumas fils ; il dresse aussi un portrait peu flatteur du monde des lettres. Le poète s'en prend moins à des personnalités en tant que telles qu'à leur conception et à leur pratique de la littérature et/ou du journalisme.

Chez Banville, la parodie satirique est propice au commentaire, souvent critique, des conditions dans lesquelles la littérature est produite, à un moment où elle acquiert une dimension marchande, nous l'avons dit. Elle porte un regard peu indulgent sur une littérature, journalistique notamment, générée par l'appât du gain, qui exige une productivité immédiate et donne lieu à des créations privilégiant la quantité à la qualité, dans un milieu où règnent fainéantise et opportunisme. Sous leur multiplicité apparente, les cibles des parodies satiriques banvilliennes recouvrent toutes la critique d'une même « littérature industrielle » – pensons à la « Ballade des célébrités du temps jadis », dont toutes les personnalités ont en commun de représenter, pour Banville, des « marchands de littérature » (v. 27).

Certains poèmes des *Odes funambulesques* n'hésitent pas à épingler la paresse qui règne dans le milieu de la presse. « L'Ombre d'Éric », « Villanelle de Buloz » et « Âge de M. Paulin Limayrac », publiés ensemble dans le *Journal d'Alençon*, sont précédés d'une introduction qui les qualifie de « gaîtés sur M. Paulin Limayrac, critique errant, qui se repose dans les bureaux des rédactions les plus divers sans qu'on le trouve jamais à sa place nulle part »³¹. Quant à la « Ballade des célébrités du temps jadis », elle repose sur une interrogation qu'on peut résumer en ces termes : « où sont les personnages du monde des lettres ? ». Voici encore comment le poème « Entre les Halles et la Banque » décrit un bureau de presse :

Là, des oisons de toute plume
Blaguent, – le Baudrillart rêvant,
Le Briffaut, lampion qui fume. (v. 11-13)

[...]

Là, pioche la race accroupie
Qui tartine, sporte et rugit.
Le bouge entier a la pépie.
Chaque main fait de la copie,
De chaque plume un puff surgit. (v. 21-25)

³¹ « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 451.

Ainsi, dans ce « sombre bureau » (v. 2), qui se trouve « entre les Halles et la Banque », les journalistes se livrent à diverses activités peu littéraires. Chaque plume fait surgir un « puff », terme clé du XIX^e siècle qui, comme le précise Philippe Hamon, « renvoie au même champ sémantique du faux, du creux, du vide, du “vent”, de l’artifice, puisqu’il sert aussi bien à désigner le faux discours de la réclame que les fausses fesses des femmes »³².

Banville associe souvent le milieu de la presse à la pratique de la copie – fruit de sa fainéantise –, comme c’est le cas dans « Chaudesaigues dit à Rolle », qui dirige sa satire contre deux critiques de l’époque, Chaudesaigues, « critique inlu » (v. 6), « candide barde » (v. 7), et Rolle, « vieillard pointu » (v. 3), qui réutilisent les écrits des autres sans scrupule³³. Banville met ainsi le doigt sur une inquiétude liée au nouveau mode de production de la petite presse qui, par ses exigences de rentabilité comme par le changement de statut de l’artiste qu’elle implique (celui-ci devient un artisan contraint de livrer une production régulière), favorise des pratiques liées au plagiat.

Cette opposition entre une catégorie d’écrivains de valeur et une autre sans talent, réduite au pillage des textes, est très bien illustrée dans la comédie satirique de Banville *Le Feuilleton d’Aristophane*. Tandis que le maître de la satire, Aristophane, « vit chichement du produit de ses œuvres », son esclave Xanthias déclare s’être fait « une industrie qui [lui] rapporte à foison des lentilles, du fromage, de la salaison... et du boudin ! »³⁴, avant de fournir sur ses pratiques peu scrupuleuses les précisions suivantes :

On pourrait me demander quelle est cette industrie fructueuse ?
La voici. Aristophane compose des comédies dans lesquelles il a la prétention de peindre les mœurs athéniennes. Mais, insouciant et difficile comme un poète, il jette dédaigneusement sous sa table des bribes de scènes, des fragments des pièces qu’il rougit d’avoir faites. Moi, je les ramasse, je m’en empare, et tandis que mon maître recueille parfois des huées et des sifflets pour prix de ses sueurs, moi timidement, modestement, je me fais ceindre le front de lauriers... dans les carrefours, où je me fais déclamer, sous mon nom bien entendu, les parcelles

³² Philippe Hamon, *L’Ironie littéraire*, op. cit., p. 141. *Le Puff* est aussi une pièce à succès de Scribe, représentée en 1848 au Théâtre-Français.

³³ Chaudesaigues et Rolle sont des cibles satiriques fréquentes des petits journaux de l’époque. Au même titre que Dumas, ils incarnent les dérives de la littérature industrielle. Il n’est toutefois pas exclu que la satire de Banville soit également motivée par une mauvaise critique de Chaudesaigues, à propos duquel Peter J. Edwards souligne qu’il était connu pour ses jugements sévères en matière littéraire et dramatique (« Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 629). On peut aussi supposer chez Banville un désaccord esthétique avec Rolle, critique et écrivain connu pour ses goûts néo-classiques et souvent attaqué dans la presse pour cette raison (« *Le Corsaire-Satan* et *La Silhouette* [...] furent impitoyables à son égard en 1845-1846 », note Peter J. Edwards, *ibid*, p. 724).

³⁴ Théodore de Banville, *Le Feuilleton d’Aristophane*, dans *Comédies*, E. Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », vol. 1, 1923, p. 3.

qu'il a dédaignées. Et voilà comment sans talent, sans travail, je suis arrivé à me faire une position aussi luxueuse que douce !³⁵

L'activité de Xanthias se veut ainsi représentative de la manière dont certains écrivains sans talent parviennent à s'appropriier le travail d'autres écrivains pour faire fortune, pratique que le milieu de la presse favorise par ses exigences de rentabilité.

Le monde artistique dépeint par Banville se caractérise essentiellement par sa vénalité. La « Ballade des célébrités du temps jadis » épingle journalistes, écrivains et critiques littéraires ou artistiques qui ne pensent qu'à l'argent (v. 12), tandis que « Reprise de *La Dame* » dénonce les actrices motivées seulement par l'appât du gain. « Marchands de crayons » révèle que sous les personnalités qui représentent le luxe parisien et la célébrité se cachent en fait des « marchands de crayons », qui tentent de faire fortune grâce à l'art :

Ô sœur de l'aube orientale,
Regardez bien tous ces héros !
Car ils sont le luxe qu'étale
Notre immortelle capitale :
Après eux tout n'est que zéros (v. 126-130),

déplore le poète. Quant aux personnalités littéraires évoquées dans « Méditation poétique et littéraire », elles se soucient surtout d'amasser des biens matériels (v. 19-29) et de faire fortune (v. 22-23).

Genres et institutions littéraires

Les satires de Banville critiquent non seulement certains défauts du monde littéraire et journalistique (fainéantise, opportunisme, vénalité...), mais aussi les productions auxquelles ceux-ci donnent lieu. Dans « Le Flan dans l'Odéon », le poète invite les « gens de lettres » à « alle[r] manger du flan dans l'Odéon » (v. 8 *et passim*), leur proposant ainsi une nourriture peu raffinée et peu consistante, à l'image de la littérature qu'ils produisent. Le poème joue sur les deux sens du mot *flan*, qui correspond également, selon Littré, à un « terme de monnayage »³⁶, et critique ainsi les ambitions financières de ceux qui écrivent pour l'Odéon. Le terme renvoie encore à l'expression familière « *c'est du flan*, de la blague »³⁷, épinglant la

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁶ Il s'agit plus précisément d'une « pièce de métal qu'on a taillée et préparée pour en faire une pièce de monnaie, un jeton, une médaille ». Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, t. III, p. 1629.

³⁷ *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

vacuité des productions de l'Odéon – la blague, qui désigne originellement l'« enveloppe vide », n'est pas sans rapport avec la tromperie³⁸. « Le Flan dans l'Odéon » dresse également un état des lieux de l'édition, en faisant allusion aux invendus³⁹ qui, après la rentrée littéraire, envahissent les parapets du Quai Voltaire, célèbre pour ses bouquinistes (v. 1-4).

Or cette littérature de bas étage est incarnée par certains genres en particulier, que Banville critique déjà dans la Préface de son premier recueil, *Les Cariatides* (1842), où il explique :

je m'attaque à ces hommes, parce que ces hommes s'attaquent à l'art ; parce que les uns tuent le livre avec leurs feuillets, et qu'avec leurs vaudevilles, les autres tuent le drame ; parce que les Scribes⁴⁰, qui sont la contrefaçon française, sont mille fois plus nuisibles que la contrefaçon belge.⁴¹

Comme le feuilleton met le livre en péril, le vaudeville constitue une menace pour le drame. Mais, plus que le vaudeville lui-même, c'est l'usage que certains auteurs font de ce genre que Banville condamne – lui-même l'a d'ailleurs pratiqué avec *Le Beau Léandre* (1856) et *Les Fourberies de Nérine* (1864). Car, affirme le poète,

tel que nous l'ont fait de mauvais ouvriers, le vaudeville, ce genre qui devrait être par excellence l'ode, la comédie, la chanson française, est devenu la tombe obscure et honteuse des vieilleries les plus caduques.⁴²

En reprochant au vaudeville de s'éloigner de l'ode ou de la chanson française, Banville condamne en particulier son absence de lyrisme. Ce type de vaudeville se caractérise également par sa banalité et sa platitude, comme le souligne Banville dans l'un de ses derniers recueils, *Sonnailles et Clochettes* (1890). En effet, dans le poème intitulé « Désarmement », Banville s'adresse ainsi à la Déesse :

Dites-le nous, en sera-t-il
De vous comme des vaudevilles,

Et verra-t-on les fiers accords

³⁸ Voir Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

³⁹ On pourrait parler de « rossignols », qui désignent familièrement des « livre[s] invendu[s], sans valeur ». *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

⁴⁰ Eugène Scribe (1791-1861), auteur prolifique de drames et de comédies notamment, représente cette littérature commerciale. Il fut d'ailleurs dédaigné par de nombreux poètes. Voir « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 731.

⁴¹ Théodore de Banville, « Préface », *CAR, OPC*, p. 339.

⁴² Théodore de Banville, « Annexes V : textes en prose », *OF, OPC*, p. 349.

Que la grâce des attitudes
Fait saillir sur votre beau corps,
Remplacés par des platitudes ? (v. 23-28)

Le poète poursuit sa critique de la platitude du vaudeville dans « Avril » : « Vous voilà mûrs pour le repos, / Esprit banal qui nous écœure, / Vaudeville enfant tes pipeaux » (v. 65-69), avant de déclarer dans les derniers vers de « Sursum » : « Et nous saurons, s'il le faut, / Nous passer de vaudevilles » (v. 35-36).

C'est aussi le drame – réaliste en particulier –, qui s'abaisse à la représentation des banalités de la vie quotidienne, comme le suggère la parodie satirique « Reprise de *La Dame* » (*Odes funambulesques*), dont le titre fait référence à *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, roman à succès adapté au théâtre. Ce genre de drame constitue le fleuron de l'Odéon notamment, théâtre auquel Banville consacre son poème « L'Odéon », dans lequel un pompier « [...] consume ses nuits à voir estropier / La tragédie ou l'atellane⁴³ » (v. 32-33).

À côté du vaudeville et du drame, les *Odes funambulesques* critiquent le genre de la romance, qui désigne un « récit en vers d'une histoire simple et naïve, destinée à être chantée »⁴⁴. Ce genre, qui connut un certain succès à la fin du XVIII^e siècle, devint désuet au siècle suivant, et souvent moqué pour sa sentimentalité, sa naïveté et sa simplicité. Banville s'en prend à la romance telle qu'elle est pratiquée notamment par Paulin Limayrac dans *L'Ombre d'Éric*, que Banville pastiche⁴⁵ dans un poème du même nom. Il s'agit en effet d'un type de romance très éloigné de celle des *Romances sans paroles*, où Verlaine ne conserve que l'aspect musical de la romance, dans l'idée de pratiquer une poésie phonique⁴⁶. Dans « L'Amour à Paris » (*Odes funambulesques*), le poète s'adresse en ces termes à Évhé : « Descends jusques au fond de ces hontes immenses / Qui sont le paradis des auteurs de romances » (v. 87-88).

À propos de *L'Ombre d'Éric*, publié en 1846, Banville parle d'un roman « tout à fait oublié aujourd'hui, et qui d'ailleurs fut toujours oublié, et cela dès le moment où il parut »⁴⁷. « Je trouvai amusant de donner ce titre à un poème composé sur Paulin Limayrac lui-même », déclare Banville, avant d'expliquer :

⁴³ Il s'agit d'une petite farce, souvent licencieuse, du théâtre romain.

⁴⁴ La romance est intimement mêlée à la musique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle fleurit la romance troubadour, qui vient de l'espagnol et désigne une « chanson narrative de tradition orale », puis toute chanson sentimentale moderne, dont la mélodie revient d'un couplet à l'autre.

⁴⁵ Il imite le style de ce roman de manière générale.

⁴⁶ Verlaine y utilise d'ailleurs des vers impairs.

⁴⁷ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 266-267.

Littéralement, ces six couplets sont une parodie de la *romance en général*, ce genre faux et absurde où des êtres parfaitement classés comme mammifères font toujours semblant de croire qu'ils sont oiseaux ou fleurs, ou qu'ils pourraient, dans certaines occurrences, le devenir.⁴⁸

Le poème tout entier est fondé sur le vers « Si Limayrac devenait fleur », à partir duquel est développé un vocabulaire floral (corolle, lys, bouquets, coteaux, landes, haie, cucurbite, vase, pistil, menthe, etc.), qui représente la mièvrerie du genre de la romance, et permet une « chute » dans la strophe finale :

Hélas ! Limayrac n'est pas fleur,
Et ne peut de parfums de menthe
Enivrer un corset d'amante
Ni l'habit noir d'un enjôleur.
Quoique sa voix, flûte en démente,
Ait charmé le merle siffleur,
Jetons au feu cette romance,
Hélas ! Limayrac n'est pas fleur ! (v. 33-40)

« L'Ombre d'Éric » donne lieu à une réplique publiée dans *Le Charivari* du 16 juin 1868, intitulée « Autre Guitare »⁴⁹, dans laquelle « Limayrac est devenu fleur », selon son refrain. Tandis que le vocabulaire floral symbolise dans le premier poème les clichés de la romance, il fait référence, dans le poème qui s'en suit, au fait que Limayrac, nommé à la préfecture du Lot au printemps 1868, entreprit pour son premier grand projet un embellissement de la ville par la plantation de fleurs en abondance : « Banville ne pouvait se contenir : c'était là réalisation invraisemblable de son hypothèse fantaisiste », souligne Peter J. Edwards⁵⁰.

Banville s'en prend également à des institutions littéraires, et notamment au théâtre de l'Odéon, cible de plusieurs poèmes des *Odes funambulesques* (principalement « Le Flan dans l'Odéon » et « L'Odéon »). Dans « L'Odéon », Banville raille le théâtre désert depuis que Bocage en est devenu directeur et y a privilégié un répertoire classique et néo-classique – « Racine » rime ainsi avec « avait pris racine » (v. 9 et 12). Notons que le poète a représenté à l'Odéon sa comédie *Le Feuilletton d'Aristophane* le 26 décembre 1852, soit après que Bocage en eut quitté la direction (1848). Banville critique encore une autre institution, l'Opéra. Dans « L'Opéra turc » (*Odes funambulesques*), il lui reproche d'être « devenu pareil à l'Odéon » (v.122), avant de mentionner ses « stalles dédaignées » (v. 123). Comme l'Odéon, l'Opéra

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ « Annexe II. Pièces non recueillies », *OCC, OPC*, p. 244-245. Si le poème de Banville n'a pas été recueilli, c'est que Limayrac décéda quelques mois après la publication de cette satire.

⁵⁰ Au sujet de cette anecdote, voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OCC, OPC*, p. 413.

constitue une cible de moqueries en raison notamment de son faible taux de fréquentation. Le poème « Académie royale de musique » (*Odes funambulesques*) se dirige encore contre l'Opéra, dont « les décorations, les chœurs et même la troupe [...] étaient dans un état assez piteux »⁵¹.

Plusieurs parodies se moquent enfin de l'évolution du Romantisme, qui incarne une certaine décadence de la poésie. « Quoique très romantique, je ne pouvais accepter la mythologie des sabbats et des diables, ni la tristesse à l'état chronique »⁵², déclare Banville. Le poète s'en prend à des auteurs comme Dumas fils, dont la célèbre pièce *La Dame aux camélias* idéalise la figure de la courtisane et célèbre l'amour. Le poète des *Odes funambulesques* exprime son désir d'éviter « la quantité de poncifs et de lieux communs que l'école romantique avait, comme l'école classique, accumulés »⁵³. Banville n'hésite pas à se moquer de ce Romantisme mièvre, comme dans cette description qu'il insère dans « Le Flan dans l'Odéon » :

La lune était à la fin nue,
Et ses rayons, doux aux rimeurs,
Parmi les gaz des allumeurs
Découpaient en blanc sur la nue
Les chapiteaux du Panthéon,
Pareils à de grands baromètres... (v. 57-62)

C'est ici en convoquant un motif typiquement romantique, celui de la lune (que l'on rencontre notamment dans la poésie de Musset, mais aussi dans *Les Orientales*⁵⁴), et en recourant à une comparaison ridicule, que Banville raille l'évolution du Romantisme vers une certaine niaiserie. On retrouve cette moquerie à l'égard du lyrisme romantique dans « L'Odéon », où Mauzin s'adresse en ces termes à Lucas :

Dis, que te faut-il pour que rie
Ta prunelle d'azur, pareille à des saphirs,
Et pour voir tes cheveux s'envoler aux zéphyrs (v. 21-23) [?]

Citons encore « Nadar », parodie dans laquelle on peut lire : « C'est Gaiffe, dont la joue est neige, ivoire et lys, / Et la lèvre cerise » (v. 63-64). Dans « Bonjour, Monsieur Courbet », le

⁵¹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 256.

⁵² Théodore de Banville, *Critiques*, *op. cit.*, p. 132. Des poètes comme Lautréamont et Rimbaud partagent ce rejet d'un Romantisme réduit à un ensemble de *topoi*. Voir Michel Viegnes, « Faits divers et choses vues dans *Le Spleen de Paris* », *Recherches et travaux*, 65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 100.

⁵³ Théodore de Banville, *Critiques*, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁴ Le motif de la lune, omniprésent dans *Les Orientales*, se retrouve notamment dans « Clair de lune » (X) et en ouverture des « Têtes du sérail » (I).

poète se moque aussi des platitudes du lyrisme romantique, en adressant une plainte à la nature :

Et je disais : « Ô nuit qui rafraîchis les ondes,
Aurores, clairs rayons, astres purs dont le cours
Vivifiait son cœur et ses lèvres fécondes,
Étoiles et soleils, venez à mon secours ! » (v. 25-28)

On retrouve ici la vision idéalisée de la nature comme l'épanchement du moi, caractéristiques du lyrisme romantique. Il s'agit d'ailleurs de la seule parodie banvillienne dans laquelle on trouve la première personne du singulier, qui apparaît ici tout au long du poème, tandis qu'elle a habituellement tendance à être effacée par la multitude et l'omniprésence des cibles satiriques. Cette incursion du « je » permet ainsi à Banville de mieux se moquer des banalités du Romantisme.

En plus d'une satire, on a affaire ici à des *pastiches* d'un certain type de Romantisme, puisqu'il est question d'imiter le style qui le caractérise. Ces pastiches viennent s'inscrire au sein même de textes parodiques qui transforment des textes particuliers, appartenant au Romantisme tel qu'il est admiré par Banville. Il faut prendre soin en effet de distinguer le Romantisme de 1820 et le Romantisme bourgeois, édulcoré et sentimentaliste auquel Banville s'oppose. Comme le note Albert Cassagne, « trop de larmes ont été pleurées, trop d'émotions, de passions ont été racontées, analysées, détaillées. On a trop vécu par le cœur, trop exploité sa propre sensibilité et celle du lecteur »⁵⁵ – c'est précisément cela qu'épingle Banville à travers ces pastiches, dont la satire se voit renforcée par la présence de la parodie-hommage des textes de Hugo.

Les femmes

Si les femmes constituent de manière générale une cible traditionnelle de la satire⁵⁶, c'est sans doute plus encore le cas au XIX^e siècle, période dont la tendance misogyne parmi les écrivains est bien connue⁵⁷. Cette propension à une certaine méfiance envers les femmes concerne en particulier les auteurs appartenant au mouvement de l'art pour l'art, auquel on peut rattacher Banville, et qui partagent une conception exclusive de l'art. Banville lui-même

⁵⁵ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 137.

⁵⁶ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 184.

⁵⁷ Voir notamment Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.

conçoit en effet l'art comme « une religion intolérante et jalouse »⁵⁸. La femme ne peut dès lors qu'incarner un obstacle à la création littéraire et artistique, et elle représente une menace d'autant plus grande pour l'artiste qu'elle a des prétentions littéraires.

Ce sont donc en particulier les femmes auteurs qui, au XIX^e siècle, sont l'objet des moqueries et des critiques des écrivains masculins, « confrontés à une catégorie de femmes empiétant sur leur territoire et les concurrençant dans un marché déjà assez encombré et difficile pour eux »⁵⁹. Ainsi, celles qu'on appelle les *bas-bleus*⁶⁰ représentent un bouc émissaire, en particulier à partir des années 1840, qui voient paraître la *Physiologie du Bas-bleu* de Jules Janin et l'article « Bas-bleus » de Frédéric Soulier. De même, le caricaturiste Honoré Daumier publie en 1844 dans *Le Charivari* quarante planches lithographiques formant la série des *Bas-bleus*. La satire des bas-bleus accuse notamment les femmes de participer à la littérature, et en particulier à la « littérature industrielle », comme le souligne Catherine Nesci dans un article qui s'intéresse à la vision des femmes auteurs chez les caricaturistes Daumier et Gavarni :

Les bas-bleus dessinées par Daumier servent [...] de boucs-émissaires en ce qu'elles incarnent plusieurs hantises : la fin du mariage et du bonheur domestique, la dissolution des mœurs, l'émasculation des maris, le renversement des rôles sexués. À ces chefs d'accusation, les caricatures ajoutent la participation des femmes non seulement à la littérature (poésie et drame), mais également à la « littérature industrielle », pour utiliser un terme d'époque.⁶¹

Les satires de Banville n'épargnent pas les bas-bleus. Dans le « Commentaire » des *Odes funambulesques*, le poète dit à propos du poème « Le Flan dans l'Odéon » y avoir fait « une caricature du bas-bleu » de manière générale – même si l'on peut soupçonner le poète de s'en prendre en particulier à Adèle Battanchon, femme de lettres collaboratrice à *L'Artiste*⁶². Banville épingle l'excès de sentimentalisme qui caractérise les vers composés par celle-ci : « Les Vermots et Mantz divers »⁶³ « tenaient la chandelle » (v. 52) et « Ils jouaient de l'accordéon / Pour mieux accompagner ces mètres... » (v. 53-54). Banville se moque

⁵⁸ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 247.

⁵⁹ Daniel Sangsue, « Figures du féminin dans la poésie de Gautier », dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, C. Planté (dir.), Paris, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 219.

⁶⁰ Le terme vient de l'anglais *blue-stocking*.

⁶¹ Catherine Nesci, « Bas-Bleu ou femme de plume ? La littérature au féminin selon Daumier et Gavarni », *Le Magasin du XIX^e siècle* (Société des études romantiques et dix-neuviémistes), *La Femme auteur*, Paris, Lucie éditions, novembre 2011, p. 57.

⁶² Voir « Répertoire des noms », *OF, OPC*, p. 614-615.

⁶³ Henri Vermots et Paul Mantz étaient tous deux des collaborateurs à *L'Artiste*.

également des prétentions littéraires de Louise Colet à plusieurs reprises – notamment « La Tristesse d'Oscar », comme on l'a déjà vu, et dans le poème non recueilli « Entre les Halles et la Banque ».

Les parodies satiriques de Banville ne s'en prennent pas seulement à la catégorie des bas-bleus, mais encore aux actrices et aux courtisanes, qui sont supposées favoriser elles aussi la prolifération d'une littérature de moindre qualité en véhiculant certaines valeurs négatives, comme l'appât du gain ou la frivolité. C'est le cas dans « Reprise de *La Dame* », « Chanson sur l'air des Landriry » (*Odes funambulesques*) ou « La Fourmi et la Cigale » (*Nous Tous*). Ainsi, dans « Reprise de *La Dame* », Banville critique la superficialité et l'avidité des actrices, notamment celles de la pièce d'Alexandre Dumas fils *La Dame aux camélias*, qui aiment

les feux des chrysoprases,
Les rubis, les topazes,
Les tas d'argent et d'or (v. 21-24)

et, par-dessus tout,

dans [leur] main conquérante,
[...] tenir quarante
Nouveaux coupons de rente,
Et du papier Joseph ! (v. 69-73)

En plus de favoriser le développement de la « littérature industrielle » en la produisant (bas-bleus) ou en la représentant (actrices), les femmes contribuent au succès de ce type de littérature en incarnant un public peu exigeant. Si la « Chanson sur l'air des Landriry », parodie du poème de Voiture « À Madame la Princesse. Sur l'air des Landriry », fait la satire des actrices et des courtisanes et de leur avidité, au même titre que « Reprise de *La Dame* », elle épingle également leur naïveté et leur caractère rêveur, puisque, à la manière d'une Emma Bovary⁶⁴, elles croient à ce qu'elles lisent :

Vous aurez, comme en un sérail,
Plus de perles et de corail,
Landriette,
Qu'un marchand de Pondichéry,
Landriry.

Plus d'étoiles en diamant
Qu'il ne s'en trouve au firmament,

⁶⁴ « Reprise de *La Dame* » paraît en 1857, tandis que *Madame Bovary* est publié en revue à la fin de l'année 1856.

Landriette,
Ou dans un roman de Méry. (v. 106-115)

Pour Banville, les femmes semblent donc représenter un lectorat suffisamment niais et naïf pour apprécier la littérature de bas étage – lorsque ce ne sont pas elles qui la produisent.

Dans « L'Amour à Paris », Banville évoque encore le « rat », la « grisette » et la « lorette » (v. 15), des types de femmes qui partagent une certaine vénalité et recherchent avant tout leur propre intérêt. Banville revient sur ces trois catégories dans son *Commentaire des Odes funambulesques* :

Le *rat* est la danseuse de l'Opéra enfant, type très curieux, et qui ne ressemble à aucun autre; car, accaparées en naissant par la Danse, qui exige un formidable travail quotidien de beaucoup d'heures, et par l'amour des riches vieillards parisiens, elles savent débattre leurs intérêts, causer affaires et finances avec l'habileté d'un notaire, et d'autre part, n'ayant rien vu, elles se proposent pendant des années d'aller visiter par partie de plaisir l'église Notre-Dame et le jardin des Tuileries, quand elles auront le temps. – La *grisette* est aussi difficile à reconstituer que la femme phénicienne ou carthaginoise; avec beaucoup de patience et d'intuition, on la retrouvera *passim* dans les œuvres de Balzac, de Gavarni, de Henry Monnier et de Paul de Kock. – La *lorette* (mot inventé par Roqueplan pour signifier la femme qui habite les rues avoisinant l'église Notre-Dame-de-Lorette) a absorbé, détrôné et anéanti ce qui fut la femme entretenue; car, par un sentiment anticipé du socialisme futur, elle remplaça l'entreteneur par une compagnie anonyme dont les actions font prime ou se vendent au rabais, suivant les fluctuations de la politique européenne et quelques autres circonstances.⁶⁵

Les propos de Banville montrent une vision caricaturale des femmes – laquelle trouve d'ailleurs son origine chez les caricaturistes de l'époque (Gavarni, Monnier, ...) –, réduites à des types comme le rat, la grisette, la lorette et, on l'a vu, les bas-bleus.

La question de la virulence de l'attaque satirique

Jules Lemaitre, dans *Les Contemporains*, considère les *Odes funambulesques* et les *Occidentales* comme « d'inoffensives satires des hommes et des ridicules du jour dans les

⁶⁵ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 259.

dernières années du règne de Louis-Philippe et pendant le second Empire »⁶⁶. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, Banville lui-même exprime son intention de créer des satires dénuées de toute virulence :

Quant aux personnalités éparses dans ces pages éphémères, qui pourraient-elles raisonnablement courroucer ? [...] ce ne sont et ce ne pouvaient être que des caricatures absolument fantastiques⁶⁷.

Aussi rapporte-t-on que « Banville se faisait un devoir d'offrir un bel exemplaire des *Odes funambulesques* aux amis qu'il aurait pu froisser dans ses plaisanteries »⁶⁸. Banville veut que le lecteur « songe que la Satire magistrale de Boileau ne peut plus servir en 1857, ni même plus tard, comme arme du moins »⁶⁹. Il ne conçoit donc pas la dimension satirique de ses parodies comme une arme, et s'éloigne ainsi de la tradition satirique telle que la pratique Boileau, qui donna un caractère corrosif à ses *Satires* (1666), notamment en choisissant des cibles encore vivantes, dépassant par là la violence des satires de Juvénal⁷⁰. La remarque de Banville sur l'impossibilité d'utiliser une satire offensive à l'image de celle de Boileau doit aussi être rapprochée des lois qui pèsent alors sur la petite presse et conduisent à un déplacement des cibles satiriques, les poètes abandonnant la satire politique pour une satire de mœurs plus anecdotique. Banville aborde d'ailleurs ce thème de la censure à plusieurs reprises dans ses poèmes, en particulier ceux des *Occidentales*⁷¹, on l'a dit, mais aussi dans le poème liminaire des *Odes funambulesques*, « La corde raide », où l'on peut lire à propos du poète saltimbanque :

Alors, sur son triste haillon
Il coud des morceaux de paillon,
Pour que dans ce siècle profane,
Fût-ce en manière de jouet,
On lui permette encor le fouet
De son aïeul Aristophane (v. 43-48).⁷²

⁶⁶ Jules Lemaitre, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, première série, Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, 1890, p. 11. Notons que le regard de Jules Lemaitre est très représentatif de la manière dont ont été perçues les satires de Banville à l'époque.

⁶⁷ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

⁶⁸ Voir Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, *op. cit.*, p. 164, note 5.

⁶⁹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 16.

⁷⁰ Sur les satires de Boileau, voir Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, *op. cit.*, p. 134-136.

⁷¹ Voir « La Criminelle », « La Lanterne », « Périphrases » ou encore « Chez Guignol ».

⁷² Théodore de Banville, *OF, OPC*, p. 19.

Le type de satire pratiqué dans les poèmes banvilliens semble notamment dépendre des lois sur la presse et des contraintes qui pèsent sur l'artiste. Ainsi, ce n'est que sous couvert d'un masque de saltimbanque ou de clown que l'usage de la satire reste permis au poète. Le choix de sujets « légers » ou anecdotiques est en partie dicté par les exigences de la presse satirique, dont le contrôle ne favorise pas le traitement de thèmes politiques.

Il faut dire aussi que Banville considère la satire comme une activité essentiellement ludique : dans le poème des *Odes funambulesques* « Éveil », ne parle-t-il pas de « jouer à la satire » (v. 22) ? Ludique et satirique sont intimement liés chez Banville qui, dans « La Corde raide », poème liminaire du recueil, fait rimer « jouet » et « fouet » (v. 41-42). Aux yeux du poète, la satire prend donc la forme d'un jeu inoffensif. N'oublions pas, comme le soulignent Sophie Duval et Marc Martinez, que « [...] dès ses origines, la satire est pratiquée lors de manifestations festives : par sa nature même, elle est liée aux réjouissances, aux divertissements »⁷³. La satire, loin de relever d'une critique purement sérieuse comme le pamphlet ou le discours polémique, possède une dimension festive et ludique. Pour Northrop Frye, « la satire exige au moins un soupçon de fantaisie, un contenu que le lecteur doit trouver grotesque »⁷⁴.

Romain Piana, dans son article intitulé « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », a très bien montré que la dimension critique des poèmes de Banville est adoucie par la présence du lyrisme, sur le modèle des comédies d'Aristophane, dans lesquelles la présence des chants a pour but de contrebalancer la violence satirique. D'après Romain Piana, « le lyrisme de la comédie aristophanienne apparaît ainsi comme la contrepartie réconciliatrice de la dégradation satirique, ouvrant ainsi la voie à une théorie de la satire lyrique »⁷⁵. Plus précisément,

l'ode chantée par le chœur exerce une sorte de fonction cathartique, comme si elle devait guérir ou racheter les violences symboliques, corporelles ou sociales, infligées par le satiriste. [...] la préface des *Odes funambulesques*, citations d'Aristophane à l'appui, présente les poèmes du recueil comme des « essais de chœurs » pour accompagner des pièces satiriques contemporaines⁷⁶.

⁷³ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 251.

⁷⁴ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 272.

⁷⁵ Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », art. cit., p. 136.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

En effet, Banville qualifie le recueil des *Odes funambulesques* de « fragile essai de pamphlet en rythmes »⁷⁷, et les poèmes qui le constituent de « satires [...] ingénieusement mêlées de lyrisme »⁷⁸. Or ce lyrisme passe notamment par la parodie, dont nous démontrerons plus loin l'intime parenté qu'elle entretient avec la chanson.

Mais les satires banvilliennes ne sont pas pour autant purement inoffensives. Car, même si ces dernières ne se veulent pas virulentes et que l'auteur ne possède pas à proprement parler l'intention de nuire aux personnalités qu'il prend pour cibles, cela ne rend parfois pas moins ses satires à la limite de ce qui est moralement ou politiquement acceptable. Ainsi, à propos de la satire du poème « L'Opéra turc », Banville confie dans son « Commentaire » des *Odes funambulesques* : « ici, malgré les années écoulées, je marche sur des charbons ardents »⁷⁹. Cette limite l'a d'ailleurs conduit à opérer certains remaniements destinés à rendre ses satires plus inoffensives – on pense par exemple à la pièce « Académie royale de musique », dans laquelle le poète supprima certaines allusions à des personnages encore vivants⁸⁰, ou à « La Tristesse d'Oscar », venue remplacer « La Tristesse de Xavier », afin d'en épargner la cible originelle⁸¹. Cette frontière a aussi amené Banville à retrancher certains poèmes, auxquels on a aujourd'hui accès grâce aux *Œuvres poétiques complètes* (« Villanelle. À Mademoiselle *** », « Mademoiselle Michonnet », « Critique d'art »)⁸². Il ne faut donc pas perdre de vue que ces différentes modifications et suppressions connues par le recueil des *Odes funambulesques* vont dans le sens d'une atténuation de leur caractère corrosif. Banville n'hésite pas à atténuer la virulence de ses critiques, que ce soit en les associant à un « lyrisme comique » ou en remaniant certains poèmes qu'il juge trop délicats.

Le caractère ludique de ses satires n'empêche pas non plus le poète de faire part de préoccupations sérieuses, ni de porter un regard acerbe sur le monde littéraire et journalistique qui l'entoure. L'appartenance des satires banvilliennes aux lieux communs de la petite presse de l'époque, leur tournure funambulesque et leur effet souvent comique n'enlèvent rien à la

⁷⁷ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 16. Nous soulignons.

⁷⁸ Théodore de Banville, « Introduction » au poème « La Corde roide », paru dans la *Gazette de Paris* en septembre 1856. Reproduite dans les « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 443-444. Nous soulignons.

⁷⁹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 256.

⁸⁰ Voir Peter J. Edwards, « Notice », *OF, OPC*, p. 473.

⁸¹ Notons cependant que l'anonymat des cibles satiriques n'est parfois que de façade, comme dans « V... le baigneur », où le nom de « V... », Véron, demande à être reconstitué afin que les vers dans lesquels il est cité atteignent sept syllabes. Ainsi, les vers « V...., tout plein d'insolence » (v. 1), « Tu verras V.... tout nu ! » (v. 24) et « Toujours V.... se balance » (v. 34), ne parviennent pas à sept syllabes s'ils ne sont pas complétés par « Véron ». Précisons encore que le nombre de points de suspension utilisé varie selon les différentes publications (quatre et six dans *La Silhouette*, 15 avril 1846, p. 886 ; trois, cinq et six dans *Passepartout*, 29 janvier 1860 ; puis trois dans les éditions des *Odes funambulesques* de 1857 et 1859) – sur ces variantes, voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 496-498.

⁸² Voir les « Remarques » à propos de l'« Annexe I : Pièces retranchées », *OF, OPC*, p. 575-576 et 578.

distance critique qu'adopte le poète à l'égard de la société des « gens de lettres » qu'il observe. La dimension satirique des parodies banvilliennes engendre une désolidarisation du monde par le poète, et le rapproche de sa position dans *Les Exilés*, où, on l'a dit, ce retrait du monde atteint son point culminant.

La dégradation des cibles satiriques

Si les moqueries de Banville ne se veulent pas agressives ou blessantes, il n'empêche que, comme toute satire, elles procèdent en rabaissant leurs cibles. Ainsi que le remarquent Sophie Duval et Marc Martinez, « la fabrication du personnage satirique suit les règles rigoureuses d'une dégradation systématique »⁸³. Plusieurs éléments participent au processus de dégradation des cibles satiriques.

On observe tout d'abord dans les *Odes funambulesques* une concentration des cibles satiriques, Banville choisissant de faire se succéder, par exemple, les poèmes dont la critique porte sur l'Odéon. Ainsi, dans la section « Autres Guitares », « L'Odéon » suit « Le Flan dans l'Odéon », lui-même précédé de « La Tristesse d'Oscar », dont les deux derniers vers critiquent le célèbre théâtre. Cette concentration de la critique sur une même cible vient ainsi accentuer la satire à son encontre.

Il faut également s'arrêter sur les jeux de mots qui, en dépit d'un aspect évidemment ludique, voire comique, jouent un rôle important dans la satire. Les calembours onomastiques, qui jouent sur les noms propres, occupent une place primordiale dans la satire banvillienne. Il s'agit même de l'une des sources principales de la raillerie. Comme le remarquait déjà Freud, les mots d'esprit qui « jouent » avec les noms propres contiennent fréquemment une tendance offensante, blessante⁸⁴. « Beaucoup de jeux en général et beaucoup de jeux de mots en particulier assument une fonction de satire et de raillerie »⁸⁵, note encore Pierre Guiraud. Ainsi,

les jeux de mots ont pour fonction de désamorcer une attaque
(verbale) en la donnant non comme telle, mais comme un jeu.
La raillerie, souvent douloureuse, désarme l'adversaire mis dans

⁸³ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 194.

⁸⁴ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 178.

⁸⁵ Pierre Guiraud, *Les Jeux de mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1976, p. 113.

l'impossibilité de se fâcher et de riposter à une agression se disant « pour rire ». ⁸⁶

De cette façon, le fait d'associer par exemple le nom propre « Malassis » à la tournure « sur une malle assis » (« Marchands de crayons », v. 112-115), peut non seulement provoquer le rire, mais implique aussi une certaine dégradation du personnage. De même, la rime « courbait » / « Courbet » (« Bonjour, Monsieur Courbet », v. 34 et 36), en plus de renvoyer au reproche souvent adressé à Courbet de déformer la réalité, de la « courber », opère un rabaissement, tout comme la rime « cintre » / « peintre » (v. 33 et 35). La rime constitue un moyen de rabaisser la personnalité dont il est question, en associant son nom à des termes ridicules. Le rabaissement passe aussi par le fait que les noms propres sont en grande partie utilisés pour leur « effet sonore », et deviennent de simples moyens permettant de produire un effet comique. C'est le cas par exemple dans « Villanelle de Buloz » où, on l'a dit, Banville s'en prend à Paulin Limayrac, et fait rimer tout au long du poème son nom avec des mots triviaux, qui achèvent d'assimiler le personnage à un auteur raté, qui se contente de rassembler des platitudes sans grand intérêt.

Le calembour ne porte pas toujours sur un nom propre. Dans « V... le baigneur », qui décrit le Dr. Véron prenant un bain de siège, on peut voir dans les vers suivants :

Le flot réfléchit sa face,
Puis l'efface
Et recule, épouvanté (v. 10-12) [,]

un clin d'œil au célèbre kakemphaton⁸⁷ de Corneille dans *Polyeucte* : « Vous me connaissez mal : la même ardeur me brûle / Et le désir s'accroît quand l'effet se recule », qui laisse entendre « quand les fesses reculent ». « L'efface / Et reculent » produit en effet une similitude phonétique frappante, d'autant plus qu'il est question d'un bain de siège dans « V... le baigneur ». Notons aussi que, dans les deux derniers vers de la première strophe, « Ô Barège, / Plein jusqu'au bord de ton eau » (v. 5-6), l'assonance en [o] vient accentuer le calembour produit par la rime équivoquée « tonneau » / « ton eau » (v. 3 / 6).

On constate par ailleurs que Banville place très souvent un déterminant devant les noms propres qui constituent les cibles de ses satires. Dans « Le Mirecourt », qui fait allusion au journaliste Eugène de Mirecourt, on trouve ce procédé dans le titre, mais aussi tout au long du poème, puisqu'il est fait référence à « un Mirecourt » (v. 4), « cette Lucrèce » (v. 8), « ces

⁸⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

⁸⁷ Du grec *kakemphatos*, « malsonnant », il désigne une « suite de sons malencontreuse qui aboutit à une équivoque involontaire ». *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety, *op. cit.*, p. 240.

Macquets » (v. 10), « *un Pitre* » (v. 12), « *un Berthoud* » (v. 12), *quatre* Lamartines (v. 13) et « *un Augu* » (v. 14). L'usage du déterminant dans le titre peut s'expliquer par la volonté de rester au plus près du titre du texte parodié, « *Le Derviche* » (*Les Orientales*, XIII), mais pas seulement.

Si l'article défini est utilisé comme une marque de respect lorsqu'il est question d'une célébrité – on parle de « la Callas » –, il peut aussi signifier la familiarité à l'égard d'une personne⁸⁸. La plupart des personnalités dont il est question dans les satires de Banville se rencontrent très régulièrement dans les pages de la petite presse et sont donc familières au grand public. Cependant, Banville n'utilise pas seulement l'article défini : dans le poème cité ci-dessus, on a affaire à « le Mirecourt » aussi bien qu'à « un Mirecourt ». Il faut donc plutôt voir dans cet usage de l'article (qu'il soit défini, indéfini, démonstratif ou numérique) devant les noms propres une volonté de « réifier » ces personnages, de les rabaisser au rang de « choses »⁸⁹, dans la mesure où ils se valent tous et appartiennent à une seule et même catégorie, celle des « marchands de littérature ». Ainsi, on a affaire à « un Mirecourt », parce qu'il est représentatif d'un certain nombre de journalistes et de leur médiocrité. C'est l'idée que leur identité compte peu et que ces noms pourraient être intervertis – ce qu'a d'ailleurs fait le poète en remplaçant « La tristesse de Xavier » par « La Tristesse d'Oscar », on s'en souvient. Peter J. Edwards parle à juste titre du caractère « interchangeable » des noms propres chez Banville⁹⁰.

Concernant en particulier l'usage de l'article numérique, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle il s'agit de *compter* ces personnages, de la même manière qu'eux-mêmes comptent l'argent que va leur rapporter la littérature qu'ils produisent. Quant au déterminant possessif du refrain qui rythme le poème « Villanelle de Buloz », « J'ai perdu *mon* Limayrac », il dénonce plutôt les relations d'appartenance et de dépendance du milieu journalistique, puisque Paulin Limayrac collaborait à la *Revue des deux mondes* dirigée par François Buloz. L'usage de l'article devant les noms propres constitue donc un procédé de la satire et implique à n'en pas douter une volonté de dégradation sur les personnalités critiquées, bien plus qu'un témoignage de respect qui mettrait en avant leur célébrité –

⁸⁸ Il s'agit d'ailleurs d'une tournure ancienne (pensons à « la Margot ») ou provinciale.

⁸⁹ Dans « Entre les Halles et la Banque », Banville place également un déterminant devant les noms propres qui renvoient aux personnalités de l'époque, qui se voient ainsi chosifiées, mais aussi animalisées, puisqu'elles viennent remplacer les animaux qui peuplent la jungle de « Nourmahal la rousse », le texte parodié.

⁹⁰ Peter J. Edwards, « La poétique du lieu commun : Théodore de Banville et la modernité », art. cit., p. 67.

Banville n'hésite d'ailleurs pas à ironiser sur cette prétendue célébrité, comme le montre la « Ballade des célébrités du temps jadis »⁹¹.

Grotesque et ironie

La dimension satirique des parodies banvilliennes leur confère un certain ancrage dans le réel, puisqu'à côté des références aux personnalités de l'époque, on trouve aussi la présence de nombreux noms de lieux, pour la plupart liés à la vie artistique et culturelle parisienne. La référentialité satirique, si elle est basée sur une valeur de contemporanéité, relève plutôt – on l'a dit –, d'un pseudo-réalisme, autrement dit d'un « réalisme comique », qui « s'attache à des réalités certes familières mais distordues par l'esthétique satirique »⁹². Aussi la caricature est-elle infidèle à la réalité, dans la mesure où elle exagère, déforme. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, Banville ne qualifie-t-il pas ses satires de « caricatures absolument fantastiques »⁹³ ?

Il suffit d'examiner « L'Odéon » pour constater que la description du théâtre, devenu désert depuis que Bocage en est le nouveau directeur, est peu réaliste :

Le mur lui-même semble enrhumé du cerveau.
Bocage a passé là. L'Odéon, noir caveau,
Dans ses vastes dodécaèdres
Voit verdoyer la mousse. Aux fentes des pignons
Poussent les lichens et les grands champignons
Bien plus robustes que des cèdres. (v. 1-6)

La personnification du théâtre (son mur « semble enrhumé du cerveau ») et sa transformation en un monstre végétal composé de « pignons », de « lichens » et de « champignons » rendent l'Odéon grotesque, et cela d'autant plus qu'il vient remplacer Chio, île grecque ravagée par les Turcs, qui sert de cadre à l'hypotexte hugolien « L'Enfant » (*Les Orientales*, XVIII). Gautier, qui rappelle ce qu'il y a de banal à se moquer de l'Odéon, utilise lui aussi un vocabulaire relatif à la flore pour parler du théâtre :

On a fait là-dessus mille plaisanteries :

⁹¹ Si Littré n'atteste pas d'un sens négatif du terme *célébrité*, celui-ci semble cependant perceptible à partir de la seconde moitié du siècle, notamment à travers un ouvrage comme celui de Charles Yriarte, *Paris grotesque : les célébrités de la rue (1815-1863)*, Paris, Dupray de la Mahérie, 1864.

⁹² Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 193.

⁹³ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15. Nous soulignons.

Je le sais... Il poussait de l'herbe aux galeries ;
Dix-sept variétés de champignons malsains ;
Dans les loges tиграient la mousse des coussins ;
Une flore complète ; et plus d'un journaliste
Malicieusement en publia la liste.⁹⁴

Par ailleurs, la critique banvillienne a montré que les nombreuses références à des personnages mythologiques produisent une juxtaposition entre « le Paris réel » et « une Athènes fictive ». Pour Myriam Robic, on assiste ainsi à une « fusion “éclectique” de l'hellénisme et de la modernité urbaine »⁹⁵.

Si Banville qualifie ses satires de « caricatures absolument fantastiques », c'est surtout pour mettre en évidence leur caractère grotesque. Rappelons qu'à l'origine, le terme désigne des fresques ornementales datant de l'époque d'Auguste, retrouvées dans les ruines de Rome lors d'excavations entreprises durant la Renaissance. C'est au XIX^e siècle que s'est imposée de manière définitive l'annexion du domaine de la caricature à celui de l'iconographie grotesque. Pour Elisheva Rosen, l'intégration dans le répertoire de l'iconographie grotesque des gravures de Callot et de Goya – lesquelles possèdent des affinités avec l'art de la caricature –, a servi de relai à ce processus d'annexion⁹⁶. Bien qu'un tel rapprochement entre le grotesque, art d'agrément, et la caricature, art de polémique, ait été contesté, on s'accorde toutefois à dire que les deux se rejoignent par leur attrait du difforme. L'art de Grandville, de Daumier ou de Gavarni, où le difforme a sa part, a ainsi été associé à la figuration grotesque⁹⁷.

Wolfgang Kayser, dont les recherches ont contribué, avec celles de Bakhtine, à réintégrer la question du grotesque dans le débat esthétique après qu'il a été considéré comme un mode d'expression marginal, a insisté sur la récurrence de l'élément monstrueux dans les œuvres qui participent à l'esthétique du grotesque – cela dès l'apparition de l'ornement⁹⁸. Selon Kayser, le monstrueux apparaît comme le trait le plus constant et le plus significatif du grotesque, lequel peut prendre diverses formes : animales, végétales ou humaines.

La satire banvillienne a en effet fréquemment recours à des métaphores invoquant ces différents motifs. Les personnalités que raille le poète sont par exemple fréquemment rabaissées au rang d'animaux. Ainsi, dans « Nadar », Barrière a « des yeux d'aigle irrité » (v.

⁹⁴ Théophile Gautier, *Prologue d'ouverture* pour l'Odéon en 1845, dans *Théâtre*, Paris, Charpentier, 1872, p. 290.

⁹⁵ Myriam Robic, « Un carnaval des dieux à l'épreuve de la modernité », art. cit., p. 101. Elle cite également Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁹⁶ Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, p. 31.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁸ Wolfgang Kayser, *Das Groteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1963. À ce sujet, voir Elisheva Rosen, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 115-116.

59). Les personnalités viennent aussi parfois prendre la place des animaux présents dans le poème parodié : tandis que l'hypotexte de Jean Passerat, « J'ay perdu ma tourterelle », met en scène une tourterelle qui a perdu sa femelle, sa parodie, « Villanelle de Buloz », représente François Buloz, fondateur et propriétaire de la *Revue des deux mondes*, qui a « perdu [s]on Limayrac » (autrement dit Paulin Limayrac, son employé). Banville utilise également des termes zoologiques, comme dans le poème « Entre les Halles et la Banque », qui qualifie les journalistes d'un bureau de presse de « race accroupie » (v. 21), qui « rugit » (v. 22) et « a la pépie »⁹⁹ (v. 23). Le bureau qui se trouve « entre les Halles et la Banque » se transforme ainsi en un lieu peu civilisé, régi seulement par les instincts.

On observe également la comparaison des cibles satiriques à des végétaux, comme on l'a entrevu dans « L'Odéon » : le théâtre est assimilé à un « caveau » qui « voit verdoyer la mousse » (v. 4) et où « [...] Aux fentes des pignons / Pourrissent les lichens et les grands champignons / Bien plus robustes que des cèdres » (v. 4-6), afin de souligner la désertion que connaît le théâtre depuis l'arrivée de son nouveau directeur. Cette transformation de l'Odéon en un végétal permet aussi de préparer la critique du nez de l'acteur Lucas, puisqu'

Un pompier, dont le dos servait de point d'appui
À ce nez immoral, sans doute comme lui
Dans le sol avait pris racine. (v. 10-12)

Ainsi, le pompier, tout comme Lucas, a « pris racine » dans ce végétal qu'est devenu le théâtre depuis que les spectateurs ne le fréquentent plus. L'aspect végétal de l'Odéon se transmet même aux rares personnalités qui le côtoient encore, puisque Lucas se voit affublé d'une « pâleur de lotus » (v. 13). D'après Kayser, le grotesque fait appel à un registre d'images et de figures souvent hybrides, au caractère étrange voire effrayant, et procède d'un « changement qui affecte l'univers familier, d'une métamorphose qui intervient soudainement alors qu'on ne s'y attend guère »¹⁰⁰. L'absence de cause concrète à cette étrangeté soudaine rapproche ainsi le grotesque de l'absurde. On peut observer ce phénomène dans « L'Odéon » qui, on l'a vu, décrit la brutale et monstrueuse transformation en végétal d'un théâtre pour le moins familier, puisque connu de tous et cible privilégiée des satiristes.

Le poème « Nadar » offre également au poète de nombreuses comparaisons « végétales » possibles, puisqu'il détaille la chevelure de toutes les personnalités qui passent une soirée au Vaudeville : « Oh ! quel spectacle étrange en sa variété / Offrent les

⁹⁹ Le terme, d'origine zoologique, désigne une « grande soif ». *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

¹⁰⁰ Elisheva Rosen, *Sur le grotesque*, op. cit., p. 116.

chevelures » (v. 11-12), annonce le poète. Ainsi, les chevelures châtaines « [...] ont l'aspect de l'ébène » (v. 13), Méry est assimilé à un « [...] chêne au milieu d'arbustes rabougris » (v. 37), Barrière affublé d'« une forêt noire » (v. 59) et Houssaye « A des cheveux pareils à ceux des champs de blé / Tombant sous les faucilles » (v. 75-76). La comparaison des poils de la barbe à des végétaux devient l'objet d'une réflexion « métaphysique » sur le temps qui passe :

Car le Temps, qui sourit de se voir encensé
Par ceux dont il se joue,
Met, comme un lierre épars, ce feuillage insensé
Autour de notre joue ! (v. 29-32)

Tandis que l'allégorie du temps qui passe renvoie habituellement l'homme à sa finitude, lui rappelant la proximité de la vieillesse ou de la mort, elle se contente ici de faire allusion à une barbe qui pousse, ce qui la rend bien sûr ridicule.

Quant aux parties du visage comme les yeux ou le front, Banville n'hésite pas à les rapprocher d'éléments cosmiques : Barrière « Montre pleins d'ouragans des yeux d'aigle irrité » (v. 59), Voillemot se voit comparé à un « fabuleux météore » (v. 79), et « [...] Nadar sur son front aux comètes pareil / Arbore l'incendie ! » (v. 84). Si Nadar « arbore l'incendie », c'est en raison de sa chevelure rousse dont la couleur est comparable à celle d'un incendie, et qui lui vaut justement de se faire « incendier » par le poète, même si la critique de Banville reste plutôt inoffensive. Les dimensions zoologique, végétale ou cosmique des différentes chevelures décrites dans « Nadar » viennent ainsi conférer au poème un aspect fantastique, qui contribue à rendre les cibles satiriques ridicules. Rappelons que Wolfgang Kayser, à partir d'un texte de Wieland consacré à la caricature (1775), distingue trois types de caricatures : celles qui sont vraies et reproduisent des distorsions naturelles ; celles qui sont exagérées mais où la charge n'attente pas à la vraisemblance ; enfin, celles qui sont purement fantastiques ou grotesques, et où l'artiste donne libre cours à sa fantaisie, dans la seule intention de provoquer le rire¹⁰¹. Cette distinction se révèle intéressante, dans la mesure où elle souligne le rapport étroit entre grotesque et fantaisie. La métamorphose que le grotesque fait subir à un objet familier exige en effet une certaine imagination créatrice.

Le grotesque, en se situant du côté du difforme et du monstrueux, se met au service d'une moquerie qui s'assume comme telle, et qui se veut facilement identifiable par le lecteur. L'ironie, procédé sur lequel repose également parfois la satire banvillienne, revient en revanche à opérer une critique plus discrète, car non explicite. Rappelons en effet qu'avec

¹⁰¹ Voir *ibid.*, p. 117.

l'ironie, « X dit A, pense non-A, et veut faire entendre non-A à son interlocuteur »¹⁰². L'ironie permet donc au satiriste de se dissimuler, en lui faisant dire littéralement le contraire de ce qu'il pense et en laissant au lecteur, donc, de parvenir à décoder le sens implicite. Ainsi, la « Ballade des célébrités du temps jadis » ne fait pas la louange de personnalités prestigieuses, comme pourrait le laisser croire son titre ou une lecture superficielle : le mot « célébrités » est ici utilisé ironiquement, puisqu'il désigne toute une série de personnages « ratés », qui incarnent une pratique de la littérature que Banville abhorre et qui se réduisent dans la dernière strophe à des « marchands de littérature » (v. 27). Grotesque et ironie doivent donc être perçus comme deux procédés satiriques de la parodie banvillienne qui, s'ils peuvent recouvrir la même force critique, se situent à deux niveaux distincts – explicite pour le grotesque et implicite pour l'ironie.

Les satires des parodies banvilliennes sont inséparables de leur dimension comique. Rappelons que la satire, de manière générale, implique une distance comique sur ses objets, sous peine de tourner à la charge virulente et au pamphlet. Or, comme nous allons le voir, la parodie joue chez Banville un rôle déterminant dans le comique satirique.

¹⁰² Voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 19.

Le comique

Parodie et incongruité comique

La parodie, en produisant diverses formes de comique, participe à l'élaboration de la « nouvelle langue comique versifiée »¹ annoncée par Banville dans l'Avertissement des *Odes funambulesques*. Le poète précisera dans le Commentaire ajouté au recueil ne pas vouloir « tourner au bouffon une ode sérieuse », mais créer « des poèmes comiques et lyriques, où l'ironie et l'allusion parodique seraient partout éparses, prendraient mille formes »². La parodie joue un rôle primordial dans la création de cette nouvelle langue, puisqu'elle permet d'instiller du comique dans la forme poétique. C'est d'ailleurs précisément pour commenter la section des *Odes funambulesques* intitulée « Autres Guitares », essentiellement composée de parodies que, dans le Commentaire, Banville explique son projet de marier lyrisme et comique. Si nous tenterons plus loin d'évaluer la nouveauté de celui-ci, examinons tout d'abord les manifestations du comique dans les *Odes funambulesques* (et les *Occidentales*), dans ses rapports avec la parodie, mais aussi avec la satire.

Jules Lemaitre souligne le « sentiment de disproportion et de disconvenance générale »³ qui caractérise les *Odes funambulesques* :

l'ode funambulesque est la parodie d'une ode connue, ou c'est une parodie de l'ode en général ; et dans les deux cas le comique naît, très clair et très gros, d'une disproportion prodigieuse entre le fond et la forme.⁴

La parodie n'est pas sans rapport avec la disproportion comique observée par Jules Lemaitre. L'incongruité produite par la parodie, qui contribue au comique du recueil, provient plus d'un décalage spatial que temporel avec le texte imité. Comme nous l'avons déjà dit, Banville réécrit la plupart du temps des poèmes appartenant à un passé proche, puisqu'il s'agit presque exclusivement de reprises de Hugo. Les *Odes funambulesques* ne comptent qu'une parodie de François Villon, une de Jean Passerat et une de Vincent Voiture, à côté d'une dizaine de

¹ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 2.

² Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265.

³ Jules Lemaitre, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

reprises du maître romantique et d'une reprise de Charles-Hubert Millevoye, poète du début du XIX^e siècle ; quant aux *Occidentales*, elles comportent une parodie d'Horace et deux de Hugo. Banville ne recourt donc pas tellement à l'anachronisme afin de créer un effet comique ; il mise plutôt sur l'ancrage parisien de ses parodies, comme en témoigne le titre *Occidentales*, qui vient contraster avec celui des *Orientales*. En un sens, le comique de la parodie peut être assimilé à un comique de situation, dans la mesure où c'est la décontextualisation du mot ou du segment repris au modèle qui provoque le rire. Ainsi, les éléments imités ne possèdent en eux-mêmes aucun effet comique, et ce dernier est seulement lié à l'impression d'étrangeté que provoque la transposition dans un nouveau contexte. Comme l'a très justement constaté David Evans, « une grande partie de l'humour [des *Occidentales*] tient au remplacement d'un Orient pittoresque et lointain par le Paris des années 1850 »⁵ – remarque que l'on peut bien sûr généraliser aux parodies de Hugo qui se trouvent dans les *Odes funambulesques*. Mais observons plus en détail comment l'impression d'incongruité naît avec la parodie banvillienne et de quelle manière elle peut parvenir à provoquer le rire⁶.

Dans « V... le baigneur » (*Odes funambulesques*), qui reprend « Sara la baigneuse » de Hugo (*Les Orientales*, XIX), c'est tout d'abord le décalage thématique qui produit l'effet comique de la parodie. En effet, on a une transposition de situation pour le moins comique. Dans le texte d'origine, Sara, une adolescente rêveuse et sensuelle, se balance dans un hamac au-dessus d'une fontaine (v. 1-54), et rêve de ressembler à une riche sultane (v. 55-102) avant l'arrivée de ses compagnes, qui lui reprochent de s'habiller trop tardivement pour un jour de moisson (v. 103-115). « V... le baigneur » se moque du Dr. Louis Véron, personnalité parisienne de l'époque représenté en train de se balancer au-dessus d'un bain de siège (v. 1-30), et songeant à ses ambitions politiques (v. 31-60), avant que ses complices, en passant, ne s'étonnent qu'il s'habille si tard un soir d'opéra (v. 61-72). Ainsi, au personnage féminin oriental représenté dans une nature idyllique, vient se substituer un personnage occidental banal, dans le contexte ridicule d'un bain de siège. La « paresseuse fille » au « beau pied » et vêtue d'une « robe » devient une « vilaine chenille » (v. 70), affublée d'un « pied bot » (v. 18) et d'une « cravate » (v. 26). De même, les « campagnes » se transforment en « coulisses » (v. 61), les compagnes en « complices » (v. 62), et le « jour de moisson » en un « soir d'opéra »

⁵ David Evans, « Théodore de Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux *Exilés* », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, op. cit., p. 136.

⁶ Elle ne le provoque en effet pas toujours. Il faut rappeler que le rire est une réaction physiologique en réponse au comique. Mais il ne se produit pas nécessairement, dans la mesure où il dépend notamment de la subjectivité du lecteur. Il faut donc distinguer le comique (observable dans le texte et descriptible) du rire (qui peut ou non être déclenché par le comique).

(v. 72). Le décalage par rapport au cadre idyllique de l'hypotexte est renforcé par la présence de personnages ou d'éléments appartenant au Paris anecdotique de l'époque, comme « Barège » (v. 5), « Héloïse Florentin » (v. 30), la « Chambre » (v. 38), « M. Thiers » (v. 42), « *Le Constitutionnel* » (v. 48), « *Le Juif errant* » (v. 60) et l'« Opéra » (v. 72).

L'incongruité joue un rôle primordial dans le comique des *Odes funambulesques*, que ce soit au niveau de la parodie (décalage entre l'hypotexte et son modèle en raison de la transposition de situations ou de fragments de texte), mais aussi, et nous aurons l'occasion de le voir plus en détail, de la caricature (décalage entre la réalité et sa représentation déformée), de l'héroï-comique (décalage entre un ton sérieux et une situation ridicule), de la rime (décalage entre des rimes excentriques – richissimes, riches, équivoquées, présentant des calembours onomastiques – et plus classiques) et de l'ironie (décalage entre ce qu'on laisse penser et ce qu'on pense réellement). L'ironie participe à la dimension satirique, mais aussi comique de ses parodies. Ce comique repose précisément sur une impression d'incongruité : ainsi, dans la « Ballade des célébrités du temps jadis », c'est le décalage entre le titre, qui annonce des « célébrités », et les personnages peu prestigieux dont il est en fait question dans le poème, qui produit le comique. En d'autres termes, l'écart entre ce à quoi le lecteur s'attend à partir du titre et ce qu'il découvre dans la parodie provoque un effet de surprise propice au rire. Il semble donc bien que l'ironie puisse constituer un élément favorable au comique. Citons d'ailleurs Jean-Marc Defays, pour qui « le comique joue sur l'entre-deux »⁷, que ce soit par le biais du grotesque (beau-laid), de l'humour (bien-mal) ou de l'ironie (vrai-faux).

Exagération et répétition

Pour Alain Vaillant, « le comique obéit souvent à une dynamique d'insistance, qui se marque soit par le grossissement du trait, soit par une mécanique répétitive »⁸. Si le grossissement du trait est présent dans les *Odes funambulesques* à travers la caricature, on constate également le recours à la répétition, grâce aux ressources de la versification, et en particulier de la rime. Le poète se sert aussi fréquemment de ce que Vaillant nomme « l'expansion », qui peut se manifester par les procédés de l'accumulation, de l'amplification et de l'exagération.

⁷ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 10.

⁸ Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, op. cit., p. 140.

L'accumulation des noms propres dans certaines parodies banvilliennes participe en effet du comique. Pensons par exemple à des poèmes comme la « Ballade des célébrités du temps jadis », « Nadar » ou encore « Marchands de crayons », qui contiennent entre une quinzaine et une quarantaine de noms propres renvoyant à des personnalités de l'époque. Mais l'accumulation ne concerne pas seulement les noms propres ; en effet, l'énumération, de manière générale, est courante dans les parodies banvilliennes. Ainsi, « Nadar » procède à l'énumération des diverses chevelures appartenant aux personnalités qui assistent à une soirée au Vaudeville. On rencontre aussi des énumérations concentrées dans un seul vers, comme dans le poème « Entre les Halles et la Banque », satire du milieu journalistique, dont « la race accroupie » « tartine, sporte et rugit » (v. 21-22), ou dans « Marchands de Crayons », qui décrit le bal de l'Opéra comme un lieu où « tout est couleur, lumière, flamme » (v. 46). De même, dans « Nadar », la joue du journaliste Gaiffe « est neige, ivoire et lys » (v. 63), tandis que, dans « Bonjour, Monsieur Courbet », les saules montrent « tant de gibbosités, de goîtres et de ventres » (v. 11). Si, considérés séparément, ces vers ne sont pas directement comiques, ils participent en revanche à une accumulation d'éléments qui, elle, convient bien au rire.

Quant aux procédés de l'amplification et de l'exagération, ils sont légion dans les parodies banvilliennes, comme en témoigne la première strophe de « V... le baigneur » :

V..., *tout plein* d'insolence,
 Se balance,
 Aussi *ventru* qu'un tonneau,
 Au-dessus d'un bain de siège,
 Ô Barège !
Plein jusqu'au bord de ton eau ! (v. 1-6)⁹

Les procédés de l'amplification et de l'exagération sont surtout liés à la présence de la caricature, qui se focalise sur une partie du corps pour opérer un grossissement. Ici, c'est le ventre de V... le baigneur, autrement dit du Dr. Véron, qui se voit caricaturé et exagéré. Si ces procédés participent à la dégradation des personnages dont Banville fait la satire, ils sont également destinés à provoquer le rire. Ainsi, la caricature des différentes chevelures des personnalités qui assistent à une soirée au Vaudeville dans « Nadar », ou celle du théâtre désert dans « L'Odéon » opère une critique certes, mais une critique comique.

L'exagération qui, comme le dit Jean Sareil, « est partout dans le comique »¹⁰, entre en jeu dans un autre procédé comique chez Banville : l'héroï-comique, qui revient à traiter de

⁹ Nous soulignons.

¹⁰ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, op. cit., p. 181.

réalités quotidiennes ou basses sur un mode épique ou un ton grandiloquent. Grâce à un tel décalage entre le sujet et le ton, le poète tente de provoquer le rire. On le constate notamment dans la strophe citée ci-dessus, avec le vers « Ô Barège ! », qui associe une plainte lyrique à la ville de Barège, station thermale des Pyrénées. Ce procédé se rencontre encore dans « Tristesse de Darimon », qui place Alfred Darimon, personnage politique de l'époque, dans une situation ridicule lorsqu'il s'adresse à sa culotte. Or il lui parle sur un ton sérieux et lyrique, ce qui produit un décalage par rapport à la situation :

– Ô culotte ! lambeau de ma joie envolée !
 Toi qui naguère, ici montagne, ailleurs vallon,
 Ainsi qu'un gant docile à ma jambe collée,
 Moulas avec orgueil des formes d'Apollon ! (v. 25-28)

La dimension parodique de ce passage accentue encore ce décalage, en rappelant le ton sérieux du poème de Hugo qu'il réécrit, « Tristesse d'Olympio », poème emblématique du Romantisme français qui célèbre à la fois l'amour, le souvenir et la nature. La reprise de vers entiers ou de fragments de vers au texte parodié produit une décontextualisation comique qui s'assimile au burlesque, dans la mesure où ce sont les fragments d'un texte au ton sérieux qui viennent se glisser dans un texte qui présente une situation ridicule. Ainsi, « Ô douleur » (v. 49) se voit remplacé par « Ô culotte » (v. 25), tandis que des vers comme « N'existons-nous donc plus ? Avons-nous eu notre heure ? » (v. 77) et « Oui, d'autres à leur tour viendront, couples sans taches » (v. 89) ne concernent plus deux amants, mais Darimon et sa culotte, qui se lamente de n'avoir pas été convié au Bal des Tuileries. La simple décontextualisation de ces vers en devient donc comique. Le passage cité ci-dessus, dans lequel Darimon parle à sa culotte, fait par ailleurs également référence à un texte de Boileau, le *Chapelain décoiffé*, dans lequel un mauvais poète, Chapelain, s'adresse à sa perruque. L'allusion à ce texte vient ainsi renforcer le comique présent dans « Tristesse de Darimon ».

Comme le dit Jules Lemaitre à propos des *Odes funambulesques*, « ce qui soutient, double et triple tous ces effets comiques, c'est la rime, somptueuse, imprévue, retentissante, fantastique »¹¹. La rime est en effet revendiquée par Banville comme la principale source de comique dans les *Odes funambulesques* : c'est précisément « [...] en cherchant dans la rime

¹¹ Jules Lemaitre, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, op. cit., p. 13-14.

elle-même ses principaux moyens comiques »¹² que le poète veut créer la nouvelle langue comique versifiée annoncée dans l’Avertissement du recueil. Banville détaille :

comme dans le genre lyrique pur, l’impression comique ou autre que l’ouvrier a voulu produire est toujours obtenue par des combinaisons de rime, par des effets harmoniques et par des sonorités particulières.¹³

Ce comique de la rime repose donc sur les ressources du lyrisme, et appartient à ce que Bergson appelle un comique « créé par le langage »¹⁴. L’effet comique de la rime dans les *Odes funambulesques* est d’autant plus fort lorsqu’on pense au *Petit Traité de poésie française*, dans lequel Banville affirme : « on n’entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l’effet voulu par le poète »¹⁵.

Si la rime est déterminante dans le comique des *Odes funambulesques*, elle peut prendre plusieurs formes et se faire richissime, équivoquée, inattendue ou encore calembour. Concernant par exemple « Le Mirecourt », parodie de l’orientale hugolienne « Le Derviche », on constate la systématisation du recours à la rime riche, tandis que le poème de Hugo contient autant de rimes suffisantes que riches. Si « Le Mirecourt » compte une majorité de rimes riches, il utilise aussi à plusieurs reprises la rime plus que riche, avec « Lamartine » / « tartines » (v. 13-14)¹⁶, « crier » / « encrier » (v. 27 et 30) et « Abdolonyme » / « pseudonyme » (v. 35-36). David Evans a très justement remarqué à propos des *Odes funambulesques* que des mots figurant rarement dans la poésie lyrique, comme des titres de revues, des termes scientifiques ou exotiques, contribuent aussi à de nombreuses rimes riches¹⁷.

L’usage de la rime riche ou plus que riche permet à Banville de multiplier les jeux de mots, en particulier sur les noms propres, qu’il place volontiers à la rime, comme c’est le cas pour « Lucrèce » (v. 8), « Berthoud » (v. 12), « Lamartines » (v. 13), « Draguignan » (v. 15),

¹² Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 4.

¹³ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265.

¹⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 79. Bergson distingue en effet le comique des mouvements, le comique de situation, le comique de mots (non pas celui que le langage exprime, mais celui qu’il crée) et, enfin, le comique de caractère. Précisons, à propos du calembour onomastique, construit à partir de noms propres, qu’il relève tout d’abord du comique de mots, mais qu’il peut également être assimilé à une forme de comique de personnages, comme le relève Alvin Harms. Voir *Théodore de Banville*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 48.

¹⁶ Verlaine associera lui aussi « tartines » et « Lamartine » : « Je suis las des "crottes", des vers "chiés" comme en pleurant, autant que des tartines à la Lamartine (qui cependant a des choses inouïes de beauté) », écrira-t-il dans une « Lettre à Lepelletier du 23 mai 1873 ». *Œuvres complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 1040.

¹⁷ David Evans, « Théodore de Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux *Exilés* », *art. cit.*, p. 140.

« d'Artagnan » (v. 18), « Chambolle » (v. 31), « Abdolonyme » (v. 34), « Barbanchu » (v. 36) et, au dernier vers, « Jacquot » (v. 42). Banville manipule véritablement ces noms propres, que ce soit en plaçant un déterminant devant eux (ainsi, il n'hésite pas à mettre « Lamartine » au pluriel), ou en les faisant rimer avec des noms triviaux (« Lucrèce » / « presse »), alors qu'eux-mêmes possèdent parfois des sonorités qui prêtent à rire (pensons à « Abdolonyme » ou à « Barbanchu »). Le recours aux noms propres conduit à des rimes peu banales – Banville fait par exemple rimer « *L'Artiste* » avec « dentiste » (v. 22-23) –, dont la rareté est destinée à provoquer le rire. Mais la rime inattendue concerne également les noms communs : en témoigne par exemple la rime « sycomore » / « la tête more » (v. 37-38).

La recherche de la rime plus que riche conduit fréquemment le poète à produire des rimes équivoquées. Si l'on n'en trouve aucune dans « Le Mirecourt », d'autres poèmes multiplient le recours à ce procédé, comme « V... le baigneur », qui présente de nombreuses rimes équivoquées telles que « tonneau » / « ton eau » (v. 3 et 6), « époux vanté » / « épouvanté » (v. 9 et 12), « mon ombre » / « nombre » (v. 40-41), « autre ère » / « traire » (v. 46-47) ou encore « légiférant » / « *Juif errant* » (v. 57 et 60).

Pour en revenir au « Mirecourt », on constate que Banville accentue l'impression de richesse de la rime en recourant à des enrichissements phoniques en amont des phonèmes de rime. Citons par exemple « de lettres » / « deux mètres » (v. 1-2), « la presse » / « Lucrèce » (v. 7-8), « Draguignan » / « de d'Artagnan » (v. 15 et 18), « de dentiste » / « dans *L'Artiste* » (v. 22-23), « te crier » / « ton encrier » (v. 27 et 30), « de cancre » / « de l'encre » (v. 28-29) ou encore « Abdolonyme » / « pseudonyme » (v. 34-35). Avec « quatre Lamartines » / « tes tartines » (v. 13-14), Banville procède aussi au redoublement des syllabes de la rime, pratiquant ainsi ce qu'on appelle la rime *couronnée*.

L'excentricité de ces rimes richissimes, calembours ou équivoquées, se voit renforcée par le fait qu'elles côtoient des rimes dites *pures*, c'est-à-dire qui combinent homophonies phonique et graphique, comme « masque » / « basque » (v. 4-5), « nombre » / « ombre » (v. 10-11), « plumes » / « volumes » (v. 26-27), etc. Les mots à la rime qui sont repris au texte parodié (« nombre » / « ombre » (v. 10-11), « tombe » / « tombe » (v. 19-20), « dire » / « sourire » (v. 40-41)) fournissent de même des rimes plus classiques, qui permettent d'opérer un contraste avec les rimes excentriques.

Un comique satirique

Le comique des *Odes funambulesques* repose aussi beaucoup sur leur composante satirique. Le comique satirique correspond à un rire dépréciatif, qui prend ses distances des cibles dont il se moque. Car, contrairement au sérieux qui implique une attitude d'adhésion, le comique suppose une désolidarisation¹⁸, et plus encore lorsqu'il s'agit de comique satirique. Le comique peut alors servir à critiquer et à agresser. Le rire qu'il provoque a d'ailleurs souvent été assimilé à un rire diabolique (Baudelaire, Freud), qui met le monde à l'envers (Bakhtine). « Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale »¹⁹, souligne Bergson. D'après la théorie bergsonienne, en plus de ridiculiser, le rire se dote alors d'une mission : celle de corriger les vices de la société. Bergson conçoit ainsi le rire comme situé dans le cadre de la société, contrairement à Freud, pour qui l'humour « fait partie d'une des méthodes que la vie psychique déploie pour échapper à la contrainte de la souffrance »²⁰, et se rapproche de cette façon des processus régressifs ou réactionnels. Comme le souligne Daniel Grojnowski, la théorie freudienne du mot d'esprit conçoit le rire comme « un plaisir d'agresser, de libérer une malveillance trop longtemps réprimée »²¹. Ainsi, « le comique sert de soupape au sujet, il assure la régulation de ses pulsions »²². Dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1988)²³, Freud insiste sur le pouvoir libérateur du rire, qui permet, au même titre que le rêve²⁴ et la folie, d'exprimer de manière voilée ce qui ne peut pas être dit, notamment à cause de la pression sociale. L'analyse freudienne s'applique bien au comique satirique, puisque, pour elle, « le risible permet de satisfaire de manière acceptable certaines pulsions, principalement agressives et sexuelles, que la société réprime »²⁵. Le comique a souvent été perçu comme une expression de supériorité de celui qui se moque, que ce soit dans l'Antiquité ou plus tard avec Hobbes. Comme le résume Thomas Schlessier, pour Baudelaire, le rire « consacre la supériorité de

¹⁸ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, op. cit., p. 9.

¹⁹ Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 103. Bergson se situe dans la lignée d'une tradition très ancienne qui, de Quintilien à Hobbes, insiste sur la violence sociale inhérente au rire et au comique.

²⁰ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 324.

²¹ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 12.

²² *Ibid.*

²³ Freud s'est aussi intéressé à l'humour. Voir Sigmund Freud, « L'Humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

²⁴ Sous réserve que le rêve est un produit psychique asocial, contrairement au mot d'esprit, qui est social. Voir Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 320.

²⁵ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, op. cit., p. 22.

celui qui se moque sur la chose moquée, mais parallèlement, le rieur connaît l'inquiétude, la peur »²⁶.

S'il ne fait aucun doute que le rire moqueur de Banville traduit sa crainte face à une littérature transformée par l'industrialisation, le comique satirique qui caractérise les *Odes funambulesques* demeure somme toute assez inoffensif. Dans la mesure où elles se moquent des personnalités parisiennes les plus en vue de l'époque, leur comique peut être assimilé à ce que Jean Emelina appelle un « comique de la tête de turc ou du bouc-émissaire »²⁷. Or la critique de ce genre de comique doit demeurer peu virulente, sous peine de tomber dans l'acharnement et, par là même, de perdre son caractère comique. La satire se mêle au comique dans « Marchands de crayons » (*Odes funambulesques*), par exemple, qui voit Rose se lamenter parce qu'elle ignore l'adresse de son amant, dont la rue a été démolie par le Baron Haussmann. Le poète parvient ainsi à mêler critique des démolitions de Paris et situation grotesque. On peut encore voir dans les poèmes de Banville ce que David Victoroff qualifie de « rire stéréotypé »²⁸, par opposition à un type de rire dans lequel la surprise joue un grand rôle – c'est le cas de la blague, qui perd son caractère comique dès lors qu'elle est connue. Ainsi, le rire stéréotypé se rapproche selon Victoroff de l'opinion publique, « qui consiste précisément dans un ensemble d'attitudes affectives stéréotypées »²⁹.

Selon Freud, « le facteur d'actualité constitue une abondante source de plaisir pour un très grand nombre de mots d'esprit et explique quelques unes des particularités du destin des mots d'esprit (plus ou moins durables) »³⁰. En effet, le comique se caractérise par sa dimension d'immédiateté, qui rend sa durée de vie souvent courte. Ainsi, « le comique vieillit et s'exporte mal »³¹. L'inactualité comique des parodies banvilliennes a de manière évidente joué un rôle important dans leur absence de pérennité. Car, comme le dit Banville lui-même, « rien de plus difficile que de faire comprendre après dix ans une plaisanterie parisienne »³². Mais cela n'empêche pas pour autant le lecteur actuel de percevoir la composante comique des *Odes funambulesques* ou des *Occidentales*. Pour Daniel Grojnowski,

un certain nombre de textes demeurent drôles alors que leurs allusions à l'actualité sont devenues parfaitement opaques. [...]

²⁶ Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, op. cit., p. 193. Voir Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, OC, t. II.

²⁷ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991, p. 137.

²⁸ David Victoroff, *Le Rire et le risible. Introduction à la psycho-sociologie du rire*, Paris, Presse Universitaires de France, 1953, p. 113.

²⁹ *Ibid.*, p. 118.

³⁰ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 231.

³¹ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, op. cit., p. 68.

³² Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 251.

Le « noyau dur » du comique serait ce qui subsiste une fois qu'ont été oubliées les drôleries de circonstances auxquelles il recourt.³³

Si le comique lié à l'aspect satirique des poèmes de Banville nous est maintenant difficilement compréhensible si nous ne nous plongeons pas dans le contexte de l'époque, celui de la parodie, par exemple, demeure plus vivace, dans la mesure où les modèles repris sont restés connus. De même, le comique qui repose sur les ressources lyriques est tout aussi capable de subsister. Ainsi, il n'est pas indispensable de savoir qui était Asphodèle Carabas pour rire au calembour qui fait rimer « Carabas » avec « cabas »³⁴, ni de connaître Alfred Darimon ou le Dr. Véron pour rire lorsque l'un s'adresse à sa culotte³⁵ et l'autre prend un bain de siège³⁶. Il semble donc bien qu'un « noyau » comique encore facilement accessible ait perduré dans les parodies banvilliennes, malgré le caractère d'immédiateté qui caractérise le rire satirique.

Comme nous avons pu le constater, la parodie, chez Banville, vise principalement deux effets que sont la satire et le comique. Mais elle est aussi étroitement liée à d'autres domaines artistiques. Avant d'examiner les rapports intimes qu'elle entretient avec la musique, penchons-nous tout d'abord sur ses liens avec les arts plastiques, et en particulier avec la caricature et la peinture.

³³ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 69.

³⁴ « Le Flan dans l'Odéon » (OF).

³⁵ « Tristesse de Darimon » (OCC).

³⁶ « V... le baigneur » (OF).

Parodie et arts plastiques

La caricature

L'art de la caricature comme modèle pour la poésie

La caricature est érigée en véritable esthétique par Banville qui, dans la Préface des *Odes funambulesques*, annonce son projet de marier littérature et caricature :

En un mot, il [l'auteur] aurait tâché de faire avec la Poésie, cet art qui contient tous les arts et qui a les ressources de tous les arts, ce que se propose la Caricature quand elle est autre chose qu'un barbouillage¹.

Dans le poème « L'Amour à Paris » (*Odes funambulesques*), Banville représente la Muse comme la « Fille du grand Daumier ou du sublime Cham » (v. 1). Autrement dit, pour Banville, la poésie doit s'inspirer de la caricature et la prendre comme modèle. Le poète compose d'ailleurs un poème, « Chez Bignon » (*Occidentales*), pour accompagner une caricature de Charles Monselet publiée par Étienne Carjat dans son journal². Notons que le calembour onomastique, que Banville pratique largement, en particulier à la rime, a été identifié à juste titre par Romain Piana comme un équivalent verbal des déformations de la caricature³.

La caricature se situe du côté de l'excès, de la démesure ; elle franchit les limites données. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, Banville affirme à propos du recueil que « [...] la borne idéale qui marque les limites du bon goût y est à chaque instant franchie », avant d'annoncer des « mètres extravagants », des « césures effrontées », des « rimes d'une sauvagerie effrontée »⁴. Pour Banville, son époque doit se définir « par un seul mot très éloquent : le Paroxysme », à la suite de M. Nestor Roqueplan : « Selon lui, le grand caractère

¹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 13.

² Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OCC, OPC*, p. 364. Cette caricature est reproduite dans la « Planche VIII » des *OCC, OPC*.

³ Voir Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », art. cit., p. 140-141.

⁴ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 5.

de notre âge complexe était celui-ci, que tout s'est élevé à un degré d'extrême intensité »⁵. « [...] Où il y avait du gris, nous mettons du vermillon pur, et nous trouvons que cela est encore bien gris »⁶, ajoute le poète, qui parle à ce propos d'un « paroxysme de l'absurde »⁷. Ainsi, pour correspondre à son époque, la poésie doit se faire extravagante, que ce soit par ses mètres, ses césures, ses rimes et, plus largement, par la caricature.

La caricature génératrice de comique

Banville, dont on connaît l'admiration pour les caricaturistes de son époque, qualifie Gavarni, Daumier et Cham de « subtils génies comiques »⁸. La caricature constitue en effet une ressource intéressante pour le comique des *Odes funambulesques*. Le comique suscité par la caricature est en fait proche d'un comique de personnages ou, plus précisément, d'un comique qu'on trouve *dans* les personnages. Et, pour Banville, certaines personnalités de son époque appartiennent « de droit » à la caricature⁹. En effet, la caricature part toujours d'éléments saillants (pensons au ventre du Dr. Véron dans « V... le baigneur », à la chevelure rousse de Nadar ou encore au gros nez de Lucas dans « L'Odéon »), pour se focaliser sur eux et les exagérer (on a vu le rôle de l'exagération dans la première strophe de « V... le baigneur »). Comme le dit Bergson, « l'art du caricaturiste est de faire grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s'ils allaient jusqu'au bout de leur grimace »¹⁰. Si la caricature peut donner lieu à un comique de mots, comme c'est le cas avec le calembour onomastique, celle-ci peut donc aussi se rapprocher d'un comique de personnages.

Banville, dans la Préface des *Odes funambulesques*, note qu'« il se passe autour de nous des choses très drôles »¹¹, suggérant que le comique prend sa source au sein même de la société. Le comique possède en effet une origine sociale, comme l'a en particulier souligné Freud dans *Le Mot d'esprit* : pour lui, on trouve le comique

dans des personnes, notamment dans leurs gestes, leur
morphologie, leurs actions et leurs traits de caractère, à l'origine

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 12. Le titre de la section des *Cariatides* « En habit zinzolin » semble bien traduire cet état d'esprit.

⁷ *Ibid.*

⁸ Théodore de Banville, « Les Grands Chroniqueurs », *Gil Blas*, 19 septembre 1879, « Annexes », *NT, OPC*, p. 432.

⁹ Banville le dit notamment à propos du Dr. Véron, dont il se moque dans « V... le baigneur ». Voir « Remarques », *OF, OPC*, p. 497.

¹⁰ Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 7.

vraisemblablement dans leurs seules particularités corporelles, et plus tard dans leurs particularités psychiques, ou bien encore dans leurs propos.¹²

C'est ce que Freud appelle le « comique de gestes », qui se trouve à la base du comique des formes du corps et des traits du visage « en tant que ceux-ci sont conçus comme s'ils étaient le résultat d'un mouvement excessif et inutile »¹³. En effet, la caricature s'en prend la plupart du temps à des parties du corps saillantes, sur lesquelles elle se focalise jusqu'à les rendre démesurées. Ainsi, comme le souligne Michel Melot, « le comique de la caricature naît de l'effet de contraste entre la caricature et son modèle réel », autrement dit « d'une comparaison directe avec la réalité et avec la norme de sa représentation »¹⁴. C'est donc la même incongruité entre, d'un côté, le texte et son modèle et, de l'autre, la caricature et la réalité, qui rapproche parodie et caricature, et les rend comiques. Cependant, s'il s'agit d'un comique dépréciatif dans le cas de la caricature, ça ne l'est pas nécessairement dans celui de la parodie, qui peut faire rire par la comparaison avec son modèle, sans nécessairement s'en prendre à lui. Ce qui rend la caricature comique, c'est son incongruité, mais aussi son aspect schématique. En effet, Michel Melot remarque que la schématisation appartient aussi bien à la caricature qu'au comique¹⁵. De même, pour Bergson, « le comique provient d'une schématisation abusive, dégradante, qui réduit l'homme à un cliché »¹⁶, faisant du type un élément propice au comique.

La caricature au service de la satire

Il y a dans les *Odes funambulesques* une certaine complémentarité entre caricature et satire, comme l'indiquent les poèmes « L'Amour à Paris », dans lequel le poète demande à Évhé de chanter « après Gavarni » (v. 9), et « Les Théâtres d'enfants », où le poète s'adresse à Évhé en ces termes : « Et chez vous Gavarni complète Juvénal » (v. 10). Tout comme les satiristes grecs et latins, les caricaturistes contemporains de Banville représentent pour lui un modèle. Lorsque la « Ballade des célébrités du temps jadis » paraît dans la presse, elle est précédée d'une introduction dans laquelle Banville explique que « [...] la vue, ou mieux,

¹² Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 336.

¹³ *Ibid.*, p. 338.

¹⁴ Michel Melot, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Office du Livre, Fribourg, 1975, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., cité par Michel Melot, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, op. cit., p. 48.

l'étude de quelques caricatures de Daumier serait une bonne préparation à la lecture de ses singularités littéraires »¹⁷. Quant à la parodie d'art « Bonjour, Monsieur Courbet », elle est dédiée à Daumier.

La caricature repose sur l'idée d'une interaction des aspects physique et moral, que développe Georges Cabanis en 1802 dans son ouvrage *Rapports du physique et du moral de l'homme*¹⁸. Ainsi, la caricature suggère au spectateur que la tare physique qu'elle met en évidence renvoie nécessairement à un défaut moral. Dans « L'Odéon », le grand nez de Lucas n'est-il pas qualifié d'« immoral » (v. 11) ? Avec « V... le baigneur », les tares physiques décrites par le poète semblent appeler des défauts moraux. Le Dr. Louis Véron est décrit comme étant « aussi ventru qu'un tonneau » (v. 3), pourvu d'un « pied bot » et d'un « faux col » (v. 18), et comparé à une « vilaine chenille » (v. 18). Mais Banville l'attaque aussi moralement, en critiquant sa soif de succès politique (v. 37-54), son libertinage (v. 27-30) ou encore son insolence (v. 1).

Banville concentre souvent sa moquerie sur un attribut de sa cible satirique en particulier. Cela peut être un attribut vestimentaire, comme la culotte de Darimon, mais il s'agit la plupart du temps d'un attribut physique : le grand nez de Lucas, la chevelure rousse de Nadar, la petite taille de Limayrac, etc. On peut à ce titre parler de *métonymie*, puisque ces personnages deviennent réduits à cette seule partie de leur corps à laquelle ils sont assimilés. La caricature, par la schématisation qu'elle implique, peut conduire à la création de « types », formule dont l'initiateur est principalement Daumier. Sa production à partir de 1835 est en effet marquée par des grandes séries de mœurs, notamment celles qui paraissent dans *Le Charivari*, comme *Robert Macaire* ou *Les Bas-bleus*¹⁹.

Certaines parties du corps se prêtent particulièrement bien à la caricature : ce sont souvent celles qui appartiennent au visage, et notamment le nez. Banville se moque ainsi du nez de Lucas (« L'Odéon ») ; de celui de Guichardet (« Le divan Le Peletier ») ; quant à Réalista, le personnage du *Feuilleton d'Aristophane* qui représente Courbet, il aime « les nez en carton »²⁰, et *Les Demoiselles du village*, son dernier tableau, montre des demoiselles qui ont « des pommes de terre à la place du nez »²¹. Champfleury, dans son *Histoire de la caricature antique*, affirme qu'« après le ventre, c'est le nez qui préoccupe le plus les

¹⁷ « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 546.

¹⁸ Cité par Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁹ Voir *ibid.*, p. 81 et s.

²⁰ Théodore de Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 123.

²¹ *Ibid.*, p. 124.

sculpteurs satiriques »²². Un grand nombre de caricatures de Daumier représentent en effet des nez proéminents et déformés – pensons aux « Masques de 1831 », qui paraissent dans *La Caricature*. Pour Bakhtine, il s'agit de l'un des motifs grotesques les plus répandus dans la littérature mondiale et il souligne que, dans le grotesque de l'Antiquité et du Moyen Âge, le nez désignait habituellement le phallus²³. Dans « L'Odéon », « Le grand nez de Lucas fend l'air comme un clocher » (v. 8), ce qui semble confirmer, si ce n'est la forme phallique de ce nez, le fait que, comme le dit Bakhtine, la forme du nez – tout comme celle de la tête ou des oreilles – ne prend de caractère grotesque que lorsqu'elle se transforme en formes d'animaux ou de choses²⁴. Nous avons vu en effet que les cibles satiriques banvilliennes relèvent souvent du grotesque. Ce dernier, au même titre que la caricature, se situe du côté de l'excédent : il « ne s'intéresse qu'aux exorbités, puisqu'il s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, ... »²⁵, note encore Bakhtine.

Si l'observation minutieuse du réel par le satiriste peut le conduire à opérer soit une réduction, soit un grossissement, comme le soulignent Sophie Duval et Marc Martinez (en effet, le satiriste passe le réel au microscope, et cette observation minutieuse peut donner lieu soit à un grossissement, soit à une réduction)²⁶, on constate que Banville utilise plus volontiers l'hyperbole. Le caricaturiste focalise son attention sur un ou plusieurs éléments saillants, qui se voient déformés et grossis. Ce grossissement peut par ailleurs apporter une dimension surnaturelle et extravagante à la caricature, qui se situe alors du côté du monstrueux, du difforme, du grotesque²⁷.

Un cas de parodie d'art : « Bonjour, Monsieur Courbet »

Une satire parodique

« Bonjour, Monsieur Courbet » mérite une attention particulière : le poème se distingue en effet des autres parodies des *Odes funambulesques* dans la mesure où il s'agit

²² Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, Paris, Dentu, 1879, p. 320.

²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire...*, op. cit., p. 95 et 314.

²⁴ *Ibid.*, p. 315.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 190.

²⁷ Voir *ibid.*, p. 191.

d'une parodie d'art. Contrairement à toutes les autres parodies de la section « Autres Guitares », il prend pour modèle non pas un texte, mais un tableau. Nous nous proposons donc d'analyser le fonctionnement de cette parodie un peu particulière, et de voir en quoi elle se rapproche ou se distingue des autres parodies banvilliennes.

En recourant à des verbes picturaux comme « voir » (v. 4, 46) ou « se dessinaient » (v. 9), le poète met d'emblée le lecteur sur la piste de la parodie d'art. L'identité du tableau parodié est révélée par le titre, « Bonjour, Monsieur Courbet », qui correspond au second titre donné au tableau de Courbet *La Rencontre*, présenté à l'Exposition universelle de 1855²⁸. Le poème mentionne d'ailleurs le nom du peintre (v. 36), et transpose certains motifs du tableau : « le profil de Grassot » (v. 6) peut renvoyer à la position des trois hommes de *La Rencontre*, qui sont de profil ; la « diligence » (v. 47) rappelle celle qui se trouve à l'arrière du tableau ; enfin, « le myrte et l'hyacinthe » (v. 5) font référence aux coquelicots que l'on aperçoit au bas de la toile de Courbet. Banville n'a sans doute pas choisi ces deux fleurs au hasard, puisqu'elles proviennent des régions méditerranéennes – on peut donc y voir un clin d'œil au tableau, dont la scène se déroule à Montpellier. Mais on retrouve finalement assez peu de motifs de *La Rencontre* dans la parodie de Banville – le mécène et le valet, par exemple, n'y figurent pas –, ce qui en fait une parodie plutôt large. En fait, le poème reprend plutôt des traits réalistes, par exemple en situant la scène « en octobre dernier » (v. 1). On le voit, la transposition d'art parodique fonctionne de la même manière que la parodie de texte, en reprenant certains éléments de l'œuvre d'origine. Elle privilégie toutefois la reprise de *motifs*, alors que la parodie d'un poème permet également une imitation purement formelle (reprise de la structure du poème, de son rythme, etc.).

Cette transposition du tableau de Courbet *La Rencontre* fait de « Bonjour, Monsieur Courbet » l'une des rares parodies banvilliennes abandonnant le décor de la grande ville pour une scène campagnarde. Tandis que les parodies des *Orientales* se caractérisent par une opposition spatiale par rapport à leur modèle, en se situant dans le Paris de l'époque, « Bonjour, Monsieur Courbet » reste au plus près du lieu où se déroule la scène de l'œuvre d'art parodiée, délaissant ainsi l'ancrage urbain habituel aux « Occidentales ». Toutefois, cette incursion du poète dans la « campagne » (v. 1) ne l'empêche pas d'évoquer quelques personnalités parisiennes, comme les acteurs Grassot et Hyacinthe (v. 7) ou le caricaturiste Nadar (v. 20). Même si la ville est ici délaissée au profit de la nature, les personnalités du monde artistique et littéraire parisien ne sont donc pas complètement absentes.

²⁸ Voir « Annexe XIV » pour la reproduction de la parodie et du tableau *La Rencontre* (« Fig. 2 »).

Le poème se différencie également des autres parodies des *Odes funambulesques* en relevant de la *satire parodique*, puisque le modèle parodié et la cible satirique se confondent. Autrement dit, il est question d'une parodie dans laquelle la satire se dirige contre le modèle parodié. Alors que les parodies des *Orientales* font la satire du monde des lettres parisien, et non de Hugo et du Romantisme, on se trouve ici face à une parodie dont la critique principale est dirigée contre le tableau de Courbet parodié et, plus largement, contre l'esthétique réaliste. Plus précisément, Banville réutilise des critiques souvent adressées au réalisme, en particulier le reproche qui lui est fait de représenter une réalité laide et sans idéal. Banville dépeint une nature « horrible à voir », car « Monsieur Courbet vient de passer par là » (v. 32), et recourt à un vocabulaire de la laideur (« horrible » (v. 4), « rabougris » (v. 6), « affreux » (v. 9), « laide » (v. 31)). Tandis que le tableau de Courbet se veut lumineux et représente un ciel bleu, la parodie évoque au contraire des « nuages gris » (v. 8).

Si critique il y a, on reste toutefois dans le registre de la critique comique, grotesque et caricaturale, qui caractérise la plupart des satires banvilliennes. Le titre choisi, « Bonjour, Monsieur Courbet », situe d'ailleurs tout de suite le poème dans une veine caricaturale, puisque c'est ainsi qu'avait été surnommé le tableau par les caricaturistes à l'époque. Lors de sa parution dans *Le Figaro* en 1856, le poème de Banville est accompagné d'une Dédicace à Daumier, ce qui témoigne bien de son inspiration caricaturale. Le poème évoque un autre caricaturiste, « Nadar », qui rime avec « hospodar » (v. 20, 18), un mot slave signifiant « maître, seigneur ». On a par ailleurs affaire à un réalisme exagéré et caricatural, dont la laideur est poussée à l'extrême. L'enlaidissement de la nature tourne au grotesque, avec la comparaison des saules à des « tritons », pourvus de « gibbosités, de goîtres et de ventres » (v. 10-11). Plus loin, il est question d'un « fruit pansu » (v. 34) et de « saules bossus » (v. 37) ; quant aux rocs, ils ressemblent à ceux « esquissés par Nadar » (v. 20). La nature réaliste se fait difforme, abîmée par l'aspect proéminent des éléments qui la composent. On retrouve ici l'exagération qui caractérise la caricature et sa prédilection pour les « exorbités ».

Le poème se moque encore du physique des acteurs comiques Grassot et Hyacinthe, et en particulier du nez – autre élément proéminent – de ce dernier (v. 7). Mais cette moquerie reste étroitement liée à la critique du réalisme, que Banville accuse ailleurs de peindre « des nez extravagants »²⁹ ou « des nez en carton »³⁰. La moquerie dirigée contre le physique de cet acteur est d'autant plus saugrenue que Hyacinthe renvoie aussi à un personnage de la mythologie grecque, jeune homme d'une grande beauté qui connaît une mort accidentelle et

²⁹ « Courbet, seconde manière », *OCC, OPC*, p. 9 (v. 10).

³⁰ Théodore de Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, op. cit., p. 123.

duquel une fleur renaît³¹. Cette référence à Hyacinthe permet ainsi à Banville de mettre la mythologie au service du grotesque, un procédé qu'on retrouve souvent dans les parodies des *Odes funambulesques*.

Le poète a aussi recours à des comparaisons ridicules et incongrues. Ainsi, la nature ressemble à « une négresse âgée avec son pagne » (v. 3) et Cybèle, déesse de la fécondité de la nature, est comparée à une « ouvrière qui fai[t] la farine et le vin » (v. 22), puis à une « nourrice au flanc divin » (v. 24). Quant au « sombre feuillage », le poète le dit « évidé comme un cintre » (v. 33). On assiste dans la parodie de Banville à une anthropomorphisation de la nature, dont les éléments sont personnifiés : les saules, « [...] plus mornes et plus graves / Que feu les écrivains du Journal de Trévoux » (v. 37-38), « chantaient en chœur avec des gestes de burgraves » (v. 39) ; sans oublier les « murmures absurdes » dans les ruisseaux (v. 19) et la barbe pointue de Courbet « escaladant le ciel » (v. 48). Le poème joue, ainsi que toutes les parodies de Banville, sur un comique de la rime, avec des rimes équivoquées comme « hyacinthe » / « Hyacinthe » (v. 5, 7), « Cybèle » / « si belle » (v. 21, 23), « courbait / Courbet »³² (v. 34-36), des rimes peu habituelles telles que « rabougris » / « nuages gris » (v. 6, 8), « tritons » / « barytons » (v. 10, 12), ou jouant sur la polysémie avec « en diligence » / « une diligence » (v. 45, 47).

La parodie que Banville fait de *La Rencontre* s'inscrit donc dans la vague de caricatures qui touche Courbet, ses œuvres et le réalisme³³. Le réalisme, auquel on reproche de représenter la laideur, constitue en effet une cible d'attaque courante à l'époque – *L'Enterrement à Ornans* fait scandale en 1851, de même que *Les Baigneuses* en 1853. Courbet est l'un des artistes les plus caricaturés au XIX^e siècle, si bien que l'on peut comparer son cas à celui de Hugo³⁴, autre modèle privilégié par Banville et, comme on le sait, poète le plus imité de tous les temps. Toutes ces caricatures ne furent toutefois pas négatives³⁵ : certaines d'entre elles, notamment celles produites par Gill de 1866 à 1878 se montrèrent sympathiques à l'égard de Courbet et de son œuvre³⁶.

³¹ Voir Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2005, p. 97-98.

³² Cette rime sert aussi la satire contre Courbet, que l'on accuse de déformer la réalité.

³³ Mais il faut rappeler que c'est malgré lui que Courbet a été érigé en représentant du réalisme : « le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1848 le titre de romantiques », dira-t-il dans le Manifeste placé en prologue au catalogue de la grande exposition de Courbet en marge de l'Exposition universelle de 1855. Cité par Pierre Georgel, *Courbet, le poème de la nature*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 147.

³⁴ Voir Thomas Schlessier, Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le Chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

Comme l'a remarqué Romain Piana à propos de « Bonjour, Monsieur Courbet », le poème « reprend un certain nombre des motifs caricaturaux suscités par le tableau à l'Exposition de 1855 »³⁷. D'après Thomas Schlessier et Bernard Tillier, le motif de la « barbe escaladant le ciel », présent dans le poème de Banville, aurait été repris par d'autres caricatures, comme celle de Quillenbois, intitulée « La peinture réaliste de M. Courbet », parue dans *L'Illustration* le 21 juillet 1855³⁸. Cela paraît cependant difficile puisque la parodie de Banville, même si elle est publiée dans la presse avant d'être recueillie dans les *Odes funambulesques*, ne paraît que le 7 février 1856 dans *Le Figaro*. Par contre, il est vrai que le motif de la barbe dirigée vers le ciel est souvent repris par les caricatures de l'époque, notamment dans celles de Nadar³⁹. Si ces caricatures de Nadar sont quant à elles postérieures à « Bonjour, Monsieur Courbet », elles ne doivent sans doute pas la présence de ce motif à la parodie de Banville, mais plutôt à l'esprit d'émulation qui règne à l'époque chez les caricaturistes de Courbet, de ses œuvres et du réalisme, qui conduit à la réutilisation de motifs caricaturaux identiques. Avec celui de la barbe de Courbet, Banville ne fait donc que reprendre un motif fréquent dans les caricatures de l'époque, et qui représente d'ailleurs l'exagération d'un trait déjà présent dans *La Rencontre*, où le personnage figurant Courbet possède une barbe tendant vers le haut.

Banville reprend également l'idée, courante chez les détracteurs de Courbet, d'un peintre qui salit la nature. Comme le relèvent Thomas Schlessier et Bertrand Tillier, « Cham alimenta durant toute sa carrière l'idée que le maître d'Ornans distillait saleté [...], misère, difformité et maladie »⁴⁰. Ainsi, une caricature de Nadar vient représenter l'image d'un savon, sous laquelle on peut lire : « Envoi d'un ami aux modèles de M. Courbet » (1857). Mais Banville va plus loin : il ne critique pas seulement l'enlaidissement de la nature par Courbet dans ses tableaux, mais il prête aussi au peintre un pouvoir d'enlaidissement sur la nature elle-même. D'après Thomas Schlessier, « Bonjour, Monsieur Courbet » « impose [...] l'idée que le réalisme est une force agissante, une force altérant la nature réelle et non pas seulement la nature représentée »⁴¹. Il ne s'agit donc pas uniquement, pour Banville, de reprocher au peintre le choix de ses sujets ou la manière dont il les traite, mais de mettre en cause « le

³⁷ Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », art. cit., p. 142.

³⁸ Thomas Schlessier, Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature*, op. cit., p. 28. Pour la reproduction de cette caricature, voir « Annexe XIV », « Fig. 3 ».

³⁹ Voir « Monsieur Courbet !!! », *Journal amusant*, 11 décembre 1858 ; et plusieurs caricatures (toujours de Nadar) du *Le Petit Journal pour rire*, n°85.

⁴⁰ Thomas Schlessier, Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature*, op. cit., p. 33.

⁴¹ Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet, Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, op. cit., p. 178.

pouvoir néfaste de toute entreprise de représentation réaliste »⁴². « Bonjour, Monsieur Courbet » représente ainsi un peintre capable d’agir sur la nature, de la transformer. On retrouve d’ailleurs cette idée d’un peintre tout-puissant chez Nadar, qui s’adresse ainsi à Courbet : « Tu t’es intitulé, par ta grâce et par la volonté de ton Suffrage Universel, MAÎTRE PEINTRE »⁴³ ; ou chez Alfred Delvau, qui le qualifie ironiquement de « souverain-pontife »⁴⁴.

« Bonjour, Monsieur Courbet » mêle aussi critiques du mouvement réaliste et du consumérisme de la société : les fleurs de la prairie sont « l’espoir des herboristes », « car ce siècle sans foi ne veut plus qu’acheter » (v. 13-14). L’herboriste représente en effet le type même du bourgeois, à l’image du pharmacien Homais de *Madame Bovary*. Ce n’est pas le seul poème dans lequel Banville rapproche bourgeois et réalisme. Dans « Monsieur Coquardeau » (*Odes funambulesques*), qui avait d’abord pour titre « Monsieur Prudhomme », le réalisme est directement associé au bourgeois, auquel le poète s’adresse en ces termes :

Le Réalisme est ton meilleur domaine,
Car il charma dès son éclosion
Le front serein de la Bêtise humaine. (v. 61-63)

Banville assimile encore le réalisme à un art qui plaît aux bourgeois dans « Courbet, seconde manière », où il dit à propos du peintre :

Ses tableaux, attaqués avec un zèle habile,
Qu’on ne voyait jadis que dans Ornans, ornant
Les salons bourgeois [...]. (v. 13-15)

Ce n’est donc pas sans raison que Banville insère une critique du matérialisme bourgeois dans sa parodie de *La Rencontre*. L’amalgame entre Courbet et le bourgeois est courant à l’époque : on reproche au peintre réaliste de contribuer à l’embourgeoisement de l’art, en faisant une production destinée au bourgeois – Alfred Bruyas, le mécène représenté dans *La Rencontre*, en est le parfait représentant.

La Rencontre fait d’ailleurs partie de la production à scandale de Courbet, lequel alterne savamment tableaux accessibles et tableaux provocateurs pour faire parler de lui et promouvoir son œuvre. Il a en effet été démontré que Courbet a su tirer parti du fonctionnement du marché de l’art moderne : il a organisé lui-même la promotion de son œuvre, sans l’aide de l’État, en finançant et en montant des expositions personnelles en marge

⁴² *Ibid.*, p. 180.

⁴³ Nadar, « Les contemporains de Nadar », *Le Journal amusant*, 12 novembre 1858, p. 3.

⁴⁴ Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 4.

des Salons officiels, ce qui correspond à une pratique très innovante pour l'époque⁴⁵. En représentant l'arrivée du peintre à Montpellier et sa rencontre avec un mécène et son valet, le tableau met en avant la valeur marchande de l'œuvre. Cette scène fictive fait écho à un épisode de la vie de Courbet, invité à Montpellier en mai 1854 par le mécène Alfred Bruyas, qui lui apportera un soutien moral et financier, lui garantissant ainsi sa liberté d'artiste. *La Rencontre* possède ainsi la particularité d'être une toile dans laquelle Courbet se met lui-même en scène, tout comme il le fera une année plus tard dans *L'Atelier du peintre* (1855).

Les détracteurs de Courbet lui ont d'ailleurs reproché, pour *La Rencontre*, d'ériger un épisode privé en peinture d'histoire, puisque le tableau possède des proportions importantes – la taille de Courbet sur la peinture correspond presque à sa taille réelle. Le peintre a aussi été critiqué pour s'être représenté de manière flatteuse, notamment en faisant de son personnage le seul être lumineux (puisque doté d'une ombre) du tableau⁴⁶, voire de manière prétentieuse, dans la mesure où il tourne le dos au spectateur et est doté d'une allure imposante face à son mécène. On peut aussi évoquer une dimension satirique ou parodique de la peinture de Courbet, question qui semble s'être posée à l'époque par les détracteurs du peintre comme par ses défenseurs, qui le soupçonnent de vouloir se moquer du public à travers ses toiles⁴⁷. Le public comme la critique n'a en effet pas toujours tenu compte de la dimension provocatrice recherchée par le peintre. Mais, comme le conclut Frédérique Desbuissons, qui a analysé cet aspect de l'œuvre du peintre réaliste, il reste cependant difficile de prêter avec certitude une intention parodique, satirique ou ironique à Courbet⁴⁸.

Banville et le réalisme

La petite presse, dans laquelle la parodie « Bonjour, Monsieur Courbet » est tout d'abord publiée, constitue l'un des principaux lieux où se joue le débat autour du réalisme, mouvement dont on érige Courbet en représentant malgré lui. C'est dans la presse satirique illustrée que paraissent les caricatures de Courbet, les pamphlets qui s'attaquent à son art,

⁴⁵ Voir Petra ten-Doesschate Chu, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », dans *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre, catalogue d'exposition*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 21 novembre 1998 au 21 février 1999 ; National Museum de Stockholm, 25 mars au 30 mai 1999, sous la dir. de Jörg Zutter en collaboration avec Petra ten-Doesschate Chu, Flammarion, 1998.

⁴⁶ Voir Thomas Schlessler, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, op. cit., p. 94.

⁴⁷ Voir Frédérique Desbuissons, « De quoi se moque-t-on ? Satire, parodie et ironie dans l'œuvre de Gustave Courbet », URL : [http : \hicsa-univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire-%20Debuissons.pdf](http://hicsa-univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Satire-%20Debuissons.pdf)

⁴⁸ *Ibid.*

mais aussi les déclarations prétentieuses du peintre, à travers lesquelles il forge son image. Banville ne s'est pas positionné par rapport au réalisme seulement dans « Bonjour, Monsieur Courbet » : il s'en prend régulièrement au réalisme dans ses recueils, que ce soit dans les *Odes funambulesques* (« Bonjour, Monsieur Courbet », mais aussi « Réalisme » et « Monsieur Coquardeau »), les *Occidentales* (« Pièces féeries ») et les *Rimes dorées* (« À Gabriel Marc »), sans oublier *Le Feuilleton d'Aristophane* (1852) pour ce qui relève de la comédie.

La critique de Banville porte aussi bien sur le réalisme artistique que littéraire. Le poète s'en prend en particulier au théâtre réaliste, notamment dans « Reprise de *La Dame* », où il attaque les adaptations pour le théâtre du roman de Dumas fils *La Dame aux camélias*, qui représentent sur scène les banalités de la vie quotidienne afin de plaire au public. De plus, cette volonté de puiser dans la réalité semble, d'après Banville, exclure un principe de création qui repose sur la réutilisation thématique d'œuvres préexistantes. Le poète reproche en effet au réalisme d'exclure la reprise d'un sujet appartenant à un autre artiste. C'est en ces termes que Banville défend une comédie en quatre actes de Victorien Sardou intitulée *Fernande*, que l'on accusa à l'époque d'avoir emprunté son thème à une autre œuvre :

Il fallait qu'on eût inventé le RÉALISME, c'est-à-dire la reproduction des scènes de la vie sans élévation et sans idéal, pour qu'il pût venir à l'idée de quelqu'un de contester au poète dramatique le droit qu'il a d'emprunter des sujets de pièce à tel ou tel conteur. Qui n'a jamais songé à reprocher à Shakespeare d'avoir pris à Bandello la nouvelle dont il a fait *Roméo et Juliette*, à Giovanni Fiorentino le conte de Gianetto dont il a fait le *Marchand de Venise*, et à Giraldi Cinthio le *More de Venise* dont il a fait son *Othello* ? L'important, c'est qu'il les a faits de façon qu'ils ne soient plus à faire, en d'autres termes qu'il ait imposé à ces fictions une forme absolue et définitive.⁴⁹

Pour Banville, le mouvement réaliste, qui puise dans une réalité dépourvue d'idéal, contribue à favoriser l'idée selon laquelle un auteur ne doit pas utiliser des sujets appartenant à des œuvres préexistantes. Or dans « Bonjour, Monsieur Courbet », c'est justement à travers la transposition d'une œuvre réaliste que Banville critique le mouvement, montrant que la reprise de sujets déjà existants doit représenter un chemin possible pour la création. Le poème « Bonjour, Monsieur Courbet », en transposant l'un des tableaux les plus connus de Courbet, fait donc un pied-de-nez au réalisme, en partant d'un principe de création auquel ce mouvement a tendance à s'opposer d'après le poète.

⁴⁹ Théodore de Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, op. cit., p. 49.

Banville utilise la caricature comme une arme qui met en évidence, par l'exagération, les défauts reprochés au réalisme. La scène IV du *Feuilleton d'Aristophane*, comédie satirique dans laquelle Aristophane se réveille « en costume moderne » dans la peau du feuilletoniste Vernin, illustre bien de quelle manière la caricature se trouve mise au service de la satire du réalisme. Elle fait intervenir Aristophane transposé à l'époque moderne, Thalie, Xanthias, l'esclave d'Aristophane, et un personnage du nom de « Réalista », caricature de Courbet, qui fait son apparition pour la première fois :

Xanthias : « Monsieur, je vous annonce un peintre. C'est un maître
 Mal léché. Sans remords je l'eusse envoyé paître.
 Il me parut hideux ; mais comme il insista,
 Je l'introduisis ! »
 Réalista se présente, avant de déclarer « L'art, c'est moi ! »
 « Je suis un réaliste,
 Et contre l'idéal j'ai dressé ma baliste.
 J'ai créé l'art bonhomme, enfantin et naïf
 Sur les autels de qui j'égorge le poncif.
 Rubens, poncif ! Rembrandt, Poussin, poncif ! Corrège
 Et Raphaël, poncif qu'on ânonne au collège !
 Hors moi tout est poncif ! »
 Xanthias à propos de Réalista : « Il sait qu'un chat
 Est un chat, c'est très-fort. »
 Réalista : « Que votre erreur est triste !
 Faire vrai, ce n'est rien pour être réaliste :
 C'est faire laid qu'il faut ! Or, monsieur, s'il vous plaît,
 Tout ce que je dessine est horriblement laid !
 Ma peinture est affreuse, et, pour qu'elle soit vraie,
 J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie !
 J'aime les teints terreux et les nez de carton,
 Les fillettes avec de la barbe au menton,
 Les trognes de tarasque et de coquecigrues,
 Les durillons, les cors aux pieds et les verrues !
 Voilà le vrai. »
 Aristophane : « Sans doute, oui, comme les huissiers / Et la peste. »
 Réalista, « aidé de Xanthias, [...] déroule une toile sur laquelle
 est peinte une caricature grotesque du tableau intitulé *Les demoiselles du village* ».
 [...] « Elles ont toutes trois des fronts désordonnés / Et des
 pommes de terre à la place du nez ». ⁵⁰

Banville critique tout d'abord la prétention qui caractérise d'après lui Courbet (« L'art, c'est moi ! »). Le poète fait du peintre réaliste un personnage « hideux », à l'image de son art, qui recherche le laid plutôt que le vrai. Banville caricature cette inclination du réalisme pour la laideur : Réalista « aime les teints terreux et les nez de carton, / Les fillettes avec de la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22-24.

barbe au menton », etc. On retrouve l'attrait de la caricature pour les parties saillantes du corps, puisqu'il est question de nez, de menton et de verrues. Ce n'est d'ailleurs pas *Les demoiselles du village* que Réalista entreprend de montrer, mais bien sa « caricature grotesque », qui se situe du côté de l'exagération en les représentant avec « des pommes de terre à la place du nez ». Notons aussi que, dans la « Ballade des travers de ce temps », Banville représente un Courbet qui met des verrues sur le front de la « nymphe aux yeux d'or » (v. 8-9). C'est aussi la naïveté de Courbet, qui a créé « l'art bonhomme, enfantin et naïf », que Banville épingle ici : « Il sait qu'un chat / Est un chat, c'est très-fort », remarque ironiquement Xanthias.

On constate que, par la suite, Banville émet des critiques positives à l'égard de certains tableaux qualifiés de *réalistes*. En 1863, le poète adresse une « Lettre chimérique » à Courbet dans *Le Figaro*, où il déclare : « non seulement j'admire votre tempérament de peintre et votre science, non seulement je ne vous hais pas, mais je ne suis pas l'ennemi du Réalisme »⁵¹. Banville a d'ailleurs visité l'atelier de Courbet, visite qu'il raconte dans *Le Figaro* du 28 février 1856, soit une vingtaine de jours après la parution dans le même journal de sa parodie de *La Rencontre*⁵². Il y qualifie Courbet d'« excellent peintre » et en particulier de « grand paysagiste » dans le *Salon de 1861*⁵³, avant de constater :

Quelles que puissent être ses imperfections et ses défaillances, le peintre d'Ornans s'est posé cette fois comme un maître, ce titre qu'il avait pris aux premiers jours de ses débuts, il l'a gagné maintenant ; tout vient à point, même à qui ne sait pas attendre.⁵⁴

Mais ces jugements plus nuancés à l'égard de Courbet indiquent moins une évolution de la position de Banville qu'une volonté d'éviter tout conflit. Aussi, le poète se montre enthousiaste devant l'œuvre cynégétique du peintre : « toute cette exposition du maître-peintre d'Ornans mérite de vivre »⁵⁵, déclare-t-il. Ce propos n'étonne guère, puisque les scènes de chasse de Courbet sont connues pour leur aspect conventionnel. Il s'agit en effet d'une partie de la production du peintre destinée à plaire et à être vendue, parallèlement à sa

⁵¹ Voir « Variantes et notes », *OCC, OPC*, p. 299.

⁵² La parodie de Banville paraît pour la première fois le 7 février 1856 dans *Le Figaro* sous le titre « Bonjour, Monsieur Courbet !!! », dont les points d'exclamation renvoient à l'expressivité et à l'exagération propres au journal. L'une des caricatures de Nadar, déjà évoquée plus haut, s'intitule d'ailleurs « Monsieur Courbet !!! » (*Journal amusant*, 11 décembre 1858).

⁵³ *Salon de 1861, La Revue fantaisiste*, 15 mai-1er août, p. 227-228.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 227. Banville évoque en particulier les tableaux *Le Combat de cerfs*, *Le Cerf à l'eau*, *Le Piqueur*, *Le Renard dans la neige* et *La Roche d'Oragnon*.

production à scandale, qui regroupe entre autres *La Rencontre* et *Les Baigneuses* – tableau devant lequel Banville se montre peu admiratif. L'œuvre cynégétique de Courbet, dont on admire généralement l'habileté technique, a connu un succès considérable, et le peintre fut vite considéré comme un spécialiste du genre⁵⁶. Le poète semble donc se ranger à l'avis du plus grand nombre, et son appréhension de l'œuvre de Courbet est plutôt sans surprise : Banville critique la production à scandale du peintre – profitant de la vague d'imitations caricaturales qui s'en prend notamment à *La Rencontre* –, et promeut la partie plus conventionnelle de sa production.

Ces diverses déclarations admiratives sont ainsi l'occasion pour Banville d'atténuer l'attaque satirique de « Bonjour, Monsieur Courbet » et du *Feuilleton d'Aristophane*, et de maintenir un rapport cordial avec le peintre réaliste. C'est d'ailleurs toujours sur le ton très ironique et moqueur qui caractérise ses satires que, dans « Courbet, seconde manière » (*Occidentales*), Banville regrettera la disparition du peintre réaliste :

Courbet ne tire plus de coups de pistolet.

Il est sage à présent : c'en est fait des caprices
Étranges et bouffons que ce réaliste eut.
Succès ! il était temps enfin que tu le prisses,
Et je vois devant lui se dresser l'Institut.

C'en est fait des lutteurs dont la chair était bleue,
Des nez extravagants, des yeux à demi ronds !
Courbet transfiguré ne coupe plus la queue
De ses chiens. Il n'est plus qu'admirable. Admirons.

Les transpositions d'art sérieuses

Banville a réalisé à plusieurs reprises au cours de sa carrière des transpositions d'art et, comme de nombreux écrivains à l'époque, il a pratiqué la critique d'art, notamment dans le « Salon de 1861 », publié en cinq chapitres dans la *Revue fantaisiste*, consacré à un Salon qui passa plus inaperçu que ceux de 1859 et 1863. Le poète connaît donc bien le monde de la peinture de son époque. Banville fréquente des peintres comme Émile Deroy, disciple de Delacroix, et Édouard Manet, lequel choisit d'ailleurs un distique du poète – parmi d'autres

⁵⁶ Au sujet de la réception, voir Jörg Zutter, « Courbet après 1855. Un peintre à la recherche d'un nouveau rapport entre homme, nature et société », dans *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre, catalogue d'exposition*, Jörg Zutter et Petra ten-Doesschate Chu (dir.), *op. cit.*

propositions venant de Mallarmé et Charles Cros – pour figurer sous une lithographie publiée en 1874 dans *Polichinelle*⁵⁷.

Banville réalise des transpositions de peinture dès *Les Stalactites* (« La Fontaine de Jouvence », « Le Démêloir »), mais aussi dans *Le Sang de la coupe*, (« Artémis partant pour la chasse »), les *Rimes dorées* (« Promenade galante », « La Danseuse. À Henry Regnault ») ou encore *Les Exilés* (« La Source », « Une femme de Rubens »). Précisons que « Promenade galante » paraît dans le recueil *Sonnets et Eaux-Fortes*, production de luxe éditée par Lemerre, qui contient quarante-deux sonnets accompagnés chacun d'une eau-forte. Il ne s'agit pas d'une transposition d'art à proprement parler, mais d'une « transposition d'art inversée », comme la qualifie Peter J. Edwards, puisque le principe du recueil était que les poètes composent des sonnets destinés à être interprétés sur cuivre par des artistes. Ce projet connut d'ailleurs un engouement particulier auprès des Parnassiens – beaucoup d'entre eux y participèrent⁵⁸. Si Banville transpose principalement des peintures, il s'intéresse également à une sculpture dans « Amazone nue » (*Le Sang de la Coupe*). Cet intérêt, qui transparaît encore à travers le choix de certains titres de recueils faisant référence à l'orfèvrerie ou à la statuaire (*Les Cariatides*, *Les Stalactites*, les *Améthystes*, mais aussi les *Camées parisiens*) témoigne de sa sensibilité parnassienne.

Comme le dit Daniel Bergez à propos de la transposition d'art, « il s'agit pour l'écrivain de trouver, par les moyens de la langue, un équivalent le plus juste possible de l'effet esthétique produit par l'œuvre inspiratrice », cette dernière ne disparaissant pas derrière la nouvelle création, mais demeurant la référence en étant « recrée par les moyens d'un autre art »⁵⁹. La transposition d'art se veut donc essentiellement sérieuse, tentant de retranscrire une œuvre le plus fidèlement – même si elle n'empêche pas l'auteur de prendre une certaine liberté par rapport à son modèle. Chez Banville, elle trouve sa place dans des recueils plutôt sérieux tels que *Les Exilés* et *Le Sang de la Coupe*. Comme dans la parodie d'art « Bonjour, Monsieur Courbet », l'élément descriptif y occupe une place importante : Banville privilégie des verbes relatifs à la vision, comme « voir » (« La Fontaine de Jouvence », v. 20 ou « Le Démêloir », v. 3-4, dans *Les Stalactites*, « Amazone nue », v. 5, dans *Le Sang de la Coupe*), « sembler » (« Le Démêloir », v. 6) ou des déictiques comme « voici » (« Artémis partant

⁵⁷ Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, dans Charles Cros, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1154-1155.

⁵⁸ Citons notamment Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Coppée, Sully-Prudhomme, Dierx, Verlaine ou encore Glatigny.

⁵⁹ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 183.

pour la chasse », v. 12, *Le Sang de la Coupe*). Le poème donne ainsi véritablement à voir l'œuvre d'art qu'il transpose.

Le signalement de la présence d'une transposition d'art se fait parfois par l'intermédiaire d'une dédicace qui suit le titre du poème, comme dans « La Danseuse. À Henry Regnault » (*Rimes dorées*), « La Source. À Ingres » (*Les Exilés*) ou encore « Artémis partant pour la chasse » (*Le Sang de la coupe*), dédicacé « À N. Diaz » dans les trois journaux où il est prépublié. Banville mentionne parfois également l'œuvre qu'il prend comme modèle, par exemple dans « Amazone nue » (*Le Sang de la coupe*) qui, lors de sa parution dans *L'Écho* puis dans *Le Corsaire-Satan*, a pour titre « Sur une Amazone nue du sculpteur Jean Feuchères ». La mise en recueil semble moins ouverte à la mention de l'œuvre transposée, d'une part parce que ces dernières perdent leur caractère actuel et, d'autre part, parce que le poème acquiert une certaine autonomie.

La comparaison avec le modèle pictural est parfois rendue difficile, voire impossible, notamment dans le cas de sa perte, comme c'est arrivé pour la « Femme à sa Toilette » de Joséphine Calamatta, dont on ne dispose d'aucune reproduction, même si l'on sait qu'il fut exposé au Salon de 1845 et que Baudelaire en fit l'éloge⁶⁰. Banville semble en effet l'avoir pris pour modèle dans « Le Démêloir » (*Les Stalactites*). La tâche est également rendue difficile par la modification des dates de composition par Banville, que l'édition critique de ses œuvres poétiques a permis de mettre en évidence. Ainsi, le poète date « La Fontaine de Jouvence » (*Les Stalactites*) de « mai 1844 », alors que le tableau du même nom dont il s'inspire fut présenté au Salon de 1845⁶¹. De plus, Banville semble s'être également basé sur le commentaire qu'en fit Baudelaire dans son *Salon de 1845*. De même, « La Danseuse » (*Rimes dorées*) donne la date de « janvier 1870 », tandis que l'œuvre de Regnault ne fut terminée que peu de temps avant l'ouverture du Salon en mai 1870, dans lequel il fut exposé⁶².

Mis à part Rubens, Banville choisit des modèles qui lui sont contemporains, et qui ont exposé leurs œuvres au Salon de 1845 (William Haussoulier, Joséphine Calamatta), de 1861 (Ingres), ou dans les années 1830 (Auguste Préault, Jean Feuchères). Il s'agit d'œuvres ayant connu un certain succès à l'époque, comme « La Source » d'Ingres ou « Salomé » d'Henry Regnault (ce dernier fut couronné d'une médaille au Salon de 1870), mais aussi d'œuvres d'artistes moins appréciés par les critiques de l'époque, comme William Haussoulier ou

⁶⁰ Eileen Souffrin-Le Breton, « Notice », *STA, OPC*, p. 491-492.

⁶¹ *Ibid.*, p. 498.

⁶² Peter J. Edwards, « Notice », *Rimes dorées, OPC*, p. 394-395.

Auguste Préault. Le caractère actuel de ces modèles pousse à concevoir ces transpositions d'art comme une activité proche de la critique d'art exercée par Banville. Si ces transpositions d'art ne visent aucun but satirique, il ne faut pas oublier que la critique d'art contient une part importante de description. Ces transpositions viennent ainsi prolonger l'activité journalistique de Banville, en même temps que constituer un point de départ pour la création poétique. Banville s'autorise d'ailleurs certaines libertés, comme le montre sa transposition du tableau de N. Diaz « Diane partant pour la chasse », qu'il transforme en « Artémis partant pour la chasse ». De même, dans « Une femme de Rubens », il procède à une amplification de la « Vénus au miroir », complétant et détaillant la description de Rubens, pour aboutir à un poème de plus de trois cents vers.

Ce rapprochement entre poésie et arts plastiques dans l'œuvre de Banville, qu'il passe par la caricature, la parodie ou la transposition d'art, ne s'explique pas seulement par son activité de critique d'art. Comme l'a montré Albert Cassagne, le recours aux arts plastiques représente pour la littérature du XIX^e siècle un moyen de trouver un nouveau souffle car, tandis que le lyrisme s'use, l'école de la peinture grandit. Un renversement d'influences se produit : la littérature est envahie et dominée par les arts plastiques, alors que c'était l'inverse auparavant⁶³. La littérature et les arts plastiques partagent également le même combat contre l'art bourgeois et les valeurs qu'il véhicule. Ainsi,

au moment où les lettres s'industrialisent et commencent à prendre une tournure démocratique, les arts plastiques, qui sont toujours demeurés plus réellement étrangers à la foule que la littérature, même au moment où l'attention se porte sur eux, offrent à la jeunesse l'attrait d'une beauté plus aristocratique et de formes esthétiques moins aptes, par leur nature même, à servir de véhicules aux idées morales ou aux revendications sociales.⁶⁴

Ce combat pour une cause commune contribue ainsi à rapprocher écrivains et peintres. L'intérêt pour les arts plastiques concerne en particulier les poètes parnassiens :

C'est une inclination naturelle chez les virtuoses de la forme, ou seulement chez des esprits curieux d'effets esthétiques originaux, que de pousser l'ambition jusqu'à vouloir empiéter sur le domaine d'arts voisins, de renforcer le pouvoir expressif d'un art par des moyens empruntés à un autre art,⁶⁵

⁶³ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 315.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 395.

note encore Albert Cassagne. La parodie, qui représente déjà une forme exigeante, voit ainsi sa difficulté s'accroître dès lors qu'elle élit un modèle issu d'un art « voisin », tel que la peinture – cela expliquerait que l'on ne trouve qu'une seule parodie d'art dans l'œuvre poétique de Banville.

Si la poésie (parodique) de Banville se tourne vers les arts plastiques, nous allons voir qu'elle entretient également des liens étroits avec un autre art : la musique.

Parodie et musique

La redécouverte de la chanson au XIX^e siècle

L'usage de la chanson s'observe chez la plupart des poètes du XIX^e siècle. À partir de l'époque romantique déjà, nombre d'entre eux s'inspirent de la chanson. Hugo participe à sa réhabilitation, en qualifiant de « chansons » plusieurs poèmes des *Odes et Ballades* et des *Orientales*, en composant des poèmes sur des airs connus¹ et, plus tard, avec le recueil *Chansons des rues et des bois*. La chanson est également présente chez Gautier, mais aussi Nerval, dont l'attachement à la chanson populaire se manifeste par exemple dans les *Chansons et légendes du Valois*, publiées en 1854 en appendice à *Sylvie*, et que Paul Bénichou a étudiées dans son essai sur *Nerval et la chanson folklorique*².

L'omniprésence de la chanson dans la poésie du XIX^e siècle doit beaucoup à un important mouvement qui, à la même période, entreprend de rassembler les chansons folkloriques. Ainsi, Nerval, dès 1842, avait pour projet de collecter de vieilles ballades françaises. D'autres auteurs participent à cette entreprise, comme Champfleury, qui publie en 1860 *Les Chansons populaires des Provinces de France* ou, plus tard, Anatole France, avec son recueil de *Chansons populaires de l'ancienne France* (1891). Les chansons folkloriques françaises deviennent de ce fait plus accessibles aux poètes. Ainsi, une chanson populaire comme celle de Millevoeye, « La Chute des feuilles », que Banville parodie dans « La Question d'Orient », est répertoriée en 1836 par Pierre-François Tissot dans *Leçons et modèles de littérature française ancienne et moderne*³. Ces recueils de chansons populaires constituent un véritable patrimoine dans lequel les poètes peuvent désormais puiser et, bien souvent, une même chanson à succès se retrouve tour à tour chez plusieurs poètes. C'est le cas de la comptine pour enfants « Nous n'irons plus au bois », reprise par Banville dans *Les Stalactites*, et qu'on rencontre déjà chez Nodier⁴. Nerval y fait lui aussi allusion dans *Sylvie* et

¹ Pensons par exemple au « Chant de ceux qui s'en vont sur mer » des *Contemplations*, composé sur un air breton.

² Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, 1970.

³ Pierre-François Tissot, *Leçons et modèles de littérature française ancienne et moderne*, Paris, J. L'Henry Éditeur, t. II, 1836, p. 668.

⁴ Dans *Thérèse Aubert* (1819). Voir Charles Nodier, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1998.

dans son *Voyage en Orient*⁵, de même que Laforgue dans sa « Complainte du printemps » – bien que très partiellement.

L'engouement pour les vieilles chansons correspond en grande partie à un désir de retrouver une poésie primitive et authentique. En effet, dans l'Antiquité grecque, poésie et musique sont si liées qu'on ne les distingue pas. La poésie est alors destinée à être chantée et relève avant tout de la musique. Ce n'est qu'à la fin du Moyen Âge que poésie et musique se dissocient, avec l'apparition des premiers arts de versifier, et que « le poème est désormais considéré comme ayant une musique qui lui est propre »⁶. D'après Michel Zink,

peut-être en raison de la complexité croissante de l'art musical, les poètes ne mettront plus eux-mêmes leurs pièces en musique, et celles-ci ne seront donc plus composées uniquement pour être chantées mais aussi, et d'abord, pour être lues.⁷

Après le XIV^e siècle, les fonctions de poète et de musicien deviennent distinctes⁸ et, si la poésie peut encore être lyrique, c'est plutôt dans un sens métaphorique. La nostalgie de cette fusion entre musique et poésie est déjà présente chez certains poètes de la Renaissance comme Ronsard, mais elle s'observe en particulier chez les poètes au XIX^e siècle. Chez Nerval, par exemple, le recours à la chanson populaire renvoie à une nostalgie « essentielle » de la poésie primitive, dont il s'agit d'affirmer la suprématie⁹.

Comme le souligne Paul Bénichou, la chanson telle que la pratiquent Hugo et la plupart des poètes de l'époque est, « avec ou sans refrain, [...] une variante nouvelle – romantique – de la chanson littéraire, mais qui ne doit à peu près rien aux motifs et au style de la poésie orale »¹⁰. Autrement dit, il s'agit de « transposition en style parfaitement littéraire d'un folklore librement interprété »¹¹. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que les procédés populaires (comme l'oralité) soient transposés dans la chanson¹². Pensons aux *Complaintes*, qui se caractérisent par une dimension parlée et par la présence de marques orales comme l'apocope et la syncope – même si Laforgue ne généralise pas pour autant le

⁵ À ce propos, voir Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 319.

⁶ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 26.

⁷ Michel Zink, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°33, 1981, p. 82.

⁸ Plus précisément, Michel Zink situe cette rupture après l'écrivain et compositeur français Guillaume de Machaut. Voir *ibid.*

⁹ Voir Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 348.

¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹¹ *Ibid.*, p. 330.

¹² Voir *ibid.*, p. 334-335.

style oral et le réserve à certaines plaintes seulement¹³. Paul Bénichou l'a montré, Nerval a joué un rôle important dans ce processus, en faisant « entrevoir le mérite poétique des textes oraux et l'esprit dans lequel la plus haute poésie peut y chercher un renouveau d'inspiration »¹⁴. Il fait ainsi figure de précurseur en préférant l'assonance à la rime riche afin de retranscrire le caractère populaire de la chanson.

La chanson sera très répandue dans les mouvements marginaux fin de siècle comme les Fumistes ou les Hydropathes. Il s'agit d'une forme souvent considérée comme mineure et qui, comme le souligne Graham Robb¹⁵, se fait volontiers « oppositionnelle » par rapport à la poésie classique. Poèmes et chansons sont récités dans les cabarets qui se multiplient, notamment au Chat Noir, fondé en 1878 par Émile Goudeau. La chanson y est désormais véritablement *chantée* et son oralité mise en avant. Elle joue alors un rôle important dans la réforme du vers, perceptible chez des poètes tels que Verlaine ou Laforgue, qui privilégient l'assonance, la rime approximative et une prosodie moins réglée. Comme le constate Paul Bénichou, « la poésie orale a influé, par résonance et suggestion, sur la révolution poétique de la fin du siècle »¹⁶. Dès lors, la poésie se caractérise plutôt par un chant dissonant, par une discordance – Rimbaud, Laforgue ou Corbière substituent à la lyre des instruments populaires tels que l'orgue de barbarie ou la vielle. Ainsi, *Les Amours jaunes* s'en prennent à la lyre romantique au profit d'un « déchant » qui « va à l'encontre des canons de l'harmonie musicale »¹⁷. Aussi bien chez des groupes comme les Fumistes ou les Hydropathes que dans la complainte de Laforgue ou le « déchant » de Corbière, la chanson devient un instrument de subversion et de dénigrement de la tradition littéraire.

La chanson dans l'œuvre poétique de Banville

Dès ses premiers recueils poétiques, Banville montre un intérêt marqué pour la chanson. Il en fait alors un usage majoritairement sérieux, bien loin de la dimension comico-satirique de recueils comme les *Odes funambulesques*. Lorsque, dans son « Autobiographie » destinée au *Panthéon des célébrités* de Nadar (1853-1854), Banville mentionne, sous l'article

¹³ Voir Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 158-159.

¹⁴ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 174.

¹⁵ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 254.

¹⁶ *Ibid.*, p. 362.

¹⁷ Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 436.

« Œuvres principales », *Les Cariatides* et *Les Stalactites*, il les désigne comme « deux recueils essentiellement *lyriques* », et précise que ces deux recueils contiennent des « vers *lyriques*, c'est-à-dire faits dans les conditions du chant »¹⁸. La présence de la musique se fait cependant tout d'abord plutôt discrète dans *Les Cariatides* : la version de 1842 du poème « La Voie lactée » était divisée en deux chants, tout comme « Les Baisers de pierre » ; quant au Livre deuxième, il débute par « La lyre morte ». Le deuxième recueil de Banville, *Les Stalactites*, possède en revanche un lien plus étroit avec la musique. Le poète annonce dans la Préface sa volonté d'« exprimer en poésie un certain ordre de sensations et de sentiments qu'on pourrait appeler *musicaux* »¹⁹. L'effet musical du recueil est dû à la grande variété de rythmes et à l'emploi du vers impair ou de vers courts. Avec « À une petite chanteuse des rues », Banville reprend le rythme de Ronsard de « Quand ce beau printemps je voy », qu'il réutilisera dans les *Odes funambulesques* pour sa parodie « V... le baigneur »²⁰. On trouve également plusieurs chansons dans *Les Stalactites* : « Chanson à boire », « Chanson du vin », « Chanson de ma Mie », « Chanson du Bateau », « Triomphe de Bacchos » et « Chanson d'amour »²¹. Le poème « Nous n'irons plus au bois » reprend la ronde enfantine du même titre, à laquelle Banville emprunte les deux premiers vers pour en faire un alexandrin (« Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés »).

Le refrain tient une place importante dans *Les Stalactites*, que ce soit dans plusieurs des chansons citées ci-dessus ou dans d'autres poèmes comme « La Muse » ou « Ronde sentimentale ». Quant à « La dernière pensée de Weber », il s'agit d'une transposition musicale dans laquelle Banville crée des vers sur une musique déjà existante²². D'après Brigitte Buffard-Moret, environ un tiers des poèmes des *Stalactites* possèdent les traits stylistiques de la chanson²³. Si Banville reprend de vieilles chansons populaires, on ne peut cependant pas directement parler de *parodies*. Comme l'a souligné Paul Bénichou,

dans *Les Stalactites*, Banville prend seulement pour thème un passage d'une chanson, sur lequel il bâtit un poème. Sa source n'apparaît parfois que dans une épigraphe, et dans ce cas le

¹⁸ Théodore de Banville, « Autobiographie », 1853-1854, dans Nadar, *Caricatures et photographies, Catalogue d'exposition, Maison Balzac, op. cit.*, p. 142.

¹⁹ Théodore de Banville, « Préface », *STA, OPC*, p. 4.

²⁰ Il y conserve l'agencement des rimes qui caractérise le poème de Ronsard (mmfmmf), que Hugo inversera dans « Sara la baigneuse » (ffmffm). Nous examinerons ultérieurement l'origine musicale de ce poème de Ronsard.

²¹ Comme on peut le voir, Banville privilégie la chanson bachique et la chanson d'amour.

²² Sur ce poème, nous renvoyons à l'article de François Brunet « Musique et poésie dans *Les Stalactites* de Banville », qui montre par quels procédés littéraires Banville parvient à traduire le rythme de la musique. *BEPS*, IX, printemps 1987, p. 3-51.

²³ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 266.

poème lui-même, n'est, en fait, qu'une chanson littéraire comme celles de Hugo ou de Musset, sans grand rapport avec la citation folklorique qui lui sert de prétexte.²⁴

On l'a compris, le but de Banville n'est pas d'imiter ou de transformer ces chansons populaires, mais plutôt de s'en servir comme d'un point de départ thématique. Ainsi, précise encore Bénichou, « Banville prend seulement un ou deux vers d'une chanson populaire, et construit sur eux, en les faisant revenir à diverses reprises, un poème dont l'inspiration fait écho à la chanson »²⁵. Il s'agit donc bien plus d'échos à des chansons populaires que de véritables parodies telles qu'on en trouve dans les *Odes funambulesques* et les *Occidentales*, et qui présentent un travail de transformation sur un modèle précis. On ne peut pas non plus parler de *pastiches*, dans la mesure où Banville ne cherche pas à imiter l'aspect populaire de la chanson en reproduisant un style oral (apocopes, syncopes...).

Banville annonce dans la Préface des *Stalactites* que

les quelques chansons et imitations de rondes populaires que contient ce volume seront, pour le lecteur, comme pour l'auteur lui-même, une préparation, un acheminement vers un nouveau livre qui aura pour titre : *Chansons sur des airs connus*²⁶.

La critique se montre divisée quant à l'existence de ce recueil annoncé : Peter S. Hambly, dans l'édition critique²⁷, voit dans les *Odelettes*, le recueil qui suit *Les Stalactites*, la réalisation de ce projet, tandis que, pour David Evans, « le mystérieux volume [*Chanson sur des airs connus*] ne vit finalement pas le jour »²⁸. Il nous semble en effet que Banville a abandonné l'idée d'un recueil entier consacré à des reprises d'airs connus, pour se contenter d'en insérer seulement certaines dans plusieurs recueils épars comme les *Odelettes*²⁹, les *Odes funambulesques* ou encore *Dans la Fournaise*. Notons enfin que l'importance de la chanson dans *Les Stalactites* doit sans doute beaucoup aux rencontres régulières de Banville avec le chansonnier Pierre Dupont au moment de la composition du recueil. Selon Graham Robb³⁰,

²⁴ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 352.

²⁵ *Ibid.*, p. 353

²⁶ Théodore de Banville, « Préface », *STA, OPC*, p. 4.

²⁷ Peter S. Hambly, « Notice », *OD, OPC*, p. 568.

²⁸ David Evans, « Introduction : petite histoire des études banvilliennes de Baudelaire et Mallarmé jusqu'à nos jours », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, oct. 2010, p. 72.

²⁹ « Chant séculaire » fut sous-titré « air connu » lors de sa prépublication dans *Le Corsaire-Satan* le 13 mars 1846 (voir Peter J. Edwards, « Notice », *OD, OPC*, p. 568), tandis que le poème « Aimons-nous et dormons » a pour titre « Chanson / Écrite sur une mélodie inédite de Delsarte » lorsqu'il paraît dans *Les Poètes de l'Amour* en 1850 (Garnier, p. 466-467). *Ibid.*, p. 621.

³⁰ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 77.

on peut parler d'une « influence » de Pierre Dupont sur Banville, même si tous deux font un usage différent de la chanson populaire.

L'odelette, en tant que poème à forme fixe, possède elle aussi un lien évident avec la musique. Certaines pièces des *Odelettes* sont d'ailleurs assimilées à des chansons, par la critique³¹ comme par Banville lui-même, qui donne le titre de « Chanson turque » à l'odelette « Il est dans l'île lointaine... » lorsqu'elle paraît dans *Le Corsaire* en 1847, puis dans *La Sylphide* l'année suivante. Enfin, dans « À Philoxène Boyer », Banville prend comme modèle un chant pour ténor intitulé « Rêverie du Soir » et « À Eugène Grangé » reprend la forme strophique de « Nouvelle Chanson sur un vieil air », issue des *Chants du Crépuscule*.

La musique se fait encore omniprésente dans le recueil *Dans la Fournaise*, que ce soit de manière thématique (avec des poèmes comme « Musique », « À la Chanson » et « Variations ») ou à travers l'utilisation d'anciennes formes fixes comme le pantoum (« Le Guitariste ») et la ballade, que Banville se plaît à dédier tour à tour à François Villon, à Edmée Daudet³² ou encore à François Coppée³³. Le recueil contient également plusieurs chansons composées sur des airs connus, « La Lune », qui reprend la comptine enfantine *Au clair de la lune*, et « Les Belles Filles », composée sur l'air *Giroflé-Girofla*, titre d'un opéra-bouffe en trois actes de 1874. Avant de s'intéresser plus en détail à ces deux chansons, mentionnons encore les poèmes non recueillis, dont « Variation », chanson au refrain d'*Au clair de la lune*, qui semble être la première version du poème « Variations », et une section entière de « Chansons ».

La ballade, qui était originellement un chant destiné à accompagner une danse, semble propice à des thématiques musicales. Ainsi, le recueil des *Trente-six ballades joyeuses* contient une « Ballade de la joyeuse chanson du cor » et une « Ballade pour les chanteurs », dans laquelle le poète souligne l'importance du lyrisme dans la poésie, en évoquant notamment la figure d'Orphée. Le refrain, « Tout cède au charme de la voix », fait allusion au poème des *Améthystes* « Le Charme de la voix ». Banville, en pratiquant la ballade, se compare d'ailleurs à un chanteur, comme dans la « Ballade au lecteur, pour finir », où il déclare : « D'autres chanteurs [...] / Ont comme moi [...] » (v. 11 et 13).

³¹ Ainsi, Jules Lecomte, dans *L'Indépendance belge* du 27 juillet 1856, les qualifie de « chansons ». Cité par Peter J. Edwards, « Les Odelettes et la critique », *OD, OPC*, p. 578.

³² Elle est la fille d'Alphonse Daudet.

³³ Voir, respectivement : « Ballade de Banville à son maître », « Ballade pour Mademoiselle Edmée Daudet » et « Ballade de Banville, à son cher François Coppée ».

Banville ou la nostalgie de l'union entre poésie et musique

La présence de la chanson dans l'œuvre poétique de Banville s'inscrit dans le vaste mouvement de redécouverte de la chanson par les poètes du XIX^e siècle et recouvre la même nostalgie de l'époque antique. Celle-ci se manifeste à de nombreuses reprises chez Banville, pour lequel l'art tend à retrouver un « Éden perdu » :

la révolution musicale est aussi impossible à arrêter et à contenir que toutes les autres révolutions. Nécessairement, fatalement, la musique redeviendra ce qu'elle fut chez les Grecs et dans l'antique Orient, la sœur jumelle de la poésie, exprimant comme elle et en même temps qu'elle, les mêmes sentiments et les mêmes passions.³⁴

Pour Banville, la rencontre entre poésie et musique se conçoit comme une forme de finalité historique. « Tout l'avenir de notre art est dans la réalisation (heureusement inévitable) de cette formule : réconciliation et union parfaite de la Poésie et de la Musique »³⁵, insiste encore le poète. C'est que, d'après Banville, l'oubli des grands rythmes du XVI^e siècle et la platitude semblent avoir eu raison, pendant un temps, de la connivence primitive de ces deux entités. Pour lui,

avant le premier Empire, notre poésie française était tombée si bas, elle avait sombré dans une telle ineptie, elle s'était vautrée dans une telle platitude qu'il fallait, pour la ressusciter, un complet, un éclatant miracle. Elle devait naître à nouveau, non d'un versificateur, d'un artiste, car de quel art se serait-elle servie ? – tous étaient usés, abolis ou complètement oubliés, – mais d'un chanteur à la façon d'Orphée, directement inspiré par Dieu et par la Nature.³⁶

La chanson, on le voit, constitue un moyen de renouveler la poésie. Paul Bénichou note qu'au XIX^e siècle, « tout le monde veut croire ou croit, par principe, que la poésie orale aidera à régénérer la poésie tout court »³⁷. Ce renouvellement de la poésie grâce à la musique et au chant se dote chez Banville d'une dimension mystique, voire religieuse. Comme il le dit dans la citation ci-dessus, il s'agit de « ressusciter » la poésie française par un « éclatant *miracle* ».

³⁴ Théodore de Banville, « Mouvement », 17 juin 1872, dans *Critiques*, op. cit., p. 275.

³⁵ Théodore de Banville, « Symphonie », 10 juin 1878, dans *Critiques*, op. cit., p. 277.

³⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁷ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 69.

« Il fallait qu'un chant nouveau jaillît, par une grâce *surnaturelle* »³⁸, déclare-t-il encore au lendemain de la mort de Lamartine.

Banville, dans cette optique de retrouver une époque perdue, n'a de cesse d'assimiler poésie et chant, notamment dans son *Petit Traité de poésie française*, où il se livre à des considérations générales sur les liens entre poésie et musique. Le poète annonce d'emblée que « les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition »³⁹. Il fait ainsi de la musique le critère même de la poésie, affirmant que « n'est pas vers ni poésie [...] ce qui ne peut être chanté »⁴⁰. Pour Banville, la musique est le but ultime de la poésie :

le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition⁴¹.

Musique et poésie sont donc inséparables l'une de l'autre pour le poète, qui relève un peu plus loin la particularité du langage chanté par rapport au langage parlé :

lorsque nous chantons, [...] notre langage est réglé par un rythme d'un dessin net, régulier et facilement appréciable, afin de pouvoir s'unir à la Musique, dont le rythme est également précis et simple⁴².

Dans son *Commentaire des Odes funambulesques*, Banville affirme : « tout ce qui est poésie est chant, tel est l'axiome que j'ai voulu faire triompher, là comme dans tout ce que j'ai écrit ». Si cette volonté concerne l'entier de son œuvre poétique, elle est particulièrement présente dans les *Odes funambulesques*, où Banville trouve à travers l'ode un moyen de restituer l'ancienne communion entre poésie et musique. Rappelons que l'ode signifie originellement « le chant » – on trouve d'ailleurs la même racine dans le mot *parodie*. Dans le poème « Mascarades », dont le titre premier est « Variations lyriques », le poète exige que poésie et musique se confondent en un même chant⁴³. Le recueil montre à plusieurs reprises que le poète considère ses odes comme des chansons. Plusieurs poèmes comme « L'Ombre

³⁸ Théodore de Banville, « Lamartine », 8 mars 1869, dans *Critiques, op. cit.*, p. 110. Nous soulignons.

³⁹ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

⁴² *Ibid.* Le chant joue un rôle tout aussi important dans le genre dramatique d'après Banville. Dans la Préface du recueil *Le Sang de la Coupe*, il se dit « très intimement persuadé que le théâtre ne trouvera chez nous sa forme définitive que lorsque nous aurons su, comme les anciens, associer le chant et l'ode au dialogue dramatique ». Théodore de Banville, *Le Sang de la coupe, OPC*, p. 187.

⁴³ « Poésie et Musique, / Chantez [...] » (v. 145).

d'Éric » ou « La Sainte Bohème » sont qualifiés de « chansons »⁴⁴ par Banville dans le Commentaire des *Odes funambulesques*. Pensons aussi à la pièce « À Augustine Brohan », le poète demande : « Prends mes chansons, bonne Déesse » (v. 4).

Compte tenu de l'assimilation par Banville de ses poèmes à des chansons, y a-t-il lieu de penser que ses *Odes funambulesques* étaient réellement destinées à être chantées ? Il semble bien que Banville souhaitait que certains de ses poèmes soient chantés, puisqu'il a accompagné les « Triolets » des *Odes funambulesques* de partitions musicales⁴⁵. Dans son « Commentaire », Banville rappelle que « de tout temps les Triolets se sont chantés », avant d'annoncer « pour les chanter un air moderne de Charles Delioux »⁴⁶. Non seulement ces triolets sont destinés à être chantés, mais il semble aussi que certains d'entre eux aient effectivement été chantés, comme la pièce « Nérault, Tassin et Grédelu », dont Banville dit : elle « charma un beau jour les Parisiens ; on la récita, on la déclama, on la chanta »⁴⁷. Les triolets des *Odes funambulesques* constituent cependant le seul exemple de poésie destinée à être chantée, et ce cas n'autorise pas pour autant à penser que tout le recueil ait été lui aussi conçu pour le chant. De manière générale, il s'agit plutôt pour Banville de manifester sa nostalgie pour la période antique tout en cherchant un moyen de renouveler la poésie de son époque, et l'on ne peut à l'évidence pas affirmer qu'il destine au chant *toutes* ses productions poétiques apparentées à des chansons. Pour Brigitte Buffard-Moret, au XIX^e siècle,

c'est une évidence que la poésie n'est plus faite pour être chantée, même si elle est intitulée chanson et même si elle peut être souvent mise en musique ; cependant, certains poètes gardent la nostalgie de cette poésie chantée.⁴⁸

⁴⁴ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 267 et 292.

⁴⁵ De même, il faut rappeler que certaines productions de Laforgue sont faites pour être chantées. C'est le cas de « Complainte de l'oubli des morts », « Complainte du pauvre jeune homme » et « Complainte de l'époux outragé », toutes trois destinées à être chantées à la façon des airs populaires. Voir à ce sujet Jean-Pierre Bertrand, dans Jules Laforgue, *Les Complaintes*, *op. cit.*, p. 169, note 134. Si les triolets de Banville ont été chantés, rappelons également que certains de ses poèmes ont été récités dans des cafés. Dans son « Autobiographie » rédigée pour *Le Panthéon des célébrités* de Nadar (1853-1854), le poète fait état, au registre de ses « Œuvres principales », du *Sang de la coupe*, « ode publiée dans la *Revue de Paris* et reproduite par *L'Almanach de Jean Raisin* (que Darcier récite dans un café de Lyon où il chante) ». Nadar, *Caricatures et Photographies, Catalogue d'exposition, Maison de Balzac*, *op. cit.*, p. 143. Notons que l'acteur, chanteur et chansonnier Darcier, de son vrai nom Joseph Lemaire (1820-1883), apparaît dans la parodie « Reprise de *La Dame* », et que Banville composera un poème en sa mémoire en 1883 dans *Nous Tous* (XXXI).

⁴⁶ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 282.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁸ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 270.

Banville, poète de la lyre

À Théodore de Banville sont fréquemment associés la lyre et le lyrisme. Baudelaire, dans le portrait qu'il consacre au poète, affirme que « le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique »⁴⁹. De même, pour Mallarmé, « Théodore de Banville [...] n'est pas quelqu'un, mais le son même de la lyre »⁵⁰, le « musicien des mots »⁵¹. Les poèmes de Banville ont par ailleurs fait l'objet de nombreuses mises en musique⁵², notamment par des compositeurs célèbres du XIX^e siècle comme Claude Debussy, Charles Kœchlin, Reynaldo Hahn, Camille Saint-Saëns et André Messager. Pour Baudelaire, associer Banville au lyrisme est aussi une manière de souligner un certain aspect désuet de sa poésie. Car si, depuis la plus haute Antiquité, la lyre constitue le symbole de l'expression poétique et le lyrisme celui de la musicalité poétique, dès le début du XIX^e siècle, ce symbolisme traditionnel se trouve remis en question, notamment parce qu'il est associé à « un arsenal désuet de références mythologiques », comme le souligne Laurence Tibi⁵³.

Si, avec des recueils comme les *Odes funambulesques* ou les *Occidentales*, le lyrisme conserve son importance, il se modernise. Banville s'éloigne de ses premières œuvres au caractère très parnassien, qui font un traitement sérieux de la mythologie. Le poète ne revendique désormais plus directement la lyre, emblème de la poésie antique, mais affiche une volonté d'unir « l'élément bouffon » et « l'élément lyrique »⁵⁴ – union permise notamment par la parodie. Les références mythologiques se voient alors rabaissées, mises à côté des personnalités parisiennes triviales qui font l'objet de la satire. Même si Banville conserve un certain attachement au passé – la parodie et le pastiche, qui permettent de ressusciter des poèmes à forme fixe et de vieilles chansons populaires, en témoignent –, la lyre perd peu à peu sa place centrale pour être mariée au bouffon et se voir remplacée par d'autres instruments, comme le violon du saltimbanque⁵⁵. Si le lyrisme se modernise en s'associant au bouffon, cela n'empêche pas la poésie banvillienne de rester intimement liée à la musique.

Selon Romain Piana, l'expression lyrique a une fonction directe, celle de « contrepartie de la dégradation satirique » :

⁴⁹ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *OC*, t. II, p. 164.

⁵⁰ Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations*, *op. cit.*, p. 163.

⁵¹ *Ibid.*, p. 165.

⁵² Elles ont été répertoriées par Peter J. Edwards, « Théodore de Banville parolier : une bibliographie des adaptations musicales », *BEPS*, n°25, 2000, p. 3-34.

⁵³ Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 171.

⁵⁴ Théodore de Banville, « À Pierre Véron », *OCC, OPC*, p. 3.

⁵⁵ Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 398.

l'ode chantée par le chœur exerce une sorte de fonction cathartique, comme si elle devait guérir ou racheter les violences symboliques, corporelles ou sociales, infligées par le satiriste.⁵⁶

La musique permettrait ainsi d'atténuer l'élément satirique, ou du moins de l'équilibrer. Alors que, dans le théâtre aristophanesque, ce sont les chœurs qui remplissent cette fonction, chez Banville, ce sont les ressources de la versification qui s'en chargent⁵⁷. Si les satires du poète ne peuvent pas à proprement parler être qualifiées de *virulentes*, on l'a dit, il est vrai qu'elles n'en conservent pas moins un côté dégradant pour les personnages qui en sont les objets – bien que Banville se défende de cette intention dans la Préface des *Odes funambulesques*.

Cependant, si l'élément lyrique atténue la satire, il nous semble que c'est plutôt de manière indirecte, parce qu'il permet de créer du comique. En effet, comme l'explique Banville dans son Commentaire des *Odes funambulesques*,

L'impression comique [...] est toujours obtenue par des combinaisons de rime, par des effets harmoniques et par des sonorités particulières. [...] Comme elle éveille tout ce qu'elle veut dans notre âme, la musique du vers peut, par sa qualité propre, éveiller aussi tout ce qu'elle veut dans notre esprit, et créer même cette chose surnaturelle et divine, le rire !⁵⁸

Ce sont bien les ressources musicales de la poésie qui participent au comique. Et, si l'élément lyrique est capable d'atténuer la satire, c'est surtout parce qu'il contribue au comique. Plus que la musicalité du vers, c'est le rire qu'elle apporte qui équilibre la satire. La répétition des refrains, mais aussi des jeux de mots, des calembours onomastiques ou encore des rimes richissimes donne une sonorité particulière au poème, une musique propice au rire. Dans la section « Autres Guitares » des *Odes funambulesques*, c'est précisément la transformation de procédés de versification qui apporte l'élément comique aux parodies réunies. C'est donc plutôt dans la mesure où la musique de la poésie, autrement dit le lyrisme, provoque le rire qu'elle rend la satire moins agressive.

⁵⁶ Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », art. cit., p. 137

⁵⁷ Rappelons qu'en 1875, les *Nouvelles Odes funambulesques*, qui étaient parues six ans auparavant, sont divisées en deux pour donner lieu aux *Rimes dorées* et aux *Occidentales*. Elles manifestent par là deux directions différentes, les *Rimes dorées* étant d'inspiration lyrique et les *Occidentales* d'inspiration satirique. On a souvent insisté sur le fait que les *Occidentales* contenaient des satires plus agressives que les *Odes funambulesques* parues en 1857 (voir Philippe Andrès, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, op. cit., p. 183). Et c'est sans doute le manque de lyrisme – lyrisme qui caractérise plutôt les *Rimes dorées* – qui fait de ces poésies des satires plus agressives.

⁵⁸ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 256 et 266.

De plus, il ne faut pas oublier que la chanson peut être une forme très encline à la satire. Comme l'a souligné Graham Robb, Baudelaire fait partie d'une « génération "sérieuse" et "raillieuse", qui prise la chanson pour sa puissance satirique »⁵⁹. De même, Bertrand Degott a montré que la ballade se prête bien à la satire car, par ses répétitions et son refrain, elle martèle et permet ainsi de convaincre. Ainsi, elle possède une « remarquable capacité [...] à rendre compte des réalités contemporaines »⁶⁰. De ce fait, elle convient particulièrement bien au projet de Banville de dépeindre le monde qui l'entoure, mais aussi à la satire, grâce à la fonction mnémotechnique de son refrain et de la répétition en général : « dans la mesure où elle insiste, martèle, pioche, la ballade est un instrument de persuasion dans le débat idéologique »⁶¹, note encore Bertrand Degott. Elle est utilisée par les Parnassiens comme par les Symbolistes dès qu'il s'agit de satire et de polémique. La répétition viendrait, dans le cas de la ballade comme dans celui la chanson, contribuer à la force persuasive de la critique. La ballade semble ainsi constituer l'exemple même d'une forme musicale qui renforce la satire au lieu de l'atténuer. Si l'intention satirique des ballades présentes dans les *Odes funambulesques* ne fait aucun doute, elle est cependant moins évidente dans un recueil comme celui des *Trente-six ballades joyeuses*. En effet, dans sa « Ballade pour une amoureuse », Banville écrit : « Plus de satire, j'y consens » (v. 2)⁶². Bien que la ballade banvillienne ne se veuille pas toujours satirique – le poète n'élit pas cette forme seulement pour sa propension à la satire⁶³ – elle montre que la chanson peut contribuer à la force satirique, sans nécessairement venir la contrecarrer. Il suffit d'ailleurs de parcourir la petite presse de l'époque pour se rendre compte que la chanson peut représenter une forme favorable à la satire. Les journaux satiriques foisonnent en effet de poèmes composés sur un air connu.

« Autres Guitares » et « Variations lyriques »

Le recueil des *Odes funambulesques* contient de nombreuses références à la musique. Si l'ode possède un lien étroit avec la musique, on l'a dit, le titre des deux sections constituées

⁵⁹ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 243.

⁶⁰ Bertrand Degott, « Ballade n'est pas morte ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 434.

⁶¹ *Ibid.*, p. 136.

⁶² Théodore de Banville, *36BJ, OPC*, p. 195.

⁶³ La ballade témoigne aussi d'un certain raffinement, d'une formalité que recherchent les Parnassiens. D'ailleurs, dans la préface du recueil *Trente-six ballades joyeuses*, Banville avoue l'avoir choisie en partie parce qu'elle « unit ces deux qualités maîtresses d'être facile à lire et difficile à faire ». *Ibid.*, p. 183.

de parodies, « Autres Guitares » et « Variations lyriques », fait également directement référence à la musique.

Le titre de la section « Autres Guitares » indique de manière explicite la présence de la parodie comme l'identité de l'auteur parodié puisque, rappelons-le, il transforme le titre du poème de Hugo « Autre Guitare » (*Les Rayons et les Ombres*). Or il est tout à fait significatif que Banville ait choisi de faire référence à ce titre en particulier. En effet, la guitare, au même titre que le piano ou la harpe, est un instrument typiquement romantique. Mais, comme le remarque Laurence Tibi, elle finit surtout par incarner les « lieux communs les plus éculés »⁶⁴ du Romantisme, en renvoyant notamment à l'image stéréotypée de l'amant romantique. À partir de 1858, le terme *guitare* prend une connotation résolument négative en devenant désormais synonyme de « rengaine », « scie », « banalité rebattue »⁶⁵. Ce sens existe déjà au moment où Banville intitule sa section « Autres Guitares » car, si le recueil paraît en 1857, ce n'est que pour sa troisième édition, en 1874, que le poète rebaptise ainsi cette section qui avait d'abord pour titre « Occidentales ». Banville utilise d'ailleurs le terme en ce sens dans les deux premières versions de la parodie « Le Flan dans l'Odéon », parues dans *Le Tintamarre* en 1857 et 1859 :

Allez, allez, ô gens de lettres,
Manger du flan dans l'Odéon !

Voici bien une autre guitare !!!⁶⁶
Citrouillard, ce dandy sans foi,
La⁶⁷ fit un jour, de par le roi,
Rédactrice en chef du *Tintamarre* ! (v. 79-84)⁶⁸

Comme on le sait, les parodies satiriques de la section « Autres Guitares » reproduisent des banalités, notamment en raillant les « têtes-de-turc » du Paris artistique et littéraire de l'époque. Mais elles se moquent aussi des clichés du Romantisme, malgré la volonté d'hommage affichée par Banville. Si Banville voue une sincère admiration à Hugo malgré la difficulté d'écrire après lui, il déplore en revanche l'évolution du Romantisme vers une certaine mièvrerie, qui s'incarne dans un genre comme celui de la romance. On l'a vu, il n'est pas rare que le parodiste ridiculise ce type de lyrisme romantique l'espace d'une ou

⁶⁴ Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 385.

⁶⁵ Voir *ibid.*, p. 389.

⁶⁶ Nous soulignons. Le vers sera ensuite remplacé par « Et, fougueux comme un Transtamare, ». Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 503. Notons que les trois points d'exclamation rappellent l'exagération qui caractérise le petit journal.

⁶⁷ En référence à Asphodèle Carabas, personnage qui renvoie à la femme de lettres Adèle Battanchon, cible de la satire de Banville dans cette parodie.

⁶⁸ Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 503.

plusieurs strophes. Il faut distinguer ici deux sens du mot *lyrisme* car, tandis que le mot désigne à l'origine « tous les textes destinés à être chantés ou psalmodiés avec accompagnement de musique », il se spécialise ensuite « pour désigner des textes de confidence avec effet tendre »⁶⁹, précisent Alain Viala et Paul Aron. Il ne faut pas s'y tromper : Banville veut donner toute son importance au lyrisme tel qu'on le conçoit à partir de l'Antiquité, à savoir dans le sens d'une poésie indissociable de la musique, et non dans le sens plus récent et péjoratif qui désigne l'épanchement du moi romantique. Le titre « Autres Guitares » signale donc bien qu'il s'agit dans cette section de se moquer de « banalités rebattues », que ce soit des bruits de la ville ou des clichés du Romantisme. Par ailleurs, le poème de Hugo « Autre Guitare » est lui-même fondé sur la répétition : il suit le poème « Guitare » et repose sur le retour des syntagmes « disaient-ils » et « disaient-elles », ainsi que sur l'anaphore de l'adverbe « comment ». Sans oublier la structure interrogation-réponse, reprise par chacune des strophes :

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils ?
– Ramez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Oublier querelles,
Misère et périls ?
– Dormez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Enchanter les belles
Sans philtres subtils ?
– Aimez, disaient-elles.⁷⁰

La guitare n'est pas le seul instrument romantique à avoir été malmené. Ainsi, la sérénade finit elle aussi par désigner un cliché du Romantisme. Si le mot a tout d'abord renvoyé à « un concert [ou] un chant exécuté la nuit sous les fenêtres de quelqu'un qu'on voulait honorer ou divertir (et spécialement la femme aimée) »⁷¹, il a aussi acquis le sens figuré et familier de « rengaine » (« c'est toujours la même sérénade »), au même titre que le mot *guitare*. Banville insère une « Sérénade » dans la section des *Stalactites* « Les Caprices, en dizains à la manière de Clément Marot », et c'est bien comme la répétition éculée d'un lieu commun romantique qu'il faut comprendre ce poème mettant en scène Arlequin qui « chante

⁶⁹ Paul Aron et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 70.

⁷⁰ Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, p. 300.

⁷¹ *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

et gratte sa guitare » (v. 10) pour Colombine qui, « las [...] a fermé le volet » (v. 1)⁷². Arlequin et Colombine, rappelons-le, représentent d'ailleurs des figures parodiques, emblématiques de la pantomime.

Examinons maintenant la seconde section de parodies des *Odes funambulesques*, « Variations lyriques », dont le titre fait lui aussi référence à la musique et annonce, tout comme « Autres guitares », des reprises musicales. Si le lyrisme poétique est étroitement lié au chant, le terme *variation* possède également un sens musical, en pouvant désigner la « modification d'un thème par un procédé quelconque (transposition modale, changement de rythme, modifications mélodiques) »⁷³. Autrement dit, il s'agit d'une composition musicale qui part d'un thème existant pour le modifier par divers procédés musicaux. La dernière section des *Odes funambulesques* privilégie en effet des formes musicales : la chanson, le couplet, mais aussi des poèmes à forme fixe comme la villanelle, le virelai ou la ballade ; elle contient également plusieurs reprises d'airs connus. Au même titre que les poèmes à forme fixe, les airs et les chansons se prêtent bien à être repris, dans la mesure où ils possèdent une structure fixe, que Banville réutilise tout en l'adaptant à des thèmes actuels – ce qui correspond précisément au sens musical de la variation.

Des hypotextes musicaux

La parodie entretient un rapport étroit avec la musique. Comme on l'a vu, l'étymologie du mot est composé de *para*, qui signifie « le long de, à côté », et de *ôdé*, la même racine grecque présente dans le mot *ode*, « le chant ». De manière littérale, *parodier* signifie donc « chanter à côté ». Il semble d'ailleurs que, dans l'Antiquité, la parodie désignait des modifications textuelles, stylistiques ou de diction que les rhapsodes effectuaient sur l'épopée⁷⁴. Le Dictionnaire de l'Académie française rappelle un sens vieilli du mot *parodie*, celui de « couplet satirique destiné à être chanté sur un air connu »⁷⁵. La parodie, fondamentalement, est donc un genre intimement lié à la musique.

⁷² Tristan Corbière, dont on connaît la volonté de désarçonner le Romantisme, intitulera une section des *Amours jaunes* « Sérénade des sérénades ».

⁷³ *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit.

⁷⁴ Voir Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 22.

⁷⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Imprimerie nationale, 1986.

On constate que les modèles parodiés par Banville s'apparentent bien souvent à des chansons – nombre de poèmes de Hugo s'en rapprochent⁷⁶ – ou à des airs connus dont il s'agit de modifier les paroles, assimilant ainsi la parodie au vaudeville dans son sens premier, celui de « chanson faite sur un air connu »⁷⁷. La musique⁷⁸ des *Odes funambulesques* doit donc beaucoup à la présence de la parodie, dans laquelle le poète fait appel à des modèles musicaux qui fonctionnent comme des « formes structurantes ».

Les « chansons » de Hugo

La section « Autres Guitares » contient pour l'essentiel des parodies des *Orientales* (sept), mais aussi une parodie des *Odes et Ballades* et une autre des *Voix intérieures*. Or il se trouve que ces hypotextes sont nombreux à se rapprocher de chansons, que le maître romantique affectionne notamment pour leurs vers courts et leur refrain.

Arrêtons-nous tout d'abord sur l'hypotexte de « V... le baigneur », à savoir « Sara la baigneuse » (*Les Orientales*), dont Hugo emprunte la structure au poème « Quand ce beau printemps je voy... » de Ronsard :

Hugo, « Sara la baigneuse »	Ronsard, « Quand ce beau printemps je voy... »
Sara, belle d'indolence, Se balance Dans un hamac, au-dessus Du bassin d'une fontaine Toute pleine D'eau puisée à l'Ilyssus ; ⁷⁹ (v. 1-6)	Quand ce beau printemps je voy, J'aperçois Rajeunir la terre et l'onde, Et me semble que le jour, Et l'amour, Comme enfants naissent au monde. ⁸⁰ (v. 1-6)

⁷⁶ Hugo assimile explicitement ses odes à des chansons dans sa Préface de 1826.

⁷⁷ *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Genève, Slatkine Reprints, 2002.

⁷⁸ Précisons qu'il est plus exact de parler de *musique* que de *musicalité*. En effet, tandis que la *musicalité* est un terme vague qui implique un jugement subjectif et s'utilise plutôt dans un sens métaphorique – on parle du caractère *musical* du vers –, la *musique* désigne un système de règles et, plus précisément, « l'art de combiner des sons d'après des règles » (*Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.* – sur cette distinction, voir aussi Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, *op. cit.*, p. 250). Dans les parodies banvilliennes, on a affaire à de la *musique*, dans la mesure où celle-ci fonctionne comme une forme structurante.

⁷⁹ Victor Hugo, *Les Orientales*, *op. cit.*

⁸⁰ Ronsard, *Œuvres poétiques complètes*, éd. J. Céard, D. Ménéger, M. Simonin, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1993, t. 1, p. 237.

Comme l'a montré Brigitte Buffard-Moret⁸¹, cette forme strophique empruntée par Hugo au poète de la Pléiade provient de la lyrique médiévale, et était à l'origine une chanson poétique. La forme de Ronsard a d'ailleurs très vite été mise en musique et l'air repris, que ce soit par des chansons de la guerre civile ou pour célébrer des événements heureux⁸². La présence dans cette forme strophique de vers impairs (heptasyllabes et trisyllabes) n'est sans doute pas étrangère à son succès musical⁸³. Nombre d'auteurs romantiques, dont on connaît l'intérêt pour les poètes de la Renaissance, reprendront cette forme (Nerval, Gautier), voire l'adapteront librement (Musset). Au vu de l'engouement connu par cette structure à l'époque romantique, il n'est donc pas étonnant qu'elle ait été ensuite parodiée, par Banville, mais aussi par Tristan Corbière⁸⁴.

Si Hugo reprend à Ronsard la forme du sizain, l'alternance de vers de trois et sept syllabes (sur le modèle 737737) et la disposition des rimes (aabaab), il inverse en revanche le genre des rimes. Or c'est précisément ce que Banville reproche à Hugo dans son *Petit Traité de poésie française* :

Eh bien ! pour faire sa Sara la Baigneuse, Victor Hugo a sans façon retourné, écorché ce rythme, mettant le poil en dedans et au dehors la peau sanglante [...]. Ce jour-là Victor Hugo a créé du même coup un chef-d'œuvre immortel et un mauvais rythme, mort-né. Il ne s'est pas aperçu que les deux petits vers de la strophe, ayant chacun sa rime au vers précédent, tombent sourdement sur la rime féminine, tandis qu'au contraire avec une rime masculine la chute du grand vers est sèche, manque d'ampleur et de sonorité.⁸⁵

D'ailleurs, lorsque Banville reprend cette forme strophique pour son poème « À une petite chanteuse des rues » (*Les Stalactites*), il respecte bien le genre des rimes choisi par Ronsard, et non celui adopté par l'auteur des *Orientales*. Par contre, dans la parodie « V... le baigneur », il s'agit cette fois d'imiter le « mauvais rythme » de Hugo et, en reproduisant son erreur, de se moquer de sa maladresse – ce qui montre à nouveau que l'admiration du maître romantique n'est pas dépourvue de distance critique.

⁸¹ Brigitte Buffard-Moret, « "Sara la baigneuse" ou les avatars d'une chanson poétique de la Renaissance », groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/06-10-21Buffard-Moret.doc.

⁸² *Ibid.*, p. 6.

⁸³ Comme on peut le constater, l'usage du vers impair pour apporter de la musicalité n'est pas né avec l'« Art poétique » de Verlaine et ses célèbres vers « De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair ».

⁸⁴ Le poète l'utilise dans « Après la pluie », en y insérant d'ailleurs une allusion au poème « Guitare » de Hugo (« N'es-tu pas, doña Sabine ? / Carabine ? », v. 49-50). Voir Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Ch. Angelet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2003, p. 69.

⁸⁵ Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Éditions de la bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 146-147.

« Sara la baigneuse » n'est pas le seul hypotexte à posséder des liens étroits avec la musique. Avec « Chanson de pirates » et « Marche turque », le poème « Les Bleuets » – que parodie « Le Flan dans l'Odéon » – fait partie des trois chansons à refrain des *Orientales*. Son manuscrit a d'ailleurs comme titre raturé « Chansonnette ». Le poème se rapproche de la chanson non seulement par la présence d'un refrain (« Allez, allez, ô jeunes filles, / Cueillir des bleuets dans les blés ! » qui devient, sous la plume de Banville : « Allez, allez, ô gens de lettres, / Manger du flan dans l'Odéon ! »), mais aussi par ses vers courts, des octosyllabes.

On trouve d'autres hypotextes issus des *Orientales* qui, s'ils n'ont pas de refrain, s'apparentent à des chansons. Il semble en effet que la structure de « La Douleur du Pacha », orientale que Banville parodie dans « La Douleur d'Oscar », composée de nombreuses interrogations, s'inspire de certains *Chants populaires de la Grèce moderne*, traduits et publiés par Fauriel en 1824⁸⁶. De même, « Canaris », qui sert de modèle à la parodie banvillienne « Nadar », avait originellement pour titre « Chant grec ». C'est son schéma strophique, alternant vers longs (alexandrins) et courts (hexasyllabes), qui le rapproche de la chanson. Citons enfin les hypotextes hugoliens « Nourmahal la rousse » (repris dans l'occidentale non recueillie « Entre les Halles et la Banque »), dont les quintils se rapprochent de la chanson, et « La Captive » (qui sert de modèle à « Reprise de *La Dame* »), qui utilise un procédé propre à la chanson avec le « redoublement dans plusieurs vers de suite d'un même timbre rimique »⁸⁷.

Même dans des poèmes qui ne sont pas intitulés « chansons », Hugo a donc souvent recours à des procédés métriques utilisés par la chanson. Comme le remarque Brigitte Buffard-Moret, « nombreux sont les poèmes qui chantent chez Victor Hugo, mais liberté est laissée au lecteur d'établir ou non un lien entre le poème et le genre de la chanson »⁸⁸. Ainsi, l'usage du refrain ou la structure métrique suffisent à rapprocher certains poèmes hugoliens de chansons, sans que le terme soit mentionné. Quant aux *Chansons des rues et de bois*, elles ne s'apparentent à des chansons que par le choix de mètres courts⁸⁹.

On constate donc que c'est tout d'abord dans leurs hypotextes que les parodies de la section « Autres Guitares » puisent leur musique. Les choix de Banville se portent ainsi sur des modèles dotés d'un lien étroit avec la chanson. Certains éléments de la chanson comme le refrain semblent d'ailleurs très intéressants pour le parodiste, dans la mesure où ils offrent une

⁸⁶ Franck Laurent, dans Victor Hugo, *Les Orientales*, op. cit., p. 104, note 1.

⁸⁷ Voir Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, op. cit., p. 212.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 211.

structure fixe et répétitive, convenant bien aux transformations comiques de la parodie, et facilement reconnaissable.

Les formes fixes et leur origine musicale

On connaît l'importance des formes fixes pour Banville, qui leur a consacré plusieurs recueils. Elles tiennent aussi une grande place dans les *Odes funambulesques*, avec la section « Variations lyriques », qui compte deux villanelles, trois ballades, un chant royal et un pantoum, sans oublier une section de « Rondeaux » et une de « Triolets ». Michel Zink note que les formes fixes, si elles ne sont plus nécessairement destinées à être chantées au Moyen Âge, « restent les pièces les plus aptes à être mises en musique, et le sont souvent »⁹⁰.

Dans son Commentaire des *Odes funambulesques*, Banville rappelle que « de tout temps les Triolets se sont chantés »⁹¹ et indique même une mélodie pour accompagner ceux de sa section, comme on l'a déjà dit. Ses triolets semblent donc bien destinés à être chantés : « voici pour les chanter un air moderne de Charles Delioux », annonce Banville avant d'insérer la partition, créée par Delioux spécialement pour ses triolets. Banville se targue dans son Commentaire d'avoir ressuscité le triolet : « mon idée a eu tant de succès que le genre est redevenu populaire »⁹², explique-t-il, ajoutant qu'« on a fait des Triolets aussi nombreux que les étoiles du ciel ». Le triolet est en effet devenu l'un des divertissements les plus populaires de la presse satirique suite à l'utilisation qu'en a fait Banville. Quant au triolet intitulé « Nérault, Tassin et Grédelu », on peut dire qu'il reprend en quelque sorte une chanson populaire en vogue à l'époque. En effet, Banville, dans son Commentaire, précise à propos des comédiens Nérault, Tassin et Grédelu, « qui jouaient des rôles secondaires »⁹³ au théâtre :

comme la liste des acteurs énumérés sur l'affiche se terminait tous les jours par leurs trois noms, toujours placés dans cet ordre, cette phrase vraiment musicale et naturellement si bien scandée : *Nérault, Tassin et Grédelu*, charma un beau jour les Parisiens ; on la récita, on la déclama, on la chanta⁹⁴.

⁹⁰ Michel Zink, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », art. cit., p. 72. Banville, qui relate sa visite à Daumier dans *Mes Souvenirs*, raconte qu'à son départ, le caricaturiste se mit à chanter un rondeau. Théodore de Banville, *Mes Souvenirs*, op. cit., p. 166.

⁹¹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 282.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 283.

⁹⁴ *Ibid.*

Pour finir, relevons que, dans « Mademoiselle Page », qui fait partie de la section « Rondeaux », Banville reprend le motif d'une célèbre chanson, qu'il cite d'ailleurs dans son Commentaire.

Deux des parodies de la section « Variations lyriques » sont basées sur des formes fixes : « Ballade des célébrités du temps jadis » et « Villanelle de Buloz », et toutes deux comportent d'ailleurs un refrain⁹⁵. Nous nous proposons de revenir ultérieurement sur la ballade, et d'examiner en premier lieu la villanelle et son fonctionnement. Il faut tout d'abord préciser à propos du terme *villanelle* qu'il vient de l'italien *villanella*, qui signifie « chanson ou danse villageoise »⁹⁶. D'après Brigitte Buffard-Moret, c'est seulement au XIX^e siècle que la villanelle devient une forme fixe, parce que Banville et d'autres poètes reprennent la villanelle de Jean Passerat (1534-1602) « J'ay perdu ma tourterelle », à la forme particulière et unique, qui deviendra à tort la forme fixe de la villanelle⁹⁷. Autrement dit, Jean Passerat a fixé cette forme grâce au succès de « J'ay perdu ma tourterelle » et aux nombreuses reprises qui ont suivi – reprises parfois parodiques, comme chez Banville. C'est donc Banville lui-même, avec d'autres poètes, qui a fait de la villanelle une forme fixe, sur le modèle de celle de Jean Passerat. Le cas de la villanelle constitue ainsi un excellent exemple du renouvellement que permet parfois la parodie, qui contribue à figer les modèles qu'elle reprend.

Mais examinons de plus près la parodie et son modèle :

⁹⁵ La section « Variations lyriques » compte une seconde villanelle, « Villanelle des pauvres housseurs », mais qui ne relève pas de la parodie.

⁹⁶ *Lexique des termes littéraires*, op. cit.

⁹⁷ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, op. cit., p. 67, note 126.

Villanelle de Buloz J'ai perdu mon Limayrac; Ce coup-là me bouleverse. Je veux me vêtir d'un sac. Il va mener, en cornac, La Gazette du Commerce. J'ai perdu mon Limayrac. Mon Limayrac sur Balzac Savait seul pleuvoir à verse. Je veux me vêtir d'un sac. Pour ses bons mots d'almanach On tombait à la renverse. J'ai perdu mon Limayrac. Sans son habile micmac, Sainte-Beuve tergiverse. Je veux me vêtir d'un sac. Il a pris son havresac, Et j'ai pris la fièvre tierce. J'ai perdu mon Limayrac. À fumer, sans nul tabac! Depuis ce jour je m'exerce. Je veux me vêtir d'un sac. Pleurons, et vous de cognac Mettez une pièce en perce! J'ai perdu mon Limayrac, Je veux me vêtir d'un sac! Théodore de Banville, <i>Odes funambulesques</i>	J'ay perdu ma tourterelle J'ay perdu ma tourterelle ; Est-ce point celle que j'oy? Je veux aller après elle. Tu regrettes ta femelle ; Hélas ! aussi fais-je moy : J'ay perdu ma tourterelle. Si ton amour est fidelle, Aussy est ferme ma foy : Je veux aller après elle. Ta plainte se renouvelle, Tousjours plaindre je me doy : J'ay perdu ma tourterelle. En ne voyant plus la belle, Plus rien de beau je ne voy : Je veux aller après elle. Mort que tant de fois j'appelle, Prend ce qui se donne à toy : J'ay perdu ma tourterelle ; Je veux aller après elle. Jean Passerat, <i>Les Poésies françaises</i>⁹⁸

Comme souvent chez Banville, le titre du poème insiste sur la dimension satirique plus que parodique : Buloz est bien la cible critiquée, et non l'auteur du texte parodié, ainsi qu'on pourrait tout d'abord le croire. Il s'agit donc de mettre le texte transformé, celui de Jean Passerat, au service d'une satire contre François Buloz, publiciste et propriétaire de plusieurs périodiques de l'époque. « J'ay perdu ma tourterelle » devient donc « J'ai perdu mon Limayrac », selon un procédé courant dans les *Odes funambulesques* qui consiste à traiter un nom propre comme un nom commun. Le nom propre est ici placé en fin de vers, ce qui permet une série de calembours onomastiques. Tandis que la villanelle de Passerat a pour

⁹⁸ Jean Passerat, *Les Poésies françaises*, éd. P. Blanchemain, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

thème la plainte d'une tourterelle mâle qui souhaite retrouver sa femelle, et qu'elle compare la fidélité de son amour à la fidélité de sa foi, celle de Banville met en scène le grotesque Buloz à la recherche de son collaborateur Limayrac – tous deux se voient donc rabaissés en étant comparés à des animaux.

Comme dans toute villanelle, le premier vers donne le refrain des strophes paires, tandis que le troisième vers du poème (« Je veux aller après elle », transformé en « Je veux me vêtir d'un sac ») fournit le refrain des strophes impaires. La villanelle offre à Banville une structure fixe à imiter, à savoir des vers de sept syllabes sur deux rimes. Alors que la villanelle se compose habituellement de cinq tercets suivis d'un quatrain, la parodie ajoute ici deux tercets supplémentaires. Mais, mis à part cet allongement de la villanelle de Jean Passerat, elle demeure très proche de son modèle. Ce poème permet à Banville de faire preuve d'une certaine virtuosité technique, non seulement en s'essayant à la construction difficile de la villanelle et en respectant ses contraintes, mais aussi par le biais de la parodie, qui conduit Banville à imiter en partie les deux refrains de « J'ay perdu ma tourterelle », de même qu'à détourner la thématique du poème.

Les reprises d'airs connus

Les parodies des *Odes funambulesques* ne reprennent pas seulement des poèmes de Hugo ou des formes fixes, mais aussi des airs connus, qui trouvent naturellement leur place dans la section « Variations lyriques ». Chez Banville, les reprises de chansons ou d'airs connus fonctionnent de la même manière que les parodies de textes poétiques : elles possèdent une dimension comico-satirique, qui consiste à se moquer de l'actualité culturelle parisienne de l'époque dans le but de faire rire. Ces réécritures se situent aussi dans un rapport d'hommage ou, du moins, de respect par rapport à la tradition littéraire. Pour le poète, il s'agit bien de *parodier* des chansons populaires ou des airs connus, c'est-à-dire de les réécrire en transformant leurs paroles – et non d'imiter la chanson populaire de manière générale, auquel cas il serait plutôt question de pastiche. Banville ne cherche pas à reproduire, par exemple, le style oral caractéristique de la chanson populaire, mais bien à transformer des chansons ou des airs connus particuliers.

Penchons-nous de plus près sur le « Couplet sur l'air des Hirondelles, de Félicien David » qui, comme l'indique son titre, reprend un air de Félicien David. Les paroles de Volmy L'Hôtelier sont reproduites par Banville dans son Commentaire de 1873⁹⁹ :

Couplet sur l'air des Hirondelles	Hirondelles
Acteurs chez qui Mérope Hurle comme un beffroi, Pour enchanter l'Europe, Jouez Le Misanthrope Sans Geffroy !	Voltigez, hirondelles, Voltigez près de moi, Et reposez vos ailes Au faîte des tourelles Sans effroi !

Le couplet de Banville reprend la forme métrique de son modèle, à savoir trois hexasyllabes suivis d'un trisyllabe, ainsi que la disposition des rimes (abaab). Toute la parodie repose sur la transformation, au dernier vers, d'« effroi » en « Geffroy ». Banville explique en effet « a[voir] été séduit par l'exactitude avec laquelle *Sans Geffroy* parodiait le *Sans effroi* du couplet des Hirondelles »¹⁰⁰. Tandis que Félicien David suggère aux hirondelles de voler « sans effroi », Banville met ainsi les acteurs au défi de jouer sans Edmond-Aimé-Florentin Geffroy (1806-1883), reconnu pour avoir été un excellent acteur du Théâtre Français, dont il joua les premiers rôles. « Au contraire, il faut, toutes les fois qu'on le peut, jouer *Le Misanthrope*, non pas *sans*, mais *avec* Geffroy »¹⁰¹, commente Banville en 1873. Ici, un seul vers suffit donc à déclencher la parodie.

Si, avec la pièce que nous venons de voir, Banville se limite à un seul couplet, il applique en revanche la reprise d'un air connu à une chanson entière dans sa « Chanson sur l'air des Landriry », qui transforme une pièce de Vincent Voiture intitulée « À Madame la Princesse. Sur l'air des Landriry ». C'est Banville lui-même qui renvoie au poète dans les deux premières éditions des *Odes funambulesques*, avec la note suivante : « La rime par à peu près y est de tradition ; voyez Voiture »¹⁰². Cette note sera d'ailleurs développée dans le Commentaire de 1873 :

Ici, le fin du fin et la suprême habileté, c'est d'imiter la négligence et le sans-façon de la rime populaire, de faire rimer les mots terminés par un S avec ceux qui sont terminés par un T, et d'éviter, au lieu de la rechercher, la conformité de la

⁹⁹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 288.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Théodore de Banville, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 543.

consonne d'appui. C'est ainsi que l'art lyrique a des lois d'une diversité infinie, qui varient avec chaque genre, et presque avec chaque poème ; le malheur, c'est que quand on commence à les apprendre, la vie est finie.¹⁰³

On constate ici encore que Banville, à travers la transformation de paroles associées à un air connu, recherche surtout à exercer sa virtuosité technique, de la même manière que lorsqu'il reprend des formes fixes. Notons par ailleurs que le poème de Voiture est en fait une lettre sous forme de chanson, adressée à la Princesse de Condé, et qu'il est constitué des anecdotes du jour et des habituelles flatteries galantes, que Banville transforme en une satire des actrices et des courtisanes de son époque, auxquelles il reproche leur avidité et leur naïveté¹⁰⁴. L'hypotexte contient donc déjà une dimension d'actualité qui convient bien au projet satirique de Banville. Ce sont aussi les refrains de la pièce de Voiture (« Landrirette » et « Landriry ») qui semblent intéresser Banville, puisqu'il les reprend tels quels¹⁰⁵.

La « Chanson sur l'air des Landriry » de Banville a comme pendant une pièce non recueillie intitulée « Les Embarras de l'Académie. *Chanson sur l'air des Lanturlu* »¹⁰⁶, dont la forme est également empruntée à Voiture, bien qu'elle contienne deux strophes de plus que son modèle. Le titre qui figure dans la *Revue anecdotique* en 1862, « Chanson sur l'air Lanturlu par l'auteur de la chanson sur l'air des Landriry », suggère d'ailleurs la continuité entre ces deux pièces pourtant parues à presque vingt ans d'intervalle. Son thème est par contre très différent de la « Chanson sur l'air des Landriry », dans la mesure où elle ironise sur les élections de 1862 à l'Académie Française, qui se révélèrent « ridiculement laborieuses »¹⁰⁷. Le refrain diffère également quelque peu, car il se situe au dernier vers de chaque strophe et répète à quatre reprises de « Lanturlu ». Précisons que cette expression est encore utilisée par Banville dans une autre pièce de la section « Variations lyriques », « Virelai à mes éditeurs » : « Bah ! pour mériter ta prime, / Tu lui diras : Lanturlu ! » (v. 31-32), écrit le poète, qui s'adresse à « Barbranchu », nom burlesque qui désigne un écrivain vieillot et sans talent. Cette expression vient ici souligner le succès de cet air, qui est en effet omniprésent dans le milieu littéraire et journalistique de l'époque, au même titre que l'air du *Tra* qui finit par envahir la presse satirique. Dire « Lanturlu », c'est faire appel à un lieu

¹⁰³ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 288-289.

¹⁰⁴ Par le sujet de sa critique, le poème se rapproche de « Reprise de *La Dame* », qui figure dans la section « Autres Guitares » des *Odes funambulesques*.

¹⁰⁵ Précisons que cette chanson a également été reprise par Musset dans « Mimi Pinson », composé sur l'air de « Landerirette ». D'après Myriam Robic, il est probable que Banville s'en soit inspiré (on retrouve notamment la figure de la grisette). M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 191.

¹⁰⁶ Cette chanson, parue dans la *Revue anecdotique* le 15 février 1862 puis dans *Le Parnasse satyrique* de 1864, est reproduite par Peter J. Edwards dans « Annexes », *OCC, OPC*.

¹⁰⁷ Voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OCC, OPC*, p. 416.

commun de la petite presse, dont les écrivains et journalistes usent et abusent – souvent à des fins commerciales. Il s’agit donc de vieilles rengaines, au même titre que les « guitares » romantiques.

Rappelons que les poèmes de Banville composés sur un air connu ont d’abord paru dans la presse : le « Couplet sur l’air des Hirondelles, de Félicien David » est publié de manière anonyme dans *La Silhouette* du 18 janvier 1846, tandis que la « Chanson sur l’air des Landriry » paraît dans *L’Écho* du 13 septembre de la même année, signée par le poète. C’est d’ailleurs à ce moment même – plus précisément, dans les années 1845-1846 – qu’ont lieu les célèbres rencontres de Banville (et Baudelaire) autour du « divan bleu » avec le chansonnier Pierre Dupont. La production poétique banvillienne semble avoir été marquée par ces rencontres, mais pas seulement. Les journaux satiriques de l’époque se voient envahis par la chanson, en particulier par les reprises d’airs connus. Ainsi, de nombreux poèmes du *Tintamarre* de 1846 sont des chansons, parfois composées sur un air connu. Le numéro du 29 mars au 4 avril est même entièrement composé « sur l’air du *Tra la la* », comme l’explique l’article liminaire :

Après tout, nous ne voyons pas pourquoi nous ne rédigerions pas le TINTAMARRE sur l’air du *Tra la la* ?... Cet air est assez bien porté ; on le chante dans les théâtres, on le roucoule dans les concerts, on le chevrote dans les boutiques, on le soupire dans les boudoirs, on le fredonne dans les études, on le miaule dans les salons, on le beugle dans les faubourgs, on le mugit à la barrière.

Le seul tort à notre avis qu’on ait eu, c’est de n’avoir appliqué cet air charmant qu’aux *Fables Lafontaine*... bizarre et inconcevable restriction ! Nous allons prouver nous, que ce tic mélodieux peut s’adapter à tout, aux choses les plus graves, aux sciences les plus abstraites, à la philosophie, aux Beaux-Arts, au Code-Napoléon, à la médecine, à la pâtisserie, à l’économie politique, à la haute poésie, ainsi qu’à la garde nationale.

Comme on va le voir, nous chantons aujourd’hui Racine, Boileau, Destouches, Casimir Delavigne, MM. Voltaire et Paul Fouché sur l’air du *Tra la la*. Sentinelle avancée des intérêts littéraires et de l’art contemporain, le *Tintamarre* ne pouvait laisser échapper cette grande et belle idée. Jusqu’à présent la France n’avait défriché qu’un coin du *Tra la la* : il nous était donné à nous, jeunes hommes, de porter la charrue du *Tra la la* sur l’universalité des choses *tra-la-lables*.

À l’œuvre donc, TINTAMARRE, à l’œuvre ! Peut-être un jour, quand le frottement des siècles aura fait disparaître nos monuments littéraires, quand le temps aura effacé jusqu’au souvenir de Racine, Boileau, Destouches, Paul Fauché, Voltaire ; la postérité sera heureuse de retrouver ses vieux classiques sur l’air du *Tra la la* dans les colonnes du *Tintamarre*.

Ainsi, toutes les strophes des poèmes qui composent le numéro se terminent par le vers « Sur l'air du *Tra la la la*, etc. ». Le journal est même ponctué de la « Moralité » suivante :

Lorsque vous aurez lu ce journal jusqu'au bout,
Tout truffé de cet air qu'on rabâche partout,
Vous en éprouverez un si complet dégoût,
Que vous ne voudrez donc chanter plus rien du tout
Sur l'air du *tra la la la*, etc.

Comme le remarque Paul Aron à propos des nombreuses chansons composées sur un air connu qui peuplent la presse satirique de l'époque – et qui n'ont par ailleurs pas nécessairement été recueillies –, il s'agit plus de détourner le rythme d'une œuvre que le style d'un auteur¹⁰⁸. Ces airs en vogue se prêtent bien au détournement, dans la mesure où le public les connaît bien et « est capable de saisir les moindres nuances parodiques apportées »¹⁰⁹.

De la même manière que le poème à forme fixe, la chanson permet au poète de faire preuve d'une certaine virtuosité technique. Comme le souligne Brigitte Buffard-Moret au sujet des chansons,

de par les contraintes stylistiques qu'elles imposent – mètres courts, schéma strophique élaboré, systèmes de répétitions plus ou moins complexes entraînant le retour d'une ou plusieurs rimes semblables –, même si elles ne connaissent pas de règles précises, mettent au premier plan la science du vers.¹¹⁰

C'est d'autant le cas lorsqu'il est question de reprendre un air connu, où les contraintes liées à la parodie s'ajoutent à celles de la chanson. En même temps, c'est aussi parce que la chanson représente une forme contraignante qu'elle se montre prédisposée à la parodie. Tout comme les formes fixes ou les orientales de Hugo, elle possède un caractère stéréotypé. Banville fait un usage de la chanson très éloigné de celui des poètes fin de siècle. Contrairement à Laforgue par exemple, il n'exploite pas ou peu le caractère oral de la chanson. Graham Robb note que la valorisation de la chanson populaire notamment, correspond en partie à un besoin de se libérer des contraintes des genres poétiques classiques¹¹¹. Or Banville utilise la chanson populaire comme « forme structurante », au même titre que les modèles de ses parodies et que les formes fixes, et c'est précisément pour les contraintes formelles qu'elle implique que le poète la pratique.

¹⁰⁸ Paul Aron, « Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du XIX^e siècle », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, op. cit., p. 259.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, op. cit., p. 266.

¹¹¹ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 244.

La rime, dont on connaît le rôle primordial dans l'esthétique funambulesque banvillienne, tient aussi une place importante dans la chanson, qui en fait souvent un traitement comique. Ainsi, « dans les poèmes aux allures de chansons, le mètre court, souvent associé à des systèmes de répétition, permet de développer les propriétés comiques de la rime »¹¹². Les chansons de Banville, de par leur dimension comico-satirique, se rapprochent des chansons mondaines telles qu'on les pratique notamment au XVIII^e siècle¹¹³. Elles y représentent en effet un jeu mondain, fondé sur des « traits de fantaisie et d'inventivité formelle »¹¹⁴. La chanson, qui offre de nombreuses possibilités de jeux métriques et rimiques, paraît donc avoir naturellement sa place dans la poésie ludique et fantaisiste de Banville. N'oublions pas que la fantaisie elle-même possède un sens musical en pouvant désigner la « réunion d'airs pris selon le caprice du compositeur »¹¹⁵. Or comme le note Graham Robb¹¹⁶, c'est bien le sens qu'aurait dû prendre le recueil annoncé par Banville dans la Préface des *Stalactites*, « Chansons sur des airs connus », et dont la section « Variations lyriques » des *Odes funambulesques* ne rassemblera que quelques pièces¹¹⁷.

Comme l'a remarqué Florent Albrecht,

des cabarets aux salons littéraires, de Goudeau, Bruant, Banville, Verlaine à Mallarmé, en passant par le fondateur Baudelaire, la musique apparaît comme prétexte à faire de la poésie, et non l'inverse : ce n'est pas la poésie qui sert de support à la musique.¹¹⁸

Les reprises d'airs connus viennent en effet montrer que Banville se sert de la musique comme d'un support pour la poésie. De la même manière que les reprises des poèmes de Hugo et que les formes fixes, les reprises d'airs connus se mettent au service du renouvellement de la littérature et permettent à la poésie de trouver un nouveau souffle.

¹¹² *Ibid.*, p. 270.

¹¹³ *Ibid.*, p. 277.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 334.

¹¹⁵ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*

¹¹⁶ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁷ De même, *Dans la Fournaise* rassemble deux « Chansons sur des airs connus » parues ensemble sous ce titre dans *La République des Lettres* le 8 octobre 1876 : « La Lune », composée sur l'air d'*Au Clair de la lune*, et « Les Belles Filles », sur l'air *Giroflé-Girofla*. Le recueil publie encore une vingtaine de chansons non recueillies, dont certaines ont paru dans des revues et journaux.

¹¹⁸ Florent Albrecht, *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 446.

Le lien entre parodie et chanson possède un ancrage dans l'histoire littéraire, avec le genre du vaudeville. Car celui-ci, avant de désigner vers la fin du XVII^e siècle une pièce de théâtre partiellement composée de chansons, qualifie un texte qui change les paroles d'une chanson tout en en conservant la musique ; autrement dit, à l'origine du vaudeville-théâtre se trouve le vaudeville-chanson. La parodie d'airs connus peut donc être assimilée au premier sens du mot *vaudeville*, qui représente un type de chanson populaire et se caractérise par sa gaieté, sa fantaisie, sa dimension souvent satirique et, bien sûr, sa composition sur un air connu¹¹⁹. Le vaudeville, par son caractère gai et sa vocation satirique, correspond donc bien à l'esprit des *Odes funambulesques*. D'après Henri Gidel, « ces vaudevilles étaient étroitement attachés à l'actualité, si bien qu'ils passaient rapidement de mode »¹²⁰. Bien plus, ces chansons se voulaient être le reflet de l'opinion populaire. Or on sait l'importance pour Banville de représenter, à travers ses parodies satiriques, l'opinion publique – on se souvient qu'il justifie l'anonymat du recueil des *Odes funambulesques* par le fait que leur véritable auteur porte « le nom du facétieux inconnu qui s'appelle TOUT LE MONDE »¹²¹.

Sous cet angle-là, des poèmes de la section « Variations lyriques » comme le « Couplet sur l'air des Hirondelles » ou la « Chanson sur l'air des Landriry » (de même que la pièce non recueillie intitulée « Les Embarras de l'Académie. *Chanson sur l'air des Lanturlu* ») peuvent être apparentés au genre du vaudeville dans son sens premier. Précisons que, dans le vaudeville, la mélodie, qui peut être un air vocal ou instrumental, préexiste aux paroles et est indiquée dans le titre par l'expression « sur l'air de... », comme c'est le cas chez Banville, ou par la simple mention « air », suivie du titre de la chanson ou, bien souvent, de son *incipit*. Le « Couplet sur l'air des Hirondelles » et la « Chanson sur l'air des Landriry » empruntent au vaudeville certains traits formels, notamment les couplets de cinq vers¹²². Le vaudeville comporte généralement un refrain, qui se trouve « soit à la fin du couplet soit à la fois à l'intérieur de ce couplet et à sa fin »¹²³ – c'est cette dernière construction que Banville choisit pour sa « Chanson sur l'air des Landriry ». Tandis que le vaudeville a tendance à être plutôt composé de rimes plates, on constate que c'est le cas pour la « Chanson sur l'air des Landriry » mais pas pour le « Couplet sur l'air des Hirondelles », composé de rimes croisées.

¹¹⁹ Henri Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986, p. 4 et 7.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹²¹ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 15.

¹²² Notons que le vaudeville peut aussi comporter des couplets de quatre, six ou huit vers.

¹²³ Henri Gidel, *Le Vaudeville*, *op. cit.*, p. 11.

Mais le genre du vaudeville se caractérise par la reprise d'un air connu, plus que par des aspects formels tels que le nombre de vers ou la nature des rimes.

Le public de la chanson

Avec ces reprises de chansons ou d'airs connus, on peut se demander si Banville cherche à atteindre un autre public, plus populaire, qu'avec les parodies qui imitent des auteurs comme Hugo ou Villon qui, comme nous l'avons dit, s'adressent plutôt à un lectorat littéraire, constitué d'hommes de lettres. Or il semble en être de même avec les reprises de chansons et d'airs connus. Car, si la chanson peut être qualifiée de « populaire », c'est seulement dans la mesure où elle se transmet oralement et, par là, se modifie avec le temps. Mais il ne faut pas oublier qu'à l'origine, elle provient d'un auteur. Paul Bénichou, dans son ouvrage sur *Nerval et la chanson folklorique*, souligne bien l'origine lettrée ou semi-lettrée des textes populaires, dont la majorité date seulement du XVII^e siècle. Pour Paul Bénichou, « le public littéraire a une bonne connaissance de la chanson populaire »¹²⁴, et cela de tout temps, que ce soit à la Renaissance, à la Révolution ou encore au XIX^e siècle. La chanson n'a donc « jamais été exclue de l'horizon lettré »¹²⁵, comme le montre d'ailleurs la réutilisation très fréquente d'airs connus par les auteurs de théâtre. Il ne semble donc pas que Banville, à travers ses reprises d'airs connus, touche ou veuille toucher un public plus populaire qu'avec ses parodies des *Orientales* par exemple.

Cependant, l'usage de la chanson, qu'elle soit populaire ou non, peut favoriser une certaine notoriété. De par le caractère répétitif et percutant de son refrain notamment, la chanson est en effet susceptible de trouver un certain écho auprès du public. C'est ce qui arrive par exemple avec « L'Ombre d'Éric », pièce à propos de laquelle Banville explique dans le Commentaire des *Odes funambulesques* : « ma chanson eut mille fois plus de succès que je ne l'espérais et que je ne l'aurais voulu ; en quelques jours tout Paris la sut par cœur »¹²⁶. La chanson, composée de retours réguliers, peut donc favoriser une certaine notoriété auprès du public.

¹²⁴ Paul Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, op. cit., p. 32.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 267.

Procédés poétiques musicaux

La poésie elle-même représente un genre propice à la musique, puisqu'elle est fondée sur des retours réguliers, notamment ceux du vers et de la rime. Banville exploite les procédés de répétition que peut offrir le genre poétique, que ce soit par la rime, mais aussi par les allitérations. On peut par exemple citer « L'Ombre d'Éric », dont l'allitération en [R] présente dès le titre se retrouve tout au long du poème, ou « V... le baigneur », qui présente une allitération en [R] au début du poème, puis en [s] (v. 43-48). Il arrive aussi que Banville recoure à l'anaphore, comme dans « Nommons Couture ! », où chaque strophe commence par « Puisque ». En ce qui concerne les procédés de répétition issus de la chanson, Banville affectionne surtout le refrain¹²⁷ et le vers court. Le refrain, en étant l'élément le plus caractéristique de la chanson – il suffit en général à l'identifier –, se révèle particulièrement intéressant pour le parodiste, dans la mesure où il s'agit d'une partie emblématique du texte d'origine, de ce fait enclin au détournement. Le refrain contribue aussi à la reconnaissance de l'hypotexte, et possède donc toute son importance pour le lecteur.

Quant au vers court, il caractérise surtout la chanson populaire, qui recourt souvent à l'octosyllabe (on le retrouve dans *Émaux et Camées*, mais il est aussi largement utilisé dans les *Chansons des rues et des bois*, dans *Fêtes Galantes* et *Romances sans Paroles* ou encore dans *Les Fleurs du Mal*) et à l'heptasyllabe, courant dans les poèmes de Hugo qui prennent des allures de chansons, que ce soit dans les *Ballades* ou *Les Orientales*¹²⁸. On l'a vu, c'est de ce vers impair que se compose la strophe des *Amours* de Ronsard « Quand ce beau printemps je voy... », reprise par de nombreux poètes romantiques notamment, et par Banville dans « V... le baigneur ».

La satire d'institutions et de genres musicaux

La musique est aussi présente de manière thématique dans les *Odes funambulesques*. Ainsi, dans le poème « Le Flan dans l'Odéon », on a affaire à deux personnages qui « jouent de l'accordéon » (v. 53). Citons aussi « Tristesse de Darimon », où Darimon s'adresse aux « clairons des Strauss, flûtes si pures » (v. 41) et aux « violons » (v. 42). Il est ensuite

¹²⁷ Pensons aux parodies « Le Flan dans l'Odéon » ou « Ballade des célébrités du temps jadis », qui reprennent toutes deux le refrain de leur hypotexte en le transformant.

¹²⁸ Brigitte Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX^e siècle », *Romantisme*, n°140, 2008, p. 26-27.

question des « accords » (v. 46), d'un « orchestre » (v. 47), du « hautbois » et des « cors » (v. 48), d'une « flûte sylvestre » (51), etc. On trouve encore la thématique de la musique dans « Marchands de crayons », où le jeune homme recherché par Rose est un « musicien » (v. 150) qui « [...] se pique / D'être un merveilleux baryton » (v. 151-152) et « [...] fait souvent de la musique / Avec son cornet à piston » (v. 154-155). Enfin, « Satan en colère » mentionne les « airs de harpe du concert Contrescarpe » (v. 63-64), sans oublier le poème intitulé « Leçon de chant », qui appartient à la section « Triolets ».

De plus, certaines satires des parodies banvilliennes s'en prennent à des institutions musicales. Pensons par exemple au poème « Académie Royale de musique », dans lequel Banville se moque des décorations de l'Opéra, de ses chœurs et de sa troupe qui, si l'on en croit la description qu'en donne le poète, étaient « dans un état assez piteux »¹²⁹. Dans un autre poème au titre presque similaire, « Académie Royale de Mus »¹³⁰, il s'agit cette fois de railler le surnom donné à l'Opéra par les journaux de l'époque chargés de diffuser le programme des spectacles. Le but de Banville est aussi de faire un jeu de mot avec « Mus » qui, en latin, désigne le rat ou la souris et, par là également, la danseuse de l'Opéra¹³¹. Le poète dirige sa critique en particulier contre le directeur de l'Opéra, M. Guillaume, « car les seuls académiciens de sa bizarre Académie étaient en effet les plus petits Rats de l'Opéra »¹³². On trouve encore une satire de l'Opéra dans « L'Opéra turc », qui souligne la désertion du public :

L'Opéra, devenu pareil à l'Odéon,
A vu, depuis trois ans, aux stalles dédaignées,
S'empiler en monceau les toiles d'araignées. (v. 122-124)

Certains musiciens y sont également mis en scène, comme le baryton Massol.

Banville s'en prend aussi au genre de l'opérette, apparu après la guerre de 1870 et qui, selon beaucoup, a favorisé la crise que connaît le vaudeville à partir de 1880. L'opérette aurait ainsi pris la place du vaudeville, dont la partie musicale avait progressivement disparu. C'est que, avant 1855, précise Henri Gidel, « les couplets étaient imposés par la loi aux théâtres légers qui, sinon auraient empiété sur le privilège des théâtres de parole pure comme la Comédie française »¹³³. Ainsi, Alexandre Dumas dut ajouter en 1835 des chansonnettes à *La Dame aux camélias*. C'est précisément ce remplacement progressif du vaudeville par

¹²⁹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 256.

¹³⁰ Il appartient à la section des « Triolets ».

¹³¹ Peter J. Edwards, « Notice », *OF, OPC*, p. 530.

¹³² Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 284.

¹³³ Henri Gidel, *Le Vaudeville, op. cit.*, p. 35.

l'opérette en raison de la perte de ses couplets, à partir des années 1860, que Banville décrit – et déplore – dans son Commentaire ajouté en 1873 aux *Odes funambulesques*, en qualifiant l'opérette de « monstre », d'« abominable race [qui] a pullulé, envahi le monde »¹³⁴. Banville, dans une comédie comme *Hymnis* (1880), continuera d'ailleurs à insérer des couplets.

La polyphonie

Réutilisation d'un même hypotexte

Si le journal est intrinsèquement polyphonique, de par son caractère collectif et de par l'hétérogénéité des voix qui le constituent, les poèmes de Banville ne perdent pas pour autant toute dimension polyphonique dès lors qu'ils sont recueillis. Certains éléments comme la parodie, l'ironie ou la présence de discours direct continuent ainsi à produire des effets de polyphonie indépendamment de leur support de publication. Bien que le journal encourage une littérature polyphonique et provoque certains effets polyphoniques spécifiques (échos entre les rubriques et journaux), il ne constitue cependant pas la seule source de polyphonie. En d'autres termes, le changement de support produit certes une perte de certains aspects polyphoniques propres au journal, mais il n'abolit pas pour autant la polyphonie.

Les parodies banvilliennes sont polyphoniques dans la mesure où elles contiennent deux voix, celle du parodiste et celle de l'auteur parodié. Or cette polyphonie se voit renforcée dans certains cas, notamment lorsque Banville utilise à plusieurs reprises un même hypotexte. Dès lors, la parodie ne se réfère plus seulement au texte réécrit, mais aussi à d'autres poèmes ou parodies de Banville lui-même, qui finissent par dialoguer les un(e)s avec les autres.

Évoquons tout d'abord les différentes reprises par Banville de « L'Enfant », poème engagé qui fut longtemps l'un des plus célèbres des *Orientales*. Il décrit les demandes successives du poète pour savoir ce qui pourrait racheter la tristesse d'un enfant grec dont l'île a été ravagée par les Turcs, et le désir de vengeance de cet enfant, qui répond brutalement au dernier vers : « de la poudre et des balles ». Banville parodie ce poème dans « L'Odéon », où il fait référence au théâtre de l'Odéon désert depuis que Bocage en est devenu le directeur et qui ne compte plus que la présence de Lucas, acteur désespéré au nez proéminent, et de

¹³⁴ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 263.

Mauzin, qui lui demande ce dont il a besoin pour aller mieux – ce à quoi Lucas répond, au dernier vers : « un nez à la Roxelane » (v. 36). Banville fait deux autres réécritures de ce poème dans le recueil *Idylles prussiennes* (1871), qui ont paru plus de vingt ans après la première publication de « L’Odéon » dans la presse. La première, mise en évidence par Jean-Marc Hovasse¹³⁵, s’intitule « Chien perdu ». Il suffit de citer les deux dernières strophes pour se rendre compte de son rapport étroit avec le poème de Hugo :

– Pauvre chien vagabond, lui dis-je,
Que veux-tu ? Dis, que te faut-il ?
Mais soudain, – ô rare prodige
Permis par quelque dieu subtil, -

J’entendis parler ce caniche !
Et comme je tirais deux liards
Pour le renvoyer à sa niche,
Il répondit : – Cinq milliards ! (v. 45-52)

Comme son modèle, le poème est basé sur le décalage entre la réponse attendue et la réponse réelle, doublement surprenante ici puisqu’elle provient d’un chien, « permis par quelque dieu subtil » (v. 48). Elle reprend également les nombreuses interrogations propres à son modèle. De même que dans « L’Odéon », Banville joue sur la trivialité et l’anecdotique, en remplaçant un enfant rescapé de la guerre gréco-turque par un acteur au grand nez errant dans le théâtre de l’Odéon et, ici, par un caniche vagabond.

Les *Idylles prussiennes* contiennent une autre pièce, « La Fillette », dont la fin repose également sur une reprise du poème « L’Enfant » :

Je regardais, comme une étoile,
Ce pauvre être charmant, vêtu
D’une affreuse loque de toile.
– Et toi, lui dis-je, que vends-tu ?

Et l’enfant, les pieds dans la boue
Près du bureau des omnibus,
Me dit vite, en enflant sa joue :
– Moi, je vends des éclats d’obus ! (v. 41-48)

Mais, ici, le poème de Hugo est repris dans une optique sérieuse, puisque c’est dans le cadre des *Idylles prussiennes* qui, rappelons-le, est un recueil engagé qui traite de la guerre entre la France et la Prusse. La figure de l’enfant-victime est reprise tout en étant transposée dans un

¹³⁵ Jean-Marc Hovasse, communication du 6 déc. 1997 de Paris VII sur « Banville-Hugo », citée dans « Variantes et notes », *Idylles prussiennes*, OPC, p. 439.

autre contexte, bien qu'aussi marqué par la guerre. Comme dans le poème de Hugo, on trouve un décalage entre l'apparence de l'enfant (« Ce pauvre être charmant ») et sa réponse au dernier vers. Tandis que « L'Odéon » récrivait « L'Enfant » en son entier, dans « Chien perdu » et « La Fillette », la reprise se focalise sur les deux dernières strophes. Ces deux poèmes des *Idylles prussiennes* se livrent à une reprise plus sérieuse que parodique du poème de Hugo. Notons qu'on trouve encore une quatrième reprise de « L'Enfant » dans *Sonnailles et clochettes* (1890), cette fois à environ quarante ans d'intervalle par rapport à « L'Odéon ». Il s'agit du poème « Pégase », qui réutilise la structure composée d'une suite d'interrogations suivie d'une réponse inattendue : le cheval Pégase demande au poète où il doit l'emmener, procédant à plusieurs hypothèses et questions traduisant une idéalisation du poète, lequel répond au dernier vers : « [...] Tu sais bien. À l'hôpital ! » (v. 56).

Avec « L'Odéon », « Chien perdu », « La Fillette » et « Pégase », Banville reprend chaque fois le poème « L'Enfant » de Hugo. Mais ce sont aussi parfois des structures plus courtes que Banville réemploie. Dans le poème de *Sonnailles et clochettes* qui suit « Pégase », « Pessimisme », Banville réutilise une partie du célèbre vers d'*Athalie* « Comment en un plomb vil l'or pur est-il changé ? » (acte III, scène 7) :

Psychologues à l'œil subtil,
Analystes et pessimistes,
Afin d'en extraire un plomb vil,
Tourmentez l'or, ô bons chimistes ! (v. 1-4).

Dans la Préface des *Fables choisies mises en prose*, qui réécrivent les *Fables* de La Fontaine, Banville reprend déjà ce vers, de manière plus complète même :

La perle ici devient un grain de mil,
Ô grand trouveur, ô Jean de La Fontaine
Et j'ai changé ton or en un plomb vil¹³⁶.

Il s'agit ici pour Banville de s'excuser d'avoir réécrit La Fontaine, et d'anticiper les critiques négatives souvent suscitées par la parodie et le pastiche. Notons que les poètes « modernes » ont souvent insisté sur cette analogie, établissant ainsi « une parenté entre l'acte poétique et l'acte magique ou alchimique qui doit transformer en or les métaux inférieurs grâce à une substance mystérieuse »¹³⁷. Baudelaire utilise cette métaphore de manière inversée dans son

¹³⁶ Théodore de Banville, *Fables choisies mises en prose*, op. cit., p. 248.

¹³⁷ Voir Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., p. 128.

ébauche d'épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* (« Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or »¹³⁸), où elle renvoie au projet même du recueil.

Au registre des réutilisations multiples d'un même hypotexte, citons la ronde enfantine « Nous n'irons plus au bois » qui, dans *Les Stalactites*, sert d'épigraphe à « Ronde sentimentale » (« Entrez dans la danse, voyez comme on danse. Ronde »), et se voit également reprise dans « Les Lauriers » (« Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés »). La parodie d'art « Bonjour, Monsieur Courbet » contient elle aussi une parodie ponctuelle du poème de Hugo « Le Derviche », que Banville a parodié dans « Le Mirecourt ». En effet, « La Déesse, entendant que je criais à l'aide, / Fut touchée, et voici comme elle me parla » (v. 29-30) constitue un écho au vers de l'orientale hugolienne « Et voici comme il lui parla » (v. 6), qui précède le discours que le Derviche adresse à Ali.

Quant à l'expression « Ils sont trop verts », issue de la fable de La Fontaine « Le Renard et les raisins » (Livre troisième, XI), où elle est utilisée par le renard qui tente de se consoler de ne pas parvenir à attraper des raisins, Banville la reprend dans « Le Mirecourt » (*Odes funambulesques*) afin de désigner l'envie des gens de lettres à l'égard du gousset plein de Dumas (v. 3). « Le Mirecourt », qui parodie déjà un poème de Hugo (« Le Derviche ») présente donc un second hypotexte, bien que beaucoup plus limité¹³⁹. Banville utilise encore ce fragment dans des poèmes non parodiques comme « Ancien Pierrot » (v. 52) (*Occidentales*)¹⁴⁰ et « Pas de Feuilleton » (v. 158) (*Rimes dorées*)¹⁴¹. Par ailleurs, Banville prend La Fontaine pour modèle dans la parodie « La Fourmi et la Cigale » (*Nous Tous*), ainsi que dans son recueil de *Fables choisies mises en proses*. La polyphonie est accentuée par le fait que La Fontaine lui-même, avec ses *Fables*, réécrit Ésope. Il ne s'agit pas du seul cas où l'hypotexte constitue déjà une reprise, puisque « Sara la baigneuse », orientale de Hugo que Banville parodie dans « V... le baigneur », reprend un rythme de Ronsard.

On peut constater que les modèles parodiés, qui sont par définition des textes très connus et souvent réutilisés, peuvent se voir figés au point que certains fragments finissent par entrer dans le langage commun de l'époque. C'est en quelque sorte le cas pour les expressions « ils sont trop verts » de La Fontaine et « changer de l'or en un plomb vil » de Racine. Citons aussi « mais où sont les neiges d'antan ? » de Villon, que Banville utilise comme refrain dans

¹³⁸ Charles Baudelaire, « [Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861] », *OC*, t. I, p. 191.

¹³⁹ Il ne s'agit pas de la seule allusion à une fable de La Fontaine. Le poème de *Sonnailles et Clochettes* « Turlurette » fait quant à lui référence à « La Laitière et le pot au lait », puisqu'on peut y lire : « Vous portiez sur votre front / le pot au lait de Perrette » (v. 43). Banville parodie ici le premier vers de la fable : « Perrette sur sa tête ayant un Pot au lait ».

¹⁴⁰ On trouve l'expression telle quelle : « Les raisins sont trop verts ! ».

¹⁴¹ « Car un vieux journaliste, en somme, / Ne sait pas dire : Ils sont trop verts ! » (v. 157-158).

sa parodie de la « Ballade des célébrités du temps jadis », mais aussi dans son *Commentaire des Odes funambulesques*, où il s'exclame « Ô neiges d'antan ! »¹⁴², et dans un texte théorique intitulé « Les types comiques créés par la comédie moderne »¹⁴³. On constate avec la parodie ce que Philippe Hamon appelle la « “rigidification” du discours de l'autre, qui est réduit à ses syntagmes figés, à ses tics stylistiques, à ce qui est “citable” de lui, donc à ses procédés les plus imitables »¹⁴⁴. Or les modèles parodiés, qui constituent déjà des textes connus et facilement imitables car devenus stéréotypés, contiennent eux-mêmes des segments particulièrement stéréotypés, marquants, susceptibles de se figer à tel point qu'ils peuvent finir par faire irruption dans le langage commun.

Réutilisation de mêmes matériaux satiriques

La polyphonie, chez Banville, est suscitée par la dimension parodique de son œuvre, mais aussi par sa dimension satirique. En effet, les poèmes de l'auteur réutilisent à de nombreuses reprises les mêmes sujets satiriques, lesquels sont par ailleurs déjà omniprésents dans la petite presse, qui brasse sans cesse les mêmes anecdotes sur les mêmes personnalités – avant Banville, d'autres voix se sont donc emparées des sujets satiriques qui font l'objet des *Odes funambulesques*. Ainsi, en plus de faire écho aux journaux satiriques, un poème de Banville renvoie bien souvent à un autre poème reposant sur le même sujet. Or comme nous allons le voir, il n'est pas rare que ces reprises de mêmes sujets satiriques entraînent également des reprises formelles chez le poète, qui finit en quelque sorte par réécrire ses propres poèmes.

Intéressons-nous tout d'abord au pastiche « L'Ombre d'Éric » (*Odes funambulesques*), qui critique la romance de Paulin Limayrac. Son sujet est repris dans « Autre Guitare », poème paru dans *Le Charivari* mais non recueilli en raison de la mort de Limayrac, et dont le titre fait par ailleurs écho à la section des *Odes funambulesques*, « Autres Guitares »¹⁴⁵. On l'a dit, la réutilisation d'une même cible satirique s'accompagne bien souvent de reprises formelles. Ainsi, le poème « Autre Guitare » conserve la structure composée de huitains d'octosyllabes et la disposition des rimes de « L'Ombre d'Éric » (en ajoutant cependant une

¹⁴² Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 252.

¹⁴³ Paru dans *Le Corsaire* en 1847.

¹⁴⁴ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 67.

¹⁴⁵ Notons que Banville reprend aussi le titre de la section des *Cariatides* « En habit zinzolin » dans « Chez Bignon. Églogue » (*OCC*), où il est question d'un acteur qui exécute un rôle « en habit zinzolin » (v. 80).

strophe). On retrouve aussi plusieurs correspondances lexicales à l'intérieur du poème : « Il boirait les pleurs de l'Aurore » (v. 2) devient « Pour lui donner à boire un pleur ! » (v. 44), « en sa pâleur » (v. 22) laisse place à « il a perdu sa pâleur » (v. 28), tandis que « démence » (v. 37) se transforme en « délire » (v. 25), et « le merle siffleur » (v. 38) en « un oiseau siffleur » (v. 30).

De même, les textes dans lesquels Banville s'attaque au réalisme de Courbet reprennent certains motifs identiques. Tandis que la parodie « Bonjour, Monsieur Courbet ! » se moque du « profil de Grassot » et du « nez d'Hyacinthe » (v. 7), deux acteurs de l'époque, *Le Feuilleton d'Aristophane* souligne le goût de Réalista pour « les nez de carton »¹⁴⁶. Quant à « Courbet, seconde manière », il évoque l'évolution picturale du peintre réaliste, « sage à présent » (v. 5), puisque « C'en est fait [...] / Des nez extravagants » (v. 10). Enfin, dans « Réalisme », les adeptes de ce mouvement pictural aiment coudre des trompes à la place des nez grecs (v. 32-35). Courbet ne passe pas seulement pour peindre des nez déformés : dans la « Ballade des travers de ce temps », il « met des verrues » sur le front de Prudhomme (v. 8). Le motif est repris dans « Réalisme », où l'on peut lire à propos des partisans de ce courant que « sur les fronts des passants ils collent des verrues » (v. 30), mais aussi dans *Le Feuilleton d'Aristophane*, où Réalista dit aimer « les durillons, les cors aux pieds et les verrues »¹⁴⁷.

On note également la présence de la coquecigrue, animal imaginaire, dans la « Ballade des travers de ce temps » tout comme dans *Le Feuilleton d'Aristophane*. Dans la parodie de Villon, le mot est utilisé au sein du refrain, « Voici le temps pour les coquecigrues ». Si Peter J. Edwards précise que l'expression « "le temps des coquecigrues" signifie "jamais" »¹⁴⁸, il ne faut pas oublier que le terme *coquecigrue* possède aussi le sens de « personne niaise », « imbécile ». Et c'est aussi dans ce sens que Banville l'utilise, puisque le poème dénonce Prudhomme, Edmond About ou encore Venet. Par contre, dans *Le Feuilleton d'Aristophane*, le terme est plutôt employé dans le sens d'« animal imaginaire », et comme emblème de la peinture réaliste, étant donné que Réalista dit aimer « les trognes de tarasque et de coquecigrues »¹⁴⁹. Le poète traduit ainsi la dimension caricaturale associée au mouvement, auquel on reproche un enlaidissement de la réalité – l'expression « trognes de tarasque », qui désigne des visages de monstres sculptés, de gargouilles, possède la même fonction.

Par ailleurs, certains textes parus ensemble dans la presse gagnent à être mis en rapport, ce qui permet de déceler des phénomènes d'échos qui s'estompent avec la mise en

¹⁴⁶ Théodore de Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, op. cit., p. 23.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 548.

¹⁴⁹ Théodore de Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, op. cit., p. 23.

recueil, celle-ci séparant ou éloignant des poèmes originellement destinés à être lus ensemble. C'est le cas de la « Ballade des célébrités du temps jadis », publiée avec la « Ballade des travers de ce temps » le 7 décembre 1856 dans le *Journal d'Alençon*. Si la première comprend des octosyllabes et la seconde des décasyllabes, toutes les deux sont composées sur le modèle de François Villon, l'une étant une parodie de la « Ballade des dames du temps jadis », et l'autre rendant hommage à la ballade de Villon dans son envoi. Ces deux ballades se rapprochent aussi par la dimension temporelle de leur refrain : « Mais où sont les neiges d'antan » fait référence à un temps à jamais perdu, et « Voici le temps pour les coquecigrues » évoque une période future à jamais attendue – si l'on prend l'expression « le temps des coquecigrues » dans le sens de « jamais ».

Mais, on l'a vu, le mot *coquecigrue* doit aussi être compris dans un autre sens, celui de « personne niaise », d'« imbécile ». Le refrain « Voici le temps pour les coquecigrues » de la « Ballade des travers de ce temps » renvoie dès lors à la « Ballade des célébrités du temps jadis », qui critique les mauvais littérateurs de l'époque. Ainsi, la satire de la « Ballade des célébrités du temps jadis » se voit renforcée par le refrain de la ballade qui la suit lors de sa prépublication, refrain dans lequel le terme de « coquecigrues » qualifie aussi les personnalités évoquées dans la très ironique « Ballade des célébrités du temps jadis ». Si l'on se penche cette fois sur le recueil, on constate qu'un autre poème à forme fixe de la section « Variations lyriques », le chant royal « Monsieur Coquardeau », évoque lui aussi la bêtise dans son refrain (« Le front serein de la Bêtise humaine »), venant ainsi faire écho au refrain de la « Ballade des travers de ce temps », « Voici le temps pour les coquecigrues », et appuyer sa dimension satirique.

Les voix des parodies satiriques

Les parodies satiriques de Banville possèdent une dimension dialogique au sens littéral, puisqu'elles se caractérisent la plupart du temps par l'insertion de discours direct. Aussi donnent-elles la parole aux personnalités dont elles se moquent, ce qui contribue à instaurer une certaine polyphonie. Les cibles satiriques font en effet souvent entendre leur voix. C'est le cas dans « Tristesse de Darimon », où Darimon se parle à lui-même (v. 20-21) puis s'adresse à sa culotte (v. 25-64 notamment), et dans « V... le baigneur », poème dans lequel le Docteur Véron « murmure tout bas » (v. 37-54). De même, dans « La Tristesse d'Oscar », Oscar produit un discours destiné à Paulin Limayrac (v. 19-42) et, dans « Satan en

colère », Satan prononce un discours après avoir appelé au secours. La présence de dialogues vient ainsi accentuer le caractère polyphonique des parodies banvilliennes. Pensons à des poèmes tels que « Chaudesaigues dit à Rolle » ou « L'Odéon », qui se compose d'une série d'interrogatives posées par Mauzin (v. 13-35) et auxquelles répond Lucas (v. 36-37). Citons également les parodies « Le Mirecourt » et « Marchands de crayons », qui contiennent toutes deux un dialogue entre deux personnages (respectivement Mirecourt et Dumas ; Rose et un jeune homme).

Ainsi, dans les parodies banvilliennes, il n'est pas rare que l'on murmure, que l'on appelle, que l'on s'écrie ou que l'on prononce un discours, avec comme effet une certaine cacophonie. Ces parodies se caractérisent par une importante dimension parlée, au même titre que certaines plaintes de Laforgue¹⁵⁰. On peut d'ailleurs rapprocher la parodie que Banville fait de Horace dans « Donec gratus » de la « Complainte des formalités nuptiales » : toutes deux mettent en scène un dialogue entre « Elle » et « Lui », avec une volonté de démarquer le genre de l'ode des amoureux.

Il faut aussi mentionner l'ironie, qui instaure une certaine polyphonie dans des parodies comme « Nommons Couture » ou la « Ballade des célébrités du temps jadis ». Car, comme l'a montré Bakhtine, « l'ironie manifeste un conflit et une tension au sein de la parole individuelle ; par là, elle s'apparente à la polyphonie »¹⁵¹. En d'autres termes, l'ironie est intrinsèquement polyphonique dans la mesure où elle dit quelque chose tout en voulant, de manière implicite, exprimer son contraire. En témoigne le terme *célébrités*, présent dans le titre de la « Ballade des célébrités du temps jadis », qui doit être compris dans un sens ironique et renvoie de ce fait à une autre voix.

Insertion et mention d'airs connus ou de chansons

L'air connu, chez Banville, ne fonctionne pas seulement en tant qu'hypotexte de certaines parodies. Il arrive aussi qu'une parodie reprenne un poème de Hugo par exemple, tout en y insérant des vers destinés à être chantés sur un air connu. C'est le cas de la parodie « V... le baigneur » : composée sur le modèle hugolien de « Sara la baigneuse », elle se

¹⁵⁰ Pensons à la « Complainte des voix sous le figuier Bouddhique », à la « Complainte de cette bonne lune », à la « Complainte de lord Pierrot » ou encore à l'« Autre Complainte de Lord Pierrot ». Voir Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit.

¹⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tell », 1978, p. 122.

termine par la reprise d'un air connu rapporté au discours direct par l'un des « personnages » qui s'adresse au « baigneur » :

En passant chacun s'étonne
Et chantonne,
Et lui dit sur l'air du *Tra* :
« Oh ! la vilaine chenille
Qui s'habille
Si tard un soir d'Opéra ! » (v. 67-72)

Cette parodie a été prépubliée dans la petite presse¹⁵², où l'air du *Tra*, un vieil air de vaudeville, est alors très répandu – comme nous l'avons mentionné plus haut, un numéro entier du journal *Le Tintamarre* a même été composé sur cet air, avec comme volonté de railler son omniprésence dans la presse.

On assiste également à l'insertion d'extraits de chansons dans les parodies de Banville. Ainsi, « Nadar », qui réécrit l'orientale « Canaris », cite un célèbre refrain, « Hourrah ! les morts vont vite » (v. 20), issu de la ballade de Gottfried August Bürger, *Lénore* (1774), traduite et importée en France par Nerval en 1829. Il n'est pas rare non plus que les parodies de Banville mettent en scène des personnalités qui chantent, comme on le constate dans « Reprise de *La Dame* », où l'actrice naïve et vaniteuse se fait accompagner « Sur l'orgue [...] / Des chansons de Darcier » (v. 61-65).

On trouve aussi dans certaines parodies des *Odes funambulesques* des références à des chansons précises. « Le Flan dans l'Odéon » mentionne le titre d'une chanson de Pierre Dupont : « les élèves de l'Orphéon / [...] chantaient *Les Bœufs* aux fenêtres... » (v. 69-70). Comme on peut déjà le voir ici, ces chansons sont généralement l'œuvre de plusieurs voix. Citons encore « Bonjour, Monsieur Courbet », où le feuillage, les gazons et les saules s'unissent pour chanter un hommage ironique au peintre réaliste. « Le chant dans les textes est rarement un acte individuel monologique, mais il engage une polyphonie énonciative »¹⁵³, notent Antonio Rodriguez et André Wyss.

La chanson peut être mise au service de la satire, comme dans « Bonjour, M. Courbet », où le chant de la nature, loin d'être harmonieux, se veut ridicule (« Bonjour, monsieur Courbet le maître peintre ! / Monsieur Courbet, salut ! Bonjour, monsieur Courbet ! » (v. 35-36)) et semble bien avoir pour but de se moquer directement du peintre réaliste, connu pour les chansons fort simples qu'il improvisait chez Andler, comme le

¹⁵² *La Silhouette*, 15 avril 1846.

¹⁵³ Antonio Rodriguez et André Wyss, *Le Chant et l'écrit lyrique*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2009, p. 6.

raconte son contemporain Alfred Delvau dans son *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*¹⁵⁴ :

Quant c'était le tour de Courbet – ou à Courbet, pour parler réalistement – il se renversait en arrière et, de sa voix bisontine, mais agréable, il chantait des chansons en vers blancs composées par lui ; par exemple :

« Quand je bois, je bois,
Et le temps s'en va !
Je fume ma pipe
Avec un vieil ami,
Et le temps s'en va !
Et la ! la ! la ! la ! » etc. etc.

Ou bien :

« Tous les garçons chantaient
Le soir au cabaret qu'ils étaient réunis
Tous les garçons chantaient,
Répétant ce refrain :
Tra la la la la, lou lou lou, la,
Tra la la la la, lou lou lou, la,
Trou lou lou lou lou lou lou,
Le premier qui chanta
Raconta ses amours... »

La trivialité du chant de la nature dans « Bonjour, Monsieur Courbet » fait donc directement écho à celle des chansons que Courbet avait l'habitude d'improviser lorsqu'il fréquentait ce type de cafés parisiens.

Il faut préciser que l'insertion de titres de chansons ou de chansons dans les *Odes funambulesques* ne concerne pas seulement les parodies. Ainsi, dans « L'Amour à Paris », le poète invite Évoché à chanter (v. 9) et on entend l'indigène fredonner « "Turlurette" » (v. 16), vieux refrain d'une chanson. Le terme s'emploie encore comme interjection dans des vieilles chansons¹⁵⁵. C'est ce sens que Banville utilise dans le poème du recueil *Sonnailles et Clochettes* « Turlurette », qui a pour refrain « Eh ! allez donc, Turlurette ! ». Le poème de *Nous Tous* « Philosophie » mentionne quant à lui une « turlurette », en se référant non pas au refrain d'une chanson comme dans « L'Amour à Paris » mais, cette fois, à l'instrument de musique dont jouaient les chanteurs ambulants. Précisons qu'on trouve encore dans *Sonnailles et Clochettes* une pièce intitulée « Turlututu », qui reprend la célèbre chanson enfantine *Turlututu, chapeau pointu*, à laquelle le poète emprunte la construction en

¹⁵⁴ Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, huitième édition. Il désigne également une sorte de guitare au XVI^e siècle.

octosyllabes et le motif du « chapeau pointu ». En effet, tout le poème consiste en la description des « souliers du vicomte » qui « sont pointus, pointus, pointus » (v. 20), « Comme le chapeau pointu / Qui, dans la chanson, accompagne / Incidemment *Turlututu* » (v. 10-12). Notons qu'il existe une autre version de cette chanson intitulée *Vous n'êtes pas mon berger*, qui commence par les vers :

L'autre jour à la promenade,
Le long de ces ... turlututu
Le long de ces ... lan la dériette
Le long de ces verts prés.¹⁵⁶

Mais, mis à part les octosyllabes et la présence de « turlututu », la chanson de Banville s'en trouve assez éloignée.

Quant au poème des *Odes funambulesques* « Une vieille Lune », il présente un dialogue entre le poète et Évoché, dont « la lyre d'argent est pleine de chansons » (v. 32). Enfin, n'oublions pas la section des « Folies Nouvelles » qui, rappelons-le, constitue un prologue à une opérette destinée à être représentée au petit théâtre du même nom, sur une musique d'Hervé¹⁵⁷. La section insère trois chansons, dont la deuxième a pour refrain « Digue, digue, don », issu d'une célèbre chanson populaire enfantine qui a d'ailleurs été reprise par Béranger dans « Le Carillonneur »¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Eugène Rolland, *Recueil de chansons populaires*, Paris, Maisonneuve & Larose, t. I, 1967, p. 183.

¹⁵⁷ Florimond Ronger, dit Hervé (1825-1892) était compositeur, auteur dramatique et acteur du théâtre bouffe.

¹⁵⁸ *Le Parnasse français du XIX^e siècle, Œuvres poétiques d'A. de Lamartine, C. Delavigne et P.-J. de Béranger*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1832, p. 307.

CHAPITRE 6 : LES POÈMES ET RECUEILS COMPOSÉS « À LA MANIÈRE DE »

La difficulté d'assumer la pratique du pastiche

Recueils et sections composés « à la manière de » ou « sur des rythmes de »

Au-delà de la parodie, Banville pratique la réécriture de manière massive tout au long de sa carrière, notamment au travers de poèmes, sections et recueils composés « à la manière de ». Ces textes peuvent être qualifiés de *pastiches* – ils imitent une forme telle que l'a pratiquée un auteur en particulier –, pour autant que l'on ne considère pas le pastiche comme une réécriture nécessairement ludique. En effet, la majorité de ces poèmes composés « à la manière de » sont plutôt sérieux, en s'inscrivant dans un projet plus large de restitution d'anciennes formes fixes. On peut donc parler de *pastiches de genre*, puisque Banville s'intéresse à imiter des formes fixes (ballade, rondeau, dizain, odelette...) telles que les ont pratiquées certains auteurs, plus qu'à imiter le style de ceux-ci.

On a parfois eu tendance à surestimer le nombre de pastiches chez Banville¹. Ainsi, l'intertextualité banvillienne a souvent été considérée, à tort, comme de l'hypertextualité – si l'on veut reprendre les termes de Genette –, en particulier dans le premier recueil de Banville, *Les Cariatides* (1842). Car, bien que celui-ci présente une forte composante intertextuelle, le pastiche y est plus ponctuel. Si, comme Genette, on considère que la dérivation doit être « à la fois massive et déclarée, de manière plus ou moins officielle »², le nombre de pastiches dans le premier recueil de Banville s'en trouve considérablement réduit, se limitant alors aux sections « Caprices, en dizains à la manière de Marot » et « En habit zinzolin », laquelle était intitulée « À Clymène. Pastiches » dans la première édition. Même si le pastiche ne s'applique ici qu'à des sections, et non à l'œuvre entière, on peut le considérer comme « massif », dans le sens où il ne se limite pas à quelques mots ou à quelques vers d'un poème. Il est donc difficile de considérer la première œuvre de Banville comme un recueil de pastiches – elle n'est d'ailleurs pas sous-titrée « pastiches » par l'auteur – et, mis à part les deux sections citées plus

¹ C'est le cas de la critique de l'époque, qui a pu utiliser le terme *pastiche* de manière excessive.

² Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 19.

haut, la plupart des réécritures qu'elle contient sont très ponctuelles et relèvent plus de pratiques intertextuelles.

Si *Les Cariatides* ne comprennent que deux sections de pastiches, et si *Les Stalactites* (1846) n'en dénombrent aucun à proprement parler, Banville publie par la suite plusieurs ouvrages entièrement consacrés à la réécriture, avec des recueils « à la manière de » : ainsi, les *Trente-six ballades joyeuses* sont composées « à la manière de François Villon » (1873) et les *Rondels* (1875) « à la manière de Charles d'Orléans ». Le poète s'essaie également à la restitution d'anciens rythmes, de la Renaissance notamment, avec les *Odelettes* (1856), qui empruntent leur formes à Ronsard, mais aussi à Hugo, Musset, Béranger et Brizeux, et avec les *Améthystes* (1862), qui sont « composées sur des rythmes de Ronsard ». Banville pratique encore la transposition à plusieurs reprises : on peut citer son projet de transposer en français moderne *La Chanson de Roland*, qui aboutit à deux poèmes dans *Les Exilés*.

Banville n'hésite pas à signaler à son lecteur qu'il pratique la réécriture, tout d'abord dans les titres et sous-titres des sections et des recueils. Pour la section « Caprices, en dizains à la manière de Clément Marot » (*Les Cariatides*), l'indication du titre se double d'un commentaire métatextuel dans le poème qui ouvre la section, « Congé », dans lequel Banville déclare : « [...] je veux écrire, / À la façon de mon aïeul Marot » (v. 2-3). Lorsque le pastiche investit un recueil entier, Banville le signale grâce à son sous-titre, comme on peut le constater pour les *Améthystes*, sous-titrées : *nouvelles odelettes amoureuses, composées sur des rythmes de Ronsard*. Il arrive également que Banville place une épigraphe de l'auteur repris, comme c'est le cas au début des *Améthystes* et des *Rondels*, qui contiennent en ouverture quelques vers de Ronsard pour l'un, et de Charles d'Orléans pour l'autre. Le sous-titre peut atteindre une certaine longueur, en donnant des précisions sur son modèle : citons les *Trente-six ballades joyeuses pour passer le temps, composées à la manière de François Villon, excellent poète, qui a vécu sous le règne de Louis le onzième* ou les *Rondels, composés à la manière de Charles d'Orléans, poète et prince français, père de Louis XII, oncle de François premier*. Si François Villon et Charles d'Orléans sont des auteurs peu connus au XIX^e siècle, que Banville tente de réhabiliter, ces titres à rallonge constituent eux-mêmes des pastiches des titres anciens – non exempts d'ironie, comme en témoigne le qualificatif d'« excellent poète » attribué à Villon. Ils reprennent la phraséologie de l'époque et recourent notamment à l'archaïsme (par exemple, avec « Louis le onzième »). On peut donc déceler ici une dimension parodique, puisque Banville exagère les sous-titres utilisés dans les œuvres de la fin du Moyen Âge. La moquerie n'est pas tellement dirigée contre les auteurs pastichés –

Banville admire Villon autant que Charles d'Orléans –, mais plutôt contre le style usité à l'époque, marqué par une certaine emphase.

La périphrase préférée au *pastiche*

Bien que Banville n'hésite pas à signaler à son lecteur que ses poèmes sont composés « sur des rythmes de » ou « à la manière de », que ce soit au travers des titres, des sous-titres, des épigraphes ou des poèmes liminaires, on l'a vu, il n'utilise que très rarement le terme *pastiche* pour les désigner. En effet, seule la section des *Cariatides* « En habit zinzolin » a été qualifiée de *pastiches*, et uniquement dans la première édition de 1842, où elle porte le titre « À Clymène. Pastiches ». Concernant cette section, Banville ne donne par ailleurs aucune indication à propos de ses modèles. Si Peter J. Edwards, dans l'édition critique des *Cariatides*, a pu établir à propos de la section « En habit zinzolin » qu'il s'agit de poèmes galants qui empruntent « les formes et le style du genre précieux et légèrement érotique tel que pratiqué dans les salons du XVII^e et XVIII^e siècle »³, et identifier comme modèles Voiture pour le rondeau, Saint-Amant, Scarron et les poètes de l'époque de la Fronde pour le triolet, force est de constater que Banville ne fournit pas d'indications explicites qui permettraient au lecteur de reconnaître ses modèles.

Notons également que Banville, avant de publier son recueil de *Trente-six ballades joyeuses*, pratique déjà la ballade dans les *Odes funambulesques*, mais sans préciser que c'est « à la manière de Villon ». Pourtant, la « Ballade de la vraie sagesse », recueillie dans les *Odes funambulesques*, a pour titre « Ballade à la manière de François Villon pour fêter le premier jour de l'an »⁴ lorsqu'elle paraît dans le *Polichinelle* en 1857. On constate donc que le changement de support conduit à l'abandon de la précision « à la manière de » – alors même que les quelques ballades contenues dans les *Odes funambulesques* préfigurent le recueil de *Trente-six ballades joyeuses* en élisant Villon comme modèle.

Il faut dire que Banville ne donne de précisions pour aucune des formes fixes rassemblées dans les *Odes funambulesques* quant à leurs modèles, pas même lorsqu'il consacre toute une section à des « Rondeaux », et ne semble pas les avoir composées à la manière d'un auteur en particulier. Si le passage de la presse au recueil aboutit parfois à

³ Peter J. Edwards, « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville », art. cit., p. 141.

⁴ Il s'agit d'un poème de circonstance, puisqu'il paraît le 4 janvier.

l'abandon de telles précisions, il est cependant évident que Banville préfère réserver à ses réécritures l'expression « à la manière de » plutôt que celle de « pastiches ». Lorsque, le 6 janvier 1862, Banville écrit à Gautier afin qu'il se fasse l'écho des *Améthystes*, passées inaperçues lors de leur parution, il qualifie le recueil de « petite tentative pour restituer les plus excellents rythmes de Ronsard »⁵, mais le terme *pastiche* n'apparaît à aucun moment. Banville se défend même à plusieurs reprises de pratiquer ce type de réécriture. Alors qu'il expose son projet des *Trente-six ballades joyeuses* dans une lettre à son éditeur Poulet-Malassis datant de juin 1858, il précise bien qu'il ne s'agira pas de pastiches : « J'emploierais le style et les cadres anciens, mais non pas l'ancienne orthographe⁶ [sic], afin de faire non un pastiche mais une œuvre nouvelle ». Il est plutôt surprenant que, pour Banville, l'utilisation de l'ancienne orthographe, c'est-à-dire celle du moyen français, suffise à elle seule pour déterminer la présence d'un pastiche de Villon.

La dévalorisation du pastiche

Quoi qu'il en soit, cette annonce de Banville à son éditeur est révélatrice de l'opposition entre pastiche et nouveauté qui prévaut à l'époque, que ce soit dans les dictionnaires⁷, chez les auteurs ou les critiques. En effet, le pastiche a mauvaise presse et il est la plupart du temps associé à un manque d'originalité. Contrairement à la parodie, il est encore peu pratiqué dans la première partie du XIX^e siècle – on ne compte guère que Baudelaire, Petrus Borel et Balzac à l'avoir utilisé⁸. Comme l'a relevé Marc Fumaroli, « depuis le Romantisme, l'imitation est bannie, l'originalité est une exigence absolue, si bien que l'on a sacrifié ou caché la fécondité de l'imitation inventive, confondue avec la copie seule »⁹. L'époque se caractérise donc par un climat peu favorable au pastiche. L'imitation est un reproche souvent adressé aux Parnassiens, que Barbey d'Aurevilly, par exemple, considère comme des imitateurs serviles des Romantiques, de Victor Hugo en particulier¹⁰. De même, le *Parnasse contemporain* fut accusé par *L'Année littéraire* de 1866 de n'être « tout entier qu'un

⁵ Cité dans « Les *Améthystes* et la critique », *AM, OPC*, p. 485.

⁶ Banville adoptera en effet l'orthographe moderne et non celle du moyen français pour ses ballades à la manière de Villon.

⁷ Aude Déruelle note que le pastiche, dans le *Grand Larousse du XIX^e siècle*, est défini comme une « imitation, œuvre d'art ou de littérature imitée d'autres œuvres et dépourvue d'originalité ». A. Déruelle, « Poétique balzacienne du pastiche », *L'Année balzacienne*, 2001, p. 126.

⁸ Daniel Sangsue, « Pastiches », art. cit., p. 79.

⁹ Marc Fumaroli, « Une forme légale et créatrice de l'imitation : le pastiche », art. cit., p. 5.

¹⁰ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 207.

recueil d'imitations, de pastiches ou de réminiscences involontaires »¹¹, ce qui témoigne d'une certaine confusion entre le pastiche et des marques d'intertextualité comme la réminiscence.

Les critiques parues à la publication des *Cariatides* témoignent de cette vision péjorative du pastiche à l'époque. Parmi de nombreux exemples, on peut citer celui de *La France littéraire*, où l'on peut lire : « enfin, un dernier reproche que nous adressons au poète, c'est de n'avoir guère fait que des pastiches ; bien peu de chose dans ce volume énorme lui est venu du cœur »¹². Ces reproches prennent très vite la forme d'accusations, plutôt virulentes :

M. de Banville convient que cette pièce [« Madrigal, à Clymène »], aussi bien que sept autres qui l'accompagnent, n'est qu'un pastiche. Pourquoi le jeune auteur n'a-t-il pas poussé la franchise jusqu'au bout ? Il aurait reconnu que tout son livre n'est qu'un recueil de pastiches : ce serait là son excuse, et son plus grand tort est de ne pas en convenir. Nous ne connaissons point de poètes originaux à vingt ans ; et l'auteur des *Cariatides*, quoi qu'il prétende, ne fera point exception à la règle ; qu'il nous permette de [le] prouver : [« Amours d'Élise », VI, v. 1-16] Pastiche de Victor Hugo ; pastiche de prédilection ! [« Ceux qui meurent... », V, v. 16-23 (1842)] Pastiche d'Auguste Barbier ! [...] ¹³

Le critique continue ainsi sur plusieurs lignes à épingler, sur un ton dénonciateur, ce qu'il prétend être des pastiches. On note ici la confusion entre intertextualité et hypertextualité, dans la mesure où les pastiches reprochés à Banville se révèlent être plutôt des marques d'intertextualité très ponctuelles, comme des sources d'inspiration, des clins d'œil ou des allusions. On remarque également que, plus que la pratique du pastiche, c'est l'absence d'indication du pastiche qui se voit reprochée à l'auteur, assimilé dès lors à un plagiaire. L'intertextualité semble poser problème dans la mesure où elle mentionne moins clairement l'identité de ses modèles que l'hypertextualité. C'est ce qui pourrait expliquer que les deux sections des *Cariatides* « Les Caprices » et « En habit zinzolin », ne sont pas plus directement visées que le reste du recueil. En effet, la section composée à la manière de Marot et celle sous-titrée « pastiches » lors de la première édition ne sont pas plus épinglées que le reste du recueil. Toujours est-il que la formulation « à la manière de » demeure à l'époque plus

¹¹ Gustave Vapereau, « Une grande pléiade nouvelle. Étoiles et nébuleuses. *Le Parnasse contemporain* », *L'Année littéraire et dramatique* [1886], Hachette, t. IX, p. 26, cité par Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 208.

¹² *La France littéraire*, 20 avril 1843, p. 90, cité dans « *Les Cariatides* et la critique », *CAR, OPC*, p. 36.

¹³ Ad. Michel, « *Les Cariatides*, par Théodore de Banville ; Poésies, par Accurse Alix », *L'Art en Province*, Moulins, Desrosiers, tome VII, 1843, p. 15-20, cité dans « *Les Cariatides* et la critique », *CAR, OPC*, p. 355-356.

acceptable que celle de « pastiches » ; d'ailleurs, la réception critique des recueils entièrement consacrés à la réécriture ne reproche jamais à Banville d'avoir composé des poèmes « à la manière de ».

Banville lui-même enregistre cette dévaluation du pastiche dans le poème des *Cariatides* « Une nuit blanche », mettant en scène un poète en manque d'inspiration qui, à la nuit tombée et après avoir interrogé à deux reprises la Muse sur les raisons de son abandon (v. 41 et 48), s'exclame :

Devant nous ont passé quelques sombres génies
Qui vous jetaient aux vents, farouches harmonies
Dont nous psalmodions une note au hasard !
Tout fiers d'avoir produit un pastiche bâtard,
D'avoir éparpillé quelques syllabes fortes,
Fous, ivres, éperdus, nous assiégeons les portes
Des Panthéons bâtis pour la postérité !
C'est un aveuglement risible en vérité ! (v. 73-80)

On voit ici que le pastiche est dévalorisé : il est « bâtard », illégitime au regard des prédécesseurs qu'il reprend et indigne d'être reconnu par son auteur, pour qui il ne représente au final qu'un « aveuglement risible ». Le poème retranscrit l'idée, courante à l'époque, selon laquelle le pastiche constituerait l'apanage des auteurs sans inspiration et ne pourrait être que stérile dans son incapacité à participer à l'évolution littéraire.

Banville émet à plusieurs reprises des réserves au sujet de certaines pratiques imitatives, notamment dans une notice consacrée à Ronsard (1821), où il affirme que « les littératures périssent toujours du même mal, c'est-à-dire en retombant dans l'imitation des imitateurs »¹⁴. Mais il ne faut pas s'y tromper : ce n'est pas l'imitation des auteurs ou le pastiche que Banville dénonce ici, mais bien l'imitation des imitateurs qui, à ses yeux, ne peut être que servile et empêcher de faire œuvre nouvelle, en condamnant la littérature à la répétition. Ce rejet n'est pas nouveau, et s'enracine dans le Romantisme : déjà Mme de Staël, dans *De la littérature*, refusait « l'imitation de l'imitation »¹⁵, pour défendre des valeurs opposées à celles des classiques, des Anciens, et pour valoriser l'originalité.

À ceux qui l'accusent de n'être qu'un faiseur de pastiches, Banville répond, dans la Préface de l'édition de 1842 des *Cariatides* :

¹⁴ Théodore de Banville, « Pierre de Ronsard », *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1972, p. 290. Il s'agit d'une notice que Banville rédigea pour *l'Anthologie Crépet*.

¹⁵ Mme de Staël, *De la Littérature*, éd. A. Blaesche, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », p. 352.

Qu'est-ce donc, Messieurs, je vous prie, qu'un poète qui, en imitant Hésiode, Virgile, Victor Hugo, Shakespeare et Alfred de Musset, imprime à toutes ses compositions un cachet qu'on ne peut méconnaître ? Qu'est-ce donc qu'un semblable poète, s'il vous plaît, sinon un poète original ? peut-être, après cela, trop original, comme disent les autres !¹⁶

Invoquer l'originalité d'une œuvre afin de l'éloigner de toute accusation de pastiche n'est pas rare à l'époque, puisque Balzac, de la même manière que Banville, se défend de pratiquer cette activité dans ses *Contes drolatiques* (1832-1835), qui contiennent un grand pastiche de Rabelais, en affirmant : « cette œuvre est la plus originalement conçue à cette époque, ce livre n'est pas un pastiche »¹⁷. Tandis que Banville se défend de pratiquer le pastiche dans sa réponse aux critiques des *Cariatides*, il anticipe cette fois les accusations dans sa Dédicace des *Odelettes* à Sainte-Beuve¹⁸, où il insiste sur sa volonté d'innovation :

Si on m'accusait pour avoir repris quelques mètres passés de mode, pour avoir tâché d'innover là où vous et vos pairs semblez avoir épuisé les audaces légitimes, ne trouverais-je pas en vous, cher maître, un défenseur naturel ? *Les Pensées de Joseph Delorme* m'ont enseigné mes théories, les *Notes et Sonnets* qui sont à la suite des *Pensées d'août* m'ont donné le type de mes formules.

La réécriture doit donc permettre d'innover de manière légitime, en remettant au goût du jour des « mètres passés de mode », dans la même lignée que la réhabilitation du sonnet par Sainte-Beuve.

Le pastiche comme moyen de formation ?

Les critiques de l'époque consentent parfois à excuser la pratique du pastiche chez Banville en raison de son jeune âge et de l'étendue de son premier recueil de vers. On a très vite souligné l'ampleur des *Cariatides*, tandis que le poète n'est âgé que de dix-neuf ans au moment de la publication :

¹⁶ Théodore de Banville, *CAR, OPC*, p. 537.

¹⁷ Cité par Éric Bordas, « Chronotopes balzacien », *Poétique*, n°121, 2000, p. 6-7.

¹⁸ Le recueil est composé sur des rythmes de la Renaissance, en particulier de Ronsard, dont l'accès a été rendu possible grâce à Sainte-Beuve, qui lui-même pratiqua l'odelette.

il ne s'agissait pas là d'une mince plaquette, comme sont d'ordinaire les publications des tout jeunes gens, mais d'un volume de près de trois cents pages, renfermant une soixantaine de poèmes dont deux, « La Voie lactée » et « Les Baisers de pierre », fort étendus ¹⁹.

La jeunesse de Banville au moment de cette première publication sert en quelque sorte de circonstance atténuante aux yeux de la critique. Aussi peut-on lire dans *La France littéraire* :

Si M. Th. de Banville avait quarante ans et qu'il publiât ce volume, nous dirions : il y a un grand poète perdu ; mais cet auteur est, nous assure-t-on, de la première jeunesse, et nous dirions : il y a là un grand poète à naître. Nous aimons mieux que cette brume soit la brume de l'aube que celle du couchant²⁰.

C'est donc ici dans la mesure où la pratique du pastiche est supposée posséder une dimension formatrice pour l'auteur que la critique accepte de l'excuser. Car, comme le note Antoine Albalat dans *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, le pastiche peut représenter, pour les écrivains, « un exercice de style, un moyen mécanique de se faire la main »²¹. Il s'agit tout d'abord d'un exercice pédagogique, qui n'a pas d'emblée une valeur littéraire : depuis le XVII^e siècle, l'imitation des grands auteurs fait partie de l'apprentissage scolaire. Dans l'Antiquité déjà, « on apprend à écrire par la fréquentation assidue d'un nombre limité de textes jugés indispensables »²², souligne Paul Aron, qui précise que c'est avec Proust que, « pour la première fois, un auteur en voie de légitimation exhibe cette part de sa formation qu'est le pastiche comme une clé de sa compétence d'écrivain »²³ – ce n'est d'ailleurs qu'au XX^e siècle que le pastiche devient plus acceptable, en grande partie grâce à Proust.

Banville, dans le *Petit Traité de poésie française*, conseille l'assimilation des auteurs, voire d'un auteur en particulier :

Vous choisirez parmi les grands poètes celui pour lequel vous vous sentez la plus forte et la plus étroite sympathie, puis, parmi les ouvrages de ce grand poète, celui de tous que vous sentez et admirez le mieux : alors, ayant pris ce livre, fermez tous les autres et ne lisez plus que celui-là. Lisez-le sans cesse, sans repos, sans trêve, comme un luthérien lit sa Bible ou comme un

¹⁹ Jules Poignand, « Les Cariatides », *Le Gaulois*, 21 février 1879, cité dans « Les Cariatides et la critique », *CAR, OPC*, p. 370.

²⁰ *La France littéraire*, op. cit., p. 90, cité dans « Les Cariatides et la critique », *CAR, OPC*, p. 361.

²¹ Antoine Albalat, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 1901, p. 28.

²² Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 24.

²³ Paul Aron, « Sur les pastiches de Proust », *CONTEXTES* [En ligne], n°1, septembre 2006, p. 7.

bon Anglais lettré lit son Shakespeare, et, croyez-moi, cette fréquentation obstinée d'un maître vous vaudra mieux que tous les enseignements possibles²⁴.

Bien que Banville recommande au poète débutant de lire de manière assidue un auteur en particulier – c'est-à-dire de s'en imprégner et non directement de l'imiter –, son discours ne va pas sans rappeler la fonction pédagogique que peut recouvrir le pastiche. Le *Petit Traité de poésie française*, qu'Anatole France considérerait comme de « la métaphysique de rossignol », ou encore comme un « manuel de poésie qu'on lit avec agrément, mais qui ne témoigne pas de beaucoup de savoir ni de réflexion »²⁵, s'adresse tout d'abord au poète débutant ou sans talent. Comme le note Steve Murphy,

l'ouvrage fut destiné au départ à de jeunes filles, où le poète essaie de montrer les règles que ces élèves du secondaire devraient accepter, contraintes dont les poètes de génie peuvent se dispenser [...] ; lorsque le traité est publié sous forme de livre, il sera toujours un manuel à l'usage du public et non pas, par exemple, une série d'instructions destinées aux meilleurs poètes du moment.²⁶

Alors faut-il considérer le pastiche comme une étape dans la formation littéraire de Banville, autrement dit, comme une méthode d'apprentissage stylistique ? Bien sûr, on peut supposer que Banville, de par la génération à laquelle il appartient, est préparé à l'exercice du pastiche, qui fait à l'époque partie de la formation littéraire et intellectuelle. La critique n'hésite d'ailleurs pas à relever, à la réception des *Cariatides*, que « Banville [...] sait par cœur Homère, Hésiode et Virgile »²⁷, entre autres. Même si le poète est débutant lorsqu'il commence à utiliser le pastiche, on peut difficilement affirmer que ce dernier a pour lui une fonction d'apprentissage, puisque Banville continue à le pratiquer dans la suite de son œuvre, de manière plus massive qui plus est – en ne le réservant plus à quelques sections comme dans *Les Cariatides*, mais en l'étendant à des recueils entiers. Il est donc difficile de prêter une utilité formatrice au pastiche pour un auteur qui pratique la réécriture tout au long de son œuvre, de manière presque régulière. Banville semble de plus associer sa jeunesse à une certaine facilité en matière de création littéraire, affirmant à propos des *Cariatides*, dans leur Avant-propos daté du 14 mars 1877 :

²⁴ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 70-71.

²⁵ Anatole France, « La Vie littéraire : Théodore de Banville », *OPC*, t. IX, p. 316.

²⁶ Steve Murphy, « Versifications "parnassiennes" (?) », art. cit., p. 70.

²⁷ Ad. Michel, « *Les Cariatides*, par Théodore de Banville ; *Poésies*, par Accurse Alix », *op. cit.*, p. 15, cité dans « *Les Cariatides* et la critique », *CAR, OPC*, p. 353.

j'ai eu le bonheur de l'achever de ma seizième à ma dix-huitième année, c'est-à-dire à l'âge divinement inconscient où nous subissons l'ivresse de la Muse, et où le poète produit des odes comme le rosier des roses.

Banville a dix-neuf ans au moment de la publication de son premier recueil, qui comprend des poèmes écrits entre seize et dix-neuf ans. Il s'agit tout de même d'un volume d'environ trois cents pages, comptant soixante poèmes dont deux, « La Voie lactée » et les « Baisers de pierre », sont constitués de près de mille vers. Autant dire que c'est une première œuvre imposante pour un jeune poète.

Si la critique de l'époque voit à travers le jeune âge de Banville un moyen d'excuser le recours au pastiche, l'auteur, quant à lui, se défend de vouloir pratiquer cette activité en invoquant deux arguments en particulier : sa volonté d'originalité, on l'a dit, mais aussi son intention ludique. Toutes deux lui permettent de tenir à distance les mauvaises intentions qu'on lui suppose dès la publication des *Cariatides*.

Le pastiche entre divertissement et sérieux

La volonté ludique permet à Banville d'effacer toute volonté de nuire à l'auteur pastiché, de le ridiculiser ou de s'en prendre à lui. Ainsi, dans « Congé », le poème qui ouvre la section des « Caprices » (*Les Cariatides*), le poète s'empresse d'exprimer son intention d'écrire quelques dizains à la manière de Marot « car il est temps de rire » (v. 5), avant de préciser : « Donc, loin de moi le vulgaire odieux ! » (v. 6). De même, le sous-titre des *Trente-six ballades joyeuses*, « pour passer le temps », affiche clairement une volonté de divertir le lecteur. Par son ton, le recueil se rapproche d'ailleurs de la poésie funambulesque de Banville incarnée par les *Odes funambulesques*. Quant au titre de la section des *Cariatides* « En habit zinzolin », il suggère lui aussi le domaine de l'apparat et du divertissement : pour Peter S. Hambly, « l'habit zinzolin sied à un poète précieux, contemporain par l'esprit de Mademoiselle de Scudéry et d'Honoré d'Urfé »²⁸. Alvin Harms insiste également sur le ton léger et gracieux de ces poèmes, qui rappellent selon lui la poésie pastorale ou galante du XVII^e siècle²⁹. Il ne s'agit d'ailleurs pas là de la seule occurrence de l'adjectif *zinzolin* dans la poésie banvillienne, puisqu'on le retrouve également dans « Chez Bignon. Églogue » (*Rimes*

²⁸ Peter S. Hambly, « Variantes et notes », *CAR, OPC*, p. 532.

²⁹ Alvin Harms, *Théodore de Banville, op. cit.*, p. 18.

dorées), où il est question d'un auteur qui exécute un rôle « en habit zinzolin » (v. 80) – la couleur, que Littré définit comme un « violet rougeâtre », est alors associée à l'acteur³⁰.

Donner une dimension ludique à ses écrits semblait également être le but de Banville lorsqu'il mentionna « pastiches » à côté de sa section « En habit zinzolin », dans la première édition des *Cariatides*. Pour Peter S. Hambly, ce sous-titre a pour fonction d'indiquer le caractère ludique des poèmes qui la composent³¹. Il précise que l'édition de 1877 contient une épigraphe empruntée aux *Femmes savantes* de Molière (acte V, scène 1), qui joue le même rôle³². Alors est-ce les critiques de ce premier recueil qui ont conduit Banville – ou son éditeur – à retirer cette précision ? On peut le supposer. Toujours est-il que l'appellation *pastiches* avait ici pour vocation d'indiquer le ton léger de la section, plus que de signaler au lecteur la présence de réécritures. Cette fonction ludique va de pair avec une certaine modestie, qui permet de saper toute volonté de nuire à l'auteur réécrit, d'effacer son travail ou de prendre sa place. On se souvient à ce titre que Banville ne manque pas de qualifier les *Améthystes* de « *petite tentative pour restituer les plus excellents rythmes de Ronsard* »³³.

Dans *Les Cariatides*, Banville pratique une esthétique de la fragmentation qui, en relevant de sa fantaisie, manifeste une volonté ludique. Le caractère composite du recueil, qui contient des « feuillets détachés » (« Amours d'Élise », Livre deuxième), des « épisodes et fragments » (« Ceux qui meurent et ceux qui combattent », Livre deuxième), des « Caprices » (Livre troisième), semble également propice au pastiche dont le terme, rappelons-le, provient de l'italien *pasticcio*, qui signifie « pâté », mélange d'aliments³⁴. La logique fragmentaire est même déjà présente dans les œuvres de certains auteurs pastichés par Banville, comme François Villon ou Charles d'Orléans, chez lesquels Jean-Claude Mühlethaler a pu constater une fragmentation du discours en une multiplicité de discours individuels³⁵. Le caractère composite des *Cariatides* n'est en tout cas pas imputable à l'écriture journalistique, puisqu'il s'agit du seul recueil de Banville à n'avoir pas paru dans la presse avant d'être publié en volume – même si, bien sûr, on ne peut exclure de manière radicale l'existence d'une influence indirecte de l'écriture journalistique. Quoi qu'il en soit, le recueil des *Cariatides* est de nature très différente de celui des *Odes funambulesques*, qualifiées par Banville de « feuilles volantes », précisément parce qu'il s'agissait de poèmes épars destinés

³⁰ « Zinzolin » est aussi l'un des personnages de la comédie en vers de Banville *Riquet à la Houppe* (1884).

³¹ Peter S. Hambly, « Variantes et notes », *CAR, OPC*, p. 531.

³² *Ibid.*, p. 531-532.

³³ Lettre du 6 janvier 1862 à Gautier, citée par Peter J. Edwards, « *Les Améthystes* et la critique », *AM, OPC*, p. 485. Nous soulignons.

³⁴ Voir Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 7.

³⁵ Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 153.

originellement à la presse et dont le caractère fragmentaire dérive précisément de leur support originel. Le caractère fragmentaire des *Cariatides* relève donc avant tout de l'esthétique fantaisiste, convenant bien à la pratique du pastiche, dont les origines étymologiques soulignent l'aspect composite.

Pourtant, si la section des *Cariatides* « En habit zinzolin » offre une poésie légère, son intention ludique n'est pas évidente, dans la mesure où il s'agit d'une composante déjà présente dans les hypotextes. Banville réécrit des textes qui sont à l'origine légers et ludiques, mais sa démarche est plus sérieuse, en voulant restituer une poésie appartenant au passé et en la remettant au goût du jour. De la même façon, si les *Trente-six ballades joyeuses* revendiquent leur intention de divertir le lecteur, elles ne sont pas nécessairement ludiques. Comme le remarque Giovanna Bellati³⁶, Banville revisite Villon tantôt de manière bouffonne, comme dans la « Ballade des célébrités du temps jadis », tantôt de manière sérieuse, comme dans la « Ballade de ses regrets pour l'an 1830 », qui évoque avec nostalgie l'âge d'or du Romantisme³⁷. Philippe Andrès a d'ailleurs relevé la diversité de tons des *Trente-six ballades joyeuses*, qui va « du regret le plus mélancolique et élégiaque à la joie la plus pure et sereine »³⁸. C'est que, si la ballade médiévale suppose une forme définie, son ton est plus libre, et varie selon les auteurs qui l'ont pratiquée, voire chez un même auteur. Comme le dit Charles Asselineau dans son « Histoire de la ballade » qui précède les *Œuvres* de Banville, « elle n'est assujettie à aucun ton, ni à aucune inspiration spéciale, ni à la majesté, ni à la pompe, ni à la tristesse, ni à la gaieté »³⁹. Ainsi, elle est

[...] tour à tour pompeuse avec Marot, guerrière avec Eustache Morel, amoureuse et mélancolique avec Charles d'Orléans, mignarde avec Froissart, ironique et badine avec Voiture et Sarrazin. Villon l'a faite à son gré, cynique dans sa peinture du logis de la Grosse Margot, pieuse et séraphique dans ce cantique à la Vierge⁴⁰.

La reprise formelle de la ballade de Villon laisse donc à Banville une certaine liberté et ne l'oblige à l'usage d'aucun ton en particulier. Dans d'autres réécritures banvilliennes, l'absence de volonté ludique ne fait aucun doute : les *Améthystes*, *nouvelles odelettes amoureuses*, *composées sur des rythmes de Ronsard* et les *Rondels* procèdent d'une poésie

³⁶ Giovanna Bellati « Théodore de Banville et la ballade à la manière de Villon », art. cit., p. 421.

³⁷ Citons aussi la « Ballade à la Sainte Vierge », la « Ballade à Victor Hugo, père de tous les rimeurs » ou encore la « Ballade du Rossignol », dont le ton se rapproche de celui de la « Ballade de ses regrets pour l'an 1830 ».

³⁸ Philippe Andrès, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, op. cit., p. 11.

³⁹ Charles Asselineau, « Histoire de la ballade », dans Théodore de Banville, *Œuvres*, op. cit., p. 186-187.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 187.

plutôt sérieuse, le premier recueil en s'adressant à la femme aimée, le second en s'attachant notamment à dépeindre les saisons, les éléments ou la nature.

La réhabilitation des poèmes à forme fixe

Banville et la pratique des formes fixes

Les écrits de Banville composés « à la manière de » s'inscrivent dans un projet plus général, à savoir la réhabilitation des rythmes oubliés et des anciens poèmes à forme fixe. En effet, la majorité de ses recueils ou poèmes « à la manière de » sont constitués de rythmes anciens ou de poèmes traditionnels à forme fixe. Le pastiche ne constitue donc pas un but en soi pour le poète, de la même manière que la parodie n'est pas pratiquée pour elle-même, mais parce qu'elle participe à la création d'une « nouvelle langue comique versifiée ».

L'ambition de remettre à l'honneur les formes fixes est présente dès le début de la carrière poétique de Banville, puisque *Les Cariatides* en contiennent déjà un certain nombre, avec les « Dizains à la manière de Marot », mais aussi avec la section « En habit zinzolin », composée de rondeaux, de triolets et de madrigaux. Les *Odes funambulesques* sont elles aussi marquées par la présence des formes fixes, en particulier celle du rondeau et du triolet, puisqu'une section est consacrée à chacune de ces formes. La section « Variations lyriques » en compte également plusieurs, dont la villanelle, la ballade, le virelai, le chant royal et le pantoum. Suivent deux recueils entièrement consacrés à des formes fixes, les *Trente-six ballades joyeuses* et les *Rondels*. Enfin, les *Occidentales* comprennent une « Ballade pour fêter le premier jour de l'an », tandis que le recueil posthume *Dans la fournaise* en contient trois¹.

On constate, d'une part, que l'utilisation des formes fixes dans l'œuvre banvillienne est massive et, d'autre part, que Banville n'utilise pas nécessairement le pastiche lorsqu'il écrit des formes fixes, puisque toutes ne sont pas composées « à la manière de ». Cependant, tous les poèmes ou recueils « à la manière de » relèvent de formes fixes chez Banville. Précisons encore que le poète traite également des poèmes traditionnels à forme fixe dans le chapitre IX de son *Petit Traité de poésie française*.

¹ Notons que Banville insère aussi des formes fixes dans des recueils non poétiques, comme c'est le cas dans les comédies *Gringoire* (1866) (« Ballade des pendus » et « Ballade des Pauvres Gens ») et *Riquet à la houppe* (1871), mais aussi dans *Contes pour les femmes* et *Contes féériques*, qui contiennent des ballades.

Fortune des formes fixes

L'origine des formes fixes remonte au Moyen Âge : elles apparaissent au XIV^e siècle, « tandis que la chanson traditionnelle de la lyrique courtoise disparaît peu à peu »² et sont, de fait, liées aux pratiques musicales et sociales médiévales. Il s'agit de formes réglées, composées d'éléments invariables et déterminés à l'intérieur d'un système donné. Pratiquées encore au XV^e siècle, elles se voient ensuite délaissées, en particulier par les poètes de la Pléiade qui les condamnent³, avant de connaître au XIX^e siècle un regain d'intérêt, qui s'amorce déjà avec les Romantiques. En effet, il y a une redécouverte de la poésie de la Renaissance et du Moyen Âge par les Romantiques, notamment par Sainte-Beuve, Musset, Nerval et Nodier, qui pratiquent les poèmes à forme fixe. Ce regain d'intérêt pour les formes fixes chez les poètes romantiques s'explique en grande partie par le fait qu'elles leur permettent de se distinguer des auteurs classiques.

Les auteurs qui ont pratiqué les formes fixes avant les Romantiques ont pour la plupart connu une période d'oubli, comme c'est le cas de Charles d'Orléans, pour lequel la parution de plusieurs éditions au XIX^e siècle offre une nouvelle visibilité. C'est en particulier en raison de sa difficulté technique que ce type de poèmes a été abandonné. Lorsqu'on se penche sur le rondeau, par exemple, on constate que son évolution s'est accompagnée d'une certaine complexification formelle entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle (autrement dit, entre celui de Charles d'Orléans et celui de Marot)⁴. Si le rondeau connaît un regain d'intérêt pendant la première moitié du XVII^e siècle, en particulier dans la poésie précieuse et Voiture, qui reprend la forme que pratique Marot⁵, il est condamné par la Pléiade⁶, au même titre que la ballade, le virelai, le chant royal et la chanson.

Les poèmes à forme fixe sont constitués de contraintes formelles, mais aussi de contraintes sémantiques, comme c'est le cas du rondel avec sa thématique des saisons. D'après Jean-Marie Schaeffer, « il est rare que les règles [des formes fixes] restent purement syntaxiques : l'effet modélisant des œuvres déjà existantes dans une forme fixe a tendance à

² Brigitte Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX^e siècle », art. cit., p. 23.

³ Isabelle Bétemps, *Poésie de Charles d'Orléans*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2003, p. 23.

⁴ Voir Giovanna Bellati, « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », dans *Lingua, cultura e testo : miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, E. Galazzi et G. Bernardelli (eds), Milan, Vita e Pensiero, 2003, p. 97-98.

⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶ Pour Joachim du Bellay, elles « corrompent le goust de nostre Langue : et ne servent si non à porter témoignage de nostre ignorance », *La Deffence et Illustration de la Langue françoise*, éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 131-132, cité par Giovanna Bellati, « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », art. cit., p. 100.

inclure peu à peu d'autres niveaux dans la norme générique, surtout le niveau sémantique »⁷. C'est le cas du sonnet, dont les règles étaient uniquement métriques tout d'abord, mais qui a développé des contraintes sémantiques. L'écriture des formes fixes semble donc particulièrement prédisposée à la reprise d'un modèle et, par là, au pastiche. Cela signifie aussi que ce qui semble la reprise d'une thématique propre à un auteur, peut en fait appartenir aux exigences sémantiques d'une forme fixe, et faire ainsi partie du processus de restitution de cette dernière, plus que de l'imitation du style de l'auteur en question. La thématique concernée serait passée du style de l'auteur à une composante intrinsèque à la forme fixe. Ainsi, le style qu'un auteur imprime dans une forme fixe tend à s'inscrire dans la forme fixe elle-même, effaçant alors l'empreinte de l'auteur qui l'a pratiquée. Il faut préciser que, bien que les poèmes à forme fixe soient constitués d'une structure de base immuable, ils peuvent connaître certaines variations formelles. Ainsi, la ballade, même si sa forme est fixe, peut présenter des variantes dans l'agencement des rimes, la longueur des strophes et du refrain⁸.

Des pastiches de genre

Plus que la restitution du style d'un auteur en particulier, c'est celle des anciennes formes fixes qui intéresse Banville – c'est pour cette raison, en plus du fait qu'il s'agit d'une pratique déconsidérée à l'époque, que le poète n'emploie pas le terme *pastiche*. Autrement dit, les poèmes et recueils de Banville composés « à la manière de » relèvent de pastiches de genre. Si le poète avait eu pour but premier de produire des pastiches qui reprennent le style d'écrivains l'ayant précédé, il n'aurait d'ailleurs pas pris pour cibles des auteurs médiévaux dont les formes ont été oubliées.

Car, pour que la réception du pastiche fonctionne, le lecteur doit connaître les modèles, et pouvoir établir une comparaison avec eux à partir de l'hypotexte. D'autant plus que Banville laisse transparaître un certain souci du lecteur, par ses nombreuses adresses à celui-ci, notamment avec un « Dizain au lecteur » et une « Ballade au lecteur, pour finir » dans les *Trente-six ballades joyeuses*, et un poème « Au lecteur » dans *Rimes dorées* et *Les Princesses*. Rappelons que, dans *Les Cariatides*, l'indication « pastiches » accolée à la section « En habit zinzolin » lors de la première édition a pour vocation d'annoncer le ton des poèmes

⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 119-120.

⁸ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 35, note 1.

qui la composent. Si Banville imite le style galant, il ne semble prendre pour cible aucun auteur en particulier et, par ailleurs, ne donne aucune indication sur ces réécritures, alors que le pastiche est censé être entouré d'un appareil paratextuel fournissant des signaux permettant au lecteur d'identifier la présence du pastiche. Or dès 1842, le lecteur de ces pièces n'a plus aucun moyen de constater qu'il s'agit de pastiches.

De même, dans les *Trente-six ballades joyeuses*, Banville s'intéresse à Villon plus pour son utilisation de la ballade que pour son style lui-même. On assiste ainsi à un mouvement de réhabilitation centré non pas sur un auteur, mais sur une forme, un genre, qu'il s'agit de moderniser. Enfin, dans la Dédicace à Sainte-Beuve des *Odelettes*, Banville explique son projet de réhabiliter l'odelette plutôt que d'imiter le style d'un auteur en particulier, ici principalement Ronsard, mais aussi Victor Hugo, Musset, Béranger et Brizeux, auxquels il reprend les formes strophiques, plus que leur style de manière générale. D'ailleurs, le recueil est assez homogène du point de vue de son style et le ton ne change pas selon qu'il s'agisse de la reprise d'une forme strophique de Ronsard ou de Hugo par exemple. Même si Banville choisit de pratiquer ces anciennes formes telles que les ont pratiquées certains poètes en particulier, c'est donc plus dans l'optique de montrer sa filiation littéraire que véritablement d'imiter un style.

Un hommage à la tradition

À travers ses pastiches, Banville se place dans une position d'admiration et d'hommage à l'égard de ses prédécesseurs. Selon Peter S. Hambly, « [il] semble prendre un certain plaisir à marquer les dettes qu'il contracte envers ses aînés »⁹. La restitution des anciennes formes lui permet ainsi de marquer sa filiation littéraire. Comme il le dit dans le Commentaire des *Odes funambulesques* à propos de la section « Rondeaux » : « j'ai voulu [...] ressusciter et remettre en lumière ces formes de poèmes, parce que j'accepte dans son intégrité la succession de mes aïeux »¹⁰. Cette acceptation « dans son intégrité » explique sans doute la multiplicité des formes fixes réutilisées par Banville, tout comme la diversité de ses modèles. La seule évolution notable est que les premiers pastiches publiés dans *Les Cariatides* ont des cibles plutôt variées (notamment dans la section « En habit zinzolin »),

⁹ Peter S. Hambly, « Notice », *CAR, OPC*, p. 349.

¹⁰ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 280.

tandis que les suivants prennent la plupart du temps pour modèle un auteur en particulier, auquel Banville reste fidèle tout au long du recueil.

Le poète des *Odelettes* et des *Améthystes*, deux recueils qui reprennent des rythmes de Ronsard, n'hésite pas à montrer son admiration envers le chef de file de la Pléiade. Dans *Le Sang de la coupe*, Banville offre un poème « À Ronsard », qu'il qualifie de « maître » (v. 9), après avoir expliqué : « Je veux, ainsi que toi, chanter une Marie » (v. 7). Il compose de même un poème intitulé « L'Apothéose de Ronsard. Prince des Poètes français » dans les *Rimes dorées* – le rythme lui est emprunté – et insiste sur sa filiation en parlant de Ronsard comme d'un « père » (v. 17).

Quant à Villon, Banville le qualifie d'« excellent poète » dès le sous-titre des *Trente-six ballades joyeuses*. Philippe Andrès rappelle que Banville, avec l'utilisation de ce qualificatif, « paraît obéir aux lois du genre et de la dédicace élogieuse »¹¹. Comme nous l'avons mis en évidence, la dimension parodique de ce sous-titre à rallonge ne cherche pas à se moquer de Villon, mais bien à détourner le type de sous-titres qu'on pouvait trouver à l'époque, et à en faire une reprise ludique. Si le poète choisit Villon comme modèle pour ses *Trente-six ballades joyeuses*, c'est que, comme il le dit dans son *Petit Traité de poésie française*, « François Villon fut et reste le roi, l'ouvrier invincible, le maître absolu de la ballade »¹². Il s'agit bien de faire revivre la ballade telle que l'a pratiquée Villon : ainsi la « Ballade de Banville, à son maître » (*Dans la Fournaise*) se ponctue du couplet « Ressuscite, François Villon ! ». Banville rend hommage à celui qui, d'après lui, a le mieux brillé dans cette forme, et se place en successeur. Aussi commence-t-il sa « Ballade à la Sainte Vierge » en marquant sa dette à l'égard de son prédécesseur :

VIERGE MARIE ! après ce bon rimeur
François Villon, qui sut prier et croire,
Et qui jadis, malgré sa folle humeur,
Fit sa ballade immortelle à ta gloire,
Je chanterai ton règne et ta victoire. (v. 1-5)

Banville évoque encore « le bon rimeur Villon » (v. 3) dans « Margot » (*Sonnailles et clochettes*).¹³

¹¹ Philippe Andrès, « Variantes et notes », *36BJ, OPC*, p. 564.

¹² Théodore de Banville, *PTPF*, p. 191, note 1.

¹³ Notons que, si les *Trente-six ballades joyeuses* ont Villon comme modèle, Banville puise son inspiration ailleurs pour la ballade qui ouvre ses *Contes pour les femmes*, puisqu'il s'y désigne comme un « rimeur, écolier de Marot ! » (v. 3).

Le pastiche marque certes une forme d'admiration chez Banville, mais il ne va pas jusqu'à posséder une fonction cathartique : ses réécritures ne traduisent pas le besoin de se purger d'un style pour s'en libérer, comme c'est le cas chez Proust notamment, dont le but est de faire un pastiche volontaire et provisoire – de Flaubert entre autres – pour empêcher un pastiche involontaire et durable. Il permet à Proust de ne pas tomber dans le plagiat, dans la mesure où il doit le débarrasser de l'influence d'un auteur admiré. Proust fait ainsi du pastiche une « affaire d'hygiène », un moyen de « se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation »¹⁴ et insiste sur la vertu cathartique du pastiche, qui permet de se défaire de l'obsession d'un auteur : il faut « faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire »¹⁵, affirme l'auteur. Le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* a ainsi pour but de se « purger » de l'influence de leur style, en agissant comme un « repoussoir »¹⁶.

Procédés du pastiche

Banville ne pratique pas le pastiche dans le but de restituer le style d'un auteur connu, dont le style serait facilement identifiable. Au contraire, il s'intéresse à la réhabilitation des anciens poèmes à forme fixe et donc, par là, à des auteurs oubliés. Autant dire que Banville reprend de ces auteurs surtout leur manière de pratiquer la ballade, le rondeau ou encore le dizain. Pour Jean Dufournet, « Banville [...] n'a retenu que la passion de Villon pour la forme et son habileté, en particulier dans la ballade »¹⁷. Il note certaines ressemblances (Banville emprunte à Villon des titres, des jeux sur l'assonance de l'envoi, la structure de ses ballades – huitains ou dizains d'octosyllabes –, des thèmes et des rimes notamment), mais « quant au reste, tout les sépare »¹⁸. En effet, si certains poèmes de Banville empruntent leur titre à ceux de Villon, cela ne les empêche pas de s'en distancier largement en proposant un contenu très différent, comme c'est le cas dans la « Ballade de la bonne doctrine ». Banville y reprend en

¹⁴ Lettre adressée à Ramon Fernandez, 1919, dans Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac avec la collab. de Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 690.

¹⁵ Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 594.

¹⁶ Nathalie Aubert « Le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷ Jean Dufournet, *Villon et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Éditions Ducros, 1970, p. 46.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

effet le personnage de Margot, mais sans en faire le même traitement¹⁹. De même, pour Alvin Harms,

malgré les nombreuses façons dont ces ballades rappellent Villon, l'esprit qui les anime n'est pas le sien. Son sens obsédant du péché et de la décadence est presque totalement absent. Peut-être que le penchant de Banville pour l'hyperbole et son regard généralement joyeux sur la vie rendent nombre de ses ballades plus proches de l'esprit de Rabelais²⁰.

Quant aux thèmes repris par Banville (comme celui de la célébration de l'amour conjugal), Giovanna Bellati relève qu'ils n'empêchent pas l'utilisation d'un ton et d'un style très éloignés de ceux de Villon²¹. Ainsi, si Banville reprend des thèmes propres à Villon, il les utilise dans un registre totalement différent. Par exemple, la « Ballade à la Sainte Vierge », pour laquelle Banville se réclame de la « Ballade pour prier Nostre Dame », exprime un vague sentiment religieux,

beaucoup plus proche de la religiosité romantique que de la ferme piété de Villon, chez qui la ballade en question est avant tout une profession de foi, comme l'attestent le refrain et les nombreuses allusions aux dogmes et aux mystères chrétiens²².

Bien que certaines ballades de Banville empruntent leur titre à Villon (partiellement ou dans leur intégralité), produisant ainsi parfois un effet archaïque²³, elles présentent très souvent un contenu différent et moins de similitudes que celles auxquelles le titre pourrait laisser croire. Giovanna Bellati l'illustre très bien avec la « Ballade de ses regrets pour l'an 1830 », qui fait par son titre penser aux « Regrets de la Belle Heaulmiere » de Villon : si on y retrouve le thème du regret, il ne vise cependant pas le même objet. Bien souvent, ce n'est donc que par leur titre que ces ballades rappellent les compositions de Villon.

Jean-Claude Mühlethaler, dans un ouvrage consacré à Charles d'Orléans où il s'intéresse notamment à la fortune littéraire du poète, entre autres auprès de Banville, relève que ce dernier « s'intéresse avant tout à l'aspect formel d'un genre médiéval qu'il veut ressusciter, comme il l'a déjà fait pour la ballade dans ses *Trente-six ballades joyeuses* »²⁴.

¹⁹ Voir *ibid.*, p. 46-47.

²⁰ Alvin Harms, *Théodore de Banville*, op. cit., p. 57. Notre traduction.

²¹ Giovanna Bellati, « Théodore de Banville et la ballade à la manière de Villon », art. cit., p. 409.

²² *Ibid.*, p. 411.

²³ C'est le cas par exemple de la « Ballade pour prier Nostre Dame ». Nous soulignons.

²⁴ Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 218. Nous soulignons.

Banville exprime sa dette à travers la reprise de certains titres et de certains thèmes²⁵ ; cependant, les rondeaux consacrés au thé ou au café soulignent la distance temporelle qui sépare les deux poètes, puisqu'il s'agit de deux produits de consommation évidemment encore inconnus au temps de Charles d'Orléans²⁶. Pour Jean-Claude Mühlethaler, « Banville revendique ses modèles et se situe dans une filiation poétique pour mieux s'en démarquer »²⁷.

De même, avec les *Améthystes*, Banville s'éloigne considérablement de son modèle. Si les odelettes qui constituent le recueil sont composées sur des rythmes de Ronsard, c'est sans respecter l'alternance des rimes masculines et féminines chère au poète de la Pléiade. Banville fait même précéder le recueil d'une épigraphe qui reprend sa notice sur Ronsard où, déjà, il critiquait le poète pour avoir privé la poésie française de certains rythmes :

On sait que le prince des poètes décréta la suppression de l'hiatus et l'entrelacement régulier des rimes masculines et féminines ; mais, par malheur, on a été plus royaliste que le roi en se privant de certains rythmes exquis, ou composés seulement de rimes d'un seul sexe, ou offrant des rencontres de rimes diverses du même sexe.²⁸

Banville s'attache ici précisément à restituer certaines combinaisons de rimes abandonnées après le poète de la Pléiade. Les rythmes des *Améthystes* sont variés : certains poèmes n'ont que des rimes masculines, d'autres respectent la tradition, tandis que quelques uns présentent une prédominance de rimes masculines ou féminines. Banville emprunte certains motifs à Ronsard, comme c'est le cas de « Vers saphiques », qui rappelle l'« Ode saphique »²⁹. Notons que le poète reprend des rythmes du maître de la Pléiade de manière plus ponctuelle, avec des poèmes comme « Mascarades » (*Odes funambulesques*), « Masques et dominos » (*Occidentales*) ou encore « L'Apothéose de Ronsard. Prince des Poètes français » (*Rimes dorées*). Il ne faut pas oublier enfin que Banville, avec l'odelette, se démarque du genre de l'ode. Ainsi, l'usage de l'odelette, au même titre que celui de l'ode funambulesque, permet au poète d'adopter une certaine distance par rapport à l'ode traditionnelle.

Banville ne reprend des poèmes de Ronsard que leur rythme et, mis à part cet élément, ses odelettes sont toutes très différentes de leur modèle. La Dédicace « À Marie », contrairement à ce qu'on pourrait croire au premier abord, n'est pas une allusion à l'œuvre de Ronsard. En effet, la dédicataire est bien réelle et renvoie à la vie personnelle de Banville,

²⁵ *Ibid.*, p. 219.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Théodore de Banville, *AM, OPC*, p. 212.

²⁹ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité, op. cit.*, p. 136.

puisque'il s'agit de Marie Daubrun, que Banville fréquente à l'époque. Pour Peter S. Hambly, « [...] la tournure de cette dédicace rappelle un peu celles du XVI^e siècle, mais la Marie de Banville n'est nullement un personnage littéraire »³⁰. Il n'est par contre pas exclu qu'il soit question d'une allusion à Ronsard.

Quant à ses *Odelettes*, si Banville ne les compose pas explicitement « à la manière de », il s'agit tout de même d'une imitation de plusieurs rythmes poétiques de la Renaissance, de Ronsard en particulier – le recueil est d'ailleurs précédé d'une épigraphe de Ronsard –, tout comme les *Améthystes*. Mais Banville reprend également d'autres modèles, tels que Hugo, Musset, Béranger ou encore Brizeux³¹. Chaque poème, sauf le premier, est dédié à un artiste que Banville a personnellement connu. La présence de ces dédicataires ne donne donc aucune indication qui permette d'identifier d'où proviennent les rythmes utilisés par Banville, et elle peut même s'avérer trompeuse en laissant croire que Banville imite ceux à qui il dédie ses poèmes.

Tradition et subversion des formes fixes

Les poèmes à forme fixe, bien que délaissés, ont parfois été réutilisés avant le XIX^e siècle, la plupart du temps dans un but moqueur. D'après Claudine Nédélec, « outre le rondeau, à la fois restauré et tourné en ridicule par Voiture, les stances fréquentes chez Scarron, la victime principale est le sonnet »³². Or ce n'est pas pour les ridiculiser que Banville reprend ces formes fixes, mais bien avec la volonté de les remettre en lumière et de les revaloriser. Si les formes fixes deviennent plus courantes au XIX^e siècle, avec les poètes romantiques déjà, elles affichent souvent une volonté subversive – bien que pas nécessairement tournée vers la forme fixe elle-même –, comme c'est le cas du dizain, moqué en raison de son plus célèbre représentant, Coppée, ou encore du rondel, dont Tristan Corbière fait un usage fort éloigné de celui de Banville. De même, la ballade constitue pour les Romantiques une occasion de rompre avec les normes classiques. Nous allons donc examiner successivement ces trois formes, le dizain, le rondel et la ballade, pour montrer en quoi l'utilisation qu'en fait Banville est originale pour l'époque. Si Banville a pratiqué le sonnet à

³⁰ Peter S. Hambly, « Notice », *AM*, *OPC*, p. 479.

³¹ L'édition critique des œuvres poétiques de Banville a identifié le rythme repris dans chaque poème des *Odelettes* comme des *Améthystes*.

³² Claudine Nédélec, *Les États et empires du burlesque*, *op. cit.*, p. 350.

plusieurs reprises³³ et lui a consacré un recueil avec *Les Princesses*, nous ne nous y attarderons pas, dans la mesure où il ne le compose pas « à la manière de ». Notons toutefois que l'utilisation du sonnet fait partie du projet banvillien de restitution des poèmes traditionnels et que, pour Rachel Killick³⁴, le poète a joué un rôle important dans le renouveau de cette forme au XIX^e siècle.

Les « Dizains à la manière de Marot » à la manière de Coppée ?

L'édition critique des œuvres poétiques de Banville a permis de mettre en lumière le fait que Banville a retravaillé son premier recueil, *Les Cariatides*, pendant toute sa carrière et que la section des « Caprices, en dizains à la manière de Marot » n'a pas été écrite avant 1842, date de parution des *Cariatides*, mais ajoutée par Banville en 1879, soit près de quarante ans plus tard. Cela signifie que ces douze dizains ont été écrits huit ans après ceux de Coppée³⁵, mais aussi après les dizains qui visent à se moquer de Coppée – les *Dixains réalistes*³⁶ paraissent en 1876 et les « Vieux Coppées » de l'*Album zutique* sont écrits de 1871 à 1873³⁷. À partir de là, on peut se demander ce que Banville doit à Coppée, et s'il a la volonté de faire passer ses dizains pour antérieurs. Peter S. Hambly, dans l'Avant-propos de l'édition critique des *Cariatides*, juge « peu naturel de dater de 1842 des poèmes composés des décennies plus tard »³⁸ et, pour Jean-Marc Hovasse, « il est [...] difficile de nier l'influence de Coppée dont le dizain a fait la gloire, ce qui apparaît d'autant plus nettement que Banville ne mentionne même pas son célèbre contemporain dans le *Petit Traité* »³⁹. Alors s'agit-il pour Banville de récupérer une partie de sa gloire grâce à ce genre, voire de continuer, dans la même lignée que

³³ On en trouve quatre dans *Les Cariatides*, un dans *Les Stalactites*, neuf dans *Le Sang de la coupe* et treize dans les *Rimes dorées*.

³⁴ Rachel Killick, « Banville et le sonnet », *BEPS*, n°9, 1992, p. 87.

³⁵ Coppée les publie en 1875 dans *Promenades et intérieurs*, mais les dizains I-XVII paraissent déjà en 1871 dans le *Parnasse contemporain*.

³⁶ L'orthographe du mot varie. Cependant, on écrit habituellement *dizain* lorsque l'on se réfère à la forme poétique de manière générale, et *dixain* à propos du recueil des *Dixains réalistes*.

³⁷ Il est cependant peu probable que Banville en ait eu connaissance car, comme le rappelle Denis Saint-Amand, le Zutisme est un cercle fermé, dont « l'écriture ne circule pas ». « Le contenu de cet *Album zutique* [...] reste modestement confiné à l'Hôtel des Étrangers », cellier du groupe. Saint-Amand précise encore que « les individus engagés dans ce collectif agissent dans une sorte de secret, évitant de s'épancher sur l'existence de leur cénacle et empêchant la circulation d'un quelconque discours à son sujet ». Voir *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 12 et 36.

³⁸ Peter S. Hambly, « Avant-propos », *CAR, OPC*, p. XV.

³⁹ Jean-Marc Hovasse, Compte rendu de Théodore de Banville, *OPC*, édition critique publiée sous la direction de P. J. Edwards, *Romantisme*, n°113, vol. 31, 2001, p. 142.

des auteurs comme Charles Cros, Germain Nouveau ou Rimbaud, l'entreprise parodique dont Coppée est la cible ?

Cette mise en évidence vient faire vaciller ce qu'on a souvent considéré comme une influence de Banville sur Coppée, mais aussi sur Verlaine. En effet, un des dizains des « Caprices » est intitulé « Fête galante », et la critique l'a souvent vu comme annonciateur des *Fêtes galantes* de Verlaine. Pour Hovasse, ce dizain

perd un peu de son intérêt quand on sait qu'il a été écrit, non pas trente ans avant, mais dix ans après les *Fêtes galantes* qu'il imite à ravir. Ce qui passait pour une prémonition géniale n'est en fait que la recomposition *a posteriori* d'un pastiche de Verlaine dans une forme empruntée à Coppée⁴⁰.

Banville, dans l'Avant-propos de ses *Contes pour les femmes* (1881), se considère pourtant comme ayant été

le premier à tirer de l'oubli des dessins de poèmes essentiellement sains et robustes, comme la Ballade de Villon et le Triolet, qui plus tard, grâce aux poètes qui [l]e suivirent, sont devenus d'une application usuelle et ont décidément triomphé.

S'il insiste qu'il s'agit de la ballade *de Villon*, c'est qu'il sait que les Romantiques, et en particulier Hugo, s'étaient déjà intéressés à cette forme. Banville semble cependant s'attribuer un rôle considérable lorsqu'il se voit non seulement comme un précurseur concernant l'utilisation de la forme fixe à son époque, mais aussi comme une source d'influence pour ses successeurs. Car les Romantiques, déjà, s'essayaient aux formes fixes. Pour Steve Murphy,

si certains Romantiques (notoirement Lamartine et Hugo) étaient peu épris du sonnet et des formes fixes en général, d'autres s'y sont illustrés avec brio (Sainte-Beuve, Musset, Nerval), la redécouverte de la poésie de la Renaissance et du Moyen Âge étant surtout l'œuvre des Romantiques⁴¹.

Plusieurs critiques ont d'ailleurs tenu à modérer le rôle de Banville dans la réhabilitation des poèmes à forme fixe. Pour Bertrand Degott, « Banville n'a pas ressuscité des formes mortes. Tout au plus a-t-il eu le tort de les considérer comme fixes, et mécaniques »⁴². Il est vrai que la tendance de l'époque est plutôt à la libération des formes fixes et que les poètes qui les

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Steve Murphy, « Versifications “parnassiennes” (?) », art. cit., p. 72-73.

⁴² Bertrand Degott, « *Ballade n'est pas morte* ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, op. cit., p. 432.

pratiquent privilégient un certain détachement vis-à-vis des contraintes formelles qu'elles supposent. Mais Banville les renouvelle dans un tout autre esprit et c'est justement son attachement à la tradition qui le distingue de ses contemporains. Myriam Robic vient apporter un point de vue plus nuancé, que nous partageons, en affirmant que, « même s'il bénéficie des recherches de ses prédécesseurs, Banville joue un rôle prépondérant dans le renouveau des formes fixes »⁴³. Banville n'est pas le seul auteur à s'intéresser aux poèmes traditionnels à forme fixe au XIX^e siècle certes, mais il est le seul à en pratiquer un aussi grand nombre, et à en faire un projet esthétique. En effet, les autres auteurs s'intéressent généralement à une forme en particulier, et ne la pratiquent que de manière ponctuelle. Chez Banville, au contraire, ce projet est présent dès son premier recueil poétique, et restera constant tout au long de son œuvre.

De plus, si l'on en croit Peter J. Edwards⁴⁴, Banville est le premier à publier une suite de poèmes à forme fixe avec « En habit zinzolin » des *Cariatides* (1842). Il consacre des sections comme des recueils à ces formes et, de plus, les insère dans plusieurs de ses œuvres non poétiques, en particulier aux seuils de celles-ci, leur réservant une place prépondérante. Le poème à forme fixe est ainsi particulièrement enclin aux adresses au lecteur, puisque Banville fait précéder ses *Contes pour les femmes* (1881) d'un « Dizain, pour commencer » et d'une « Ballade, pour finir ». Le poème traditionnel semble permettre d'établir la communication entre l'auteur et le lecteur dans les différents seuils de ses écrits, ce qui le rattache au rôle social et musical qu'il remplit à l'origine. Comme le souligne Jean-Claude Mühlethaler, « les rondeaux, ballades et jeux-partis tiennent les uns et les autres du jeu de société » vers la fin du XIV^e siècle puis dans l'entourage de Charles d'Orléans, où tout un échange de rondeaux et de ballades se pratique⁴⁵. On peut également attribuer à Banville une influence considérable sur la génération suivante, notamment sur des poètes tels que Charles Cros, Tristan Corbière, Germain Nouveau, Léon Valade, Verlaine ou encore Mallarmé. Mais, si la ballade et le rondel connaissent un certain succès à la fin du XIX^e siècle, il ne dure pas en raison de la libération du vers de ses contraintes formelles. Pour Peter J. Edwards, la plupart de ces formes étant construites sur peu de rimes, « la langue française n'est pas assez riche en rimes pour en permettre un usage très répandu »⁴⁶.

S'il est clair que l'importance de Banville dans la réhabilitation de certaines formes fixes ne doit pas être surestimée, l'appropriation de la gloire de Coppée ne semble toutefois

⁴³ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 213.

⁴⁴ Peter J. Edwards, « Les Odes funambulesques et les poèmes à forme fixe », *BEPS*, n°9-10, 1992, p. 49-50.

⁴⁵ Jean-Claude Mühlethaler, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, op. cit., p. 37.

⁴⁶ Peter J. Edwards, « Les Odes funambulesques et les poèmes à forme fixe », art. cit., p. 54.

pas avoir été le but de Banville. Plusieurs éléments permettent d'établir cela. Tout d'abord, la manipulation des dates ne concerne pas que *Les Cariatides*, mais aussi *Les Stalactites* notamment, et l'édition critique de ce dernier recueil l'explique en supposant que Banville « veut donner l'impression qu'il réagit aussitôt à tel ou tel spectacle dans un poème »⁴⁷. La fausse datation des poèmes relèverait plus d'une volonté de spontanéité par rapport à l'actualité⁴⁸, que d'une ambition de tromper le lecteur ou de s'approprier la gloire d'autres auteurs. Cette hypothèse nous semble tout à fait plausible si l'on considère le désir constant de Banville de produire une poésie proche de l'actualité parisienne.

Banville, en plus de consacrer une section de son premier recueil au dizain, a l'habitude d'en insérer dans ses œuvres de manière ponctuelle, comme il le fait avec d'autres formes fixes. Ainsi, les *Trente-six ballades joyeuses* s'ouvrent sur un « Dizain, au lecteur » (1873), de même que les *Contes pour les femmes* (1881) contiendront ensuite plusieurs dizains. Si l'on tient compte des *Trente-six ballades joyeuses*, on constate donc que Banville pratique le dizain toujours après Coppée, certes, mais que l'écart est toutefois assez faible. Toujours est-il que Banville pratique le dizain moins pour la gloire qu'il a apportée à Coppée que pour compléter son projet de réhabiliter les anciens poèmes à forme fixe.

Bien que Banville ne mentionne pas les dizains de Coppée, Coppée lui-même figure à plusieurs reprises dans son œuvre. Banville rend compte d'une de ses pièces, *Trésor*, dans *Le National* du 29 décembre 1879, sous le titre « L'Odéon », qui sera recueilli dans *Nous Tous*, où se trouve encore un poème saluant l'élection de François Coppée et de Ferdinand Lesseps à l'Académie française – Peter S. Hambly précise d'ailleurs que Banville assista au dîner du Cercle de la critique pour fêter l'élection de Coppée⁴⁹. C'est donc, semble-t-il, de manière sincère que Banville déclare dans « Ave » :

Jamais le frisson des bois
Emplis de chants et de voix,
La terre en pleurs trempée
Et les beaux couchants ardents
N'ont mieux rayonné que dans
Les vers de François Coppée. (v. 7-12)

Banville consacre également l'un de ses *Camées parisiens* à Coppée. De façon réciproque, ce dernier semble se considérer comme un disciple de Banville. Il recueille dans ses *Contes en*

⁴⁷ Eileen Souffrin-Le Breton, « Notice », *STA, OPC*, p. 430.

⁴⁸ On peut rapprocher cette pratique de celle de Hugo qui, dans *Les Contemplations*, place des dates factices au bas de chaque poème. Voir Pierre Albouy, « Introduction » à Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22.

⁴⁹ Peter S. Hambly, « Commentaire », *NT, OPC*, p. 528.

vers (1881) une « Ballade à son cher maître Théodore de Banville », à laquelle Banville répond dans une « Ballade à son cher François Coppée ». La relation entre les deux poètes semble tout à fait amicale, marquée d'hommages réciproques et d'un même intérêt pour les formes fixes, ce qui rend difficile d'affirmer que Banville a volontairement modifié les dates de ses poèmes pour reprendre une forme ayant fait le succès de son contemporain, – et encore moins pour s'en moquer.

Banville paraît apprécier la simplicité des vers de Coppée et ne pas rejoindre l'avis de ses contemporains, qui s'irritent de cette poésie consensuelle, qui représente à leurs yeux le conformisme bourgeois. On a en effet souvent épinglé l'idéalisme des poèmes prétendument réalistes de Coppée et leur compassion bourgeoise envers les « humbles »⁵⁰, teintée de supériorité. La plupart des poètes de l'époque s'attaquent aux dizains de Coppée et à ce qu'ils considèrent comme une poésie constituée de lieux communs. Comme le souligne Daniel Sangsue, Coppée devient à la fin du siècle l'auteur le plus pastiché de la littérature, ravissant la palme à Victor Hugo⁵¹. Les dizains de Coppée, par leur forme facilement identifiable, sont ainsi devenus un genre spécifique. Nombre d'auteurs de l'époque s'en prennent à eux – jusqu'à en faire un genre, le « vieux coppée » ou le « faux coppée » –, notamment Verlaine, dans l'*Album zutique* et dans *Cellulairement*, mais aussi Nadar, La Jeunesse ou Lemaitre. En 1876 paraissent les *Dixains réalistes*, qui réunissent cinquante dizains à la manière de Coppée, composés par neuf poètes, dont Nina de Villard, les frères Antoine et Charles Cros, Jean Richepin, Maurice Rollinat ou encore Germain Nouveau.

Ces pastiches de Coppée sont parodiques et relèvent de la charge, leur but étant de se moquer de leur cible. Tous se caractérisent par une volonté nette de tourner Coppée en dérision, en raillant ses procédés poétiques, mais aussi sa vie personnelle. Les *Dixains réalistes* s'apparentent à des pastiches plus qu'à des parodies, dans la mesure où ils s'en prennent au ton général des dizains coppéens, plus qu'à des poèmes particuliers. Si l'on a souvent attribué aux auteurs des *Dixains* une intention de vengeance pour avoir été rejetés du troisième *Parnasse contemporain*, alors que Coppée est membre du jury de l'époque, il s'agit en fait plus d'une « distraction de salon »⁵². Verlaine qualifie ses « Vieux Coppées » de « farces »⁵³ ; quant à Germain Nouveau, à propos de ses *Dixains réalistes*, « il n'en fit jamais

⁵⁰ Voir Jean-Louis Arroui, « Quand Verlaine écrit des dizains : les "coppées", *L'École des lettres*, 1996, n°14, p. 141, cité par Daniel Sangsue, « Pastiches », art. cit., p. 87.

⁵¹ Daniel Sangsue, « Pastiches », art. cit., p. 87.

⁵² Louis Forestier, « Germain Nouveau et les *Dixains réalistes* », *Avant-siècle*, n°2, 1967, p. 68.

⁵³ A. Lepelletier, 8 septembre 1874, *Correspondance générale*, t. I, éd. établie par M. Pakenham, Fayard, 2005, p. 372, cité par Arnaud Bernadet, « Les "Vieux Coppées" de Verlaine : histoire d'une manière », *Romantisme*, n°148, 2010, p. 91.

grand cas et les appela par la suite “d’affreuses plaisanteries réalistes” »⁵⁴. Ceux-ci se situent dans la lignée du *Parnassiculet contemporain*. Comme le souligne Arnaud Bernadet, « imiter les dizains de Coppée est un geste d’époque et une formule collective »⁵⁵. Avec les pastiches de Rimbaud et Verlaine dans l’*Album zutique*, on assiste « bien à une entreprise systématique de démolition, non pas seulement de la poésie parnassienne, mais de toute la poésie précédente »⁵⁶. Dans la seconde moitié du siècle, la plupart des pastiches se dotent en effet d’une intention subversive, notamment à l’égard de Coppée (les « Vieux coppées » de l’*Album zutique*, 1871-1873 et les *Dixains réalistes*, 1876), mais aussi du Parnasse (*Le Parnassiculet contemporain*, 1867) et du décadentisme (*Les Délivrescences d’Adoré Floupette*, 1889). C’est très loin de l’usage que Banville fait des formes fixes, dans lesquelles, on l’a vu, il rend hommage à ses prédécesseurs et tente de renouer avec la tradition.

Dans ses « Dizains à la manière de Marot », Banville respecte la structure traditionnelle de la forme, plus savante, constituée de deux quintils et bâtie sur trois rimes. Tous les dizains de Banville sans exception présentent cette construction élaborée, sans aucune variation. Il s’agit d’une autre structure que celle pratiquée par Coppée dans *Promenades et intérieurs*, composée d’une suite de cinq distiques à rimes plates, en alexandrins (et non plus en décasyllabes), et que vont reprendre Verlaine, Rimbaud, Cros et les parodistes de l’*Album zutique*. Autant dire que le dizain pratiqué par Cros et ses détracteurs n’a plus grand-chose à voir avec sa forme originelle. Comme le souligne Louis Forestier, « le dizain ainsi traité s’est éloigné de ses origines lyriques ; il se referme inexorablement sur lui-même, interdisant toute évasion proprement poétique »⁵⁷ et devient plus fantaisiste. Ce n’est pas du tout l’usage que choisit d’en faire Banville qui, dans son *Petit Traité de poésie française*, considère que le huitain et le dizain « sont peut-être ce que l’art lyrique a produit chez nous de plus parfait »⁵⁸, et les restitue de manière fidèle à la forme médiévale.

Si Banville ne mentionne pas le dizain de Coppée, c’est donc surtout qu’il est très différent de celui qu’il souhaite réintroduire : il est écrit en alexandrins, contrairement à celui de Marot en octosyllabes ou en décasyllabes, et que Banville a à cœur de réhabiliter. Quant aux pastiches de Coppée, Banville s’en trouve fort éloigné, en choisissant non seulement de pratiquer le dizain selon une cible différente (Marot et non Coppée), mais en se plaçant

⁵⁴ Pierre-Olivier Walzer, dans Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 352.

⁵⁵ Arnaud Bernadet, « Les “Vieux Coppées” de Verlaine : histoire d’une manière », art. cit., p. 93.

⁵⁶ Y.-G. Le Dantec et J. Borel, dans Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 162.

⁵⁷ Louis Forestier, « Germain Nouveau et les *Dixains réalistes* », art. cit., p. 70.

⁵⁸ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 168.

également à l'égard de son modèle dans une tout autre position, faite d'admiration et non de subversion. Banville, lui aussi, écrit un dizain fantaisiste, léger, mais sa dérision n'est pas dirigée contre son modèle. À travers son utilisation du dizain, Banville veut se rattacher à la tradition ; il fait donc figure d'exception en pratiquant cette forme « à la manière de Marot », et s'éloigne de sa pratique subversive, qui tente de saper les prédécesseurs. Comme le souligne Myriam Robic,

loin de réutiliser le dizain à des fins parodiques à l'image de certains de ses contemporains qui collaborent à l'*Album zutique*, Banville se contente de « pasticher » ce petit poème dans un conservatisme à la fois formel et esthétique qui n'enrichit nullement le genre⁵⁹.

Alors que le pastiche des dizains de Coppée devient très courant à l'époque, Banville se situe en retrait de ces moqueries à l'égard de l'auteur de *Promenades et intérieurs*. Il recherche la modernité non pas en sapant les canons contemporains, mais en remettant au goût du jour les canons anciens et oubliés. En prenant Marot comme modèle, Banville choisit aussi de se distancier de Hugo, qui a lui-même pratiqué le dizain : dans ses *Trente-six ballades joyeuses*, il perpétue non pas la ballade romantique et hugolienne, mais celle, médiévale, de Villon.

On peut cependant se demander pourquoi Banville, en 1879, a choisi d'insérer ses dizains dans *Les Cariatides*, et non pas par exemple dans les *Odes funambulesques* (1857), qui contiennent déjà plusieurs sections consacrées à des formes fixes⁶⁰, et qui connurent un plus grand succès public. On peut supposer chez l'auteur une volonté de donner plus de maturité et de crédit aux *Cariatides*, qui furent considérées comme une œuvre de jeunesse par beaucoup à l'époque, en lui ajoutant des poèmes rédigés bien plus tard. Il y a sans doute aussi et surtout une volonté de ne pas inclure ces dizains à valeur d'hommage dans un recueil qui se veut en grande partie parodique.

Le rondeau

Avant de consacrer un recueil au rondel « à la manière de Charles d'Orléans » avec les *Rondels*, Banville publie quatre rondeaux⁶¹ dans *Les Cariatides*, ainsi qu'une section de

⁵⁹ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 228.

⁶⁰ Rappelons qu'on y trouve une section de rondeaux, une de triolets et, enfin, celle des « Variations lyriques », qui regroupe un chant royal, un pantoum ainsi que plusieurs villanelles et ballades.

⁶¹ Plus précisément, deux rondeaux cinquains et deux rondeaux redoublés.

rondeaux dans les *Odes funambulesques*. Dans la section « En habit zinzolin » des *Cariatides*, Banville s'est également essayé au triolet, nom que prend au XVI^e siècle un rondeau qui présente une triple répétition du premier vers et qui est composé de sept à huit vers.

À l'origine, rondeau et rondel se confondent, puis se différencient légèrement par leur nombre de vers (huit pour le rondeau et treize pour le rondel) et par la forme de leur refrain⁶². Par contre, tous deux sont des formes brèves construites sur deux rimes. Pour Giovanna Bellati,

Banville était conscient de la succession historique qui avait eu lieu entre ces deux formes (dans le commentaire des *Odes funambulesques* il parle du rondeau comme d'un « poème qui a succédé [...] au rondel de Charles d'Orléans »), mais il ne décèle probablement pas le lien qui existait entre elles⁶³.

Banville pratique à la fois, dans ses *Rondels*, l'ancien rondeau quatrain de Charles d'Orléans et, dans ses « Rondeaux » (*Odes funambulesques*), le rondeau cinquain qui en découle et qui a connu plusieurs modifications formelles (dont l'amplification de ses strophes, la réduction de son refrain, la pointe et l'équivoque) et sémantiques (tonalité légère ou burlesque, sujets humoristiques, satiriques ou grivois)⁶⁴. Giovanna Bellati⁶⁵ insiste sur la différence de ton entre les poèmes de la section « Rondeaux » des *Odes funambulesques*, d'inspiration satirique, comprenant de nombreuses pointes et équivoques, un style précieux ou burlesque, et ceux des *Rondels*, dont la tonalité est sérieuse – les sujets, qui s'attachent à décrire l'univers et la nature de manière objective, sont typiquement parnassiens.

Le rondeau intitulé « Arsène » est représentatif du ton comico-satirique qui caractérise cette section des *Odes funambulesques*, dont la plupart des pièces ont connu une prépublication dans la petite presse. « Arsène » a en effet paru anonymement dans le *Corsaire-Satan*, où il est précédé de l'introduction suivante : « Nous avons trouvé dans un vieux recueil le rondeau suivant qui, comme beaucoup de vieilles choses, ne manque pas d'actualité »⁶⁶. Cette introduction peut se lire comme une supercherie, une pratique dont nous avons déjà parlé plus haut et qui, ici, parodie le *topos* du manuscrit trouvé. Comme on peut le voir à propos du poème « Arsène », il est fondé sur l'une des formes spécialisée par les

⁶² Il faut plutôt parler d'un *rentrement* dans le rondeau, puisqu'il ne reprend que le premier hémistiche du vers initial. Le rentrement est en effet le « refrain du rondeau, extrait du début du premier vers, et qui s'ajoute, hors rime, à la fin des deuxième et troisième strophes ». *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 356.

⁶³ Giovanna Bellati, « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », art. cit., p. 110, note 20.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁶ « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 522.

Grands Rhétoriciens au xv^e siècle⁶⁷, à savoir sur trois strophes de décasyllabes, construites sur deux rimes, la deuxième (v. 8) et la troisième (v. 13) étant suivies d'un refrain (nommé « rentrement », comme nous l'avons déjà précisé), qui reprend l'incipit du poème (« Où sait ») :

Arsène

Où sait-on mieux s'égarer deux, parmi
Les myrtes verts, qu'aux rives de la Seine ?
Séduit un jour par l'Enfant ennemi,
Arsène, hélas ! pour lui quitta la saine
Littérature, et l'art en a gémi.

Trop attiré par les jeux de scène,
Il soupira pour les yeux de Climène,
Comme un Tircis en veste de Lami-
Housset.

Oh ! que de fois, œil morne et front blêmi,
Il cherche, auprès de la claire fontaine,
Sous quels buissons Amour s'est endormi !
Houlette en main, souriante à demi,
Plus d'une encor fait voir au blond Arsène
Où c'est.

On constate la dimension satirique de ce rondeau, qui se moque de Arsène Houssaye, cible courante des *Odes funambulesques* comme des écrits de Banville en collaboration – il est à nouveau question ici de la « houlette » de Houssaye (v. 12), ce qui rappelle les « Fragments littéraires » que Banville avait composés avec Baudelaire, Auguste Vitu et Pierre Dupont, parus quelques mois seulement après « Arsène »⁶⁸. Le rentrement du rondeau permet à Banville de jouer sur le nom propre « Houssaye », en le remplaçant par « où sait » (v. 1), « Housset » (v. 8) et « où c'est » (v. 13).

Dans les *Rondels* (1875) en revanche, Banville opte pour un ton sérieux. Il reste par ailleurs au plus près de la tradition en respectant la forme du rondel tel que le pratiquait Charles d'Orléans, contrairement à un auteur comme Tristan Corbière, qui consacre une section des *Amours jaunes* (1873) au rondel avec ses « Rondels pour après », et se permet de légères variations par rapport à la forme canonique. Si les rondels de Corbière précèdent de deux années ceux de Banville, ils sont cependant passés relativement inaperçus – le recueil des

⁶⁷ La seconde forme est constituée de trois strophes d'octosyllabes.

⁶⁸ L'utilisation du pronom « nous » dans l'introduction du poème « Arsène » pousse d'ailleurs à se demander si derrière lui ne se cache pas une collaboration de Banville avec d'autres poètes. Mais il est aussi possible que ce « nous » renvoie à la collectivité du journal (le poète écrit en tant que représentant des collaborateurs du journal), ou qu'il s'inscrive seulement dans l'imaginaire de la supercherie construite par l'introduction.

Amours jaunes ne connut pas un grand succès à sa sortie. On retrouve le rondel à plusieurs reprises après Banville, notamment chez Maurice Rollinat, Charles Cros et Albert Glatigny⁶⁹.

Dans *Les Amours jaunes* de Corbière, la section des « Rondels pour après » use d'un ton très différent du reste du recueil. Pour Pierre-Olivier Walzer, « [ils] évoquent l'étonnant apaisement posthume où s'installe le poète après que la farce est jouée »⁷⁰. En effet, il s'agit d'une poésie plus personnelle, dans laquelle le poète met en scène son propre décès et la célébration de ses funérailles, livrant ainsi au lecteur un récit prédictif qui décrit un certain au-delà. Bien que l'on ne dispose d'aucune indication quant à leur date de composition, on pense qu'il s'agit des dernières créations du poète, écrites du printemps à l'été 1873, pendant que *Les Amours jaunes* s'impriment⁷¹. Si le ton de cette section semble plus apaisé par rapport au reste du recueil, Corbière ne pratique pour autant ni le rondel ni le rondeau classiques, puisqu'il réduit le nombre de vers du modèle traditionnel et prend pour refrain le premier vers dans son intégralité, aboutissant au schéma *abab baa babaa*⁷². L'édition de la Pléiade ajoute une anecdote significative sur la volonté corbiérienne de se distancier du modèle classique, à savoir que, « dans son exemplaire personnel, le poète avait ajouté à la présentation de cette partie une curieuse ornementation »⁷³, proche de l'ornementation gothique, et indiquant « des préoccupations et un goût décadents, en harmonie avec le style de cette section, étonnamment apprêtée par comparaison avec les autres »⁷⁴.

Tandis que la poésie de Corbière représente habituellement le « déchant », la désidéalisée et la dépoétisée de la littérature – romantique notamment –, l'usage d'une forme fixe comme le rondel, originellement destinée à être chantée, peut paraître étonnante. Car, contrairement à l'ensemble du recueil, cette section se veut plus aboutie et plus raffinée musicalement, et certaines de ces pièces ont d'ailleurs été mises en musique⁷⁵. Il n'empêche que Corbière, même s'il utilise le rondel, n'a pas pour but de rendre hommage à la tradition. Comme à son habitude, il s'en prend aux modèles classiques et au Romantisme : pour Pascal Rannou,

⁶⁹ David Evans souligne encore l'existence de rondels chez des poètes moins connus, comme Ferdinand Lorio ou Albert Giraud. « Introduction : petite histoire des études banvilliennes de Baudelaire et Mallarmé jusqu'à nos jours », art. cit., p. 66.

⁷⁰ Pierre-Olivier Walzer, dans Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer et F. Burch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 680.

⁷¹ *Ibid.*, p. 700-701.

⁷² *Ibid.*, p. 1363.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Ida Levi, cité *ibid.*, p. 1364.

⁷⁵ *Ibid.*

manifestant son souci d'en découdre avec les formes traditionnelles de la littérature, et principalement de la poésie, Corbière s'attaque [...] en premier lieu à son matériau le plus concret, à savoir le vers⁷⁶.

Ainsi, lorsqu'il écrit une odelette « À une rose », c'est pour s'en prendre au motif médiéval de la rose et le démythifier, contrairement à Banville qui en fait une utilisation plus neutre, notamment dans sa « Ballade à la louange des Roses » (*Trente-six ballades joyeuses*). Bertrand Degott souligne la complémentarité de Banville et de Corbière dans leur usage de la forme fixe : si le premier la pratique dans un souci de maintenir la tradition, le second en fait « une forme fuyante et qui se désagrège », annonçant ainsi « un nouveau cycle, un nouveau siècle [...], la modernité »⁷⁷. En effet, dans *Les Amours jaunes*, « la tradition est [...] parodiée : les *Amours* [référence à Ronsard] prennent une couleur suspecte, la Muse est une prostituée... »⁷⁸.

C'est dans une optique très différente que Banville reprend le rondel, en restant par exemple fidèle à la thématique des saisons propre à la forme médiévale. Par là, il se montre ainsi plus proche de la tradition que Musset dans ses sonnets par exemple, lequel ne reprend pas cette thématique qui les caractérise également, « comme si le Romantisme allait faire éclater la notion de thématique liée au genre, dans un souci de modernité », souligne Philippe Andrès⁷⁹. Giovanna Bellati note que Banville reprend le rondeau traditionnel à la manière de Marot et de Voiture, en imitant la structure formelle, mais aussi « la tonalité humoristique que ces anciens poètes avaient transmises »⁸⁰. L'élément ludique présent dans ces reprises n'est donc pas ajouté par Banville, mais bien intrinsèque aux modèles imités et conservé tel quel. En d'autres termes, le ludique est peu lié au pastiche et sa présence se justifie en grande partie par les hypotextes choisis. Cependant, Banville se montre plus audacieux que ses deux prédécesseurs en matière de refrain : « [il] s'engage souvent dans des solutions si hardies qu'elles dépassent toutes les trouvailles précieuses à cet égard, et qui feraient considérer Marot comme un auteur "classique" et modéré en la matière »⁸¹. Banville prend donc soin de dépasser ses maîtres et de pousser leurs innovations jusqu'au bout, notamment grâce à l'endroit stratégique que constitue le refrain. En effet, comme l'a montré Giovanna Bellati,

⁷⁶ Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan, Les Amours jaunes : une quête de modernité*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 204.

⁷⁷ Bertrand Degott, « Ballade n'est pas morte ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, op. cit., p. 132.

⁷⁸ Marie-Claire Thomine, *Pierre de Ronsard, Les Amours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 2001, p. 116.

⁷⁹ Philippe Andrès, « Notice », *Rondels, OPC*, p. 609.

⁸⁰ Giovanna Bellati, « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », art. cit., p. 104.

⁸¹ *Ibid.*

dans « Mademoiselle Page » ou « À Désirée Rondeau », Banville profite du refrain ou du rentrement pour équivoquer sur les noms propres des titres en leur associant des homonymes⁸². Cependant il ne faut pas surestimer cette volonté de dépassement : en restituant des formes oubliées, Banville veut avant tout s'inscrire dans la tradition et rendre hommage à ses prédécesseurs.

La ballade

Banville se démarque de la ballade telle qu'elle est pratiquée par les Romantiques, et par Hugo en particulier. Comme pour le dizain, dont il pratique la forme traditionnelle et savante, Banville reprend la ballade telle qu'elle est utilisée au Moyen Âge, avec une forme métrique rigoureuse et contraignante⁸³. Si la ballade romantique, comme la ballade médiévale, se caractérise par la répétition d'un refrain, par son aspect narratif, au contenu souvent mythique ou légendaire, et par son inspiration populaire, il s'agit cependant d'une forme plus libre, dépourvue de règles précises. C'est surtout Hugo, dont on connaît l'attrait pour la thématique médiévale, qui s'est illustré dans la ballade romantique, avec une tentative de « donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du Moyen Âge », comme il l'annonce dans la Préface de 1826 de ses *Odes et ballades*. La ballade de Hugo a peu de points communs avec celle de Villon. À partir de la fin du XVII^e siècle, la ballade ne désigne en effet plus un poème à forme fixe, mais une pièce « populaire » au thème légendaire⁸⁴. Comme le souligne Isabelle Durand-Le Guern,

la ballade constitue pour les romantiques une occasion de renouvellement de la poésie, une marque d'attachement au passé surtout médiéval et de *rupture* avec les normes métriques et poétiques classiques. Il s'agit de refuser l'artifice, l'aspect savant et travaillé de la poésie classique, pour créer une poésie plus simple et plus touchante, plus proche de ses origines. La ballade, qui se veut l'écho de la poésie populaire, intègre des thèmes nouveaux, au cœur des préoccupations romantiques : le

⁸² *Ibid.*, p. 105.

⁸³ Comme le précise Isabelle Durand-Le Guern, il s'agit, pour la « petite ballade », d'octosyllabes groupés en trois huitains suivis d'un « envoi » final de quatre vers, avec un refrain repris à la fin de chaque strophe et une disposition des rimes fixe – trois rimes plus précisément – et, pour la « grande ballade », de trois dizains et demi de décasyllabes. I. Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 57.

⁸⁴ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, op. cit., p. 12.

merveilleux, le fantastique, les superstitions et les mythes médiévaux.⁸⁵

Si la ballade représente pour Banville, comme pour les Romantiques, un attachement au passé, l'intention de Banville n'est surtout pas d'opérer une rupture en abandonnant ses règles métriques. Il n'est pas question de se démarquer de la forme telle qu'elle est pratiquée au Moyen Âge, mais de renouer avec la tradition. Le poète tient à restituer fidèlement cette forme et, pour lui, ce respect des normes techniques de la ballade médiévale n'empêche pas de faire preuve d'innovation et de modernité. Banville adapte la ballade, dans sa forme villonienne, à des sujets actuels, y faisant entrer « le Paris de Gavarni et de Balzac, et l'âme moderne ! »⁸⁶. Ainsi, comme le souligne Philippe Andrès, « il s'agit d'être moderne en centrant l'écriture sur la ville contemporaine, sa représentation picturale et caricaturale (Gavarni) et prosaïque (Balzac) »⁸⁷.

C'est justement le retour aux règles de la forme médiévale qui permet au poète une certaine nouveauté, en se distanciant de la ballade romantique telle que Hugo la pratique. Dans l'Avant-propos des *Trente-six ballades joyeuses*, Banville confie en effet sentir en lui « une sorte de petit orgueil d'ouvrier, en venant restituer un genre de poème sur lequel Victor Hugo n'a pas mis sa main souveraine : car, en fait de forme à renouveler, il [...] a laissé si peu de choses à tenter après lui ! »⁸⁸. Pour Bertrand Degott, la reprise de la ballade médiévale, chez Banville, fait figure de « crise œdipienne vis-à-vis de Hugo »⁸⁹. Si l'utilisation de la ballade telle que l'a pratiquée Villon est intéressante pour Banville, c'est justement parce qu'elle lui permet de se détacher de l'influence hugolienne. Le poète insiste encore sur le fait qu'il a voulu « non [pas] évoquer la Ballade ancienne, mais la faire renaître dans une fille vivante qui lui ressemble, et créer la Ballade nouvelle »⁹⁰. En effet, si Victor Hugo a composé des ballades, elles n'ont qu'un lointain rapport avec celles de Villon.

Notons que ces considérations valent aussi bien pour les *Trente-six ballades joyeuses* que pour les quelques ballades contenues dans les *Odes funambulesques*. La « Ballade des célébrités du temps jadis », par exemple, constitue non seulement une parodie de la « Ballade des dames du temps jadis », mais aussi un pastiche de la ballade telle que la pratique Villon,

⁸⁵ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, op. cit., p. 78. Nous soulignons.

⁸⁶ Théodore de Banville, « Avant-propos », *36BJ, OPC*, p. 184.

⁸⁷ Philippe Andrès, « Variantes et notes », *36BJ, OPC*, p. 564.

⁸⁸ Théodore de Banville, « Avant-propos », *36BJ, OPC*, p. 184.

⁸⁹ Bertrand Degott, « Ballade n'est pas morte ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, op. cit., p. 18.

⁹⁰ *Ibid.*

que Banville veut imiter. Dans l'introduction qui précède la ballade lors de sa prépublication dans la presse, le poète la qualifie d'ailleurs de « pastiche »⁹¹.

On constate donc que la pratique des formes fixes telles qu'elles sont utilisées au Moyen Âge permet à Banville de s'inscrire dans la tradition. Par là, il se différencie de leur emploi au XIX^e siècle, période pendant laquelle les auteurs tentent de se libérer des contraintes métriques. Avec le dizain, le rondel et la ballade, Banville parvient à se démarquer du dizain de Coppée et des nombreux pastiches qui en dérivent, à l'image des « Vieux Coppées » ou des *Dixains réalistes*, mais aussi du « déchant » de Corbière et de la ballade telle qu'elle est pratiquée par les Romantiques et par Hugo.

Le traitement du Moyen Âge

La période médiévale, délaissée depuis la Révolution, connaît un regain d'intérêt avec Victor Hugo et, en particulier, *Notre-Dame de Paris*⁹², dont Banville s'est d'ailleurs directement inspiré pour sa pièce *Gringoire*, qu'il dédie au maître romantique. Banville, dans son désir de réhabiliter les anciens poèmes à forme fixe, fait subir un traitement essentiellement sérieux au Moyen Âge⁹³, à l'instar des Romantiques. Comme le note Daniel Sangsue à la suite de Christian Amalvi, « le réinvestissement médiéviste a alors à voir avec un ressourcement, une recherche des racines nationales qui ne prêtent pas à la plaisanterie, parce qu'ils sont vécus comme des enjeux vitaux »⁹⁴. Le souci de patriotisme est en effet constant dans l'œuvre de Banville : comme il l'explique,

[...] quoique très romantique, je ne pouvais accepter la mythologie des sabbats et des diables, ni la tristesse à l'état chronique ; je désirais à la fois le *retour* des vrais dieux de la poésie, et la réunion de ces deux éléments ennemis : le lyrisme exalté de Ronsard et la joie virile bue à la grande coupe de Rabelais. Comme notre maître Gautier en ses Jeunes-Frances,

⁹¹ Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 546.

⁹² Le succès du roman auprès du public aurait d'ailleurs poussé les éditeurs de Hugo à lui demander de continuer à exploiter la matière médiévale et produire un autre roman « gothique ». Voir Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, p. 31, cité par Daniel Sangsue, « Peut-on parler de parodies romantiques ? », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, S. Bernard-Griffith, P. Glaudes et B. Vibert éd., Champion, 2006, p. 1101.

⁹³ Comme le remarque Daniel Sangsue, il existe des productions hybrides, comme les *Contes drolatiques*, qui pastichent le fabliau et dont le statut est ambivalent puisqu'il combine « à la fois volonté mimétique et distance moqueuse ». *Ibid.*, p. 1102.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1101.

j'étais préoccupé de voir trop disparaître la fleur de *l'esprit gaulois* de Villon, de Marot, de La Fontaine.⁹⁵

De même, dans ses *Odes funambulesques*, le poète se qualifie de « vieux Gaulois et fils du bon Villon » (v. 9). Derrière la réutilisation des anciens poèmes à forme fixe se cache donc également un certain patriotisme. Pour Banville, il s'agit avec les *Trente-six ballades joyeuses* de « rendre à la France une des formes de poèmes les plus essentiellement françaises qui aient existé »⁹⁶, comme il le rappelle dans l'Avant-propos, avant d'associer cette forme aux noms de Villon, Marot, mais aussi La Fontaine.

On retrouve cette démarche patriotique dans les *Idylles prussiennes*, ou encore dans la démarche banvillienne de réécrire *La Chanson de Roland*. Dans une Lettre au ministre de l'Instruction publique de Napoléon III du 3 octobre 1860, destinée à l'obtention d'une aide financière, Banville explique en effet sa volonté « de rendre à la France son seul poème épique, en transposant dans la langue moderne *La Chanson de Roland* »⁹⁷. Ce projet est donc lié à une volonté de retour aux sources. Le poète dut pourtant y renoncer au vu de la difficulté, aboutissant à deux poèmes seulement, « Roland » et « La belle Aude », qu'il publia dans *Les Exilés*. Comme l'entreprise de restitution des poèmes traditionnels à forme fixe, ce projet de transposition d'un texte médiéval en français moderne est lié à une esthétique de la difficulté à surmonter. Banville explique d'ailleurs en ces termes le défi qu'il constitue dans la Lettre citée plus haut :

Le rythme que j'ai choisi, comme le seul possible, après deux années d'essais et de tâtonnements offre à lui seul des écueils inouïs : enfin un tel travail (car je n'en suis encore qu'aux études préliminaires) demanderait pour être mené à bien les loisirs d'un prisonnier, la santé, un peu d'argent, mais tout me manque à la fois.⁹⁸

Comme le remarque Jean-Marc Hovasse⁹⁹, les deux titres reconstituent le dernier vers du « Mariage de Roland » de *La Légende des Siècles* (IV, 2) : « C'est ainsi que Roland épousa la belle Aude ». « Le Mariage de Roland » fait partie de la première série parue le 28 septembre 1859 en deux volumes. Au moment de sa parution, cela fait déjà une année que Banville s'essaie à transposer *La Chanson de Roland*. On peut donc se demander si, en plus

⁹⁵ Théodore de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, op. cit., t. I, p. 132-133. Nous soulignons.

⁹⁶ Théodore de Banville, « Avant-propos », 36BJ, OPC, p. 183.

⁹⁷ Lettre citée par François Brunet, « Variantes et notes », *Les Exilés*, OPC, p. 367.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 430-431.

⁹⁹ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo et le Parnasse*, op. cit., p. 47, note 88.

des difficultés techniques de l'entreprise, ce n'est pas également la parution de *La Légende des siècles* qui a contribué à l'arrêter – il faut dire que l'œuvre de Hugo s'inscrit dans le projet ambitieux de raconter l'Histoire de l'humanité. On peut supposer que, Hugo ayant « devancé » Banville, ce dernier trouva que son projet n'avait plus lieu d'être, ou du moins pas avec une telle ampleur. Pour François Brunet, « Banville renonça [...] à restituer *La Chanson de Roland* dans son intégralité et de façon homogène, se limitant à en paraphraser quelques passages caractéristiques, comme l'avait fait Hugo dans *La Légende des siècles* »¹⁰⁰. Leurs deux tentatives sont donc presque contemporaines si l'on se réfère à la date de parution dans la presse (et non à celle de la première édition des *Exilés*). D'un autre côté, on peut supposer que Banville connaissait ce projet de Hugo et qu'il a eu l'idée de le reprendre à son compte, de la même manière que, dans les *Améthystes*, il reprend des rythmes de Ronsard déjà repris par Hugo dans ses *Odes et ballades*. Il est vrai que Banville raconte un épisode identique et que le ton est sensiblement le même, puisqu'il s'agit de restituer l'épopée médiévale en français moderne, tout en conservant ses personnages et ses traits thématiques.

Les deux poèmes paraissent dans la presse à trois ans d'intervalle : janvier 1860 pour « La Belle Aude » et février 1863 pour « Roland ». Alors que *La Chanson de Roland*, en tant qu'épopée, est composée de décasyllabes, Banville essaie plusieurs rythmes, passant du huitain marotique dans « La belle Aude », à l'alexandrin à rimes plates dans « Roland ». Il abandonne ainsi la forme du huitain, qui fait son originalité¹⁰¹, pour une forme traditionnelle – celle utilisée par Hugo dans « Le Mariage de Roland » d'ailleurs. Banville, dans *Les Exilés*, ne respecte cependant pas l'ordre chronologique de ces poèmes, puisque « Roland » précède « La belle Aude ». Il place donc le poème dont la forme est la plus traditionnelle en premier, ce qui accentue sans doute l'effet d'originalité de « La Belle Aude », même si plusieurs poèmes les séparent.

Dans « La belle Aude », Banville suit de très près les laisses 268-269 de *La Chanson de Roland*, « dont il traduit presque littéralement certains passages »¹⁰², note François Brunet, avant d'ajouter que le poète s'écarte aussi délibérément, à d'autres moments, de son modèle. Si Banville conserve de nombreux éléments thématiques pour rester au plus près de son modèle, la volonté de modernité se situe en fait dans la langue utilisée, puisque Banville retranscrit *La Chanson de Roland* en français moderne, et dans la forme strophique pour « La

¹⁰⁰ François Brunet, « Variantes et notes », *Les Exilés*, OPC, p. 367.

¹⁰¹ Cette originalité a été remarquée à l'époque, puisque l'introduction qui précède « La belle Aude », paru dans *L'Abeille impériale*, constate avec plaisir que « Banville dédaigne ici la formule traditionnelle : le poème en alexandrins à rimes plates. Son originalité est d'unir le décasyllabe épique du Moyen Âge au huitain de Marot [...] ». *Ibid.*, p. 430.

¹⁰² *Ibid.*, p. 431.

belle Aude ». Son but n'est pas de la transposer dans le Paris de l'époque. Les seuls archaïsmes que l'on peut relever se situent au dernier vers, avec l'omission de l'article défini devant deux noms, et l'utilisation de l'adjectif « gente » (il est dit à propos d'Aude qu'elle fut « [...] brave cœur et gente demoiselle » (v. 80)). Cependant, en ce qui concerne l'omission de l'article, elle se justifie sans doute plus par la volonté de respecter le nombre de syllabes – sans quoi Banville l'aurait employée à d'autres reprises. On relève également peu d'archaïsmes dans « Roland », avec les « puys »¹⁰³ (v. 3) et l'adjectif « preux » (v. 25). La présence d'archaïsmes est donc très restreinte en comparaison de la longueur des deux poèmes.

Que ce soit dans sa transposition de *La Chanson de Roland* ou dans sa réhabilitation des formes fixes, on constate que Banville ne traite pas la matière médiévale de manière caricaturale, contrairement à ce qui se fait généralement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, où l'on assiste au développement de parodies médiévales et à la mise en scène de nombreux opéras bouffes médiévaux¹⁰⁴, en même temps que l'engouement médiéval s'essouffle et devient, notamment chez Flaubert, associé à la bêtise bourgeoise. Il faut toutefois garder à l'esprit que le pastiche implique une certaine prise de distance. D'après Daniel Sangsue, « s'il n'y pas de volonté de parodisation, il peut y avoir parodie non intentionnelle, la maladresse, l'excès chargeant malgré lui le travail de reproduction de l'artiste ou de l'écrivain »¹⁰⁵. En effet, la concentration des traits stylistiques propres au modèle peut, au sein du pastiche, donner une impression caricaturale, même si telle n'est pas l'intention de l'auteur. Le désir de faire revivre des poèmes à forme fixe issus du Moyen Âge peut donc conduire à en faire une caricature involontaire, en restituant les traits les plus stéréotypés qui caractérisent ces formes réglées – d'autant plus qu'il s'agit de poèmes à structure fixe. Banville n'échappe pas à cette vision stéréotypée du Moyen Âge qui caractérise déjà les ballades romantiques qui, comme le souligne Isabelle Durand-Le Guern,

se constituent souvent d'effets très construits : effets archaïques, avec l'utilisation d'un vocabulaire désuet, effets populaires, avec les refrains et les onomatopées, effets gothiques avec l'évocation de tout un matériau médiéval fortement stéréotypé.¹⁰⁶

¹⁰³ Le nom existe encore aujourd'hui en français moderne, mais il s'agit d'un régionalisme, qui signifie « hauteur, montagne » selon *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*

¹⁰⁴ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 284.

¹⁰⁵ Daniel Sangsue, « Peut-on parler de parodies romantiques ? », *art. cit.*, p. 1103.

¹⁰⁶ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, *op. cit.*, p. 78.

Certaines de ces techniques, en particulier les archaïsmes, sont en effet couramment utilisées par Banville. En plus de reprendre à Villon la forme de la ballade, Banville conserve de cette période des motifs évidents (la rose, le rossignol), des archaïsmes (comme *déduit*, *mie*, *onc*), des tournures spécifiques (l'omission de l'article devant les noms communs), l'utilisation d'un vocabulaire appartenant au registre populaire, et des personnages types (notamment celui de Margot). Banville emprunte en fait plus d'éléments à la littérature médiévale de manière générale, que d'éléments propres à la poésie de Villon.

Dans les *Rondels, composés à la manière de Charles d'Orléans*, Banville reprend partiellement la contrainte thématique des saisons qui caractérise le rondel, mais il n'utilise pas de formes archaïques ni de formules empruntées à son modèle, comme c'est le cas dans les *Trente-six ballades joyeuses*. Les deux seules formules reprises à Charles d'Orléans se trouvent dans la Dédicace « À Armand Sylvestre », et prennent la forme de citations, dont le moyen français a été conservé par Banville. On constate ici encore que les éléments empruntés par Banville appartiennent moins au poète qu'il reprend, qu'à des lieux communs de la littérature médiévale avec, comme le souligne Peter S. Hambly, « le motif des saisons [qui] appartient aux *topoi* de la poésie lyrique, notamment au Moyen Âge, centrée autour de la métaphore de la *reverdie* »¹⁰⁷. Banville reprend également ce *topos* de la littérature médiévale dans sa « Ballade pour annoncer le Printemps » (*Trente-six ballades joyeuses*).

La contrainte technique des formes fixes

La restitution des anciennes formes fixes s'apparente à un exercice de style pour Banville. Les formes fixes demandent une certaine virtuosité. Il s'agit d'une écriture contraignante, qui implique le respect de règles métriques précises et met au défi le poète. Mais l'exigence se situe surtout du côté du poète, puisque, comme le dit Banville à propos de la ballade, « elle unit ces deux qualités maîtresses d'être facile à lire et difficile à faire »¹⁰⁸. Elle n'exige aucune compétence particulière chez le lecteur, contrairement à la parodie par exemple, qui nécessite une certaine érudition. L'utilisation des formes fixes permet ainsi à Banville de réaliser des acrobaties verbales, tout comme dans les *Odes funambulesques*, où le poète veut se livrer à des prouesses techniques en mariant les éléments comique et lyrique.

¹⁰⁷ Peter S. Hambly, « Notice », *RON, OPC*, p. 633.

¹⁰⁸ Théodore de Banville, « Avant-propos », *36BJ, OPC*, p. 183.

Jean de Palacio souligne à propos du rondeau, « forme ronde, fermée sur elle-même par le jeu des retours », qu'il suscite, « plus encore que le sonnet, l'idée de la perfection du cercle »¹⁰⁹.

Les formes fixes représentent une écriture d'autant plus contraignante qu'elles passent par le pastiche. On l'a vu, nombre des poèmes traditionnels à forme fixe sont, chez Banville, composés « à la manière de ». Pour Lionel Duisit, le pastiche peut devenir « l'affirmation d'une maîtrise : il prend ses distances par rapport à l'objet et devient cet exercice savant »¹¹⁰, comme c'est par exemple le cas dans certains « À la manière de... » de Paul Reboux et Charles Muller. La pratique des formes fixes, surtout lorsqu'elle est conjointe à celle du pastiche, présente une certaine difficulté technique. L'intérêt de la ballade en particulier est, selon Isabelle Durand-Le Guern, « la performance, la virtuosité du poète qui parvient à se plier à [son] carcan métrique »¹¹¹. Le projet originel de Banville était d'ailleurs de composer *Cinquante Ballades* à la Villon, mais il fut contraint de l'abandonner en raison de sa difficulté. Le poète adresse une lettre à Auguste Poulet-Malassis en juin-juillet 1858, où il explique : « plusieurs de nos amis pensent que *Cinquante Ballades* à la Villon constituent une entreprise insensée et impossible, et qu'il faudrait peut-être se contenter de vingt-quatre »¹¹². Banville a cependant opté pour un compromis en en proposant finalement trente-six. Et, comme nous l'avons déjà mentionné, Banville fut également contraint d'abandonner son projet de restituer *La Chanson de Roland* en français moderne, en raison de sa difficulté, pour n'aboutir qu'à deux poèmes dans *Les Exilés*.

La pratique des poèmes à forme fixe est aussi une tendance parnassienne, et un moyen d'assouvir le goût de ce mouvement pour « l'exotisme spatial et temporel »¹¹³. Le nombre de poèmes à forme fixe se multiplie en particulier dans le deuxième *Parnasse contemporain*, sous le fait de Banville et de Coppée essentiellement, comme le remarque Jean-Marc Hovasse¹¹⁴. Rappelons de plus que les *Rondels* paraissent dans le troisième *Parnasse contemporain*, en 1875. La brièveté des formes courtes comme le rondeau, forme issue du rondel, rappelons-le, convient bien aux Parnassiens, dans la mesure où elle leur permet de montrer leur savoir faire technique. Pour Giovanna Bellati,

¹⁰⁹ Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, op. cit., p. 83.

¹¹⁰ Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des genres dévalués*, op. cit., p. 46.

¹¹¹ Isabelle Durand- Le Guern, *Le Moyen Âge des Romantiques*, op. cit., p. 57. Ce carcan est constitué de trois strophes généralement isométriques, suivi d'un envoi qui comporte moitié moins de vers que la strophe et dont le système rimique reprend celui de la deuxième partie de la strophe (représenté par le schéma *abab bcbC bcbC*).

¹¹² Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, op. cit., p. 110. La datation de cette lettre montre que le recueil connut une longue période de gestation dans l'esprit de son auteur, puisque les *Trente-six ballades joyeuses* ne parurent que dix-sept ans après.

¹¹³ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 109.

¹¹⁴ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo et le Parnasse*, op. cit., p. 241.

la structure ramassée du rondeau quatrain s'accorde avec le souci parnassien de la *brevitas*, à son tour lié au culte de la « difficulté vaincue » hérité de Gautier, et parfois porté à une sorte de paroxysme dans l'emploi de vers exceptionnellement courts¹¹⁵.

La pratique des formes fixes telles qu'elles sont utilisées au Moyen Âge et, par là, le respect de leurs contraintes métriques et le défi qu'elles supposent, constitue donc un élément par lequel Banville se rattache au mouvement du Parnasse.

La dimension critique du pastiche

Comme le remarque Paul Aron, « le pastiche est rarement neutre »¹¹⁶ : il peut permettre au pasticheur d'imiter les auteurs admirés, comme de caricaturer ceux qu'il n'apprécie pas. Cette dimension critique a été soulignée par Proust, pour qui le pastiche évite de s'adonner à l'activité ennuyante de la critique, car il est lui-même « une critique littéraire en action »¹¹⁷. Proust avait en effet comme projet de « faire paraître [s]es pastiches avec des études critiques parallèles sur les mêmes écrivains, les études énonçant d'une façon analytique ce que les pastiches figuraient instinctivement, et *vice versa* »¹¹⁸. Le pastiche se dote également d'une dimension critique chez Balzac, comme l'a montré Aude Déruelle¹¹⁹ pour les pastiches de *La Comédie humaine*. Plusieurs critiques ont insisté sur la dimension potentiellement subversive du pastiche, notamment Lionel Duisit¹²⁰ et Margaret Rose, qui en fait une modalité particulièrement subversive de la critique¹²¹.

Même si le pasticheur a la volonté d'opérer un hommage à travers le pastiche, il adopte une certaine distance par rapport à son hypotexte, si ce n'est déjà en acquérant une représentation de son style, en partie stéréotypée, commettant ainsi une forme de

¹¹⁵ Giovanna Bellati, « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », art. cit., p. 108.

¹¹⁶ Paul Aron, *Histoire du pastiche*, op. cit., p. 6.

¹¹⁷ Marcel Proust, Lettre à R. Dreyfus du 18 mars 1908, citée par Y. Sandre dans l'édition « Pléiade » des *Pastiches et Mélanges*, p. 685.

¹¹⁸ Marcel Proust, cité *ibid.*

¹¹⁹ Aude Déruelle, « Poétique balzacienne du pastiche », art. cit., p. 135 et 138.

¹²⁰ Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des genres dévalués*, op. cit., p. 44.

¹²¹ Margaret A. Rose, *Parody // Meta-Fiction*, op. cit., p. 179.

« trahison »¹²². On l'a constaté, Banville reprend des *topoi* de la littérature médiévale. Comme le remarque Lionel Duisit,

le pastiche ne se contente pas de faire apparaître un simulacre du texte-vedette, il l'altère et le défigure en le produisant [...]. Si l'image virtuelle proposée par le pastiche est suffisamment différente pour être reconnaissable, c'est qu'elle a accumulé, ou condensé en quelques pages, des signes répartis chez l'auteur sur des œuvres entières, et même sur diverses périodes de ses œuvres¹²³.

C'est ce que Duisit appelle la « trahison » du texte, et Jean Milly, le « texte-limite », dans la mesure où le pasticheur met à jour « un certain concept du style de l'auteur »¹²⁴. Il est d'ailleurs nécessaire que l'imitation s'accompagne d'une libération qui permette au pasticheur d'affirmer sa propre personnalité et de ne pas demeurer dans un rapport servile avec son modèle. Le lecteur doit percevoir non seulement une ressemblance avec l'hypotexte, mais aussi une différence qui rende le pastiche digne d'intérêt. La volonté de marquer son admiration pour ses prédécesseurs n'implique donc pas une imitation docile et n'empêche pas de s'en distancier.

Dans la « Ballade *de Banville* aux enfants perdus »¹²⁵, Banville semble insister sur son droit de paternité envers ses ballades, même si son titre reprend la « Belle leçon aux enfants perdus » de Villon. Il s'agit bien d'une ballade nouvelle, distincte, qui lui appartient en propre. Banville semble ainsi accéder à une certaine autonomie et se détacher de son modèle. D'ailleurs, sa ballade ne s'inspire de celle de Villon que très librement (on n'y retrouve que le titre et la forme de la ballade). Banville n'est pas dans un rapport servile aux textes qu'il réécrit, et s'autorise certaines variations. De même, le poème liminaire des *Trente-six ballades joyeuses*, qui suit son « Dizain au lecteur », s'empresse d'annoncer : « je veux chanter ma ballade à mon tour ! » (v. 1). Banville ne veut pas seulement restituer les anciennes formes fixes, mais aussi se les approprier. Le « Dizain au lecteur », qui ouvre le recueil, montre bien que Banville fait sienne la ballade :

Ami lecteur, donne-moi l'accolade,
Car j'ai pour toi besogné, Dieu merci.
Comme Villon qui polit sa Ballade

¹²² Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des genres dévalués*, op. cit., p. 47. N'oublions pas que Banville a publié dans la presse des études sur Ronsard et sur La Fontaine, auteurs qu'il a lui-même pastichés et / ou parodiés.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁵ Nous soulignons.

Au temps jadis, pour charmer ton souci
 J'ai façonné la mienne, & la voici.
 Je ne dis pas que les deux font la paire,
 Et contenter tout son monde & son père,
 Est malaisé, chacun garde son rang !
 Mais voire ! avec ces rimes, je l'espère,
 Tu peux aussi te faire du bon sang.

Si Banville reprend une expression associée à Villon avec « qui polit sa Ballade / Au temps jadis » (v. 3-4), il s'agit plus d'un clin d'œil à la plus célèbre pièce de Villon, la « Ballade des dames du temps jadis », que d'une imitation du style de Villon¹²⁶. Banville précise bien qu'il a « façonné la [s]ienne » et ne prétend pas à une ressemblance totale (« Je ne dis pas que les deux font la paire »). Le fait qu'Ernest Jaubert, disciple de Banville qui a lui-même écrit des ballades, surnomme les siennes des « Banvillades »¹²⁷, montre bien que Banville est parvenu, aux yeux de certains auteurs de l'époque en tout cas, à s'approprier la forme médiévale. Le projet banvillien de renouveler la ballade semble avoir fonctionné, puisque plusieurs critiques soulignent à l'époque leur caractère moderne : on dit à propos de Banville « qu'il a fort bien réussi à infuser dans le sang de la vieille ballade toute la modernité désirable »¹²⁸, ou encore, qu'« une fois de plus, [il] a tenté, avec le succès accoutumé, cette chose heureuse et féconde : l'invention dans la tradition »¹²⁹.

Pour Banville, la restitution des anciennes formes et le désir de modernité se confondent ; ils font partie d'un seul et même projet, puisque Banville, dans la Préface du *Sang de la coupe* se définit comme « obstinément attaché, pendant toute [s]a carrière d'ouvrier et d'artiste, à restituer les anciennes formes poétiques et à tenter d'en créer de nouvelles, (ce qui est tout un) [...] »¹³⁰. Il ne s'agit donc pas de créer de nouvelles formes, mais bien de réutiliser d'anciennes formes de manière nouvelle, comme c'est le cas dans les *Odes funambulesques* dont le projet est de créer une nouvelle langue comique versifiée. Le renouvellement littéraire se fait, chez Banville, par l'intermédiaire des formes déjà existantes, par le réemploi, la réutilisation. Le poète explique sa conception de l'évolution littéraire dans l'Avant-propos de ses *Contes pour les femmes* :

¹²⁶ Notons que le signe [&] à la place de [et] ne semble pas relever d'une volonté archaïsante de la part de Banville. L'édition de 1878 donne d'ailleurs [et]. Il s'agit plutôt d'une hésitation propre à l'orthographe du XIX^e siècle et d'une volonté de l'imprimeur. Voir Philippe Andrès, « Variantes et notes », 36BJ, OPC, p. 563 et 566.

¹²⁷ David Evans, « Introduction : petite histoire des études banvilliennes de Baudelaire et Mallarmé jusqu'à nos jours », art. cit., p. 66.

¹²⁸ Philippe Andrès, « Réception critique », 36BJ, OPC, p. 553.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 554.

¹³⁰ Théodore de Banville, « Préface », *Le Sang de la coupe*, OPC, p. 187.

Si les mœurs et les décors de la vie se renouvellent sans cesse, il n'en est pas de même des formes littéraires, dont le nombre est extrêmement borné. C'est pourquoi nous devons garder avec soin celles qui existent, et quand elles sont injustement tombées en désuétude, tâcher de les remettre dans la lumière.

Toute l'œuvre poétique de Banville est subordonnée à cette volonté de nouveauté, qui passe notamment par la restitution d'anciennes formes. Puisque « les mœurs et les décors de la vie se renouvellent sans cesse », c'est par leur adaptation à des sujets actuels que passe la modernisation des anciennes formes. Les parodies banvilliennes s'adaptent elles aussi aux sujets actuels qui occupent la petite presse.

De même, il n'est pas nécessaire d'inventer de nouveaux rythmes ; il suffit de réutiliser ceux dont on dispose déjà, comme Banville l'explique dans son *Petit Traité de poésie française* en 1872 :

Non seulement on n'a pas besoin d'inventer des rythmes nouveaux, mais on a le strict devoir de ne pas en inventer [...]. Jamais, en apparence, on n'a inventé plus de rythmes que dans ces dernières années ; mais leur plus grand défaut c'est qu'ils [...] remplissent très mal le rôle que les rythmes déjà existants remplissaient très bien.

Les *Améthystes*, qui font partie de ce projet, témoignent bien à travers leur titre de la complémentarité entre modernité et ancienneté – la nouveauté se réalise à travers la réhabilitation des poèmes traditionnels –, puisque Banville les qualifie de « nouvelles odelettes amoureuses ». C'est donc moins par la forme que passe ici cette modernité (ces rythmes, en plus d'être empruntés à Ronsard, ont déjà été repris, pour certains, par Hugo dans ses *Odes et ballades*) que par leur adaptation à des sujets modernes.

Les anciennes formes sont donc pratiquées dans la tradition, mais leurs thèmes sont réactualisés – et c'est justement par là que Banville se distancie de ses modèles. Dans l'Avant-propos des *Trente-six ballades joyeuses*, il affirme sa volonté de « créer la ballade nouvelle », qui passe par le renouvellement de ses thèmes et leur adaptation au Paris de l'époque :

[...] mon effort fût demeuré stérile si je n'eusse été de mon temps dans le cadre archaïque, et si dans la strophe aimée de Charles d'Orléans et de Villon je n'eusse fait entrer le Paris de Gavarni et de Balzac, et l'âme moderne ! En un mot, j'ai voulu

non évoquer la Ballade ancienne, mais la faire renaître dans une fille vivante qui lui ressemble, et créer la Ballade nouvelle.¹³¹

La ballade nouvelle passe donc par l'adaptation de ses thèmes aux sujets actuels. Même si Banville reprend des motifs ou des personnages médiévaux, il effectue tout un travail de modernisation. Le contexte n'est jamais médiéval, même si le vocabulaire l'est parfois.

Concernant la ballade, Bertrand Degott¹³² souligne que les Parnassiens, comme les Symbolistes ensuite, l'utilisent pour deux raisons principales : d'une part, elle est l'expression ultime du formalisme et du raffinement qui caractérisent le mouvement et, d'autre part, elle est l'instrument d'élection dès qu'il s'agit de satire et de polémique (il cite à ce titre Verlaine et Banville notamment). Si, chez Banville, la ballade se rattache de manière évidente à un défi technique, son lien avec la satire n'est pas primordial. En effet, s'il y a satire, c'est plutôt une conséquence de sa volonté de moderniser la ballade. Banville parvient à créer la ballade nouvelle en faisant coexister des termes propres au moyen français et des personnages qui font l'actualité de son époque. On peut constater l'incongruité qui en résulte dans la « Ballade en l'honneur de sa Mie », qui se termine par les vers suivants :

Que Rothschild garde son butin,
Leverrier son astronomie,
Et monsieur Nisard son latin,
Je ne veux du tout que ma mie (v. 25-28).

Dans la ballade suivante, « Ballade pour une amoureuse », le poète commence par les vers « Muse au beau front, muse sereine, / Plus de satire, j'y consens » (v. 1-2), comme pour s'excuser des derniers vers de sa « Ballade en l'honneur de sa Mie », qui se laissaient aller à la satire.

Cependant, ce n'est que le temps de quelques poèmes que Banville laisse la satire de côté, puisqu'il la reprend dans sa « Ballade pour célébrer les pucelles », qui commence par ces vers : « Puisque Paris, fou de poudre de riz, / Veut qu'on se plâtre en manière de cygne ». Cette critique de la poudre de riz revient à plusieurs reprises sous la plume de Banville, notamment dans « Reprise de *La Dame* » (*Odes funambulesques*) (v. 36), où elle est associée à la superficialité des actrices. Banville s'en prend à la Parisienne de manière plus générale dans la « Ballade pour les Parisiennes », dont le refrain l'assimile à « un article de Paris ». Comme le dit encore le poète,

¹³¹ Théodore de Banville, « Avant-propos », 36BJ, OPC, p. 183-184.

¹³² Bertrand Degott, « Ballade n'est pas morte ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, op. cit., p. 126.

Il ne faut pas qu'on la diffame !
Elle ment comme un vrai programme (v. 12-13)

[...]

Avec ses appétits gloutons,
Et sous son linge à fine trame,
Elle avale des feuillets
Et se délecte au mélodrame (v. 17-20).

À nouveau, Banville reproche à la femme son manque d'exigences littéraires et son penchant pour une littérature commerciale. Notons encore la « Double Ballade pour les bonnes Gens », qui observe une critique de la toute-puissance de l'argent, la « Double Ballade des sottises de Paris » ou encore la « Ballade à Georges Rochegrosse », dans laquelle le poète s'en prend aux lieux communs de l'époque :

La sottise partout fait rage.
Bienheureux qui s'est abstenu
D'ouïr maint et maint personnage
Dont l'esprit a pour revenu
Le banal et le convenu (v. 1-4).

Si la satire est présente dans les *Trente-six ballades joyeuses*, elle reste minoritaire en comparaison de sa proportion dans les *Odes funambulesques* ou les *Occidentales*, où elle est omniprésente. La satire n'est pas la fonction première des ballades de Banville – il ne s'agit pas de charges –, mais elle fait partie de la modernisation de la ballade et de sa volonté de la rendre adéquate à l'air du temps. La satire constitue d'ailleurs déjà l'une des composantes des ballades de Villon, auquel Banville rend hommage dans sa « Ballade à la sainte Buverie » (*Trente-six ballades joyeuses*), en parlant de « Maître François, riant, joyeux, moqueur » (v. 5). Cependant, la volonté de restituer une forme traditionnelle prime amplement sur celle de faire la satire dans les ballades de Banville.

À la lumière de ces nombreuses analyses qui nous auront permis de dresser une poétique de la réécriture banvillienne, nous allons nous intéresser à la question de son originalité. Pour Banville, un poète qui imite des auteurs issus de la tradition et « imprime à toutes ses compositions un cachet qu'on ne peut méconnaître »¹³³ est résolument un poète original. Il s'agit donc d'examiner plus en détail ce qui constitue la spécificité des parodies et des pastiches de Banville et, surtout, ce qui le distingue de ses contemporains dans l'usage de ces deux formes. On l'a dit, Banville revendique son originalité à plusieurs reprises. Son

¹³³ Théodore de Banville, « Préface », *CAR, OPC*, p. 537.

œuvre parodique a elle-même été perçue comme telle par plusieurs de ses contemporains. Nous allons donc tenter d'évaluer, d'une part, l'originalité du poète dans sa pratique de la réécriture et, d'autre part, son impact sur la jeune génération, notamment symboliste.

QUATRIÈME PARTIE :
ORIGINALITÉ DE THÉODORE DE BANVILLE

CHAPITRE 7 : LA TRADITION AU SERVICE DE LA MODERNITÉ

Le choix de la continuité

Pour Banville, la littérature s'élabore nécessairement à partir des textes qui l'ont précédée. Le but du poète n'est pas de faire table rase du passé, comme il l'explique à propos de son recueil *Le Sang de la coupe* :

[...] je gardais surtout pour *Le Sang de la Coupe* les tentatives que j'avais faites pour trouver la chose tant cherchée, c'est-à-dire une forme moderne du poème proprement dit. En l'imaginant, je fus très préoccupé, comme je l'ai toujours été d'ailleurs, de la nécessité qui existe pour le poète, comme pour l'homme, d'appartenir à la fois au présent, par le fait même de son existence ; au passé, d'où vient directement sa vie morale, par la tradition et le souvenir ; et à l'avenir, par ses aspirations et par ses intuitions. L'idée réaliste qui consiste à vouloir que les hommes et les œuvres jaillissent spontanément et de rien, m'a toujours paru fausse à tous les points de vue ; car nous portons en nous, que nous le voulions ou non, toute la destinée écoulée et toute la destinée future de la race à laquelle nous appartenons, et nous avons à la fois dans nos veines le sang de nos pères et le sang de nos fils.¹

Si l'importance de la réécriture dans l'œuvre de Banville montre que, pour lui, la création passe nécessairement par la réutilisation d'anciens matériaux, ce principe ne gouverne pas seulement les textes appartenant à la parodie ou au pastiche, mais la littérature de manière générale. Ainsi, bien que *Le Sang de la coupe* ne soit pas un recueil de réécritures, il ne s'agit pas pour autant d'une œuvre créée *ex nihilo*, mais composée à partir des textes qui l'ont précédée. Comme le montre la citation ci-dessus, Banville possède une conception traditionnelle et linéaire de la littérature, à l'opposé de celle que revendiqueront les Formalistes russes qui, comme le relève Hans Robert Jauss, « remplace[nt] l'idée classique de la tradition littéraire comme déroulement continu, unilinéaire et cumulatif, par le principe dynamique de l'évolution littéraire »² – ce dernier terme ne devant pas être compris « dans le sens d'une évolution continue, mais dans le sens d'une lutte et d'une rupture avec les prédécesseurs immédiats, en même temps qu'un retour à des phénomènes plus anciens »³.

¹ Théodore de Banville, *Le Sang de la coupe*, OPC, p. 186. Notons qu'on retrouve ici l'idée d'une opposition entre réalisme et réécriture.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 65.

³ *Ibid.*

Pour Banville, au contraire, la modernité n'implique pas nécessairement une forme de rupture avec la tradition littéraire.

Chez Banville, la modernité ne conduit pas à renier la figure paternelle hugolienne ou la tradition littéraire ; elle passe par le renouvellement de formes arrivées à leur apogée (*Les Orientales*) ou de formes oubliées (ballade, rondeau, dizain...) et par leur adaptation à des sujets actuels, à travers la satire du monde contemporain notamment⁴. Parodie et pastiche permettent de reprendre de l'ancien tout en y insérant de la nouveauté. L'hommage rendu à Hugo (et à d'autres auteurs) grâce à la parodie, et la réhabilitation des formes fixes (laquelle passe par un pastiche de genre) sont donc deux manifestations d'une même volonté, celle de s'inscrire dans la tradition⁵.

En dépit de l'ambivalence constitutive de toute parodie, y compris celle de Banville – on a vu qu'elle n'excluait ni une prise de distance critique ni un désir de renouvellement –, la parodie banvillienne ne correspond pas à une volonté de contester l'autorité. Il s'agit pour Banville de se situer par rapport à la tradition, de montrer sa filiation littéraire⁶. Si le poète affiche l'ambition de créer un genre nouveau, il n'est pas pour autant question de « saper » l'ancien genre (à savoir l'orientale et l'ode hugoliennes) : d'une part, parce que la parodie conserve son modèle en elle-même et, d'autre part, parce qu'avec elle, Banville n'a aucunement l'intention de dévaloriser les textes qu'il réécrit. On a bien affaire à une parodie qui rend hommage aux auteurs admirés et aux genres parvenus à leur apogée, et non à une parodie destructrice qui voudrait rompre avec les canons littéraires, à l'image des « faux coppées » ou de l'anti-roman.

De même, si Banville reprend à son compte des formes fixes telles que les ont pratiquées certains auteurs, c'est pour rester au plus près de la tradition. Avec le dizain « à la manière de Marot », il opte pour une forme traditionnelle et veut rendre hommage à son prédécesseur, contrairement par exemple aux « faux coppées », qui prennent certaines libertés par rapport à la forme originelle du dizain et se moquent de l'auteur de *Promenades et intérieurs*. La ballade « à la manière de Villon » permet de se distancier de la ballade telle que la pratique Hugo, qui s'éloigne de la ballade traditionnelle. Quant au rondel « à la manière de Charles d'Orléans », il est dépourvu de toute volonté subversive, contrairement à celui que l'on trouve dans *Les Amours jaunes*.

⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre article « Pastiches et parodies chez Théodore de Banville : la réécriture au service de la modernité », *Colloquium Helveticum*, n°41, 2010, p. 125-143.

⁵ Au même titre que son hellénisme d'ailleurs.

⁶ En cela, Banville se rapproche du courant parnassien, pour lequel la recherche de nouveauté passe par des valeurs traditionnelles.

Il ne faut pas oublier en effet que le XIX^e siècle est un siècle de contestations : il voit apparaître toute une littérature minoritaire qui tente de remettre en cause les canons littéraires de l'époque, avec par exemple l'émergence du poète maudit ou du mouvement bohème. Pour Henri Meschonnic, la modernité littéraire qui commence avec la génération de 1850 correspond moins à une recherche de nouveauté qu'à une volonté de rupture⁷. Chez un poète comme Laforgue, dont on sait le projet de faire de l'original à tout prix⁸, la recherche de modernité passe par la rupture. À travers la reprise d'histoires légendaires, Laforgue puise dans la tradition mythologique ou historique tout en transgressant les codes et en détournant les stéréotypes. *Les Complaintes* n'hésitent pas à subvertir les règles traditionnelles de la versification ou à tourner en dérision la figure du poète⁹. Il faut cependant prendre garde à ne pas considérer la littérature fin de siècle comme étant exclusivement synonyme de décadence ou de subversion. Comme l'a montré Daniel Grojnowski, ce qu'on a pris pour une période de désagrégation et de pessimisme correspond aussi à une renaissance, à un « effondrement des barrières jugées infranchissables, où se transforment les manières de sentir, de dire et de percevoir »¹⁰.

Banville possède la particularité d'utiliser la tradition pour lui rendre hommage et dans une volonté de continuité, à une époque où les poètes tendent à se tourner vers la rupture. L'utilisation de la parodie et des formes fixes (à travers le pastiche de genre) comme marques d'hommage se révèle peu courante à l'époque. Tandis que la dimension satirique de ses poèmes comporte une certaine modernité, la dimension parodique renvoie au contraire à la tradition. La poésie de Banville peut être qualifiée de « moderne » dans la mesure où elle intègre l'actualité anecdotique et la banalité, mais elle n'affiche aucune volonté de rupture par rapport à la tradition littéraire.

Baudelaire s'exprime en ces termes à propos de Banville : « dans son œuvre, vous n'entendrez pas les dissonances, les discordances des musiques de sabbat, non plus que les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu »¹¹. Si l'œuvre poétique banvillienne n'est pas dépourvue d'ironie, contrairement à ce qu'en dit Baudelaire, il est vrai qu'elle ne se caractérise pas par sa dissonance – même si elle recourt à l'enjambement, par exemple dans des parodies comme « Nadar » ou « Nommons Couture ». Comme le notent en effet Jean-

⁷ Voir Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Éditions Verdier, 1988.

⁸ Voir Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, op. cit.

⁹ Voir Henri Scepti, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit.

¹⁰ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 67.

¹¹ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », OC, t. II, p. 168.

Pierre Bertrand et Pascal Durand¹², Banville a systématisé l'emploi de l'enjambement. Dans « Satan en colère » (*Occidentales*), la discordance produite par les enjambements est accentuée par des traits d'oralité, notamment lorsque Satan utilise des expressions comme « Eh ! quoi » (v. 37) et « Ah ! tu t'égorges » (v. 55), ou avec le verbe « flanque[r] » (v. 58). Mais ces marques d'oralité demeurent plutôt rares dans la parodie banvillienne, et ces éléments dissonants sont largement compensés par un aspect musical, qui provient notamment de la parodie. Il ne s'agit pas encore d'un « démantèlement de la structure intérieure du vers »¹³, comme c'est le cas chez Laforgue – à propos duquel Henri Scepi parle d'une « poétique de la discordance » –, mais aussi chez Verlaine, Rimbaud, Corbière ou Mallarmé. « Banville [...] entend une autre musique, discordante, se substituer à celle de la lyre, mais [...] il déplore cette substitution au lieu de la revendiquer »¹⁴, note Laurence Tibi. Chez Banville, la non coïncidence entre les articulations métriques (césure, fin de vers) et syntaxiques du vers participe plus des aspects comique et satirique de sa poésie que d'une volonté de remettre en cause l'équilibre poétique.

Le lyrisme, même s'il est marié au comique satirique dans la poésie funambulesque de Banville, conserve toute son importance et n'est pas remis en question. Au contraire, comique et satire doivent servir à mesurer les ressources du lyrisme et, partant, à le mettre en valeur. Comme Banville l'explique dans l'Avertissement des *Odes funambulesques*, « il lui a semblé que ces essais de raillerie, même inhabiles, serviraient peut-être à mesurer les vigoureuses et puissantes ressources de notre poésie lyrique »¹⁵. L'ambition de Banville n'est pas de pratiquer la satire pour elle-même, mais bien de la marier au lyrisme. Dans l'introduction qui précède le poème « La Corde raide » lors de sa parution dans la *Gazette de Paris*, le poète qualifie les poèmes qui composent les *Odes funambulesques* de « satires si ingénieusement mêlées de lyrisme »¹⁶. La rime, sur laquelle repose la plupart des calembours onomastiques, constitue ainsi le point de rencontre de la satire et du lyrisme. « L'élan et l'enthousiasme lyrique sont rendus à la Satire. On l'avait fait marcher à pied, et de nouveau je l'ai assise sur le divin cheval ailé, et j'ai éparpillé au vent sa chevelure »¹⁷, déclare Banville dans son Commentaire des *Odes funambulesques*. C'est donc moins la dimension critique des satires banvilliennes que leur rôle dans le lyrisme qui importe. Baudelaire l'avait déjà pressenti, en parlant de Banville ainsi :

¹² *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, op. cit., p. 117.

¹³ Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 191.

¹⁴ Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 396.

¹⁵ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 2.

¹⁶ Voir Peter J. Edwards, « Variantes et notes », *OF, OPC*, p. 443.

¹⁷ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 251.

Sa bouffonnerie conservera quelque chose d'hyperbolique ; l'excès en détruira l'amertume, et la satire, par un miracle résultant de la nature même du poète, se déchargera de toute sa haine dans une explosion de gaieté, innocente à force d'être carnavalesque.¹⁸

Banville ne souhaite pas une poésie sans lyrisme, ce qui signifierait une rupture – laquelle se produira par exemple avec le poème en prose de Baudelaire –, mais une poésie au lyrisme hybride, composé de grotesque et de comique. En cela, il poursuit le projet de la Préface de *Cromwell* et, malgré sa volonté novatrice, se situe plus près de l'esthétique romantique que de l'esprit fumiste, qui verra véritablement se confondre comique et poétique. Car, comme l'ont montré Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, « il faut attendre les Romantiques attardés et décadents de la fin de siècle pour voir le comique et le tragique, le grave et le léger, se mélanger, se fondre »¹⁹. Et c'est en particulier à travers le recours à l'humour noir que l'esprit fumiste accomplira le mélange de l'humour et du tragique. Dans la poésie fin de siècle, le rire se fait subversif : « en discréditant la formulation de l'indicible, les parodistes conçoivent la poésie comme une activité déviante, une parole de transgression, une production verbale en quête d'elle-même »²⁰.

Avec Banville, on reste loin de l'humour fin de siècle, qui se fait volontiers transgressif, comme en témoigne par exemple l'*Album zutique*. Le poète ne recourt en effet jamais à l'obscénité pour faire rire, et proteste d'ailleurs contre le vocabulaire scatologique de certains romans²¹. On note, chez Banville, une volonté d'ôter tout caractère subversif à sa poésie. Suite aux remarques des critiques, le poète bannit en effet des éditions subséquentes des *Cariatides* et des *Stalactites* les allusions érotiques les plus évidentes²². Si Banville préfigure l'esprit fin de siècle, c'est surtout en lui offrant une transition à partir du Romantisme, puisqu'il a comme projet de continuer la réhabilitation du grotesque entreprise par Hugo. Les satires banvilliennes peuvent elles aussi être perçues comme les prémices de l'humour noir qui se répandra à la fin de siècle. On peut donc dire que, après la réhabilitation du comique par le Romantisme, Banville, avec son comique satirique, a permis une certaine transition vers le « rire moderne » apparu à partir des années 1880 avec l'esprit fumiste.

¹⁸ Cité dans « Variantes et notes », *OPC*, t. II, p. 167.

¹⁹ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990.

²⁰ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 174.

²¹ Voir Peter S. Hambly, « Variantes et notes », *NT, OPC*, p. 476.

²² Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, op. cit., p. 101.

La modernité

La modernité des parodies banvilliennes est en partie liée au fait qu'il s'agit de satires de l'actualité, parues dans des publications périodiques généralement satiriques, avant d'être publiées en recueil. Pour Alain Vaillant, « c'est dans et par le journal, tel qu'il est sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, que s'invente la modernité poétique »²³. En effet, l'inscription des parodies de Banville dans la petite presse fournit des sujets d'actualité qui participent à leur modernité. Le journal permet d'expérimenter de nouvelles formes et donne lieu à la création de genres tels que l'ode funambulesque et l'occidentale et, partant, à un type de poésie tourné vers des sujets d'actualité. De la même manière que les parodies de Banville utilisent des textes issus de la tradition romantique (principalement) et les adaptent à des sujets modernes, ses pastiches de genre reposent sur d'anciennes formes, dont la réhabilitation passe par leur adaptation à des sujets modernes. Par exemple, la ballade telle que la pratique Villon constitue pour Banville un modèle thématique et formel, mais elle est aussi associée à des sujets actuels. La réhabilitation des formes fixes offre ainsi à Banville la possibilité d'une création originale, qui élargit le paysage littéraire tout en se référant à sa tradition.

L'entreprise de réhabilitation des anciennes formes fixes a d'ailleurs été perçue comme moderne par certains contemporains de Banville. À propos des *Trente-six ballades joyeuses*, on constate alors que « [Banville] a fort bien réussi à infuser dans le sang de la vieille ballade toute la modernité désirable »²⁴ et, qu'« une fois de plus, [il] a tenté, avec le succès accoutumé, cette chose heureuse et féconde : l'invention dans la tradition »²⁵. La vague de succès connue par les formes fixes après que Banville les a réhabilitées témoigne elle aussi de cette modernité. La réécriture à partir d'anciennes formes constitue l'un des moyens que Banville utilise pour réaliser son projet de renouvellement de la poésie. Cette volonté d'associer tradition et modernité le rapproche d'un poète comme Laforgue qui, dans ses *Moralités légendaires*, a pour ambition de créer un genre nouveau à travers l'utilisation d'un répertoire de sujets mythiques²⁶. Bien que les modèles parodiés par Banville n'appartiennent pas à une tradition aussi lointaine que celle de la mythologie, la démarche se veut relativement similaire.

²³ Alain Vaillant, « Le journal, creuset de l'invention poétique », art. cit., p. 320.

²⁴ L. V., « Mouvement littéraire – Théodore de Banville. – *Trente-six ballades joyeuses* précédées d'une *Histoire de la Ballade*, par Ch. Asselineau. – Paris, A. Lemerre, éditeur », *La Renaissance*, 16 novembre 1873, cité dans « Réception critique », 36BJ, OPC, p. 553.

²⁵ *Ibid.*, p. 554.

²⁶ Voir Daniel Grojnowski, *Laforgue et l'«originalité»*, op. cit. Laforgue se distingue cependant de Banville en refusant le lyrisme et en privilégiant une poétique de la discordance.

En ne prenant pas le parti d'une poésie qui serait l'expression du moi lyrique et de ses sentiments, le poète contribue à édifier une poésie détachée du Romantisme. Et, en cela, la poésie funambulesque de Banville se veut résolument moderne²⁷, préfigurant la dépersonnalisation de la poésie qu'on constate avec Baudelaire²⁸. Chez Banville, la dimension satirique, insufflée aux poèmes par leur ancrage dans la petite presse, abolit le « je » lyrique et conduit à une dépersonnalisation de la poésie, désormais produite par « tout le monde », fruit de la rumeur publique. Le « je » n'est presque jamais présent dans les parodies banvilliennes, s'effaçant devant la multitude de références aux personnalités de l'époque, qui constituent bien souvent les cibles de la satire. Cette dimension impersonnelle s'accroît d'ailleurs dans les parodies d'airs connus : la chanson, en ne renvoyant pas à une seule instance énonciative, produit un effet d'impersonnalité. Comme le souligne Brigitte Buffard-Moret à propos de la chanson populaire, qui ne renvoie pas à un auteur précis, mais est prise en charge par une pluralité de voix successives, voire simultanées, « les Parnassiens qui prônent une poésie impersonnelle ne pouvaient qu'être séduits par [son] cadre énonciatif »²⁹.

Banville peut être considéré comme un poète de la « modernité », au sens que lui donne Baudelaire, pour lequel il s'agit

de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.³⁰

Autrement dit, Baudelaire conçoit la modernité comme l'alliance de l'actualité avec une beauté éternelle. « La modernité veut un art qui prenne le risque du quotidien, qui en assume la banalité et soit capable de lui trouver une beauté paradoxale et cachée »³¹, commente Alain Vaillant. Pour Baudelaire, la modernité doit savoir transformer la « boue » en « or », si l'on reprend les termes qu'il emploie dans son projet d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du mal*. « La poésie "moderne" après Baudelaire, est ainsi une poésie "de circonstance",

²⁷ Voir Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit., qui montre que la dépersonnalisation de la poésie au XIX^e siècle est profondément liée à la modernité.

²⁸ Le « je » n'est pas totalement absent du *Spleen de Paris* par exemple mais, lorsqu'il est présent, c'est de manière ironique ou pour décrire des « choses vues », et non pour parler de lui-même. Voir Alain Vaillant, « Le Vers à l'épreuve du journal », art. cit., p. 22.

²⁹ Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, op. cit., p. 336.

³⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC, t. II, p. 694-695.

³¹ Alain Vaillant, « Métamorphoses littéraires 2. La modernité littéraire », dans *La Civilisation du journal*, op. cit., p. 1523.

inséparable de l'actualité journalistique »³². Elle s'incarne notamment dans la caricature, composée d'un élément historique et d'un élément éternel. La caricature avec intention satirique constitue ainsi une « idéalisation du laid »³³, « elle transforme la vulgarité en art »³⁴. Chez Banville, c'est précisément la dimension journalistique et satirique de ses parodies qui leur confère une dimension actuelle et les rend modernes. Banville possède en commun avec Baudelaire de concevoir la trivialité du quotidien comme un élément indispensable à la modernité poétique. Pour Banville, Baudelaire, contrairement à Hugo, a ainsi véritablement incarné « l'artiste moderne » :

Continuant, quoique novateur, la tradition antique, Victor Hugo a toujours transfiguré l'homme et la nature à l'image d'un certain idéal voulu ; au contraire, Baudelaire, comme Balzac, comme Daumier, comme Eugène Delacroix, accepta tout l'homme moderne, avec ses défaillances, avec sa grâce malade, avec ses aspirations impuissantes, avec ses triomphes mêlés de tant de découragements et de tant de pleurs !³⁵

Parodie et satire : un traitement hybride

Parodie et satire sont étroitement liées dans l'œuvre poétique de Banville, non pas parce que les modèles parodiés constituent des cibles satiriques, mais parce que la parodie des auteurs admirés y est inséparable d'une satire de la petite actualité parisienne : si certains poèmes de Banville sont seulement satiriques, ses parodies s'accompagnent toujours d'une satire de l'actualité anecdotique. Il est d'ailleurs possible de dresser plusieurs parallèles entre le fonctionnement de la parodie et celui de la satire chez le poète des *Odes funambulesques* et des *Occidentales*.

En effet, de la même manière que la satire revient sur des anecdotes parisiennes que tout le monde connaît, la parodie réutilise des textes jouissant d'une certaine notoriété. La satire et la parodie banvilliennes reposent ainsi toutes deux sur la réutilisation. Les sujets satiriques représentent des lieux communs et font partie de l'opinion publique, tandis que les modèles parodiés sont connus et prestigieux. Les parodies, tout comme les sujets satiriques, n'appartiennent pas complètement au poète : les premières dépendent des créations de l'auteur parodié, et les seconds sont le produit de « tout le monde », comme Banville le

³² Dominique Combe, « "L'universel reportage" [...] "Nul n'échappe, décidément, au journalisme" », art. cit., p. 134.

³³ Gérald Froidevaux, *Baudelaire, représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989, p. 114.

³⁴ *Ibid.*, p. 113.

³⁵ « Discours prononcé par Théodore de Banville sur la tombe de Charles Baudelaire », *OPC*, t. IV, p. 269.

rappelle dans la Préface des *Odes funambulesques*, où il attribue l'anonymat de son recueil au fait que les satires qui y sont contenues relèvent de la rumeur publique. Il s'agit donc dans les deux cas d'une écriture référentielle qui, pour la satire, se rattache à l'actualité et, pour la parodie, fait le lien avec des textes antérieurs. La satire, comme la parodie, implique par ailleurs que sa cible soit clairement identifiable.

Banville disait à propos de la « table onomastique » qu'il prévoyait de faire figurer au début des *Odes funambulesques*, qu'elle « sera[it] sans nul doute un grand élément de succès »³⁶. Cela montre bien que la popularité des personnalités critiquées – au même titre que celle des poèmes parodiés – doit apporter une part de succès aux parodies satiriques. Rappelons que, si la dimension satirique des poèmes banvilliens permet à l'époque d'atteindre un public bourgeois, leur dimension parodique est en revanche plus élitiste et s'adresse à un lectorat plus restreint, constitué d'hommes de lettres. Quoi qu'il en soit, la parodie satirique représente une forme exigeante pour le lecteur, qui doit être capable non seulement d'identifier la présence de la parodie et de reconnaître son modèle afin de percevoir le décalage entre les deux, mais aussi de connaître les cibles satiriques et les anecdotes dont il est question. Le Commentaire ajouté en 1873 aux *Odes funambulesques* témoigne de cette double exigence, puisqu'il donne des informations aussi bien sur les modèles parodiés que sur les cibles satiriques. Parodie et satire sont aussi susceptibles de poser des problèmes de lisibilité pouvant compromettre leur postérité. Dans le cas où le modèle parodié ou la cible attaquée tombe dans l'oubli, la parodie satirique devient dès lors difficilement compréhensible. On l'a dit, chez Banville, c'est plutôt la dimension satirique qui a posé problème. Quelques années seulement après la parution des poèmes des *Odes funambulesques*, le public ne comprenait plus certaines allusions satiriques, alors que les textes parodiés (ceux de Hugo notamment) étaient restés passablement connus – et le sont toujours.

Si parodie et satire se rapprochent à plus d'un titre, elles possèdent une valeur radicalement opposée chez Banville. Car, tandis que la parodie a pour but de rendre hommage à un modèle admiré, la satire vient au contraire critiquer et dégrader sa cible. En ce sens, les parodies satiriques de Banville présentent un caractère hybride, voire « schizophrénique ». À la mise en valeur de l'hypotexte s'oppose ainsi le rabaissement de la cible satirique. L'originalité majeure de Banville réside d'ailleurs précisément dans sa manière de faire coexister parodie et satire, et dans la valeur d'hommage donnée à la parodie. Bien que parodie

³⁶ Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, op. cit., p. 15.

et satire cohabitent souvent dans un même texte, il est en revanche plus rare que la satire ne soit pas dirigée contre l'instance parodiée. La coexistence de ces deux formes s'accompagne en effet la plupart du temps d'une correspondance entre la cible satirique et la cible parodiée (il est alors plus juste de parler de *cible* plutôt que de *modèle*). La parodie constitue rarement une marque d'admiration : chez les auteurs fin de siècle notamment, elle représente surtout un outil de subversion destiné à ébranler le texte parodié. Bien que Banville confère à la parodie une valeur positive dans les années 1857, au moment de la publication des *Odes funambulesques* et du paratexte qui les accompagne, il faut rappeler l'infléchissement de sa position trente ans après. Le poète ne considère pas seulement et toujours la parodie comme un hommage, et subit tout de même l'idée d'une parodie dévaluatrice à l'époque de la parution des *Fables choisies mises en prose*. La conception d'une parodie-hommage s'applique donc bien aux *Odes funambulesques*, mais non de manière constante dans la carrière poétique de Banville.

S'il est déjà peu courant que la parodie soit destinée à rendre hommage aux auteurs parodiés, il est encore moins fréquent qu'une parodie à valeur d'hommage ait pour but de faire une satire de l'actualité. Chez Banville, la parodie se met au service de la satire, et la reprise de textes canoniques offre un tremplin à la critique de certaines réalités contemporaines. La satire est d'ailleurs plus importante que la parodie, comme en témoignent les titres des parodies satiriques, qui renseignent plus souvent sur l'identité des cibles attaquées que sur celle des modèles parodiés. Modèles parodiés et cibles satirisées connaissent un traitement opposé, et l'admiration envers les auteurs parodiés vient renforcer le rabaissement subi par les personnalités qui font l'objet de moqueries ou de critiques. La parodie des textes romantiques permet à Banville de montrer sa filiation littéraire, et accentue la satire dirigée contre certaines formes de littérature liées à l'industrialisation.

La satire, quant à elle, contribue à mieux faire accepter la parodie, dans la mesure où elle détourne l'attention sur les cibles satiriques. Du moment où la critique est dirigée en priorité contre une cible autre que le modèle parodié, la potentielle volonté subversive de la parodie s'estompe. Pourtant, la parodie est rarement un hommage total, même lorsqu'elle se revendique ainsi, comme c'est le cas chez Banville. En effet, dès le moment où il y a parodie, il y a prise de distance critique, réflexion sur l'objet parodié. Linda Hutcheon a souligné la démarche fondamentalement réflexive de la parodie et l'ambivalence constitutive de cette forme, qui possède des tendances à la fois « normatives et conservatrices » et « provocatrices

et révolutionnaires »³⁷. Chez Banville, si les tendances « normatives et conservatrices » sont directement revendiquées, et s'il est sans aucun doute excessif de parler de tendances « provocatrices et révolutionnaires », il n'en reste pas moins que la parodie, comme le pastiche d'ailleurs, doit permettre de s'affranchir du Romantisme en apportant un certain renouveau à la poésie. La volonté d'hommage aux auteurs parodiés, que Banville revendique autant que possible dans le paratexte de ses parodies (Avertissement, Préface, Commentaire), n'empêche pas une ambition de se distancier de la figure paternelle de Hugo.

Une « *nouvelle langue comique versifiée* »

Dans les *Odes funambulesques*, les parodies satiriques et les poèmes à forme fixe ne sont pas pratiqués pour eux-mêmes, mais s'inscrivent dans un projet plus général annoncé dans l'Avertissement du recueil, celui de créer une « nouvelle langue comique versifiée »³⁸ qui marie lyrisme et comique. « Ce sont des poèmes rigoureusement écrits en forme d'odes, dans lesquels l'élément bouffon est étroitement uni à l'élément lyrique »³⁹, commente Banville. La dimension comique doit contribuer à renouveler la poésie, cela précisément en utilisant ses ressources : « l'impression comique ou autre que l'ouvrier a voulu produire est toujours obtenue par des combinaisons de rime, par des effets harmoniques et par des sonorités particulières »⁴⁰. Et c'est en particulier la musicalité propre à la forme lyrique qui doit permettre de créer du comique. Pour Banville,

comme elle éveille tout ce qu'elle veut dans notre âme, la musique du vers peut, *par sa qualité propre*, éveiller aussi tout ce qu'elle veut dans notre esprit, et créer même cette chose surnaturelle et divine, le rire !⁴¹

Ce projet pour le moins ambitieux de créer une « nouvelle langue comique versifiée », mariant lyrisme et comique, mérite que l'on s'y arrête. Car cette idée de mêler lyrisme et comique n'est pas à proprement parler nouvelle : on la trouve déjà chez Aristophane, dont « l'art [...] s'élève bien au dessus de la simple satire ou du rire commun, en liant de façon

³⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois, 2000, p. 76.

³⁸ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 2.

³⁹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 266.

indissociable la poésie et le comique »⁴², note Pascal Thierry. La Préface des *Odes funambulesques* se réfère d'ailleurs directement à Aristophane, et présente ses poèmes comme « des essais de chœurs »⁴³. Romain Piana a souligné que la forme poétique constitue chez Banville l'équivalent des chœurs d'Aristophane, dont la présence vient apaiser la violence satirique⁴⁴. En effet, il y a un « effet comique de la musique et des chants dans les comédies attiques dont les pastiches étaient aussi musicaux que littéraires »⁴⁵. La parodie constitue d'ailleurs le parfait amalgame entre lyrisme et comique. Nous l'avons vu, il s'agit d'une forme fondamentalement musicale (comme le révèle son étymologie) qui, chez Banville, privilégie des modèles musicaux (chansons, airs connus, formes fixes...). Et, de par l'incongruité qu'elle produit, elle occupe une place de première importance dans le comique.

Banville a tenté de réaliser cette association entre lyrisme et comique dans sa production poétique, mais également dans son œuvre dramatique autour des années 1880. Il revendique sa filiation avec Aristophane dans l'Avant-propos de ses *Comédies*, où il déclare, à propos du comique et du lyrique, que « le juste amalgame de ces deux éléments, c'est Aristophane ». Il explique ensuite :

le comique sans lyrisme n'est qu'un spectacle de marionnettes. Notre poésie dramatique, d'où peu à peu s'était enfui le souvenir de l'ode, était tombée au dernier degré d'appauvrissement et de misère, quand Hugo parut [...] et, ressuscitant Shakespeare, mélangea si intimement la poésie tragique et la poésie lyrique. Ce qu'il a fait pour la Tragédie, dans mon petit coin, avec mes humbles forces, et sans en rien dire, j'ai tenté de chercher comment on pourrait le faire pour la Comédie.⁴⁶

Dans la Dédicace des *Occidentales*, Banville se dit « content d'avoir fait pressentir le parti immense que la langue française pourrait tirer de l'élément bouffon uni à l'élément lyrique », et poursuit :

je voulais me borner à l'avoir indiqué, laissant à un héritier d'Aristophane et du grand Heine (s'il en doit venir) la gloire de réaliser ce que j'avais seulement osé entrevoir.⁴⁷

⁴² Pascal Thierry, *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1999, p. 30.

⁴³ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 11.

⁴⁴ Romain Piana, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », art. cit., p. 137.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁶ Théodore de Banville, « Avant-propos », *Comédies, op. cit.*, vol. 1, p. II.

⁴⁷ Théodore de Banville, « À Pierre Véron », *OCC, OPC*, p. 3.

Or Banville explique ensuite avoir réalisé cette union grâce aux *Occidentales*. Hippolyte Babou, dans une lettre adressée à Banville, souligne au sujet des *Odes funambulesques* « l’alliance presque nouvelle de la fantaisie lyrique et de la fantaisie comique », ajoutant : « Henri Heine avait signé le contrat : mais vous mon cher Banville, vous l’avez parafé des plus merveilleuses arabesques »⁴⁸. Si Banville veut s’inscrire dans la lignée d’Aristophane et de Heine, c’est qu’il reproche à certains poètes de la Renaissance d’avoir appauvri les ressources de la poésie. Comme le remarque Peter J. Edwards,

d’après [Banville], la démolition du lyrisme français commence avec Malherbe ; l’exubérance, la joie franche, l’invention, la créativité et l’expérimentation, tant lexicales que poétiques, des quinzième et seizième siècles ont pris fin brusquement au début du dix-septième siècle.⁴⁹

En mariant lyrisme et comique à travers la création d’une « nouvelle langue comique versifiée », Banville ne s’inscrit pas seulement en héritier d’Aristophane et de Heine ; il tente de poursuivre ce que Hugo a entrepris pour la tragédie. En effet, le Romantisme s’oppose à la littérature antique ou classique en admettant le mélange des genres, et notamment en tolérant que comique et tragique se côtoient. Comme Victor Hugo l’explique dans la Préface de *Cromwell* (1827), « tout dans la création n’est pas humainement beau, [...] le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime ». L’esthétique romantique revendique ainsi le mélange des genres et des styles. Or si Hugo tente de « réhabiliter le comique en lui donnant une place prépondérante dans sa théorie du grotesque, avec laquelle il voulait inaugurer une esthétique nouvelle », « il se contente cependant de juxtaposer risible et sublime sans les confondre »⁵⁰. Alors l’entreprise banvillienne va-t-elle plus loin que le projet romantique, en tentant cette fois de confondre lyrisme et comique ? En fait, il ne semble pas vraiment : dans les *Odes funambulesques*, comique et lyrisme viennent non pas se confondre, mais seulement s’associer. Comme le dit Banville à propos des *Odes funambulesques*, il s’agit de poèmes « dans lesquels l’élément bouffon est étroitement uni à l’élément lyrique »⁵¹. Bien que le poète veuille produire le comique grâce aux ressources de la poésie, il ne confond pas pour autant comique et poétique. Autrement dit, comme le souligne

⁴⁸ « Lettre de Hippolyte Babou », *Revue française*, 1^{er} avril 1857, dans « Annexe IV », « Documents », *OF*, *OPC*, p. 341.

⁴⁹ Peter J. Edwards, « Notice », *OF*, *OPC*, p. 367. Edwards cite à l’appui le passage des *Cariatides* suivant : « Tant qu’à la fin, pour mettre le holà Malherbe vint, et que la Poésie,

En le voyant arriver, s’en alla. » (« XI. Enfin Malherbe vint... », v. 8-10).

⁵⁰ Jean-Marc Defays, *Le Comique : principes, procédés, processus*, op. cit., p. 27.

⁵¹ Théodore de Banville, « Commentaire », *OF*, *OPC*, p. 265.

Daniel Grojnowski⁵², même si Banville veut concilier les ressources de la poésie lyrique et les jeux de la versification, il continue de les dissocier. En cela, l'auteur des *Odes funambulesques* se situe donc dans la lignée de Hugo, et se contente d'étendre la théorie du grotesque au genre poétique. D'ailleurs, bien que Banville ait l'intention de créer un genre nouveau, sa dette à l'égard de Hugo semble l'empêcher de se revendiquer comme son créateur, ainsi qu'en témoigne son hésitation : « en créant (ou renouvelant) ce genre, j'ai commencé par parodier des odes de Victor Hugo, pour partir d'un thème connu et pour montrer clairement et nettement ce que je voulais faire »⁵³.

La rime

D'après Banville, son originalité ne réside pas directement dans sa démarche de parodier Hugo, ce qui a déjà été fait maintes fois avant lui. Elle se situe plutôt dans sa *manière* de le parodier, en faisant provenir le comique non pas de l'idée mais de la rime. Dans le *Commentaire des Odes funambulesques*, Banville explique à propos de la section « Autres Guitares » :

j'ai parodié des odes de Hugo, ce que l'on avait fait avant moi. Pourquoi l'ai-je fait ? Précisément parce qu'on l'avait fait avant moi, mais parce qu'on l'avait fait en cherchant à traduire le comique, non par des harmonies, par la virtualité des mots, par la magie toute-puissante de la Rime, mais par l'idée seulement, c'est-à-dire en employant un procédé diamétralement opposé à celui que Victor Hugo avait employé pour exprimer le lyrisme. Moi j'ai voulu montrer que l'art de ce grand rythmeur, tel qu'il l'a agrandi et perfectionné, peut produire tout ce qu'il a voulu lui faire produire, *et plus encore*.⁵⁴

La parodie doit ainsi lui servir de tremplin pour transformer ses vers en prouesses acrobatiques, comme l'indique par ailleurs le titre des *Odes funambulesques*. Ainsi que le note Jules Lemaitre à propos des *Odes funambulesques* et des *Occidentales* notamment, « l'invention du fond n'est rien : ce ne sont que des lieux communs de satire facile, et la rime est vraiment tout – puisque tout le reste en dépend ou en provient »⁵⁵. Il est vrai que le style des parodies de Banville est reconnaissable en grande partie grâce aux jeux sur la rime et aux

⁵² Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, op. cit., p. 168.

⁵³ Théodore de Banville, « *Commentaire* », OF, OPC, p. 265.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁵⁵ Jules Lemaitre, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, op. cit., p. 15.

calembours onomastiques. La « nouvelle langue comique versifiée » doit donc « cherch[er] dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques »⁵⁶.

Néanmoins, pour Jules Lemaitre, « [Banville] paraît se méprendre un peu sur sa part d'invention »⁵⁷. L'auteur des *Contemporains* poursuit en affirmant que le fait de vouloir tirer de la rime et du rythme des effets comiques et réjouissants a été réalisé bien avant Banville, notamment par Villon, dont la rime est comique par son opulence même, Régner et les poètes du temps de Louis XIII comme Scarron, Saint-Amant ou encore Racine dans *Les Plaideurs*. Ainsi, selon Lemaitre, « d'autres avaient soupçonné que la rime n'est point seulement capable d'être grave ou tragique et que, prise en soi et cultivée pour elle-même, elle est surtout divertissante »⁵⁸. Banville n'est en effet pas le premier à construire ses poèmes sur des jeux de rimes équivoquées. À la fin du Moyen Âge, les Grands Rhétoriciens avaient déjà largement exploité ce procédé – qui fut critiqué ensuite par les poètes de la Pléiade –, avec pour héritier Clément Marot, dont le père faisait partie des Grands Rhétoriciens⁵⁹. Ainsi, la « Petite Épître au Roi » (1519), est fondée sur une série de jeux avec la rime :

En m'ébattant je fais rondeaux en rime,
Et en rimant bien souvent je m'enrime ;
Bref, c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaît, mieux que moi rimassez.
Des biens avez et de la rime assez :
Mais moi, à tout ma rime et ma rimaille,
Je ne soutiens (dont je suis marri) maille.
Or ce me dit (un jour) quelque rimart :
« Viens çà, Marot, trouves-tu en rime art
Qui serve aux gens, toi qui as rimassé ?
– Oui vraiment (réponds-je) Henri Macé ;
Car vois-tu bien la personne rimante
Qui au jardin de son sens la rime ente,
Si elle n'a des biens en rimoyant,
Elle prendra plaisir en rime oyant,
Et m'est avis que, si je ne rimais,
Mon pauvre corps ne seroit nourri mois
Ne demi-jour : car la moindre rimette
C'est le plaisir où fault que mon ris mette ».
Si vous supply qu'à ce jeune rimeur
Fassiez avoir un jour par sa rime heur,
Afin qu'on die, en prose ou en rimant ;
« Ce rimailleur qui s'en aillait enriment,
Tant rimassa, rima et rimonna,

⁵⁶ Théodore de Banville, « Avertissement », *OF, OPC*, p. 4.

⁵⁷ Jules Lemaitre, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, op. cit., p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Voir Michèle Aquien, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Éditions Nathan/ VUEF, 2002 [1993], p. 91-92.

Qu'il a connu quel bien par rime on a. »

Citons encore le poète Antoine du Verdier qui, avec *Omonimes* (1572), pratique une satire régulière en alexandrin, satire de mœurs dont la particularité est d'être fondée sur des rimes équivoquées⁶⁰.

Il faut rappeler que Banville ne fait pas un usage de la rime calembour seulement avec les noms communs, mais aussi avec les noms propres. D'après Peter J. Edwards, « la technique de mettre un nom *de personnage* à la rime est reprise aux poètes burlesques du XVII^e siècle, mais Banville va plus loin en l'utilisant de manière systématique »⁶¹. Si les rimes équivoquées se trouvent déjà dans la poésie du XVI^e siècle, et celles fondées sur des noms propres (et en particulier des noms de personnages) se rencontrent de façon épisodique dans la poésie du XVII^e siècle, Banville est assurément le premier poète à en faire un usage aussi répandu et à les exploiter à ce point. Tous les poèmes qui composent la section « Autres Guitares » des *Odes funambulesques* contiennent un nombre important de noms de personnages et, plus généralement, de noms propres (désignant aussi des lieux parisiens ou des titres de journaux par exemple) placés à la rime – pensons par exemple à « Nommons Couture », qui présente des rimes équivoquées comme « que la croix » / « Delacroix » (v. 14, 16), « bon vin » / « Bonvin » (v. 50, 52), ou encore « L'univers n'est » / « Vernet » (v. 26, 28). C'est bien sur l'accumulation que joue Banville, puisqu'il n'hésite pas à les utiliser de manière concentrée sur une seule strophe, comme c'est le cas dans la dernière strophe de « La Tristesse d'Oscar ». Ce genre de rimes présentant une certaine difficulté, elles sont cependant plus rares que les rimes associant un nom propre à un nom trivial, dont on trouve des exemples notamment dans le poème « Nadar », où « Apollon » rime avec « salon » (v. 69, 71), et « Hélène » avec « laine » (v. 42, 44).

⁶⁰ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p.101.

⁶¹ Peter J. Edwards, « Les *Odes funambulesques* et les poèmes à forme fixe », art. cit., p. 57. Nous soulignons. Dans la « Petite Épître au Roi », Marot ne fait en effet usage du calembour onomastique qu'à une seule reprise, avec la rime « rimassé / Henri Macé ».

CHAPITRE 8 : BANVILLE ET LE SYMBOLISME

Le Petit Traité de poésie française, précurseur du Symbolisme ?

On l'a compris, Banville ne se rattache pas au Parnasse de manière catégorique¹, mais se situe plutôt au carrefour de différents mouvements littéraires. John Charpentier² le considérait comme un écrivain reliant le Parnasse au Symbolisme et, plus récemment, Philippe Andrès³ a souligné son rôle de « passeur » entre les courants romantique, parnassien et symboliste. Mais il reste encore à préciser le rôle de Banville dans l'élaboration de l'esthétique symboliste.

Tandis que les Symbolistes prônent une libération du vers, Banville se montre plutôt conservateur concernant certains de ses aspects, tels que la licence poétique et l'inversion, qu'il condamne dans son *Petit Traité de poésie française* (1872), fortement influencé par Ronsard sur ces questions. Dans ses œuvres, Banville ne respecte pourtant pas toujours les préceptes qu'il édicte, comme c'est justement le cas avec la licence poétique – de nombreux critiques le lui ont d'ailleurs reproché. Cependant, il ne faut pas perdre de vue le contexte dans lequel Banville prône ces différents principes relatifs à la licence poétique ou à l'inversion, à savoir celui du *Petit Traité de poésie française*, qui n'est qu'un manuel scolaire et adopte un point de vue technique plus qu'esthétique. L'absence de correspondance parfois entre le contenu du *Petit Traité de poésie française* et l'œuvre poétique de Banville elle-même témoigne bien de cet écart et incite à considérer avec prudence les principes promulgués dans ce traité ou, du moins, à ne pas les prendre au pied de la lettre. Le *Petit Traité de poésie française* ne prône en effet la tradition et les règles établies que jusqu'à un certain point. Pour Banville, les règles fixes semblent s'adresser en priorité aux écrivains médiocres, ou aux écoliers⁴. En effet, l'ouvrage n'est pas destiné aux poètes de son temps, mais à un large public. Même si le *Petit Traité de poésie française* a été considéré comme un symbole de

¹ On peut à juste titre le considérer comme néo-romantique ou partisan des « seconds romantiques », de même que des poètes comme Baudelaire, Gautier ou encore Leconte de Lisle.

² John Charpentier, *Théodore de Banville. L'Homme et son œuvre*, op. cit., p. 245.

³ Philippe Andrès, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, op. cit.

⁴ Rappelons que le *Petit Traité de poésie française* a d'abord paru dans *L'Écho de la Sorbonne, Moniteur de l'Enseignement secondaire des jeunes Filles*, et qu'il y était question de cours sur trois ans destinés aux jeunes filles de l'enseignement secondaire devant préparer un brevet de capacité. Voir Steve Murphy, « Versifications "parnassiennes" (?) », art. cit., p. 70.

l'esthétique parnassienne, il ne s'agit en aucun cas d'un manifeste ou d'un traité doctrinal, mais bien d'un manuel technique et en partie scolaire⁵.

Il ne faut pas oublier que, pour Banville, la maîtrise des règles essentielles de la versification se veut la garantie d'une liberté qui autorise à transgresser certains préceptes. Autrement dit, le poète approuve le non respect des règles à condition qu'il soit ponctuel et conscient. À partir de ce moment, il permet une infinité de possibilités pour le poète. Dans la Préface des *Stalactites* déjà, Banville souligne l'importance pour le poète de s'écarter des règles, en affirmant que « ce sont les règles de l'art qui apprennent à sortir des règles »⁶. Mallarmé ne manquera d'ailleurs pas de noter qu'

avec la meilleure science du vers, l'art suprême des coupes, que possèdent des maîtres comme Banville, l'alexandrin peut arriver à une variété infinie, suivre tous les mouvements de passion possible⁷.

La maîtrise technique est donc nécessaire à la libération du vers – c'est même elle qui la rend possible –, et il est significatif que ce soit celui que l'on considère comme l'un des meilleurs métriciens de son temps qui y ait participé. Malgré la rigidité que certains ont perçue dans le *Petit Traité de poésie française*, Banville a contribué à installer une certaine liberté du vers, notamment en matière d'alternance des rimes. Le poème des *Stalactites* intitulé « Élégie », présente des rimes masculines qui riment avec des féminines et, comme le souligne Jacques Bienvenu⁸, Banville a été le premier à publier un poème en rimes masculines dans ses *Odelettes* en 1856. Sur la question de la non alternance des rimes, Banville a fortement influencé Verlaine, qui fait rimer rimes masculines et féminines dans *Romances sans paroles*. Steve Murphy rappelle que, dans son *Petit Traité de poésie française*, Banville se montre très innovant sur des questions comme l'alternance en genre des rimes ou encore l'introduction de discordances rythmiques⁹.

Il s'agit donc de ne pas considérer Banville seulement comme un poète qui prône la toute puissance de la rime, se montre contre la licence poétique ou réintroduit des formes

⁵ Sur le statut de ce traité, voir l'article de Peter J. Edwards, « Le *Petit Traité de poésie française* de Théodore de Banville : bible parnassienne ou invitation à l'expérimentation ? », *Romantisme*, n°163, 2014, p. 91-100.

⁶ Théodore de Banville, « Préface », *STA, OPC*, p. 4.

⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de J. Grojnowski, José Corti, 1999 [1891], p. 103.

⁸ Jacques Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », *Parade sauvage*, n°21, 2006.

⁹ Steve Murphy, « Versifications "parnassiennes" (?) », art. cit., p. 70. Le traité de Banville est à ce titre moins rigoriste que le *Traité de versification française* de Louis Quicherat (1850), dont la première partie expose toutes les règles de la versification française, et la seconde partie est constituée de notes signalant l'origine de ces règles.

fixes du Moyen Âge et de la Renaissance, pour garder à l'esprit les nombreuses propositions nouvelles que suggère aussi le traité poétique de Banville. Le manque d'attention prêté à son statut de manuel scolaire et au public auquel il se destinait a conduit à une mauvaise interprétation des principes qui y sont promulgués. En le faisant passer à tort pour un manifeste du Parnasse, on a ainsi oublié les multiples innovations qu'il renferme et qui vont déjà dans le sens d'une libération du vers qu'achèveront les poètes symbolistes. Banville s'éloigne de l'aspect dit « formiste » ou « puriste » du mouvement, incarné par Leconte de Lisle, lequel a contribué à associer au Parnasse une certaine rigueur formelle alors que, comme le rappelle Steve Murphy, les trois *Parnasse contemporain* se caractérisent par une certaine hétérogénéité¹⁰. On voit donc l'importance de replacer le *Petit Traité de poésie française* dans son contexte d'origine, et de ne pas faire de Banville l'incarnation de la rigidité du vers.

Le malentendu autour du rôle de la rime

Si Banville ne prône pas la rime uniformément et absolument riche, comme on l'a souvent cru, il fait de la rime le pivot de sa poésie : c'est en grande partie par elle que passe le bouffon qui, marié au lyrisme, permet le renouvellement de la poésie ; c'est elle aussi qui doit élever la platitude de la satire au rang d'art, notamment grâce aux calembours onomastiques placés à la rime, qui constituent l'une des principales sources de comique. Banville est sans doute le Parnassien qui possède la vision la plus « extrême » de la rime, et la pousse dans ses retranchements. En 1887, dans un entretien pour *Le Voltaire*, il déclare :

Ah ! la rime, c'est la seule raison d'être de notre vers français. C'est par elle seule qu'il peut se sauver de la platitude, c'est elle seule qui nous donne cette musique nécessaire à la poésie, et on la négligerait ! Victor Hugo a compris qu'il fallait la relever des bas-fonds où elle était tombée, et là encore il s'est révélé le maître !¹¹

Banville développe déjà cette idée d'une prédominance de la rime dans le vers en 1872 dans son *Petit Traité de poésie française*, où il consacre deux chapitres à cette question. Banville y

¹⁰ *Ibid.*, p. 67-84.

¹¹ Théodore de Banville, « Entretien de Lucien Valette pour *Le Voltaire*, 3 avril 1887 », *CAR, OPC*, p. 344.

réduit le vers à la rime (« La Rime est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers »¹²), et affirme qu'

on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. Le rôle des autres mots se borne à ne pas contrarier cet effet et à bien s'harmoniser avec lui.¹³

Pierre Martino constate « une énorme influence du *Petit Traité de poésie française* sur la génération parnassienne »¹⁴. Pour Jules Lemaitre, « l'idolâtrie de la rime implique une âme uniquement sensible au beau extérieur et s'accorde exactement avec la théorie de "l'art pour l'art" »¹⁵. Plusieurs raisons expliquent l'attachement des Parnassiens à la rime riche. Edmondo Rivaroli souligne notamment qu'il s'agit du seul élément du vers perfectible après Victor Hugo, et que c'est la contrainte la plus rude à laquelle soit assujetti le poète¹⁶. D'après Rivaroli, si les Romantiques voient la rime comme l'élément essentiel du vers, pour Banville et les Parnassiens, la rime est tout le vers¹⁷.

Or l'une des tendances symbolistes consiste à dénoncer cette toute-puissance accordée à la rime – pensons à Verlaine et à son « Art poétique ». De nombreux Symbolistes ont vu dans le traitement de la rime chez Banville une illustration de l'inflexibilité parnassienne contre laquelle ils tentaient de se définir. Banville a parfois été considéré comme l'incarnation de la rigidité du vers – empêchant l'expression de l'individualité artistique que le Symbolisme revendique – par certains poètes de l'époque. C'est le cas de Francis Vielé-Griffin, qui affirme dans la préface des *Joies* en 1889 :

nulle forme fixe n'est plus considérée comme le moule nécessaire à l'expression de toute pensée poétique ; [...] désormais comme toujours, mais consciemment libre cette fois, le Poète obéira au rythme personnel auquel il doit d'être, sans que M. de Banville ou tout autre « législateur du Parnasse » ait à intervenir¹⁸.

¹² Théodore de Banville, *PTPF*, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p. 48. Notons que d'autres éléments dans le vers – les césures, les coupes et la syncope notamment – sont capables de produire des effets rythmiques, comme le relève Laurence Tibi. Voir *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 129. Quant à Jules Lemaitre, il remarque que « cette théorie [de la rime] est vraie pour M. de Banville : c'est sa propre pratique érigée en précepte. Mais je conçois aussi très bien une marche de composition absolument inverse : la rime trouvée la plupart du temps à la fin, non au commencement ». Voir *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 23.

¹⁵ Jules Lemaitre, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁶ Edmondo Rivaroli, *La Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ Cité par Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, 2004, p. 222.

Mais tous les poètes parnassiens ne s'accordent pas sur la question de la rime. Leconte de Lisle, par exemple, est d'avis que l'importance que lui donne Banville est excessive : « sans aller aussi loin que Banville qui soutenait que tout le vers était dans la rime, je crois [...] que la rime est la raison d'être du vers français »¹⁹. La critique de la position de Banville sur la rime n'est donc pas propre aux poètes symbolistes, elle concerne également certains Parnassiens.

Bien que Banville ait sans doute contribué à asseoir la présence de la rime riche en la théorisant dans son traité poétique, sa théorie de la rime a été largement mal comprise. Les rimes plus que riches ne sont pas omniprésentes dans les *Odes funambulesques* et les *Occidentales* ; au contraire, elles côtoient une majorité de rimes riches. Quant aux rimes riches, elles ne caractérisent pas toutes les œuvres de Banville, comme en témoigne le recueil des *Exilés*, qui compte peu de rimes riches en comparaison des *Odes funambulesques* ou des *Occidentales*. Dans le *Petit Traité de poésie française*, Banville conseille au poète débutant :

votre rime sera riche et elle sera variée : implacablement riche et variée ! C'est-à-dire que vous ferez rimer ensemble, autant qu'il se pourra, des mots très-semblables entre eux comme SON, et très-différents entre eux comme SENS.²⁰

Il s'agit de trouver, plus que des rimes riches ou richissimes, des rimes qui *étonnent* – et cela peut bien entendu passer par la richesse. En effet, comme le dit Banville, « la première condition de la rime est d'éveiller la surprise »²¹. Alvin Harms a souligné que la rime, d'après Banville, ne doit pas être uniformément et constamment riche, mais variée, diverse – selon la nature du sujet traité²². Bien avant Harms, Albert Giraud, dans un article de 1891 sur Banville, avait déjà remarqué que

Banville ne réclame point la rime uniformément riche. Il la veut avant tout imprévue, c'est-à-dire qu'à ses yeux elle doit ou bien rapprocher par des rapports d'idées des mots en apparence inconciliables, ou bien, inventer entre des mots conciliables et qui ont été souvent conciliés, des rapports nouveaux, d'une exactitude qui ravit l'esprit. Quant à la richesse de la rime, il se contente, dans presque tous les cas, de la consonne d'appui, et il ajoute que cette règle souffre des exceptions nombreuses, qu'il laisse à l'instinct et à la science du poète le soin de déterminer. Il croit, avec Sainte-Beuve, que la rime est « l'unique harmonie » du vers, parce que la langue française a perdu les

¹⁹ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 282.

²⁰ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 75.

²¹ *Ibid.*, p. 76.

²² Alvin Harms, *Théodore de Banville*, op. cit., p. 154.

qualités rythmiques de la langue latine. [...] Il regrette, en maints passages du *Petit Traité*, que Victor Hugo se soit arrêté dans l'émancipation du vers français. Il ressuscite plus d'une liberté dont usaient Ronsard et ses amis de la Pléiade, et il exprime l'espoir que les poètes futurs poursuivront, dans la mesure où elles sont compatibles avec le génie de la langue, les réformes négligées par les romantiques.²³

D'après Alvin Harms, les utilisations que fait Banville de la rime riche ont été assimilées à une idée parnassienne de la solidité de la forme, alors qu'il s'agit plutôt d'idées modernes, symbolistes, selon lesquelles la principale fonction du mot à la rime est la suggestion – le reste du vers étant construit pour réaliser un cadre harmonieux de sons²⁴. Si la critique des années cinquante faisait de Banville un « extrémiste » du Parnasse, la critique plus récente tend à le voir comme un auteur avant-gardiste qui préfigure la conception symboliste de la rime.

Dès lors, une question se pose : faut-il voir le surinvestissement de la rime comme une parodie du traitement qu'en font les Romantiques, voire les Parnassiens ? Car les rimes calembours ont connu une certaine notoriété chez des auteurs fin de siècle comme Laforgue ou Corbière. Le calembour participe ainsi à l'antipoésie corbiérienne, en « démystifi[ant] les lieux communs de la poésie romantique »²⁵. En un sens, la rime calembour chez Banville pourrait être considérée comme une parodie de la rime riche ou comme une caricature de la poésie. Certains critiques ont en effet perçu chez Banville une forme d'autocaricature. Ainsi, Philippe Hamon relève que Banville, dans la Préface des *Odes funambulesques*, associe « caricature du monde extérieur et autocaricature de la poésie par elle-même »²⁶. De la même manière, la rime des *Odes funambulesques* posséderait une dimension autoparodique. David Evans se demande en effet :

si la rime définit la poésie, pourquoi Banville prend-il le risque dans les *Odes funambulesques* d'en faire le principal élément bouffon ? Comment revendiquer sérieusement la rime riche dans la poésie lyrique alors que cette même richesse, exagérée à outrance, fait rire dans le texte parodique ?²⁷

²³ Albert Giraud, « Théodore de Banville », *La Société nouvelle*, 31 mars 1891, p. 269-274, dans « Articles sur Banville », *OPC*, t. VIII, p. 747.

²⁴ Alvin Harms, *Théodore de Banville*, *op. cit.*, p. 167.

²⁵ Christian Angelet, « Introduction » à Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2003, p. 28.

²⁶ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 49.

²⁷ David Evans, « Théodore de Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux *Exilés* », *art. cit.*, p. 145.

Il conclut que « la poésie lyrique de Banville peut être qualifiée d'*autoparodique*, en ceci qu'elle se prête à une double lecture (la poésie parodique et la poésie lyrique constituent deux faces d'une même médaille) »²⁸. Une dimension autoparodique de la poésie banvillienne signifierait donc que Verlaine, qui a pris à la lettre la théorie banvillienne de la rime, n'a pas compris que le surinvestissement de la rime devait être compris au second degré. Dans son « Art poétique », Verlaine dénonce en effet les excès de la rime et se moque des rimes riches de Banville, tandis que Rimbaud crée avec « Voyelles » un jeu caricatural de rimes ultra riches²⁹. En dépit de ce malentendu autour du rôle attribué à la rime par Banville, les poètes de la fin du siècle (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine), opèreront une véritable rupture par rapport au Romantisme, en ne rimant plus que par assonance dans certaines de leurs œuvres³⁰, et en rejetant du même coup l'importance de la rime et sa richesse. De même, Baudelaire abolit la rime avec le poème en prose et établit ainsi une rupture avec ce qui précède, contrairement à Banville, qui joue sur un surinvestissement de la rime (rime riche, extravagante, calembour, équivoquée), dans la continuité du Romantisme, qui favorisait les rimes riches.

Si la richesse de la rime banvillienne ne connaît pas un grand succès chez la génération symboliste, il est intéressant de constater que Steve Murphy note une influence indirecte de la rime calembour de Banville sur un poète comme Verlaine. Ainsi, son vers « Et la tigresse épou | vantage d'Hyrkanie », issu du poème « Dans la grotte » des *Fêtes galantes*, « suppose [...] que l'adjectif soit traité comme un mot-valise à ensuite décomposer en *époux vantage, selon une méthode qui est comme une application à la césure des rimes équivoquées de Banville »³¹. Autrement dit, Verlaine transpose à la césure l'équivoque qui caractérise habituellement la rime banvillienne. La césure « épou | vantage » de Verlaine rappelle en effet la parodie « V... le baigneur », dans laquelle Banville faisait rimer « époux vanté » et « épouvanté ». La rime banvillienne a donc un impact sur la poésie fin de siècle qui, même si elle ne fait pas le même usage de la rime – loin de là –, subit tout de même son influence, en transposant certaines de ses caractéristiques (comme l'équivoque) à d'autres éléments du vers (la césure).

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹ À ce sujet, voir Jacques Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », art. cit., p. 13. Notons que Rimbaud privilégiera aussi la rime par assonance, voire l'absence de rimes dans certains poèmes.

³⁰ Il s'agit d'une tendance que l'on observe, chez Verlaine, dans *Fêtes galantes* (1869) et *Romances sans paroles* (1874), ou encore, chez Mallarmé, dans *Un coup de dés* (1897).

³¹ Ce vers aurait d'ailleurs eu un certain impact sur Rimbaud. Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, op. cit., p. 386-387.

Banville, voix du « Manifeste du Symbolisme »

Le « Manifeste » du Symbolisme, paru dans le supplément littéraire du *Figaro* en 1886³², illustre incontestablement l'influence de Banville sur la nouvelle génération de poètes. On le sait peu, mais Jean Moréas y retranscrit de nombreux extraits du *Petit Traité de poésie française*, par le biais d'un intermède qu'il dit « tiré d'un précieux livre », mettant en scène un dialogue entre « un détracteur de l'école symbolique » et « Monsieur Théodore de Banville »³³. Moréas fait ainsi de Banville la voix de l'esthétique symboliste.

Même si 1886 est considéré comme l'année de naissance officielle du mouvement symboliste, Jean-Nicolas Illouz³⁴ note que la parution du Manifeste de Moréas ne fait que cristalliser une évolution littéraire qui s'est déjà largement produite : dès 1870, on constate en effet un début de rupture avec le Naturalisme et le Parnasse. L'article de Moréas n'a rien d'original en lui-même, puisqu'il part d'un lieu commun de la critique contemporaine, celui de l'évolution cyclique des arts, qui rend l'émergence du Symbolisme nécessaire et inévitable³⁵. De plus, Moréas, qui veut revendiquer une totale liberté de la poésie, n'évoque pas le vers libre, qui existe pourtant déjà chez des auteurs comme Rimbaud ou Laforgue. L'intermède inséré dans l'article se révèle cependant fort intéressant, en nous renseignant sur le rôle joué par Banville dans l'élaboration de l'esthétique symboliste. Moréas choisit des extraits du *Petit Traité* dans lesquels Banville autorise le hiatus, permet le non-respect de la césure ou de l'alternance des rimes. « Osons proclamer la liberté complète et dire qu'en ces questions l'oreille décide seule »³⁶, revendique le poète cité par Moréas. Autrement dit, pour Banville, – et c'est cette idée en particulier qui séduit les Symbolistes – la liberté du vers est directement dictée par la musique. Ainsi, la recherche de la musicalité poétique prime sur le respect des règles : « le jeune poète peut s'écarter de la règle, surtout quand il s'agit d'exprimer des sentiments musicaux »³⁷, peut-on déjà lire dans la Préface des *Stalactites*, recueil dans lequel Banville fait recours au vers impair. La musique justifie donc le non-respect des règles chez Banville.

On le voit, libération du vers et musique sont étroitement liées. Comme le souligne Conrad Laforte, les premiers poètes, en 1886, à composer des vers libres, furent aussi les plus

³² Jean Moréas, « Un manifeste littéraire », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

³³ Pour la reproduction de cet extrait, voir « Annexe XV : Banville, voix du "Manifeste du Symbolisme" de Moréas ».

³⁴ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 109.

³⁷ *Ibid.*

marqués par la chanson traditionnelle (c'est le cas de Kahn, Laforgue, Moréas ou encore Vielé-Griffin)³⁸. L'usage de la chanson populaire joue ainsi un rôle primordial dans la libération du vers et dans l'assouplissement des contraintes métriques. Dans les poèmes symbolistes, la musicalité se manifeste par le rythme et sa libération³⁹. Il faut dire ici l'importance du Parnasse, qui a innové en désenclavant les différents domaines de l'art⁴⁰. Les Symbolistes, en dépit de leurs critiques visant à condamner la rigidité formelle du Parnasse, bénéficient des recherches poétiques du mouvement. Pour Banville, la poésie est « à la fois musique, statuaire, peinture, éloquence »⁴¹. Les *Odes funambulesques* se situent d'ailleurs au carrefour de différents domaines artistiques. Le modèle de la sculpture, tout d'abord, y joue un rôle important, en concevant le vers comme forme plastique, matériau à travailler et cadre de contraintes. Banville multiplie celles-ci, que ce soit par le recours à la parodie, à la transposition, aux formes fixes ou au pastiche de genre. Le poète utilise également de nombreuses métaphores liées à l'orfèvrerie, à la sculpture et à l'émaillerie, qui apparaissent explicitement dans les *Odes funambulesques* notamment. La peinture y tient elle aussi une place primordiale, à travers les transpositions et parodies d'art, mais aussi avec le modèle de la caricature. Enfin, la musique occupe une place tout aussi importante, comme en témoigne l'utilisation massive de la parodie, forme intrinsèquement musicale, qui reprend aussi bien des formes fixes, que des chansons et des airs connus. On peut voir là un aspect innovant de la poétique de Banville, qui préfigure l'esthétique symboliste alors que, entre 1850 et 1870, le modèle musical a au contraire tendance à s'éclipser au profit du modèle de la sculpture, en raison de l'émergence du credo de l'art pour l'art et de l'école parnassienne⁴². Le poète, loin d'évincer le modèle de la musique au profit de celui de la sculpture, parvient à concilier les deux, notamment par le biais de la parodie.

N'oublions pas que cette idée de mélange des arts, que revendiquent les Symbolistes, doit beaucoup à Wagner, pour qui le drame lyrique implique une intime fusion entre la

³⁸ Conrad Laforte, « Chansons folkloriques, chefs-d'œuvre d'inconnus », *Études littéraires*, vol. 7, n°1, 1974, p. 172.

³⁹ Notons que la musique se prête également à l'esthétique symboliste par son pouvoir de suggestion, ainsi que par l'importance donnée à la subjectivité et à l'individualité des points de vue. Pour Suarès, « le pouvoir de la musique tient beaucoup à ce qu'elle a d'indéterminé, d'insaisissable et de si intime que chacun le transpose dans le ton et la couleur de son propre sentiment » (voir Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 98). C'est aussi en raison de sa volonté d'obscurité que le Symbolisme revendique son lien avec la musique : comme une partition musicale, le poème doit être énigmatique avant de se laisser déchiffrer.

⁴⁰ Voir Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 102.

⁴¹ Théodore de Banville, *PTPF*, p. 9.

⁴² Voir Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, « Poésie modernité musique au XIX^e siècle », dans *Le Rossignol instrumental. Poésie, musique, modernité*, J.-P. Bertrand, M. Delville, Ch. Pagnouille (eds), Louvain, Vrin, « Accent », 2004.

musique et la poésie. Plus que d'une complémentarité ou d'une juxtaposition, il s'agit d'une assimilation réciproque entre les différents arts. De nombreux poètes de l'époque admirent et soutiennent Wagner, dont le succès est largement dû à cet enthousiasme. L'année 1885 voit la création de la *Revue wagnérienne*, fondée par Chamberlain et Dujardin, dont l'objectif est de concourir à la diffusion de l'esthétique symboliste⁴³ et à laquelle des poètes comme Verlaine et Mallarmé collaborent. Banville lui-même fut un ardent wagnérien. De par son activité de critique musical, le poète assista à de nombreuses représentations musicales et acquit une connaissance technique de la musique. Il adopta les théories wagnériennes, qu'il connut très bien, sans doute par la *Lettre sur la musique*, et écrivit à ce propos des articles dans *Le National*. D'après Eileen Souffrin-Le Breton, il est même fort probable que Banville ait personnellement connu Wagner⁴⁴.

De nombreux poètes de l'époque revendiquent cette fusion des arts encouragée par Wagner. Parmi eux Baudelaire, qui déclare dans son portrait de Banville que « la poésie est arrivée à un état mixte, d'une nature très complexe ». Selon lui,

la poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique,
de la statuaire, de l'art arabesque, de la philosophie railleuse, de
l'esprit analytique [et] elle se présente avec les signes visibles
d'une subtilité empruntée à divers arts⁴⁵.

Si le propos de Baudelaire concerne ici la poésie moderne de manière générale, ce n'est pas un hasard s'il trouve sa place dans un texte consacré à Banville. Dans la Préface des *Odes funambulesques*, Banville dit en effet percevoir la Poésie comme un « art qui contient tous les arts et qui a les ressources de tous les arts »⁴⁶, avant d'affirmer sa volonté de marier Poésie et Caricature.

Mais revenons au Manifeste du Symbolisme et au dialogue qui nous intéresse. Car il évoque aussi la révolution romantique et, à ce propos, Moréas prête au détracteur du Symbolisme une remarque fort intéressante : « Toute rénovation est une folie ! L'imitation de Victor Hugo, voilà le salut de la poésie française ! ». Autrement dit, les capacités de la poésie auraient été épuisées avec le Romantisme et il ne resterait plus qu'à faire du Hugo. Ce à quoi Banville répond : « Victor Hugo a affranchi le vers, mais les poètes suivants n'ont fait que l'imiter au lieu de continuer la rénovation qu'il avait entreprise ». Avec cet extrait du *Petit*

⁴³ Voir Daniel Grojnowski et Henri Sepi, dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 271.

⁴⁴ Eileen Souffrin-Le Breton « Théodore de Banville et la Musique, avec des lettres inédites », *French Studies*, vol. IX, 1955, p. 241.

⁴⁵ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *OC*, t. II, p. 167.

⁴⁶ Théodore de Banville, « Préface », *OF, OPC*, p. 11.

Traité, Moréas insiste sur la volonté banvillienne – et symboliste – de dépasser le Romantisme en prolongeant les innovations qu’il a entreprises. Banville, d’après Moréas, a choisi la bonne voie en continuant de cette manière la rénovation romantique. Pour l’auteur du Manifeste du Symbolisme, c’est celle-ci qui permettra de conduire à des changements profonds dans la manière de concevoir la poésie. Banville est donc loin d’être perçu comme un imitateur servile du maître romantique, et fait figure de réformateur d’après Moréas.

Pour certains poètes symbolistes, la libération du vers aurait même un lien direct avec la mort de Victor Hugo en 1885. D’après Mallarmé,

un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre presque le droit à s’énoncer. [...] Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l’identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s’évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples⁴⁷.

Mallarmé relie ainsi la crise du vers, dont le vers libre constitue une manifestation, à la mort de Hugo, laquelle semble avoir libéré les individualités. En effet, le Symbolisme insiste sur la singularité propre à chaque poète : pour Remy de Gourmont, il est « l’expression de l’individualité dans l’art »⁴⁸. Le Symbolisme ne présente d’ailleurs pas tellement de norme commune, si ce n’est un même rejet du naturalisme qui, précise Henri Peyre, constitue « le seul terrain d’entente des Symbolistes »⁴⁹.

L’augmentation des contraintes peut elle aussi être reliée à la crise de la poésie, et elle ne serait d’ailleurs pas étrangère à la libération du vers. Car, comme le souligne Steve Murphy,

convaincus que la crise du lyrisme français s’explique en partie par des négligences en matière de facture poétique, beaucoup de poètes se sont ainsi mis à étudier la versification, à suivre les dernières inventions, et, le cas échéant, à innover eux-mêmes.⁵⁰

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, op. cit., p. 248.

⁴⁸ Cité par Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 32.

⁴⁹ Henri Peyre, *La Littérature symboliste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1987, p. 71. Les poètes symbolistes et Banville semblent donc avoir partagé le même rejet des visions rationalisantes du monde – on l’a vu, Banville a dénoncé à plusieurs reprises le réalisme de Courbet.

⁵⁰ Steve Murphy, « Versifications “parnassiennes” (?) », art. cit., p. 75.

Chez Banville, la modernité passe par le recours à des formes contraignantes, comme la parodie, le pastiche ou les formes fixes. On retrouve l'idée selon laquelle, « si toute œuvre littéraire repose sur des contraintes, c'est en les multipliant et en les diversifiant qu'on a des chances de susciter des formes originales de création »⁵¹. C'est en effet précisément l'exigence représentée par ces formes qui permet à Banville de faire preuve d'une certaine originalité. En constituant un défi technique, elles sont l'occasion pour le poète de se projeter en acrobate du vers. Mais ces contraintes ne sont pas pour autant démunies de toute dimension ludique, laquelle trouvera un écho particulier chez les poètes de la fin du siècle. Ainsi, comme le souligne Laurence Campa, « les fumistes se proclament héritiers de Villon, Rabelais, Béranger, Verlaine, et même Banville : ils doivent au poète des *Odes funambulesques* l'utilisation ludique des ressources de la prosodie française »⁵².

L'influence de la poésie banvillienne sur les poètes symbolistes est donc considérable. La jeune génération se positionne par rapport à Banville, reprenant toutes les idées concernant la liberté du vers relatives à la césure, au hiatus ou encore à la non-alternance des rimes, et rejetant les aspects par lesquels Banville semble se rapprocher d'une certaine rigidité parnassienne, comme le refus de l'inversion ou de la licence poétique, et en particulier la contrainte de la toute-puissance de la rime, qui n'a d'ailleurs pas fait l'unanimité auprès de tous les Parnassiens. Mais, on l'a vu, ces points de discorde sont surtout redevables à une mauvaise lecture du *Petit Traité de poésie française* et à une méprise concernant le type de lectorat visé. Quoi qu'il en soit, ces nombreux positionnements des poètes symbolistes pour ou contre certaines idées de Banville montrent que le poète faisait partie des canons dominants dans le champ littéraire de l'époque – en tant que membre du troisième *Parnasse contemporain*, Banville possède une certaine autorité. Il a notamment eu une influence majeure sur Mallarmé, qui montre son admiration en lui consacrant, avec Gautier et Baudelaire, un chapitre dans *Igitur*, où il le qualifie de « maître »⁵³, mais aussi en reprenant, dans *Entre deux murs*, certaines formes fixes mises à l'honneur par Banville. Par ailleurs, un autre indice montre la place importante occupée par Banville à l'époque : il devient lui-même un auteur imité, voire parodié.

⁵¹ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, p. 24.

⁵² Laurence Campa, *Parnasse, Symbolisme, esprit nouveau*, op. cit., p. 40.

⁵³ Stéphane Mallarmé, *Igitur*, op. cit., p. 162.

Banville parodiste parodié

Rimbaud, parodiste de Banville ?

Si les Symbolistes se sont fortement inspirés de l'esthétique de Banville, le cas de Rimbaud est plus ambivalent et mérite que l'on s'y arrête. En mai 1870, Rimbaud, qui a alors quinze ans, envoie trois poèmes à Banville avec l'espoir de les voir figurer dans le *Parnasse contemporain* : « Sensation » (sans titre dans la lettre), « Ophélie » et « Credo in unam », qui sera rebaptisé « Soleil et chair ». Dans sa lettre, il confie à Banville son rêve de se faire « une petite place entre les Parnassiens ». Le statut de « maître » par lequel il qualifie Banville témoigne de son admiration envers le poète. Les premiers poèmes de Rimbaud sont en effet marqués par l'influence banvillienne, et se caractérisent par leur fidélité à la forme stricte du vers. « Ophélie », aux accents hugoliens, se réfère au poème « L'Île » (*Les Exilés*), dans lequel Banville loue Victor Hugo. L'hommage de Rimbaud se dirige ainsi autant envers Banville qu'envers Hugo. Le poème montre aussi une parfaite maîtrise des techniques de versification.

Cependant, Rimbaud ne sera pas publié dans le *Parnasse contemporain*. Il faut dire que ses poèmes ne suivent pas l'esthétique banvillienne à la lettre. Ainsi, dans « Ophélie », Rimbaud ne respecte pas la conception de la rime propre à Banville, en faisant par exemple rimer *lys* et *cueillis*, ce que le poète n'aurait pas admis en raison du « s » muet de *cueillis*. Même si on ne connaît pas très bien les relations entretenues par les deux poètes, et qu'on ignore ce que Banville a répondu à Rimbaud après cette lettre, il semble probable, comme le suggère Jacques Bienvenu⁵⁴, que Banville ait conseillé à Rimbaud de lire son *Petit Traité de poésie française*, qu'il était alors en train de rédiger et qui allait paraître en revue pendant l'été 1870. Rimbaud, qui n'avait que quinze ans à l'époque, correspondait en effet au type de lecteur auquel s'adressait alors le *Petit Traité* – celui-ci était destiné à des écoliers⁵⁵. Selon Jacques Bienvenu⁵⁶, le *Petit Traité* de Banville serait ainsi un intertexte majeur dans l'élaboration de la poétique de Rimbaud, qui choisit certains éléments et en rejette d'autres.

En 1871, Rimbaud adresse à Banville un autre poème, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs ». Il continue à marquer son admiration, commençant sa lettre par un

⁵⁴ Jacques Bienvenu, « Ce qu'on dit au poète à propos de Rimbaud et Banville », *Vies et poétiques de Rimbaud, Parade sauvage*, Colloque n°5, 2005.

⁵⁵ Rimbaud se vieillit de deux ans dans la lettre qu'il adresse à Banville.

⁵⁶ Jacques Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », art. cit.

« Monsieur et cher Maître », avant d'affirmer qu'il « aimera[i] toujours les vers de Banville ». Mais plusieurs éléments du texte font penser à une intention parodique, comme l'ont souligné différents critiques. Pour Steve Murphy⁵⁷, les octosyllabes qui composent le poème caractérisent le vers burlesque par excellence ; ce sont aussi et surtout ceux que Banville utilise dans ses *Odes funambulesques*. Pierre Brunel⁵⁸ insiste quant à lui sur le fait que « Bava », le pseudonyme par lequel Rimbaud signe son poème, en plus de désigner le babil du nourrisson, serait une abréviation de Banville. C'est d'ailleurs la seule fois que le poète utilise ce pseudonyme. En demandant à Banville s'il a progressé, Rimbaud se montre narquois : selon Brunel, il sait que oui⁵⁹, et « parodie ce qu'il a écrit lui-même l'année précédente »⁶⁰. Autrement dit, il parodie ses poèmes précédents dans ce qu'ils avaient de parnassien. « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » serait de cette manière une parodie de l'esthétique parnassienne et banvillienne, dont Rimbaud s'était largement inspiré dans ses premiers poèmes mais dont il prend maintenant le contre-pied. Rimbaud reprend ainsi certains termes chers à la poésie parnassienne (comme le « lys ») ou à Banville en particulier (les motifs du lotus et de l'hélianthe, omniprésents dans les *Odes funambulesques*), mais aussi certaines rimes (notamment « carafe » / « photographe » ou encore « Amour » / « chat Murr ») qu'on retrouve chez Banville. Il faut par ailleurs rappeler que le poème ne vise pas seulement Banville, mais aussi des poètes comme Lamartine et Gautier.

Le statut parodique du poème doit toutefois être interrogé : en effet, il demeure difficile de déceler l'intention réelle de Rimbaud à l'égard de Banville, et plus précisément de déterminer s'il s'agit d'un hommage ou au contraire d'une virulente critique – en témoigne l'expression de « lectures mal bienveillantes », utilisée par Rimbaud à la huitième strophe. La reprise des rimes cocasses évoquées plus haut témoignerait uniquement d'une intention de se montrer funambulesque comme Banville, et non de le parodier.

L'ambivalence du texte a produit un désaccord dans la critique : les tenants de l'hommage ont parlé de pastiche, tandis que les partisans de l'intention polémique ont qualifié le poème de parodie. Pourtant, ce n'est pas l'intention de Rimbaud qui doit déterminer s'il s'agit d'une parodie ou d'un pastiche. Comme nous l'avons déjà dit, le pastiche comme la parodie peuvent être motivés par des intentions bienveillantes ou malveillantes, et la dimension critique n'est pas réservée exclusivement à la parodie. Ce qui va décider du statut du poème est plutôt le fait de savoir s'il prend pour cible le style de Banville de manière

⁵⁷ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais », 2009, p. 148.

⁵⁸ Pierre Brunel, *Rimbaud, projets et réalisations*, Genève, Slatkine, 1983, p. 79.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

générale (dans ce cas on aura un pastiche), ou s'il s'attaque à un texte en particulier en le transformant (ce serait alors une parodie). Or ici encore, le texte oscille entre les deux, comme souvent chez Rimbaud. Les références à l'œuvre banvillienne sont nombreuses : Steve Murphy parle de véritable « dissémination des mots et des procédés banvilliens »⁶¹. Cependant, on y trouve également des références à des poèmes précis, notamment à « La belle Véronique » ou encore à « L'Amour à Paris » des *Odes funambulesques*⁶². Banville y est même mentionné en toutes lettres, avec une allusion au poème des *Stalactites* intitulé « Symphonie de neige », dans lequel Banville faisait neiger les roses blanches⁶³. Étant donné qu'on trouve des allusions ou des clins d'œil à plusieurs textes de Banville, il est difficile de qualifier le poème soit de pastiche, soit de parodie. Le recours au terme *le parodique*, forgé par Steve Murphy pour ce genre de cas indécidables, semble devoir s'imposer ici, puisque l'on a affaire à une parodie (de certains poèmes de Banville) aussi bien qu'à un pastiche (du style de Banville). D'après Daniel Sangsue, si certains critiques se sont montrés réticents à parler de parodie, c'est aussi parce que cette pratique d'écriture a pu être considérée « comme indigne d'un grand poète [comme Rimbaud ?] »⁶⁴. Quoi qu'il en soit, l'ambivalence semble indissociable du poème, tant au niveau de ses intentions à l'égard de Banville que de ses cibles textuelles.

Il semble que Banville n'ait pas tenu rigueur à Rimbaud de ce poème aux allures parodiques, puisqu'il fera partie (avec Verlaine, Charles Gros et Gill) de ses hôtes successifs, et acceptera d'héberger le jeune poète en novembre 1871, autrement dit un mois après le début de la rédaction de l'*Album zutique*, qui rassemble les frères Cros, Valade, Verlaine et, bien sûr, Rimbaud. On en sait peu sur ce séjour de quelques jours tout au plus, et il est difficile de savoir quelles étaient les motivations de Banville à héberger Rimbaud. Mais les quelques témoignages au sujet de cet épisode, s'ils sont tantôt enjoués, tantôt plus âpres, montrent l'abîme qui sépare les deux poètes, d'un côté l'indiscipliné et turbulent Rimbaud et, de l'autre, le respectable et bienveillant Banville, alors âgé de quarante-huit ans, qui fournit au jeune poète une chambre « proprette d'étudiant » dans l'immeuble où il vit avec sa compagne et son fils de douze ans⁶⁵. Il ne semble pas qu'il y ait eu de véritable échange littéraire au cours de ce séjour, Rimbaud étant à ce moment-là très proche des Zutistes, dont les activités,

⁶¹ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », art. cit., p. 87.

⁶² Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 159.

⁶³ Pierre Brunel, dans Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de poche, 1998, p. 169, note 3.

⁶⁴ Daniel Sangsue, « Pour un Rimbaud parodiste », *Revue Europe*, n°966, novembre 2009, p. 31.

⁶⁵ Voir Bernard Teyssèdre, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, op. cit., p. 390-392. Il cite les différents récits d'Ernest Cabaner, de Darzens, de Pierre de L'Ardennais, de l'abbé Mugnier, et un autre dont on ne sait pas s'il est de Cros ou de Verlaine.

on l'a dit, demeuraient confidentielles. On peut plutôt voir dans la démarche de Banville une volonté de promouvoir celui qu'il considère comme un « enfant de génie »⁶⁶ et de le faire connaître lors des dîners qu'il organise – c'était toutefois sans compter que Rimbaud ne se prêterait pas au jeu.

Il est évident que Rimbaud a été progressivement amené à rejeter certains aspects de l'esthétique banvillienne, notamment sur la rime. Dans le sonnet « Voyelles » par exemple, il s'en prend à la technique des rimes équivoquées chère à Banville. En truffant son poème de rimes richissimes, il se moque de l'importance, excessive selon lui, que Banville donne à la rime. De plus, les mots que Rimbaud place à la rime sont justement ceux qui méritent le moins d'attention dans le vers, en ne lui apportant rien de plus. D'après Jacques Bienvenu,

ce ne sont pas les mots du sonnet qui riment qui expriment les visions du poète, mais surtout les autres placés au début ou au milieu des vers. Ainsi dans le vers « I, pourpres, sang craché, rires des lèvres *belles* », le seul mot qui n'est pas important pour la vision décrite du rouge c'est le mot à la rime (riche et banale) « *belles* ». Cela montre que ce n'est pas nécessairement le mot à la rime qui permet au poète d'exprimer sa vision⁶⁷.

Rimbaud ironise même sur ses propres rimes en se félicitant en marge des poèmes : « Quelles rimes, Ô ! quelles rimes ! », se moquant ainsi de l'utilisation massive que Banville fait de la rime riche et, partant, de son plaisir à exhiber un certain savoir-faire technique. Du reste, à partir de 1872, les poèmes de Rimbaud se caractérisent par leur absence de rimes riches, leurs rimes par assonances uniquement, voire par leur absence de rimes. De manière plus générale, Rimbaud s'éloigne de la doctrine de l'art pour l'art, avec les lettres dits « du voyant » datées des 13 et 15 mai 1871 (même si elles sont encore très influencées par le Romantisme et saturées d'allusions à Banville), puis avec les *Illuminations*. Rimbaud ne tentera d'ailleurs pas d'entrer dans le troisième *Parnasse contemporain*. Il se rapprochera des Vilains Bonshommes, puis sera introduit dans le cercle des Zutistes par Verlaine et participera alors à l'*Album zutique*, affirmant son goût pour les pastiches et les parodies. Il prendra pour cible François Coppée en particulier, avec des pastiches-charges dont l'intention se montre claire cette fois, contrairement à celle de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs ».

Il faut dire que la plupart des poètes symbolistes se sont progressivement détachés de l'influence banvillienne. C'est le cas de Verlaine avec les *Poèmes saturniens* (1866), qui se placent sous le signe de l'art pour l'art, mais dont le prologue témoigne déjà d'une rupture

⁶⁶ D'après le témoignage de l'abbé Mugnier. *Ibid.*, p. 392.

⁶⁷ Jacques Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », art. cit.

avec le Parnasse – influencée notamment par la rencontre avec Rimbaud – qui se fera plus évidente dans les *Romances sans paroles* (1874). Il faut aussi citer le sonnet « La Princesse Bérénice » de Verlaine, qui pastiche *Les Princesses* de Banville. Le dernier vers renvoie à cette note humoristique (et apocryphe, puisque ponctuée d’une fausse signature) : « Il va sans dire que l’absence de rime n’est là que pour exprimer toute la langueur vocale. – Th. de Banville »⁶⁸, note à comprendre comme une moquerie à l’encontre de la place primordiale accordée à la rime dans l’esthétique banvillienne. Au sujet de ce « sonnet façon Banville », Bernard Teyssèdre souligne toutefois le caractère édulcoré de la version définitive⁶⁹. En effet, Verlaine l’avait tout d’abord envoyé à Léon Valade, avant de le faire parvenir la semaine suivante à Émile Blémont, en retouchant le dernier tercet. Ainsi, « la nouvelle version s’achève sur des vers anodins, d’où toute allusion à des pâmoisons lesbiennes et ancillaires a disparu »⁷⁰. Si Teyssèdre explique cette modification par une moins grande liberté de ton de Verlaine avec Blémont qu’avec Valade, il invoque également la figure autoritaire que représente l’auteur des *Princesses* : « Banville était la bienveillance même, mais son prestige était tel qu’on y regardait à deux fois avant de rire de lui, même sans méchanceté »⁷¹.

Autonomisation de l’occidentale et de l’ode funambulesque

Si Banville ne réalisera pas son ambition selon laquelle « dans le volume des *Occidentales*, qui fait suite à celui-ci [celui des *Odes funambulesques*], on ne trouvera plus une seule parodie de Victor Hugo »⁷², on constate tout de même une autonomisation du genre par rapport à son modèle. La marque de Hugo se veut moins présente entre les *Odes funambulesques* et les *Occidentales*, qui ne comptent plus que deux parodies du maître romantique. Le caractère parodique des titres *Odes funambulesques* et *Occidentales* s’est également atténué avec le temps, et ces deux genres sont devenus peu à peu autonomes. La dimension parodique des « Occidentales » était ainsi plus perceptible à l’époque où elles ont paru en tant que section des *Odes funambulesques*. En effet, au moment de la publication des *Nouvelles Odes funambulesques*, l’occidentale est un genre à part entière, devenu

⁶⁸ Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1158. Ce pastiche paraît dans *Le Chat Noir* le 26 mai 1883, avec « Langueur » et « Pantoum négligé », sous le titre collectif « À la manière de plusieurs ».

⁶⁹ Bernard Teyssèdre, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, op. cit., p. 91.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Théodore de Banville, « Commentaire », *OF, OPC*, p. 265.

suffisamment indépendant pour ne plus nécessairement constituer à proprement parler une parodie des *Orientales*. Les « Occidentales », tout d'abord limitées à une section des *Odes funambulesques*, sont alors à même de se constituer en un recueil à part entière. Le fait que Banville ait rebaptisé ses *Occidentales* en *Odes funambulesques* relève pour Peter J. Edwards du « coup de génie », « car le titre d'*Occidentales* n'a ni la même force ni le même effet de provocation. *Occidentales*, c'est un titre parodique ; *Odes funambulesques*, c'est l'appel à une nouvelle poétique »⁷³. Comme le souligne encore Peter J. Edwards, « l'*Occidentale* s'était déjà constituée en genre indépendant, imité lui-même dans tous les organes de presse satirique »⁷⁴.

De nombreux écrivains, plus ou moins connus, pratiquent en effet ce genre, que ce soit par le biais du support journalistique ou par celui du recueil. Certains parodistes des *Orientales* semblent être conscients qu'ils marchent sur les pas de Hugo, mais aussi de Banville, dont les « Occidentales » se sont érigées au rang de genre à part entière. Eugène Vermersch publie en 1868 *Les Binettes rimées*⁷⁵, recueil d'odes funambulesques et d'occidentales qui se situent dans la lignée de celles de Banville, en proposant des satires du monde artistique de l'époque dans des parodies de Hugo. Albert Glatigny subit lui aussi une influence considérable de Banville, avec *Les Vignes folles* (1860), qu'il lui dédie, puis avec *Gilles et pasquins* (1872), recueil de poèmes satiriques qui se moque de la petite actualité parisienne, à la manière des occidentales et des odes funambulesques⁷⁶.

Si l'usage que Banville fait de la rime (richissime, équivoquée...) est parodié et pastiché par des poètes symbolistes comme Rimbaud et Verlaine, ce sont également les genres de l'occidentale et de l'ode funambulesque qui se voient caricaturés. Louis Lemercier de Neuville a ainsi composé en 1866 une parodie de la « Chanson sur l'air des Landriry », laquelle est précédée d'une caricature de Banville, ainsi que de la parodie d'une nouvelle en prose publiée par le poète dans *Le Figaro*⁷⁷. C'est également dans les journaux de l'époque que Banville devient un auteur parodié – on peut dénombrer pas moins d'une trentaine de

⁷³ Peter J. Edwards, « Notice », *OF, OPC*, p. 380.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 434.

⁷⁶ « Par exemple, en voilà un qui vous l'imitait ce Banville », déclare Verlaine à propos de Glatigny (« Souvenirs sur Théodore de Banville », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, 5 juillet 1891, cité dans *OPC*, t. IX, p. 365). L'intérêt de Glatigny pour Banville est réciproque, puisque ce dernier lui consacre un portrait dans *Mes Souvenirs*, et lui dédiera ses *Trente-six ballades joyeuses* en 1873, l'année de la mort de Glatigny.

⁷⁷ Louis Lemercier de Neuville, « *I Pupazzi* » : *texte et image*, Paris, Imprimerie Vallée, p. 48-50. Il s'agit d'un recueil qui rassemble parodies et caricatures des auteurs du moment. Quant à la nouvelle de Banville parodiée, elle s'intitule « Valentine, le cœur de marbre » (*Le Figaro* du 22 juillet 1855), et fait partie de la série *Les Parisiennes de Paris*. Pour la reproduction de la caricature de Banville par Lemercier de Neuville, voir « Annexe XV : Banville parodiste parodié ».

parodies⁷⁸ – avec par exemple des « Odes tintamarresques », publiées dans *Le Tintamarre* du 9 septembre 1866 par Jacques Dementhe. Armand Masson compose une parodie de la « Ballade des célébrités du temps jadis » de Banville⁷⁹, dans laquelle il se moque des désillusions du poète des *Odes funambulesques*, qui déplorait la disparition du Romantisme au profit d'une « littérature industrielle ». Aussi la parodie commence-t-elle par les vers suivants : « Où sont-ils ? – Mais où sont les rêves / Et les ardeurs de nos vingt ans ? »⁸⁰. Félix La Boissière fait quant à lui précéder ses *Ballades toutes nues*, parues en 1904⁸¹, d'une Préface signée Ernest La Jeunesse, dans laquelle on peut lire :

Villon sourira à son disciple et lui pardonnera ses relations
mondaines, Banville de-ci de-là froncera un demi-sourcil,
Marot approuvera, Hugo bénira, tout le monde sera content, le
lecteur aussi.⁸²

Banville finit ainsi par être sur un même pied d'égalité avec les auteurs qu'il parodie et pastiche, et devient lui-même un auteur parodié. Il faut rappeler que ses *Odes funambulesques* ont joui d'une audience exceptionnelle pour l'époque – qui plus est pour un recueil de poésie. Le nombre d'exemplaires tirés des *Odes funambulesques* se voit multiplié par dix entre la première et la seconde édition, passant de 500 à 5000, alors que ses poèmes ont préalablement paru dans la presse, et bien souvent à plusieurs reprises. En partie grâce aux auteurs qu'il réécrit, Banville accède au statut – plutôt rare – de parodiste parodié, et de pasticheur pastiché.

⁷⁸ Paul Aron et Jacques Espagnon, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 26.

⁷⁹ Bertrand Millanvove a recueilli ce texte dans son *Anthologie des poètes de Montmartre*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1909, p. 274-276.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 274.

⁸¹ Le titre de certains poèmes, comme « Ballade des écus du temps jadis », « Orientale », « Dizain au lecteur » et « Autre Guitare », fait sans aucun doute référence à des pièces de Banville.

⁸² Ernest La Jeunesse, « Préface » des *Ballades toutes nues*, p. 81. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37162957p>.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, on constate l'ampleur de la réécriture dans l'œuvre poétique de Banville, qui pratique parodie et pastiche de manière presque régulière tout au long de sa carrière. Sa production parodique ne débute pas en 1857 avec le recueil des *Odes funambulesques*, mais déjà en 1845 avec la prépublication périodique de certaines de ses parodies. La création parodique est donc présente dès le début du parcours poétique de Banville, et parallèle à la parution de recueils parnassiens au ton « grave ». La parodie ne se limite d'ailleurs pas seulement au genre de la poésie : elle est omniprésente dans son théâtre, avec des comédies comme *Les Fourberies de Nérine* ou *La Perle*, mais aussi dans ses *Fables choisies mises en proses*. Aussi la parodie dans le théâtre de Banville mériterait-elle une étude spécifique, afin de voir si elle fonctionne de la même manière que sa poésie parodique.

Nous avons montré que parodie et pastiche présentent une forme de complémentarité, en se situant dans le même projet, celui de mettre la tradition – celle du Romantisme et celle des anciens poèmes à forme fixe – au service d'un renouvellement de la poésie. Banville possède une conception traditionnelle de l'évolution littéraire, fondée sur l'idée non pas d'une suite de ruptures, mais d'une véritable continuité. Bien plus, le poète revendique la nécessaire intertextualité de la littérature : pour lui, la création ne peut se constituer qu'à partir des textes qui l'ont précédée, et c'est en grande partie sa conception intertextuelle de la littérature qui l'oppose au réalisme, auquel il reproche de ne se référer qu'à la réalité.

Le préambule théorique nous a permis de délimiter les notions de pastiche, satire et parodie, fournissant les outils conceptuels nécessaires à l'analyse des œuvres et, surtout, évitant une confusion entre ces formes souvent assimilées. Nous avons ainsi distingué parodie et pastiche qui, sans tenir compte des effets qu'ils visent, ont pu être définis respectivement comme *la transformation d'un texte* et *l'imitation d'un style*. La distinction entre parodie et satire possède elle aussi toute son importance chez Banville, qui utilise la parodie comme une forme d'hommage aux auteurs admirés dans le but de faire une critique de l'actualité culturelle parisienne. Le recours à deux définitions de la parodie, l'une étroite et l'autre plus large, s'est avéré nécessaire puisque, chez Banville, la parodie correspond, d'une part, à une pratique précise consistant à transformer des textes singuliers, et, d'autre part, à un phénomène plus général, observable par exemple dans sa conception du poète ou dans son usage de la rime. De même, l'objet de la parodie ne se limite pas à des textes particuliers, mais concerne aussi des genres comme l'ode et l'orientale. Le texte ne constitue donc pas la seule instance susceptible d'être parodiée, et l'analyse de la parodie chez Banville a confirmé

la pertinence de faire du genre un objet possible de la parodie. Nous avons également reconnu la possibilité du pastiche de genre, dans la mesure où les poèmes de Banville composés « à la manière de », en voulant réhabiliter d'anciennes formes fixes, s'intéressent à la restitution d'un genre plus qu'à celle d'un style. Le pastiche peut ainsi seulement s'inscrire dans le projet sérieux de remettre les formes fixes au goût du jour, et être dépourvu de dimension ludique. Ajoutons que, même si l'on peut parler de véritable *engouement* pour les formes fixes au XIX^e siècle, Banville est le seul poète à en pratiquer une aussi grande variété et de manière aussi massive, en leur consacrant plusieurs recueils.

La pratique de la parodie est, on l'a vu, indissociable de l'esthétique fantaisiste à laquelle Banville se rattache. La fantaisie, qui implique à la fois imagination créatrice et rigueur formelle, trouve à s'exprimer à travers l'écriture parodique, avec laquelle elle partage une vision ludique de la création. On a pu constater le rapport étroit des *Odes funambulesques* avec la pantomime et la caricature, deux arts étroitement liés à la fantaisie et à la parodie. La parodie a par ailleurs souvent pour rôle de tenir à distance la mélancolie du poète – poète auquel Banville a coutume d'associer les figures ambivalentes du funambule et du clown.

Le contexte éditorial a lui aussi constitué un terrain favorable à la pratique parodique de Banville. Marquée par une culture du divertissement, de l'autodérision et du rire, la petite presse a indéniablement joué un rôle important dans l'aiguillage du poète vers des formes parodiques. Le journal ne représente pas seulement une nécessité économique pour Banville ; il est érigé en véritable esthétique par le poète des *Odes funambulesques*, qui confie son ambition de marier la « Poésie » et le « Journal ». La poésie banvillienne trouve un nouveau souffle dans le journal, et cela à plus d'un titre. Celui-ci donne au poète une véritable liberté, lui permet d'expérimenter de nouvelles formes et conduit à une modernisation en profondeur de la poésie post-romantique. Aussi le projet d'une « nouvelle langue comique versifiée », formulé et annoncé dans la Préface des *Odes funambulesques*, trouve-t-il ses racines dans la presse. Le journal fournit à l'écriture un cadre standardisé qui, au lieu de freiner la productivité, permet à l'écrivain de se montrer prolix. De même, des genres comme la chanson ou les formes fixes, plus encore lorsqu'ils passent par la parodie et le pastiche, apportent à Banville une véritable impulsion créatrice, qui lui permet de répondre aux exigences de productivité du journal.

L'exploration du contexte esthétique et éditorial a ainsi permis de constater l'émulation et la créativité littéraire qui caractérise la période post-romantique, et de relativiser l'épuisement poétique auquel on a coutume de l'associer. Le sentiment de difficulté ou d'impuissance créatrice ne concerne pas réellement Banville, dont l'œuvre parodique, à

caractère souvent fragmentaire, relève plus de la fantaisie et de l'amusement journalistique, que d'une impossibilité de créer autrement que par le second degré.

L'étude de l'aspect parodique de l'œuvre de Banville a montré un auteur intégré dans la vie littéraire de son temps, qui fréquente les bureaux de presse, mais aussi différents cercles, cénacles et salons littéraires, et entretient plusieurs correspondances, notamment avec Auguste Poulet-Malassis et Hugo. Elle a permis de préciser ses rapports avec Baudelaire et mis en évidence leur proximité au début de leurs carrières respectives. Banville a d'ailleurs participé à l'insertion de Baudelaire dans le milieu littéraire et journalistique de l'époque, en l'introduisant dans certains cénacles littéraires. Comme on a pu s'en rendre compte, la parodie représente d'abord le résultat d'une activité *collective*, qui peut avoir lieu de manière informelle et même oralement (en témoignent les réunions de jeunesse entre Banville, Baudelaire et Dupont, où la parodie est essentiellement récitée et chantée), ou dans le cadre d'une écriture à plusieurs mains pour la petite presse. Elle s'élabore dans un contexte convivial et se veut essentiellement divertissante, moqueuse, fruit de l'émulation entre les journalistes qui se rencontrent dans des cadres plus ou moins informels.

Il a pu être établi que le support de publication de la parodie entraîne certaines variations quant à sa présentation : le journal permet un paratexte plus important que le recueil, et rend même possible la mise en regard de la parodie avec son modèle. Quant au changement de support éditorial des parodies banvilliennes, il donne lieu non pas à une simple transposition de la presse au recueil, mais bien à une refondation complète. Le recueil peut toutefois vouloir conserver certaines caractéristiques du journal, comme le montre l'anonymat des *Odes funambulesques*.

Indépendamment du support de publication, on a observé chez Banville des parodies plus ou moins strictes, pouvant reprendre de nombreux éléments du texte parodié, ou au contraire entretenir un lien très vague avec lui. La parodie peut parfois procéder par focalisation, en parodiant non pas un poème en son entier, mais en se concentrant sur une ou plusieurs strophes. La volonté de parodier ne précède d'ailleurs pas nécessairement le processus de création poétique ; elle peut surgir au cours de celle-ci ou, pour reprendre l'expression du poète, survenir « en chemin ». La parodie banvillienne se caractérise en outre par la présence massive de termes triviaux. De cette manière, Banville conserve le caractère novateur de la poésie hugolienne avec ses nombreux termes d'origine orientale, mais en le faisant désormais reposer sur des termes triviaux, qui produisent un effet tout aussi inattendu en poésie.

Les régimes de la parodie banvillienne ne sont pas aisés à déterminer. Nous avons pu établir, d'une part, que le ludique n'exclut pas le sérieux (et inversement) et, d'autre part, que la démarche de l'auteur doit être dissociée de l'effet produit par le texte. Chez Banville, la parodie, comme le pastiche, est susceptible de recouvrir une pluralité d'intentions : elle peut être pratiquée afin de créer un effet comique, dans une optique ludique, pour réaliser une supercherie ou une mystification, dans le but de faire la satire du texte parodié ou celle d'une autre réalité. Le comique ne se présente pas comme une composante nécessaire de la parodie, étant donné que l'on observe chez Banville des parodies larges, dans lesquelles très peu d'éléments du texte parodié sont repris. L'incongruité comique en est alors fortement réduite et il ne demeure que l'aspect purement satirique du poème. Autrement dit, comme le comique de la parodie provient en grande partie de son décalage avec le texte parodié (assimilable à un comique de situation), on note que plus la parodie s'autonomise par rapport à son modèle, et plus elle réduit sa dimension comique. Dans ce cas, le texte parodié constitue plutôt un point de départ, un prétexte, et il n'y a pas de véritable travail de transformation effectué.

Bien que la parodie banvillienne puisse viser divers effets, elle demeure indissociable de la satire et en constitue même un vecteur, puisque la dégradation des cibles satiriques passe en grande partie par la parodie et par l'incongruité comique qu'elle provoque. La parodie ne constitue cependant pas le seul procédé destiné à rabaisser les cibles satiriques : on a vu l'importance du calembour onomastique (souvent placé à la rime), de l'utilisation d'articles devant les noms propres ou de l'ironie. Citons encore le grotesque, qui confère un aspect fantastique à certaines parodies satiriques, ou l'héroï-comique, qui vient rappeler la noblesse du vers originellement attachée à la satire. La satire tire enfin nombre de ses effets de la caricature, en se focalisant sur une partie du corps de la cible satirique pour l'exagérer, avec l'idée qu'aux défauts physiques correspondent des défauts moraux.

Si les satires des parodies banvilliennes présentent à première vue des cibles multiples, elles recouvrent finalement toutes une critique de ce qu'on peut appeler, à la suite de Sainte-Beuve, l'avènement d'une « littérature industrielle ». Que Banville s'en prenne aux bas-bleus, au Docteur Véron, au théâtre de l'Odéon ou à la romance sentimentale, il fustige une littérature dirigée par des principes économiques. Et, si le poète admire le Romantisme de 1820 porté par Hugo, il n'hésite pas à critiquer le Romantisme bourgeois et sentimentaliste – souvent à travers des pastiches ponctuels insérés dans ses parodies. Les éditions successives des *Odes funambulesques* ont été l'occasion pour Banville d'adoucir quelque peu ses attaques satiriques, comme si le journal, par son caractère collectif et son esprit de divertissement, lui avait permis des audaces devenues difficiles à assumer. Cette volonté d'une satire inoffensive

passer par le remaniement de certains poèmes, mais aussi, et de manière plus générale, par l'association de la satire avec un lyrisme comique. Aussi le rire apporté par la forme poétique a-t-il pour rôle d'atténuer la charge de la satire. Mais, déjà dans la presse, on se trouve face à une satire plutôt inoffensive, car fondée sur un comique de la tête de turc ou du bouc émissaire.

Bien que Banville revendique la fonction d'hommage de ses parodies, son rapport à Hugo n'en demeure pas moins complexe. À côté des nombreuses marques d'admiration qu'il lui témoigne, se lisent en filigrane des piques moqueuses adressées au maître romantique. L'insistance de Banville sur la valeur d'hommage de la parodie n'efface donc pas pour autant l'ambivalence constitutive de cette forme. La conception de la parodie n'est d'ailleurs pas constante chez Banville qui, rappelons-le, lui confère dans la Préface d'une de ses œuvres en prose de 1886 une intention nécessairement dévalorisante à l'égard de son modèle et se défend de la pratiquer. Sous la Troisième République, qui voit paraître plus que jamais des parodies subversives et dévaluatrices, tout se passe comme si on ne pouvait plus croire à la possibilité – à la sincérité – d'une parodie se revendiquant de l'hommage. La valeur négative de la parodie et du pastiche à l'époque possède une influence certaine sur le poète, sur sa manière de s'exprimer et de présenter ses réécritures au public, et l'insistance de Banville sur sa volonté d'hommage ou sur sa recherche d'originalité montre un poète qui subit les discours négatifs sur la parodie. On se souvient aussi que c'est la dévaluation du pastiche, encore peu pratiqué à l'époque, qui conduit le poète à ne pas recourir à ce terme, pour lui préférer l'expression « à la manière de ». La pratique de la parodie et du pastiche tend à être considérée comme douteuse aujourd'hui encore, puisque l'on a suspecté (à tort) les dizains de Banville « à la manière de Marot » d'avoir en fait voulu imiter ceux de Coppée.

Notre étude a permis de souligner les rapports de la parodie banvillienne avec d'autres domaines artistiques, tels que les arts plastiques et la musique. Le poète fait de la caricature un modèle pour la poésie des *Odes funambulesques*, recueil dans lequel il insère d'ailleurs une parodie d'art. Au même titre que les arts plastiques, la musique sert de tremplin à la création poétique. Si les chansons ou les airs connus ne représentent parfois pour Banville qu'un point de départ à ses poèmes, Banville se sert aussi de la musique comme d'une « forme structurante » pour sa poésie. Le poète renoue avec le sens fondamentalement musical du mot *parodie*, privilégiant des hypotextes « musicaux » (chansons, poèmes apparentés à des chansons, airs connus ou formes fixes). Les parodies de chansons et d'airs connus contenues dans la section « Variations lyriques », peuvent ainsi être assimilées au vaudeville dans son sens premier, celui de vaudeville-chanson. Et, alors que la plupart des poètes ne destinent plus

leurs poèmes à être chantés, il semble bien que Banville ait composé certaines de ses créations dans l'optique qu'elles le soient, en les accompagnant de partitions musicales.

La parodie banvillienne et son lien étroit avec la musique sont venus confirmer la nécessité de concevoir la poésie comme un genre favorable à la polyphonie, à la cacophonie même, avec l'omniprésence du discours direct et l'insertion de chansons et d'airs connus rapportés par les personnalités mises en scène. C'est que la parodie banvillienne, de par son intérêt pour les anecdotes et les personnalités qui font l'actualité triviale, possède une dimension incontestablement narrative. Son caractère parodique et polyphonique doit évidemment beaucoup à son inscription dans la petite presse, qui tend à produire un type poésie tourné vers l'actualité parisienne anecdotique. Si certains phénomènes d'échos disparaissent dans le passage du journal au recueil, on a pu voir que les effets de polyphonie véhiculés par la parodie ou par la satire (ironie, discours direct) sont plutôt indépendants du support de publication. Par ailleurs, il n'est pas rare que certaines parodies de Banville contiennent des parodies plus ponctuelles d'une œuvre secondaire – d'un auteur bien souvent classique (Corneille, La Fontaine, Boileau) –, et viennent ainsi renforcer la dimension polyphonique de la parodie. Il arrive aussi régulièrement que Banville reprenne un hypotexte à plusieurs reprises – certains de ses segments pouvant même se figer à tel point qu'ils apparaissent dans le langage courant de l'auteur, autrement dit hors du contexte de la réécriture (préfaces, commentaires, critiques...).

La véritable originalité de Banville se situe sans doute dans la valeur d'hommage qu'il confère à la parodie (et au pastiche), à une époque où tous les poètes tendent à l'utiliser comme un moyen de contester les canons littéraires. Elle se trouve aussi et surtout dans sa façon de faire coexister parodie et satire, qui consiste à mettre des parodies admiratrices au service de satires de l'actualité parisienne anecdotique. Cet usage « schizophrénique » de la parodie et de la satire, qui leur attribue des valeurs opposées, est véritablement propre à Banville, et c'est certainement lui en particulier qui peut permettre l'attribution de textes inédits au poète (comme on l'a vu avec l'une des « Causeries » du *Tintamarre*).

On peut désormais affirmer que la parodie banvillienne se situe au carrefour de différents mouvements littéraires. Elle est romantique par ses modèles, essentiellement composés de textes de Hugo ; parnassienne dans la mesure où elle exige une certaine technique ; enfin, symboliste, d'une part en activant le sens musical de la parodie grâce à des hypotextes musicaux, et d'autre part en étant propice au mélange des arts (poésie, caricature, pantomime, peinture, musique...). Il ne faut pas oublier que Banville, par son activité de chroniqueur, s'intéresse à différents domaines artistiques. Influencé par les théories de

Wagner sur ces questions, il se montre partisan d'une vision selon laquelle la poésie serait capable de contenir tous les arts. Or la parodie représente justement un moyen privilégié de réaliser cette ambition. L'influence de Banville sur la nouvelle génération (notamment symboliste) est considérable : si la question du rôle de la rime constitue un point de discordance entre Banville et les Symbolistes, voire entre Banville et certains Parnassiens, les aspects de l'esthétique banvillienne allant dans le sens d'une libération du vers, tels que le recours à la non alternance du genre des rimes, et tous les usages ludiques du vers, ont fait de Banville un modèle pour les Symbolistes.

Le décalage entre la place occupée par Banville dans le champ littéraire au regard de ses contemporains, et le rôle que lui attribue aujourd'hui l'histoire littéraire, est dû non seulement à son rattachement au courant parnassien, mais aussi à sa pratique de la parodie satirique, écriture doublement référentielle et donc doublement exigeante pour le lecteur. Si la prédiction de Léon Blum selon laquelle « Banville [...] restera, avec Baudelaire et Verlaine, l'un des poètes vraiment grands de la seconde génération romantique »¹ ne s'est pas exactement produite, c'est en grande partie en raison des problèmes de postérité posés par ses parodies satiriques, dont les cibles critiquées sont devenues rapidement oubliées, et le comique d'actualité vite dépassé. On se trouve ici face aux limites de l'écriture journalistique qui, si elle peut rendre le poète prolixe grâce au recours à des formes telles que la parodie et la satire, toutes deux fondées sur la réutilisation, rend difficile l'accès à la postérité en raison de sa dimension actuelle.

L'étude de l'œuvre poétique de Banville a toutefois montré la capacité de la parodie à s'autonomiser par rapport à son modèle, puisque l'ode funambulesque et l'occidentale ont fini par se constituer en genres à part entière, et à ne plus nécessairement contenir de dimension parodique. Elles sont alors pratiquées par d'autres poètes que Banville, parfois de manière parodique d'ailleurs. Mais, bien que l'on assiste à l'éclosion de parodies visant Banville, celles-ci demeurent plutôt prudentes. On s'abstient en effet de s'en prendre, même gentiment, à ce « patriarche », à ce « vieux maître si poli ». On l'a vu, le poète jouit d'une certaine autorité littéraire en étant membre du *Parnasse contemporain* et en cristallisant l'admiration de nombreux poètes de la jeune génération (Glatigny, Mallarmé), qui viennent lui rendre visite dans son appartement de la rue de l'Éperon, où il passera la fin de sa vie.

Banville fait figure de personnage ambivalent, qui pratique des formes à forte tendance subversive (parodie, satire, caricature...) en se défendant pourtant de toute volonté

¹ Léon Blum, « Courrier des Théâtres », *Le Matin*, 29 octobre 1918, cité dans Théodore de Banville, *Théâtre complet*, op. cit., t. III, p. 815.

contestataire. La parodie, à laquelle la grande majorité des poètes ont recours par provocation et dans un but moqueur, a chez lui valeur d'hommage ; la satire, « genre capricieux et subversif, propice à tous les écarts et tous les débordements »², se veut dépourvue de toute intention de nuire. Le poète exerce ces formes par essence critiques en veillant à ne froisser personne et en s'assurant de maintenir des rapports cordiaux avec ceux qu'il parodie comme avec ceux qu'il satirise. Il s'agit aussi d'un personnage conventionnel, qui se range généralement à l'avis du plus grand nombre – on a vu par exemple le regard qu'il porte sur l'œuvre de Courbet, dont il critique la production à scandale et admire la production plus commerciale. Et, bien que Banville se livre à une critique sociale dans certains de ses écrits, nous l'avons dit, il se montre prudent devant des événements qui exigeraient une réaction, comme la Commune de Paris en 1871, face à laquelle il préfère le mutisme et la mise en retrait. Steve Murphy rappelle par ailleurs qu'on a montré Banville « en pantoufles, veston bleu marine, calotte de soie noire cachant une calvitie, paternel, protecteur parl[ant] de sa petite voix chantante, flûtée, très haut perchée, nazillarde [*sic*] »³, le présentant ainsi comme une « version parnassienne de Monsieur Prudhomme, laquelle ne pouvait que susciter la dérision de Rimbaud »⁴.

L'ambivalence du statut du poète s'observe non seulement dans sa pratique de la parodie et de la satire, mais aussi à plus grande échelle, puisqu'il publie à la fois des œuvres parnassiennes dans ce que le mouvement a de plus grave et désuet (avec sa nostalgie pour l'Antiquité, ses références mythologiques et sa grandiloquence), et des œuvres fantaisistes marquées par la parodie, l'autodérision et l'amusement. C'est d'ailleurs sans doute aussi ce double revers de son œuvre qui fait que Banville refuse d'être qualifié de « fantaisiste » et que, en même temps, il qualifie les poèmes des *Odes funambulesques* de « fantaisies ». Mais comment comprendre l'articulation de ces deux volets de la production poétique de Banville qui, même s'ils sont reliés par un même souci de recherche formelle, demeurent très éloignés ? On ne peut s'empêcher de penser que le poète, s'il n'avait livré qu'une œuvre parnassienne sérieuse, aurait peut-être connu un sort comparable à celui de Leconte de Lisle ou François Coppée, devant lesquels la nouvelle génération s'est montrée très critique. Alors son œuvre parodico-satirique aurait-elle permis à Banville d'être tenu à distance de réactions trop virulentes ?

² Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, op. cit., p. 138.

³ Claude Jeancolas, R., Paris, Flammarion, 1999, p. 317. Cité par Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, op. cit., p. 505-506.

⁴ Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune*, op. cit., p. 505-506.

Il n'est pas impossible en effet que le recours à des formes réputées subversives – bien que pratiquées de manière inoffensive – l'ait prémuni de connaître le même sort que l'auteur de *Promenades et intérieurs*, et de se voir érigé en tête de turc par les mouvements fin de siècle. Car, contrairement à l'œuvre parnassienne dont les Zutistes n'hésitent pas à se moquer, dans la lignée du *Parnassiculet contemporain*, qui livre des « parodies mêlant hellénismes, archaïsmes et autres majuscules superfétatoires mimant volontairement le pédantisme prêté aux représentants du Parnasse »⁵, l'œuvre funambulesque fantaisiste de Banville suscite bien l'intérêt du groupe⁶. Plus largement, la nouvelle génération de poètes se souvient essentiellement de Banville comme l'inventeur, avec les *Odes funambulesques*, du « comique versifié »⁷. Toujours est-il qu'en jouant sur le double tableau du Parnasse sérieux et de sa version parodique et fantaisiste, et en pratiquant des formes subversives de manière non subversive, Banville s'est construit une personnalité ambivalente, entre autorité et autodérision, gravité et légèreté, à la fois attachée à la tradition et préfigurant la révolution poétique. Précurseur de la modernité poétique, Banville a rencontré un succès suffisant pour accéder au rang paradoxal de parodiste parodié, tout en continuant à susciter l'admiration de manière unanime.

⁵ Denis Saint-Amand, *La Littérature à l'ombre*, op. cit., p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, op. cit., p. 166-167.

Annexes

ANNEXE I : LES PARODIES RECUEILLIES DANS LES ŒUVRES POÉTIQUES ET LEURS MODÈLES

Odes funambulesques (1857)

Section « Autres Guitares »

TEXTE PARODIQUE	TEXTE / TABLEAU PARODIÉ	AUTEUR PARODIÉ
« L'Ombre d'Éric » (1845) ¹	<i>L'Ombre d'Éric</i> / romance	Paulin Limayrac
« Le Mirecourt » (1846)	« Le Derviche » (<i>Les Orientales</i> , XIII)	Victor Hugo
« V... le baigneur » (1846)	« Sara la baigneuse » (<i>Les Orientales</i> , XIX)	Victor Hugo
« La Tristesse d'Oscar » (1848)	« La Douleur du pacha » (<i>Les Orientales</i> , VII)	Victor Hugo
« Le Flan dans l'Odéon » (1846)	« Les Bleuets » (<i>Les Orientales</i> , XXXII)	Victor Hugo
« L'Odéon » (1848)	« L'Enfant » (<i>Les Orientales</i> , XVIII)	Victor Hugo
« Bonjour, Monsieur Courbet » (1854)	<i>La Rencontre</i>	Gustave Courbet
« Nadar » (1858)	« Canaris » (<i>Les Orientales</i> , II)	Victor Hugo
« Reprise de <i>La Dame</i> » (1857)	« La Captive » (<i>Les Orientales</i> , IX)	Victor Hugo

¹ Nous indiquons ici l'année de la première publication (parfois périodique).

« Marchands de crayons » (1857)	« La Fiancée du timbalier » (<i>Odes et Ballades</i> , VI)	Victor Hugo
« Nommons Couture ! » (1857)	« Puisqu'ici-bas toute âme... » (<i>Les Voix intérieures</i> , XI)	Victor Hugo

Section « Variations lyriques »

TEXTE PARODIQUE	TEXTE / CHANSON PARODIÉ(E)	AUTEUR PARODIÉ
« Villanelle de Buloz » (1845)	« Villanelle »	Jean Passerat
« Couplet sur l'air des <i>Hirondelles</i> » (1847)	<i>Hirondelles</i>	Félicien David
« Chanson sur l'air des <i>Landriry</i> » (1846)	« Chanson sur l'air des <i>Landriri</i> »	Vincent Voiture
« Ballade des célébrités du temps jadis » (1856)	« Ballade des dames du temps jadis »	François Villon
« Méditation poétique et littéraire » (1856)	« On croyait dans ces temps... » (<i>Les Rayons et les Ombres</i> , V)	Victor Hugo

Occidentales (1869)

TEXTE PARODIQUE	TEXTE PARODIÉ	AUTEUR PARODIÉ
« Tristesse de Darimon » (1868)	« Tristesse d'Olympio » (<i>Les Rayons et les Ombres</i> , XXXIII)	Victor Hugo
« Satan en colère » (1868)	« Le Danube en colère » (<i>Les Orientales</i> , XXXV)	Victor Hugo
« Donec gratus » (1855)	« Donec gratus » (ode des amoureux)	Horace

Nous Tous (1884)

TEXTE PARODIQUE	TEXTE PARODIÉ	AUTEUR PARODIÉ
« La Fourmi et la Cigale » (1884)	« La Cigale et la Fourmi » (<i>Fables</i>)	Jean de La Fontaine

ANNEXE II : LES PARODIES NON RECUEILLIES ET LEURS MODÈLES

TEXTE PARODIQUE	TEXTE PARODIÉ	AUTEUR PARODIÉ
« Le Petit Mazeppa » (1865)	« Mazeppa » (<i>Les Orientales</i> , XXXIV)	Victor Hugo
« Occidentale. Entre les Halles et la Banque » (1846)	« Nourmahal la rousse » (<i>Les Orientales</i> , XXVII)	Victor Hugo
« Occidentales. Chaudesaigues dit à Rolle » (1846)	« La tombe dit à la rose » (<i>Les Voix intérieures</i> , XXXI)	Victor Hugo

ANNEXE III : LES PARODIES ET PASTICHES COMPOSÉS EN COLLABORATION

PARODIE / PASTICHE	TEXTE PARODIÉ / PASTICHÉ	AUTEUR PARODIÉ / PASTICHÉ
« [Sans titre] Vacquerie... » (1845) ¹ Avec Baudelaire	« À Paul Garnier » (<i>Les Demi-Teintes</i> , XXXIX)	Auguste Vacquerie
« Fragments littéraires » (1845) Avec Baudelaire, Dupont et Vitu	<i>Sapho</i>	Arsène Houssaye
« Portrait de M. de C » (<i>Le Salon caricatural de 1846</i>) ou « Le Dr. Véron, imitation de charcuterie » (<i>Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle</i> , 1864) ²	Comptes rendus officiels des Salons	—
« Causerie » du <i>Tintamarre</i> du 13 au 19 décembre 1846 ³	<i>Le Tartuffe</i>	Molière

¹ Le texte paraîtra dans *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* en 1866.

² Si « Portrait de M. de C. » est seulement de Banville, nous le plaçons dans les textes composés en collaboration dans la mesure où il s'inscrit dans *Le Salon caricatural de 1846*, une œuvre collective.

³ De même, le texte semble être de Banville. Mais Banville, Baudelaire et Vitu collaborent à cette rubrique de septembre 1846 à avril 1847.

ANNEXE IV : SECTIONS ET RECUEILS COMPOSÉS « À LA MANIÈRE DE » OU « SUR DES RYTHMES DE »

RECUEIL	SECTIONS « À LA MANIÈRE DE... » / « PASTICHES »
<i>Les Cariatides</i> (1842)	Section « Caprices, en dizains à la manière de Marot » Section « En habit zinzolin » – « À Clymène. Pastiches » (dans la première édition)

RECUEILS	À LA MANIÈRE DE...
<i>Trente-six ballades joyeuses</i> (1873)	François Villon
<i>Rondels</i> (1875)	Charles d'Orléans

RECUEILS	SUR DES RYTHMES DE...
<i>Odelettes</i> (1856)	Ronsard, Hugo, Musset, Béranger et Brizeux
<i>Améthystes</i> (1862)	Ronsard

ANNEXE V : L'OCCIDENTALE « LE FLAN DANS L'ODÉON » DANS LA PRESSE

Du 25 au 31 octobre 1846. QUATRIÈME ANNÉE. N° 43. — 1846.

LE TINTAMARRE,

Cronique de la Réclame, satire des Puffistes,
JOURNAL D'INDUSTRIE, DE LITTÉRATURE, DE MUSIQUE, DE THÉÂTRES ET DE MODES.
(ANNONCES PERMANENTES.)

Le Français, né puffiste, inventa la Réclame.

ABONNEMENT : 30 FR. PAR AN.
Six mois . . . 12 fr.

Directeur : M. COMMERSON;
BUREAUX : rue Joquelet, 8.

ANNONCES : 50 C. LA LIGNE.
On traite à forfait pour l'année.]

Petits Mystères DU TINTAMARRE.

C'est la mort dans l'âme et du sang plein
yeux que nous allons informer nos quarante-un
abonnés d'une nouvelle turpitude de notre grand
Joseph Citrouillard. Cet illustre romancier qui
s'est toujours montré scélérat tout en restant
homme de cœur et d'esprit, comme dit Machiavel,
vient d'ajouter encore aux vilénies qui, au
besoin, en feraient un forçat de lettres très distingué.
Et c'est au moment où, n'écoulant que la voix
du cœur et oubliant nos embarras personnels,
nous venions de lui envoyer les cent cinquante
mille cent quarante huit francs quarante centimes
que nous ne lui devions pas, plus un paletot,
qu'il se permet une pareille violation de toutes les
lois de septembre et de l'honneur! Arrêtons-nous
ici : l'indignation nous entraînerait trop loin; et
d'ailleurs nous devons laisser à nos lecteurs le
est désagrément de la surprise.

Voici la seconde épître que nous envoyons l'infâme
mais toujours adoré Citrouillard :

A Monsieur le directeur du Tintamarre.

Madrid, 22 octobre.

J'ai reçu vos traites, Monsieur; je les ai touchées,
Monsieur, et j'en ai mangé le montant, Monsieur.
Représentant les lettres françaises à Madrid, j'ai dignement soutenu ce rôle. J'ai tué
un petit taureau que M. Théophile Gautier avait
déjà tué la veille, et que Napoléon tuera demain.
Quand il sera définitivement tué, je vous en enverrai
les cornes, afin que vous les remettiez à
Mme Citrouillard, née Anna de Schuitzbouurg (1).

M. Alexandre Dumas m'ayant offert un savarin
de trois oses rempli de perles fines, j'ai dû répondre
à sa politesse en lui donnant à déjeuner. M. Dumas
a amené quelques amis au nombre de quarante-et-un,
parmi lesquels on remarquait MM. Achard, Boulanger,
Girardet, et quelques autres. M. Dumas fils a tenu avec
Napoléon mon héritier, m'entretenant de ses agilités sans doute les questions
les plus hautes de dents de lait et de sucre d'orge
vermifuge. Il est probable que la question
définitivement résolue.

Nous nous sommes mis à table en chantant une

(1) N'y aurait-il pas là une allusion fine aux anciens
déportements de Mme Citrouillard née Anna de Schuitzbouurg?
Dans ce cas là, l'ironie serait bien profonde et bien amère!

cantate cantabre. La joie la plus vive a présidé à
ce festin. Tous les regards se fixaient sur M. Théophile
Gautier, qui, cédant aux vives instances du beau sexe
de Madrid, a assisté tout nu à cette solennité. M. Gautier
avait cependant gardé son ruban de la légion d'honneur.

M. Boulanger, qui devait faire mon portrait, s'est
excusé sur ce que M. Victor Hugo le lui a formellement
défendu. Je ne croyais pas ce grand homme capable
d'une aussi mesquine jalousie. Mais puisque M. Boulanger
ne peint que des Hugo, je ferai peindre tous les Citrouillard
par M. Duval le Camus. Les romantiques seront bien
attrapés!

Le déjeuner m'a coûté cent cinquante mille francs
soixante-quinze centimes. Le restaurateur m'a fait
crédit des centimes; je lui ai promis une réclame dans
mon prochain roman.

M. Dumas père a été si content de moi, qu'il a
détaché sa croix de sa poitrine et l'a attachée au revers
de mon paletot. (2) M. Dumas de dramaturge s'est
fait décorateur; il va prendre un brevet, faites-moi
expédier le mien par la chancellerie, le plus tôt possible.
Désormais je prendrai le titre de chevalier Citrouillard,
cela me posera dans le

(2) Les journaux français ont travesti ce fait historique
en substituant un écrivain espagnol à notre grand
Citrouillard. Cette erreur est jusqu'à un certain point
excusable, en ce que Citrouillard a dans le style
quelque chose des génies espagnols.

En vente chez A. CADOT, éditeur des œuvres de M. ALEXANDRE DUMAS.

PIQUILLO ALLIAGA,
Deux volumes.
PAR EUGÈNE SCRIBE.

MÉMOIRES D'UN MÉDECIN
Tomes VII et VIII.
PAR ALEXANDRE DUMAS.

DEUX DIANE,
Tomes III et IV.
PAR ALEXANDRE DUMAS.

AUX QUATRE PARTIES DU MONDE.

RUE RAMBUTEAU, 54, ET RUE SAINT-MARTIN, 82.

VASTES MAGASINS D'HABILLEMENTS D'HOMMES CONFECTIONNÉS ET SUR MESURE. — PRIX FIXE ET INVARIABLE.

L'OUVREURE A EU LIEU LE 1^{er} OCTOBRE.

AMÉLIORATION DES VINS
AU MOYEN DU CHASSIS PAR LES
POUDRES DE A. DUTERTRE
chez M. DUTERTRE, 34, rue
Bourg-l'Abbé, Paris.
Dépôt dans les principales Maisons de Pharmacie et d'Épicerie.

LA PERLE DE PARIS
ou son
mécanisme dentaire
d'une admirable
perfection.

Diplômé des Facultés de Médecine de Montpellier, Paris et de l'Université royale de
Turin, membre de l'Académie de l'Industrie et de plusieurs Sociétés savantes.
Fait les opérations les plus difficiles. Son nouveau système de dents et râ-
patoirs se distingue particulièrement par la beauté, la solidité et la perfection du
travail. Ses prix modérés et les soins que M. Christaen apporte dans l'exercice
de son art augmentent journellement sa clientèle.
Rue LAFAYETTE, 2, faubourg Poissonnière, de 9 à 4 heures du soir.

EXPOSITION
de l'Industrie des
Tissus.
— 1846 —

LITERIE DARRAC
r. Coquenard, 1, etr. Cadet, 23-27.
FOURNITURES ET RÉPARATIONS
GÉNÉRALES DE COUCHERS.
Vaste magasin d'objets tout
confectionnés.
LIT COMPLET A 70 FRANCS,
composé de : 1 lit en fer,
4 sommiers en fer végétal,
4 matelas laine,
4 traversin plume,
4 coussin d'oreiller.

TOILES CIRÉES
FABRIQUE DE
DUTERTRE & FILS,
rue Bourg-l'Abbé, 34.

TRAITEMENT SPÉCIAL
Des maladies des voies urinaires et des affections syphilitiques, par Antoine
D., M. P., consultations de midi à 4 heures, rue Saint-Martin, 10.

SICCATIF GRAS
Pour la mise en couleur sans froissage des carreaux et par-
pour le plus solide qui ait été fait jusqu'à ce jour.
Seule fabrique chez TUFFIERE, 156, rue Saint-

LIÈGE
LIÈGE
LIÈGE

Bocage.

Depuis ce temps-là M. Feuilleux est sevré. M. Paul Bocage ne l'est pas encore.

Album du Tintamarre.

L'Espagne, ce pays méridional est la terre classique de l'orientalisme, comme chacun sait. Cette patrie du Cid et de sa fille, a déjà inspiré à plusieurs reprises M. Victor Hugo, M. Théophile Gautier, voyageur, et Mme Amable Tastu, auteur de quelques jolies poésies détachées. Il appartenait à la dynastie des Citrouillard de ne pas rester en arrière.

Elle n'y est pas restée.

Accaparée désormais par les hautes régions de politique, notre grand Joseph, qui accomplit sa mission civilisatrice, ne peut plus dédaigner continuer à fabriquer des choses lyriques. Il a dû céder sa lyre à son jeune fils Napoléon, après avoir fait réparer convenablement, et à l'œil, cet instrument à cordes.

Le jeune Napoléon est devenu entièrement lyrique. Le lyrisme lui sort par les yeux, et produit dans ses cheveux des étincelles pareilles à celles qu'on remarque dans la fourrure des chats, dont il mangera.

C'est sous les dentelles de pierre de l'Alhambra, c'est parmi les eaux jaillissantes et les lauriers-roses du Généralife, que Napoléon a laissé couler de son cœur ces strophes délicieuses qu'il nous force à lui payer vingt-cinq sous le vers !

Nos lecteurs remarqueront comme nous, dans cette ravissante production, l'indéfectible fatuité qui est naturelle aux grands poètes.

OCCIDENTALE.

Avant que la brise adouci
Qui fait le charme des hiverns,
N'éveille de recueils de vers
Les parapets du quel Voltaire ;
Avant que Chamier Sincère
N'ait publié ses hexamètres,
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

Des journaux qui mettent leur liste
Dans l'Annuaire officiel,
Il n'en est pas qui sous le ciel
Soit plus embêtant que l'Artiste ;
Messieurs Arthur, Jules et Léon
En sont les rédacteurs champêtres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

Il n'est pas de revue alpitre,
Pas de recueil ni de journal,
Soit chez Berlin ou Jubluis,
Où viennent, vers la Saint-Sylvestre,
Plus de ces chevaliers d'Eon,
Moultiforettes, moultiforettes... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

Nulle part, dans le ciel sans brise,
Les jeunes gens au cœur de feu
Ne regardent d'un œil plus bleu
La lune changer de chemise.
Ainsi la voyait Actéon
Faire la planche sous les hêtres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

De l'Artiste la grande actrice
Enait Adèle Battanchon,
Battanchon qu'avec son manchon
Buloz guignait pour rédactrice.
Hâtes, changeant Camidón,
L'Artiste lui tourne les guêtres... —

Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

Un étranger vint à l'Artiste,
Jeune, avec un air alibi,
Enait-ce un du Charivari ?
Du Furet ? du Feuilletoniste ?
Enait-il la Timoléon
Des Saint-Almes et des Virmatres ?... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

On ne savait. — La pauvre Adèle
Fit avec lui deux mille vers.
Les Vermots et les Neuts divers
Derrière eux tenaient la chaudière.
Ils jouaient de l'accordéon
Pour mieux accompagner ces mètres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

La lune était à la fin nue ;
Et ses rayons, doux aux rimeurs,
Parmi le gaz des allumeurs
Découpaient en blanc sur la nue
Les chapiteaux du Panthéon
Pareils à de grands baromètres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

Pourtant, contre Adèle rageuse,
Des bas bleus confits par Gannal
Dans le salon vert du journal
Battaient des pulkas orageuses ;
Les élèves de l'Orphéon
Leur chantaient les danses aux fenêtres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

On voit dormir au nid la caillie
Que lorgne un vautour folichon ;
Ainsi s'endormait Battanchon.
C'était le grand Napoléon
Citrouillard, l'un de nos vieux maîtres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

Voici bien une autre guitare !!!
Citrouillard, ce dandy sans foi,
La fit un jour de par le roi
Rédactrice du Tintamarre !
Elle y traduisait Anacréon
En vers de quatre centimètres... —
Allez, allez, ô gendeleitres,
Manger du flan dans l'Odeon !

NAPOLÉON CITROUILLARD,
Âgé de 3 ans et 9 mois !!!

TRETTRES.

Opéra. — Duprez déchaîne d'une façon fort originale. Il donne de plus en plus raison à ce directeur de province qui remplaçait la musique d'un opéra par un dialogue *vif et animé*. Pour peu que cela continue, dans *Robert le Diable*, il faudra remplacer Duprez dont l'absence de l'ut de poitrine se fait vivement sentir. Une petite cause-ré de salon à la place du grand air de ce chanteur ferait mieux notre affaire. M. Léon Pillel fera bien d'y songer. — si Mme Stoltz le lui permet. — Dans le second acte de la *Favorita*, Gardouil est accouru pour remplacer Duprez fatigué et fatiguant au possible.

Ventadouriens. — Un de nos braves confrères prend la défense de M. Tagliafico, en disant : que ce chanteur porte dans ses veines le plus pur sang italien, bien qu'il soit né sous le beau ciel de la Provence ; puis il ajoute : La Provence n'est-elle pas une autre Italie ? Si M. Tagliafico est de la Provence, nous ne sommes plus surpris de l'avoir entendu machonner de l'italien dans la

Norma avec un aplomb difficile à décrire.

Odeon Bocage. — Le célèbre acteur-directeur a donné hier *Phédre* à cause de Mlle Rachel qui faisait sa rentrée le même jour dans le même ouvrage. — On c'est bien méchant, ou bien inhabile. — C'est l'un et l'autre.

Maison Buloz. — Une grande froidure a accueilli la tragédienne dans *Phédre*.

Palais-Royal. — Une chambre à deux lits, de MM. Varin et Lefèvre, est une désopilante pochade que l'esprit du dialogue et la mise en œuvre par Alcide Tousez et Ravel ont fait réussir. — C'est une paraphrase du *Passé Minuit*.

Variétés. — Bouffé n'exerce que peu d'influence, aujourd'hui sur les recettes. Le nom de Vernet est dix fois plus sympathique. Quand il est sur l'affiche, la foule est dans la salle.

Gymnase. — Quel malheur ! grand Dieu ! ce n'est plus Mlle Marthe qui minaudait à côté de Mlle Rose Chéri dans *Clarissa*. Elle est remplacée par Mlle Keller.

Porte-Saint-Martin. — Foule compacte ; très compacte.

Ambigu. — La *Closerie des genets* obtient un succès de vogue, que justifie amplement le talent de l'auteur et des acteurs.

Cirque. — *Henri IV*, est au Cirque la *Henriade* de Voltaire mise en prose à l'usage du public nombreux qui cultive la connaissance des acteurs de ce théâtre. C'est toute une épopée ornée des plus magnifiques décors et des plus éblouissantes costumes qu'on ait vus jusqu'à ce jour. Les longueurs ont disparu ; c'est maintenant un agréable spectacle à voir. Tout Paris le verra.

L'importance des annonces nous oblige à remettre à dimanche prochain notre revue des modes et de l'industrie, dans laquelle, spécialement, nous donnons comme tous nos confrères, les plus grands éloges aux directeurs des *Filles de France*.

COMMERCION.

Imprimerie LANGE LEVY et C^e, r. du Croissant 46.

On lit dans la *Presse* du 22 octobre dernier, article cours et tribunaux.

Concurrence déloyale ; annonces malveillantes. — M. Schayé expose ainsi les faits de la cause : « M. William Rogers, dentiste anglais vint s'établir en 1836 à Paris ; il fit connaître alors un procédé dont il était l'inventeur, et qui avait pour objet de substituer aux anciens râcliers, fort imparfaits, des dentiers qui n'embarraient plus la bouche d'un réseau de crochets, de ligaments de fils d'or ou d'argent. M. Rogers appela ces nouvelles dents *Osanores*.

Le procédé nouveau a parfaitement réussi, et la preuve en est que de toutes parts on s'en est emparé.

Vers 1842, M. Rogers admis dans ses ateliers un individu du nom de Fattet, qui était alors garçon pâtissier, et qui souffrit comme homme de peine ou comme apprenti. Fattet habitait l'atelier et servait les ouvriers, et c'est ce même individu qui essaya aujourd'hui de faire croire au public qu'il est le seul inventeur des *Osanores*, mot qu'il ignorait à coup sûr avant de servir chez mon client.

Le sieur Fattet est allé loin ; et il a osé faire imprimer ce que je vais lire :

« Dents osanores mieux établies et moins chères que chez le dentiste qui se dit seul inventeur des osanores. »

Il n'est pas d'équivoque possible sur l'illusion ; ceci passe tout cyrénien et est d'une déloyauté sans exemple. Je demande la suppression de ces annonces à peine de dommages-intérêts.

M. Chale, dans l'intérêt de M. Fattet, a soutenu que les dents *osanores* sont tombées dans le domaine public, et que le sieur Fattet avait le droit de les annoncer dans les termes qui lui conviennent.

Le tribunal a déclaré les annonces de Fattet déloyales et malveillantes, lui a fait défense à l'avenir, sous peine de 50 fr. par chaque contravention, d'en publier de pareilles ; et l'a condamné aux dépens pour tous dommages-intérêts.

ANNEXE VI : « VACQUERIE » (THÉODORE DE BANVILLE ET CHARLES BAUDELAIRE)

La parodie :

À Monsieur le Rédacteur en chef de la Silhouette

Vous n'êtes pas, Monsieur, sans ignorer [*sic*] que le théâtre de l'Odéon est en pleine démolition. Un antiquaire de nos amis, qui a la manie de chercher proie jusque dans les endroits les plus secrets et les moins praticables, est parvenu à arracher cette curieuse pièce à la fureur des maçons acharnés sur le monument-cadavre :

[Sonnet burlesque]

Vacquerie
À son Py-
Lade épi-
Que : « Qu'on rie

« Ou qu'on crie
Notre épi
Brave pi-
Aillerie.

« Ô Meuri-
Ce ! il mûri-
Ra, momie ;

« Ce truc-là
Mène à l'A-
Cadémie ! »

P.-S. – Nous espérons, Monsieur le rédacteur, que vous voudrez bien, dans l'intérêt du jeune auteur des demi-teintes en particulier, et de la littérature académique en général, donner connaissance de ce fragment aux nombreux abonnés de votre spirituelle feuille.
Agréez, etc., etc.

Antonius Pingouin
Attaché aux dépouillements et embaumements
(Jardin du Roi. – Section des Volatiles.)

La Silhouette, 1^{er} juin 1845.

Son hypotexte :

Auguste Vacquerie, « À Paul Garnier », *Demi-Teintes*, Garnier Frères, 1845, p. 129-131 :

I	II
Sortilège ! Tu verras.	Le souci Du nuage
– Le ciel gras, Qui s’abrège,	Qui voyage Rit ici !
Nous assiège D’un ramas De frimas. Paul, il neige.	Ciel noirci, Blanche plage. – Neige ! outrage ! Gloire aussi !
Eh bien, Paul, Vois le sol ! La terrasse	Quoi, la place Change et classe Les objets
Va changeant Cette crasse En argent.	Et (qui croire ?) Fait le jais Et l’ivoire !

ANNEXE VII : « FRAGMENTS LITTÉRAIRES » (THÉODORE DE BANVILLE, CHARLES BAUDELAIRE, AUGUSTE VITU ET PIERRE DUPONT)

Avant que *Le Constitutionnel* n'imprime la fameuse tragédie de *Sapho* dans sa *Bibliothèque choisie*, nous livrons à l'avidité de nos lecteurs quelques fragments de cette œuvre remarquable, où rayonnent l'éclat et la vigueur de l'école moderne, unies aux grâces coquettes et charmantes de Marivaux et de Crébillon fils.

Voici quelques vers détachés d'une scène d'amour entre Phaon et la célèbre Lesbienne.

Oui, Phaon, je vous aime ; et, lorsque je vous vois,
Je pers le sentiment et la force et la voix.
Je souffre tout le jour le mal de votre absence,
Mal qui n'égale pas l'heur de votre présence ;
Si bien que vous trouvant, quand vous venez le soir,
La cause de ma joie et de mon désespoir,
Mon âme les compense, et sous les lauriers roses
Étouffe l'ellébore et les soucis moroses.

Maintenant Phaon, le timide pasteur, s'épouvante de cette passion qu'il est pourtant tout prêt à partager.

Cette belle a, parmi les genêts près d'éclorre,
Respiré les ardeurs de notre tiède aurore.
En chatouillant l'orgueil d'un berger tel que moi,
Son amour n'est pas sans me donner de l'effroi.

À part la réserve peut-être trop romantique de ce dernier alexandrin, on ne peut méconnaître une grande fermeté de touche et une sobriété de formes qui rappellent heureusement la facture de *Lucrèce*. Mais, continue Phaon,

Comme de ses chansons chaudement amoureuses
Émane un fort parfum de riches tubéreuses,
Je redoute – moi dont le cœur est neuf encor,
De ne la pouvoir suivre en son âme adolescente,
Au feu de cette amour terrible et menaçante.

Maintenant, c'est au tour de Sapho d'exprimer en traits éloquents ses doutes et ses alarmes ;

Pour aimer les bergers, faut-il être bergère ?
Pour avoir respiré la perfide atmosphère,
De tes tristes cités, corruptrices de Lesbos,
Faut-il donc renoncer aux faveurs d'Antéros ?
Et suis-je désormais une conquête indigne
De ce jeune berger, doux et blanc comme un cygne ?

L'auteur nous pardonnera sans doute ces courtes citations, qui ne peuvent nuire à l'intérêt qu'inspirera son œuvre, et qui sont assez piquantes pour attirer vers elle l'attention et la faveur publiques.

ANNEXE VIII : LE SALON CARICATURAL DE 1846

Portrait du Docteur Louis Véron



Fig. 1 : Portrait gravé de Louis Véron par Charles Carey, 1855.

ANNEXE IX : LES « CAUSERIES » DU *TINTAMARRE*

Le *Tintamarre* du 13 au 19 décembre 1846 (p. 1-2) : une parodie du *Tartuffe* de Molière

M. Alexandre Dumas, voyageant sous le nom de comte de Monte-Cristo, est débarqué cette semaine dans un port d'Algérie. Le célèbre romancier désirait garder le plus strict incognito ; MM. Maquet, Boulanger et l'illustre Desmarolles et les autres personnes de sa suite avaient reçu l'ordre de se renfermer dans les limites de la plus parfaite discrétion. Néanmoins, le bruit de l'arrivée de M. Dumas s'étant répandu dans la ville, les vaisseaux de la rade l'ont salué de vingt et un coups de canon.

À une heure, M. Alexandre Dumas a reçu les autorités, qui lui ont présenté les clés de la citadelle. L'illustre voyageur les a remerciés par une allocution chaleureuse extraite des *Trois Mousquetaires*. Il a fait dire une messe par son aumônier, M. Faria, après quoi il s'est retiré dans ses appartemens [sic].

Le lendemain, M. Alexandre Dumas, pieux imitateur de Saint-François de Paule, s'est occupé de délivrer une vingtaine de Français qu'Abd-el-Kader retenait captifs depuis près de deux ans. Parmi eux était le colonel Courby de Cognord¹. M. Dumas a daigné transmettre lui-même cette bonne nouvelle aux journaux de Paris, en accompagnant sa lettre autographe d'une relation authentique rédigée par M. Maquet.

Le soir il y a eu un banquet à l'hôtel de M. Dumas. La ville et la rade ont été illuminées.

À vrai dire, la relation publiée par la *Presse* et les autres journaux n'est qu'une édition affaiblie d'une des plus charmantes scènes de *Tartufe* [sic] ; voyons un peu :

LA PRESSE, *au public*.

.....Mes amis, **attendez, je vous prie²** ;
Vous voudrez **bien souffrir, pour** ne rien négliger,
Que je m'informe un peu des nouvelles d'Alger.
(*À son correspondant.*)
Tout s'est-il, ces jours-ci, passé de bonne sorte ?
Qu'est-ce qu'on fait là-bas ? Comme est-ce qu'on s'y porte ?

LE CORRESPONDANT.

Nos pauvres prisonniers se portent assez mal ;
Et quatre sont entrés hier à l'hôpital.

LA PRESSE.

Et Dumas ?

LE CORRESPONDANT.

Oh ! Dumas, **il se porte à merveille !**
Gros et gras, le teint frais et la plume à l'oreille !

LA PRESSE.

Le pauvre homme !

¹ Prisonnier dans *Le Véloce ou Tanger, Alger et Tunis* (1855), récit de l'unique voyage d'Alexandre Dumas en Afrique.

² Sont mises en évidence les reprises graphiques de la scène parodiée.

LE CORRESPONDANT.

Cognord fut pris d'**un grand dégoût,**
Et ne put, au banquet, toucher à rien du tout,
Tant sa blessure au flanc était encor cruelle.

LA PRESSE.

Et Dumas ?

LE CORRESPONDANT.

Il soupa seul avec sa séquelle,
Et littérairement il mangea deux vautours,
Avec un grand pâté bourré de beefsteacks d'ours.

LA PRESSE.

Le pauvre homme !

LE CORRESPONDANT.

La nuit se passa tout entière
Sans qu'un de nos soldats **pût fermer la paupière ;**
Les fièvres **empêchaient** qu'ils puissent **sommeiller ;**
Et jusqu'au jour près d'eux il nous fallut veiller.

LA PRESSE.

Et Dumas ?

LE CORRESPONDANT.

L'œil chargé d'**un sommeil agréable,**
Il passa dans sa chambre au sortir de la table,
Et, dans son lit bien chaud, il se mit à tâtons,
Où, sans trouble, il rêva quarante feuillets.

LA PRESSE.

Le pauvre homme !

LE CORRESPONDANT.

À la fin, d'une ame [*sic*] résignée,
Cognord **se résolut à souffrir la saignée,**
Et le soulagement suivit tout aussitôt.

LA PRESSE.

Et Dumas ?

LE CORRESPONDANT.

Il reprit courage comme il faut,
Et contre tous les maux tenant ses sens esclaves,

**Pour réparer le sang qu’avaient perdu nos braves,
But à son déjeuner quatre grands coups de vin !**

LA PRESSE.

Le pauvre homme !

LE CORRESPONDANT.

Nos gens **se portent bien enfin ;**
Et je vais aux captifs transmettre **par avance**
Combien vous avez pris part à leur délivrance !

Cet essai de parodie ne vaut pas la ravissante imitation des *Fourberies de Scapin*, faite l’autre jour par la *Gazette des Théâtres*, à propos des cinquante mille francs qu’on a la petitesse de demander au célèbre Bocage. Ce grand comédien vient d’obtenir de la commission des auteurs dramatiques une réduction des tarifs, ce qui s’explique par la misère croissante de l’Odéon (1000’000 francs de subvention). La commission a assimilé la salle d’asile ouverte par Bocage à son voisin le petit théâtre du Luxembourg. Le bois est si cher !

Une voie de bois coûte presque le prix d’un abonnement de l’*Époque* et renferme moins de combustible. On ne se figure pas comme les feuilletons font de bon feu ! Il n’y a rien de plus sec au monde ; ceux de Grimm par exemple ; cela pétill... d’esprit si vous voulez. Lisez l’*Époque* !

Vous y verrez que Grimm a eu l’insigne honneur de souper avec Méry, Pierre Dupont (deux poètes), l’éditeur Furne³, et puis... et puis devinez !

Et puis le bey⁴ de Bonneville ! Et ces messieurs ont fait des bouts rimés ! Dame ! à l’approche des étrennes chacun gagne sa vie comme il peut ; nous ne disons pas cela pour Pierre Dupont, dont la chanson des *Bœufs* a popularisé l’incontestable talent.

À l’heure où nous écrivons ces lignes, le boulevard est illuminé, toute la population se porte à l’Opéra. Comme on va danser ! Comme on va bavarder ! Et comme on sera spirituel ! Et comme les rats grignoteront bien dans la vaisselle plate de M. Guillaume !

Mercredi soir, ce sera une bien autre affaire. Mabilles s’installe aux Variétés, et avec lui le luxe, les tentures, les babels de bougies, les portiques de lumière et des torrents d’harmonie. Ce seront véritablement de belles fêtes et nous souhaitons qu’elles puissent soutenir la concurrence de l’Opéra. Mais bah ! pour distancer l’Opéra, il faudrait des *bals plastiques*, comme le disait si gaîment M. Alphonse Karr, à qui nous sommes heureux et fier d’avoir volé ce mot complètement inédit.

JOSEPH D’ESTIENNE.

³ Charles Furne (1794-1859) : éditeur-libraire qui a notamment publié *La Comédie humaine* de Balzac.

⁴ Il s’agit, comme le précise *Le Petit Robert* (op. cit.), du « titre porté par les souverains vassaux du sultan ou par certains hauts fonctionnaires turcs ».

Scène 4
ORGON, CLÉANTE, DORINE

ORGON
Ah ! mon frère, bonjour.

CLÉANTE
Je sortais, et j'ai joie à vous voir de retour.
La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.

ORGON
Dorine... Mon beau-frère, attendez, je vous prie.
Vous voulez bien souffrir, pour m'ôter le souci,
Que je m'informe un peu des nouvelles d'ici.
Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte ?
Qu'est-ce qu'on fait céans ? comme est-ce qu'on s'y porte ?

DORINE
Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir,
Avec un mal de tête étrange à concevoir.

ORGON
Et Tartuffe ?

DORINE
Tartuffe ? Il se porte à merveille.
Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.

ORGON
Le pauvre homme !

DORINE
Le soir, elle eut un grand dégoût,
Et ne put au souper toucher à rien du tout,
Tant sa douleur de tête était encor cruelle !

ORGON
Et Tartuffe ?

DORINE
Il soupa, lui tout seul, devant elle,

⁵ Molière, *Le Tartuffe*, éd. B. Louvat-Molozay, Paris, Flammarion, 2008, p. 53-55.

Et fort dévotement il mangea deux perdrix,
Avec une moitié de gigot en hachis.

ORGON

Le pauvre homme !

DORINE

La nuit se passa tout entière
Sans qu'elle pût fermer un moment la paupière ;
Des chaleurs l'empêchaient de pouvoir sommeiller,
Et jusqu'au jour près d'elle il nous fallut veiller.

ORGON

Et Tartuffe ?

DORINE

Pressé d'un sommeil agréable,
Il passa dans sa chambre au sortir de la table,
Et dans son lit bien chaud il se mit tout soudain,
Où sans trouble il dormit jusque au lendemain.

ORGON

Le pauvre homme !

DORINE

À la fin, par nos raisons gagnée,
Elle se résolut à souffrir la saignée,
Et le soulagement suivit tout aussitôt.

ORGON

Et Tartuffe ?

DORINE

Il reprit courage comme il faut ;
Et contre tous les maux fortifiant son âme,
Pour réparer le sang qu'avait perdu Madame,
But à son déjeuner quatre grands coups de vin.

ORGON

Le pauvre homme !

DORINE

Tous deux se portent bien enfin ;
Et je vais à Madame annoncer par avance
La part que vous prenez à sa convalescence.

MANUSCRIT TROUVÉ

427

ANNEXE XI : NOMS D'AUTEURS IMPLIQUÉS DANS LA PARODIE « CHAUDESAIGUES DIT À ROLLE »

	Auteur imitant	Auteur imité
En réalité	BANVILLE	HUGO
Selon le pseudonyme	VILLON	HUGO
Suite à la découverte de l'anachronisme (révélé dans l'introduction du poème)	HUGO	VILLON

ANNEXE XII : « LE MIRECOURT » ET SON HYPOTEXTE

Le Mirecourt

Un jour Dumas **passait** : les divers gens de lettres
Devant son gousset plein s'inclinaient à deux mètres,
En murmurant : « Ils sont trop verts ! »
Un Mirecourt soudain, fait comme un vilain masque,
Fendit la foule, prit son twine par la basque,
Et lui fit ce discours en vers :

« Alexandre Dumas, compresse de la presse,
Emplâtre qui toujours guéris cette Lucrèce,
Moxa qu'elle se met partout,
Écoute-moi, pacha **de ces** Maquets **sans nombre**,
Ombre de Scudéry, **qui de** Gigogne **est l'ombre**,
Tu n'es qu'un Pitre **et qu'un** Berthoud !

Tu gâtes le papier de quatre Lamartines.
Comme un Augu **trop plein tu répands** tes tartines
Sur Carpentras et Draguignan ;
Ta machine à vapeur fait marcher trois cents plumes,
Et tu fais un gâchis en trente-deux volumes
Des mémoires de d'Artagnan.

Mais ton jour vient. Il faut dans *Le Siècle*, **qui tombe**,
Que le premier-Paris sous lui creuse ta **tombe** !
Dieu te garde un carcan de bois
Dans *La Démocratie*, un journal de dentiste,
Dans les entre-filets du *Globe*, et dans *L'Artiste*,
Feuille qui paraît quelquefois !

Porcher te dira: Baste ! En des recueils intimes,
Tes vieux ours écriront **les noms de tes victimes** ;
Tu les entendras te crier:
Mort et damnation ! et te traiter de cancre,
Tous ces fœtus caducs, ces vieux ours teints de l'encre
Qui n'est plus dans **ton** encrier !

Cela doit **t'arriver**, Yacoub, **sans que** Chambolle,
Solar ni Girardin te soldent une obole
Sur le dernier trimestre échu ;
Lors **même** que Dumas, ainsi qu'Abdolonyme,
Vieux et plantant ses choux, prendrait le pseudonyme
D'Almanzor ou de Barbanchu ! »

Dumas **avait un** jonc en bois de sycomore,
Et ce poing de Titan qui sur la tête more
Fait cinq cent vingt pour son écot :
Docile au Mirecourt, il **lui laissa tout dire**,
Pencha son front rêveur, puis avec un sourire
Fit: « As-tu déjeuné, Jacquot? »

Théodore de Banville, *Odes funambulesques*

Le Derviche

Un jour Ali passait : les têtes les plus hautes
Se courbaient au niveau des pieds de ses arnautes ;
Tout le peuple disait : Allah !
Un derviche soudain, cassé par l'âge aride,
Fendit la foule, prit son cheval par la bride,
Et voici comme il lui parla :

« Ali-Tépélini, lumière des lumières,
Qui sièges au divan sur les marches premières,
Dont le grand nom toujours grandit,
Écoute-moi, vizir de ces guerriers sans nombre,
Ombre du padischah qui de Dieu même est l'ombre,
Tu n'es qu'un chien et qu'un maudit !

« Un flambeau du sépulcre à ton insu t'éclaire.
Comme un vase trop plein tu répands ta colère
Sur tout un peuple frémissant ;
Tu brilles sur leurs fronts comme une faux dans l'herbe,
Et tu fais un ciment à ton palais superbe
De leurs os broyés dans leur sang.

« Mais ton jour vient. Il faut, dans Janina qui tombe,
Que sous tes pas enfin croule et s'ouvre la tombe ;
Dieu te garde un carcan de fer
Sous l'arbre du segjin chargé d'âmes impies
Qui sur ses rameaux noirs frissonnent accroupies,
Dans la nuit du septième enfer !

« Ton âme fuira nue ; au livre de tes crimes
Un démon te lira les noms de tes victimes ;
Tu les verras autour de toi,
Ces spectres, teints du sang qui n'est plus dans leurs veines,
Se presser, plus nombreux que les paroles vaines
Que balbutiera ton effroi !

« Ceci t'arrivera, sans que ta forteresse
Ou ta flotte te puisse aider dans ta détresse
De sa rame ou de son canon ;
Quand même Ali-Pacha, comme le juif immonde,
Pour tromper l'ange noir qui l'attend hors du monde,
En mourant changerait de nom ! »

Ali sous sa pelisse avait un cimeterre,
Un tromblon tout chargé, s'ouvrant comme un cratère,
Trois longs pistolets, un poignard ;
Il écouta le prêtre et lui laissa tout dire,
Pencha son front rêveur, puis avec un sourire,
Donna sa pelisse au vieillard.

Victor Hugo, *Les Orientales*

ANNEXE XIII : LA « BALLADE DES CÉLÉBRITÉS DU TEMPS JADIS » ET SON HYPOTEXTE

Ballade des célébrités du temps jadis Dites-moi sur quel Sinaï Ou dans quelle manufacture Est le critique Dufaï ? Où ? sur quelle maculature Lalanne met-il sa rature ? Où sont les plâtres de Dantan, <i>Le Globe</i> et <i>La Caricature</i> ? Mais où sont les neiges d'antan ! Où Venet, par le sort trahi, A-t-il trouvé sa sépulture ? Mirecourt s'est-il fait spahi ? Mantz a-t-il une préfecture ? Où sont les habits sans couture, Et Malitourne et Pelletan ? Où sont Clesinger et Couture ? Mais où sont les neiges d'antan ! Où sont Rolfe des Dieux haï, Bataille, plus beau que nature, Cochinat, qui fut envahi, Tout vif, par la même teinture Que jadis Toussaint-Louverture, Et ce Rhéal qui mit Dante en Français de maître d'écriture ? Mais où sont les neiges d'antan ! Ami, quelle déconfiture ! Tout s'en va, marchands d'orviétan Et marchands de littérature : Mais où sont les neiges d'antan ! Théodore de Banville, <i>Odes funambulesques</i>	Ballade des dames du temps jadis Dites-moi où et en quel pays est Flora la belle romaine, Archipiada et Thaïs qui fut sa cousine germaine, Écho parlant quand bruit on mène dessus rivière ou sur étang, qui eut beauté bien plus qu'humaine, mais où sont les neiges d'antan ? Où est la très sage Héloïse, pour qui fut châtré, et puis moine, Pierre Abélard à Saint Denis ? Pour l'amour d'elle il eut cette peine. Semblablement où est la reine qui commanda que Buridan fût jeté dans un sac en Seine ? Mais où sont les neiges d'antan ? La reine Blanche comme lys qui chantait à voix de sirène, Berthe au grand pied, Biétris, Alis, Haremburgis qui tint le Maine, et Jeanne la bonne lorraine que les Anglais brûlèrent à Rouen ; où sont-elles, où, Vierge souveraine ? Mais où sont les neiges d'antan ? Prince, ne cherchez pas [toute] une semaine où elles sont, ni de tout cet an, sans qu'à ce refrain je vous ramène : mais où sont les neiges d'antan ? François Villon, <i>Le Testament</i>¹

¹ François Villon, *Œuvres*, texte et traduction présentés par André Lanly, Paris, Honoré Champion, 1991.

ANNEXE XIV : « BONJOUR, MONSIEUR COURBET », LA RENCONTRE ET SES CARICATURES

« Bonjour, Monsieur Courbet »

En octobre dernier j'errais dans la campagne.
Jugez l'impression que je dus en avoir :
Telle qu'une négresse âgée avec son pagne,
Ce jour-là la Nature était horrible à voir.

Vainement fleurissaient le myrte et l'hyacinthe ;
Car au ciel, écrasant les astres rabougris,
Le profil de Grassot et le nez d'Hyacinthe
Se dessinaient partout dans les nuages gris.

Des bâillements affreux défiguraient les antres,
Et les saules montraient, pareils à des tritons,
Tant de gibbosités, de goîtres et de ventres,
Que je les prenais tous pour d'anciens barytons.

Les fleurs de la prairie, espoir des herboristes !
– Car ce siècle sans foi ne veut plus qu'acheter, –
Semblables aux tableaux des gens trop coloristes,
Arboraient des tons crus de pains à cacheter.

Et, comme un paysage arrangé pour des Kurdes,
Les ormes se montraient en bonnets d'hospodar ;
C'étaient dans les ruisseaux des murmures absurdes,
Et l'on eût dit les rocs esquissés par Nadar !

Moi, saisi de douleur, je m'écriai : « Cybèle !
Ouvrière qui fais la farine et le vin !
Toi que j'ai vue hier si puissante et si belle,
Qui t'a tordue ainsi, Nourrice au flanc divin ? »

Et je disais : « Ô nuit qui rafraîchis les ondes,
Aurores, clairs rayons, astres purs dont le cours
Vivifiait son cœur et ses lèvres fécondes,
Étoiles et soleils, venez à mon secours ! »

La Déesse, entendant que je criais à l'aide,
Fut touchée, et voici comme elle me parla :
« Ami, si tu me vois à ce point triste et laide,
C'est que Monsieur Courbet vient de passer par là ! »

Et le sombre feuillage évidé comme un cintre,
Les gazons, le rameau qu'un fruit pansu courbait,
Chantaient : « Bonjour, monsieur Courbet le maître peintre !
Monsieur Courbet, salut ! Bonjour, monsieur Courbet ! »

Et les saules bossus, plus mornes et plus graves
Que feu les écrivains du Journal de Trévoux,
Chantaient en chœur avec des gestes de burgraves:
« Bonjour, monsieur Courbet! Comment vous portez-vous ? »

Une voix au lointain, de joie et d'orgueil pleine,
Faisait pleurer le cerf, ce paisible animal,
Et répondait, mêlée aux brises de la plaine :
« Merci ! Bien le bonjour. Cela ne va pas mal. »

Tournant de ce côté mes yeux, – en diligence,
Je vis à l'horizon ce groupe essentiel :
Courbet qui remontait dans une diligence,
Et sa barbe pointue escaladant le ciel !

Théodore de Banville, *Odes funambulesques*



Fig. 2. Gustave Courbet, *La Rencontre ou Bonjour M. Courbet*, 1854, huile sur toile, 132 x 150.5 cm, Montpellier, musée Fabre.



Fig. 3. Quillenbois, *L'Adoration de Monsieur Courbet*, imitation réaliste de *L'Adoration des Mages*, 1855, in *L'Illustration*, Journal Universel.

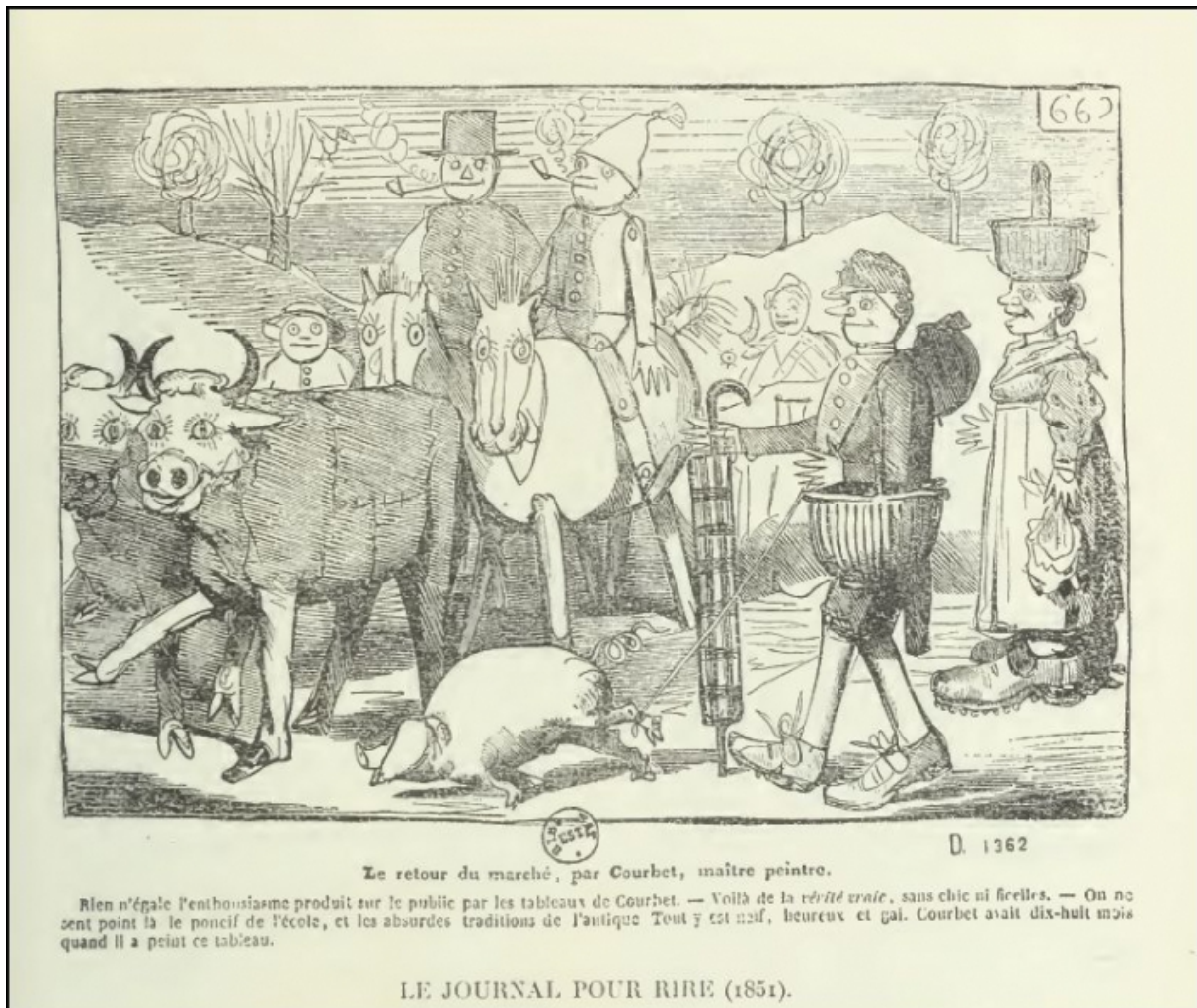


Fig. 4. Bertall, « Le salon pour rire », *Le Journal pour rire*, 7 mars 1851.

ANNEXE XV : BANVILLE, VOIX DU « MANIFESTE DU SYMBOLISME » DE MORÉAS

Ici je demande la permission de vous faire assister à mon petit INTERMÈDE tiré d'un précieux livre : *Le Traité de Poésie Française*, où M. Théodore de Banville fait pousser impitoyablement, tel le dieu de Claros, de monstrueuses oreilles d'âne sur la tête de maint Midas.

Attention !

Les personnages qui parlent dans la pièce sont :

UN DÉTRACTEUR DE L'ÉCOLE SYMBOLIQUE
M. THÉODORE DE BANVILLE
ERATO

Scène Première

LE DÉTRACTEUR. – Oh ! ces décadents ! Quelle emphase ! Quel galimatias ! Comme notre grand Molière avait raison quand il a dit :

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité.

THÉODORE DE BANVILLE. – Notre grand Molière commit là deux mauvais vers qui eux-mêmes sortent autant que possible du bon caractère. De quel bon caractère ? De quelle vérité ? Le désordre apparent, la démence éclatante, l'emphase passionnée sont la vérité même de la poésie lyrique. Tomber dans l'excès des figures et de la couleur, le mal n'est pas grand et ce n'est pas par là que périra notre littérature. Aux plus mauvais jours, quand elle expire décidément, comme par exemple sous le premier Empire, ce n'est pas l'emphase et l'abus des ornements qui la tuent, c'est la platitude. Le goût, le naturel sont de belles choses assurément moins utiles qu'on ne le pense à la poésie. Le *Roméo et Juliette* de Shakespeare est écrit d'un bout à l'autre dans un style aussi affecté que celui du marquis de Mascarille ; celui de Ducis brille par la plus heureuse et la plus naturelle simplicité.

LE DÉTRACTEUR. – Mais la césure, la césure ! On viole la césure !!

THÉODORE DE BANVILLE. – Dans sa remarquable prosodie publiée en 1844, M. Wilhem Tenint établit que le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes, en partant du vers qui a sa césure après la première syllabe, pour arriver au vers qui a sa césure après la onzième syllabe. Cela revient à dire qu'en réalité la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin. De même, il établit que les vers de six, de sept, de huit, de neuf, de dix syllabes admettent des césures variables et diversement placées. Faisons plus : osons proclamer la liberté complète et dire qu'en ces questions complexes l'oreille décide seule. On périt toujours non pour avoir été trop hardi mais pour n'avoir pas été assez hardi.

LE DÉTRACTEUR. – Horreur ! Ne pas respecter l'alternance des rimes ! Savez-vous, Monsieur, que les décadents osent se permettre même l'hiatus ! même l'hiatus !!

THÉODORE DE BANVILLE. – L'hiatus, la diphtongue faisant syllabe dans le vers, toutes les autres choses qui ont été interdites et surtout l'emploi facultatif des rimes masculines et féminines

fournissaient au poète de génie mille moyens d'effets délicats toujours variés, inattendus, inépuisables. Mais pour se servir de ce vers compliqué et savant, il fallait du génie et une oreille musicale, tandis qu'avec les règles fixes, les écrivains les plus médiocres peuvent, en leur obéissant fidèlement, faire, hélas ! des vers passables ! Qui donc a gagné quelque chose à la réglementation de la poésie ? Les poètes médiocres. Eux seuls !

LE DÉTRACTEUR. – Il me semble pourtant que la révolution romantique...

THÉODORE DE BANVILLE. – Le romantisme a été une révolution incomplète. Quel malheur que Victor Hugo, cet Hercule victorieux aux mains sanglantes, n'ait pas été un révolutionnaire tout à fait et qu'il ait laissé vivre une partie des monstres qu'il était chargé d'exterminer avec ses flèches de flammes !

LE DÉTRACTEUR. – Toute rénovation est folie ! L'imitation de Victor Hugo, voilà le salut de la poésie française !

THÉODORE DE BANVILLE. – Lorsque Hugo eut affranchi le vers, on devait croire qu'instruits à son exemple les poètes venus après lui voudraient être libres et ne relever que d'eux-mêmes. Mais tel est en nous l'amour de la servitude que les nouveaux poètes copièrent et imitèrent à l'envi les formes, les combinaisons et les coupes les plus habituelles de Hugo, au lieu de s'efforcer d'en trouver de nouvelles. C'est ainsi que, façonnés pour le joug, nous retombons d'un esclavage dans un autre, et qu'après les *poncifs classiques*, il y a eu des *poncifs romantiques*, poncifs de coupes, poncifs de phrases, poncifs de rimes ; et le poncif, c'est-à-dire le lieu commun passé à l'état chronique, en poésie comme en toute autre chose, c'est la Mort. Au contraire, osons-vivre ! et vivre c'est respirer l'air du ciel et non l'haleine de notre voisin, ce voisin fût-il un dieu !

Scène II

ERATO (*invisible*). – Votre *Petit Traité de Poésie Française* est un ouvrage délicieux, maître Banville. Mais les jeunes poètes ont du sang jusques aux yeux en luttant contre les monstres affenés par Nicolas Boileau ; on vous réclame au champ d'honneur, et vous vous taisez maître Banville !

THÉODORE DE BANVILLE (*rêveur*). – Malédiction ! Aurais-je failli à mon devoir d'aîné et de poète lyrique !

(L'auteur des *Exilés* pousse un soupir lamentable et l'intermède finit.)

Par Jean Moréas
paru dans *Le Figaro*, le samedi 18 septembre 1886
Supplément littéraire, p. 1-2.

ANNEXE XVI : BANVILLE PARODISTE PARODIÉ



THÉODORE DE BANVILLE

Fig. 5. Banville caricaturé par Louis Lemerrier de Neuville
dans « *I Pupazzi* » : *textes et image*, Paris, Imprimerie Vallée, 1866.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

ÉDITIONS UTILISÉES

Parodies

BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. III, 1995 ; éd. Joseph-Marc Bailbé, Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1993 [1857].

BANVILLE Théodore de, *Occidentales, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. V, 1998 [1869].

BANVILLE Théodore de, *Nous tous, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. VII, 1997 [1884].

Le Salon caricatural de 1846. Critique en vers et contre tous, Paris, Charpentier, 1846, textes de Baudelaire, Banville et Vitu, vignettes de Raimon Pelez. Reproduit dans le t. II des *Œuvres complètes* de Baudelaire, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1976, p. 497-524.

Compositions « à la manière de » ou « sur des rythmes de »

BANVILLE Théodore de, *Les Cariatides, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. I, 2000 [1842].

BANVILLE Théodore de, *Odelettes, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. II, 1996 [1856].

BANVILLE Théodore de, *Améthystes, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. IV, 1994 [1862].

BANVILLE Théodore de, *Trente-six ballades joyeuses, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. VI, 1999 [1873].

BANVILLE Théodore de, *Rondels, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. VI, 1999 [1875].

REVUES ET JOURNAUX

BANVILLE Théodore de, « Bonjour, M. Courbet !!! », *Le Figaro*, 7 février 1856, p. 5.

BANVILLE Théodore de, « Le Flan dans l'Odéon », *Le Tintamarre*, 25 octobre 1846, p. 6.

BANVILLE Théodore de, « Chaudesaigues dit à Rolle », *Le Tintamarre*, 18 octobre 1846, p. 2.

Ont été consultés tous les numéros du journal *Le Tintamarre*. *Critique de la réclame, satire des puffistes. Journal d'Industrie, de littérature, de musique, de mode et de théâtres* des années 1846 et 1847 (en particulier la rubrique des « Causeries », à laquelle Théodore de Banville a collaboré durant ces deux années).

TEXTES CITÉS

Théodore de Banville

– Poésie

BANVILLE Théodore de, *Les Stalactites, Le Sang de la coupe, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. II, 1996.

BANVILLE Théodore de, *Sonnailles et clochettes, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. VII, 1997.

BANVILLE Théodore de, *Rimes dorées, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. V, 1998.

BANVILLE Théodore de, *Idylles prussiennes, Roses de Noël, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. VI, 1999.

BANVILLE Théodore de, *Les Exilés, Les Princesses, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. IV, 1994.

BANVILLE Théodore de, *Dans la fournaise, Œuvres poétiques complètes*, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. VIII, 2001.

– Prose

BANVILLE Théodore de, *Contes pour les femmes*, Paris, E. Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1897.

BANVILLE Théodore de, *L'Âme de Paris : nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier, 1890.

BANVILLE Théodore de, *Fables choisies mises en prose. Scènes de la vie*, Paris, Charpentier, 1886.

BANVILLE Théodore de, *Lettres chimériques : petites études*, Paris, Charpentier, 1885.

BANVILLE Théodore de, *Mes Souvenirs*, Paris, Charpentier, 1883.

BANVILLE Théodore de, *La Lanterne magique, Camées parisiens, La Comédie française*, Paris, Charpentier, 1883.

BANVILLE Théodore de, *Contes féériques*, Paris, Charpentier, 1882.

BANVILLE Théodore de, *Le Quartier latin et la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Vanoest, 1866.

BANVILLE Théodore de, *Les Pauvres saltimbanques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853.

– Théâtre

BANVILLE Théodore de, *Théâtre complet* (1848-1864), Peter J. Edwards et Peter S. Hambly (dir.), Paris, Honoré Champion, t. I, 2011.

BANVILLE Théodore de, *Théâtre complet* (1877-1893), Peter J. Edwards et Peter S. Hambly (dir.), Paris, Honoré Champion, t. III, 2012.

BANVILLE Théodore de, *Le Baiser, Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

BANVILLE Théodore de, *Le Feuilleton d'Aristophane, Le beau Léandre, Le Cousin du roi, Diane au bois, Comédies*, E. Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », vol. 1 et 2, 1923.

BANVILLE Théodore de, *Gringoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1866.

BANVILLE Théodore de, *Les Fourberies de Nérine*, Paris, Calmann-Lévy, 1864.

– Traité

BANVILLE Théodore de, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Ressouvenances, 1998 ; Paris, Éditions de la bibliothèque de l'Écho de la Sorbonne, 1872.

– Critique

BANVILLE Théodore de, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, tomes I et II, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature contemporaine », 2003.

BANVILLE Théodore de, *Pierre de Ronsard, Jean de la Fontaine, Œuvres*, Genève, Slatkine, 1972.

BANVILLE Théodore de, *Critiques*, préf. de V. Barrucand, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1917.

– Correspondance

BANVILLE Théodore de, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, P. J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, 2006.

Auteurs parodiés et / ou pastichés par Théodore de Banville

CHARLES D'ORLÉANS, *Ballades et rondeaux*, éd. Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

HUGO Victor, *La Forêt mouillée. Le Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, Paris, Gallimard, 2002.

HUGO Victor, *Les Orientales*, éd. F. Laurent, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2000.

HUGO Victor, *Les Châtiments*, éd. Jean-Marc Hovasse, Paris, GF-Flammarion, 1998.

HUGO Victor, *Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1970.

HUGO Victor, *Odes et ballades, Les Orientales*, Paris, GF-Flammarion, 1968.

HORACE, *Œuvres complètes*, Catalogne, D'Amyat, 1843.

LA FONTAINE Jean de, *Fables*, éd. A.-M. Bassy, Paris, GF-Flammarion, 1996.

MAROT Clément, *L'Adolescence clémentine*, Paris, Gallimard, 1987.

MAROT Clément, *Œuvres complètes*, éd. C. A. Mayer, Genève, Slatkine, 1977.

MILLEVOYE Charles-Hubert, *Œuvres complètes*, Oxford, Ladvocat, 1823.

MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, éd. Y. Bomati, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2001.

MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, éd. B. Louvat-Molozay, Paris, Flammarion, 1997.

PASSERAT Jean, *Les Poésies françaises*, éd. P. Blanchemain, Genève, Slatkine Reprints, 1968.

RONSARD Pierre de, «Ode XXIII», dans *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993.

RONSARD Pierre de, *Les Amours*, éd. A. Gendre, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1993.

RONSARD Pierre de, *Les Odes*, éd. Ch. Guérin, Paris, Les Éditions du Cèdre, 1952.

VILLON François, *Œuvres complètes*, mises en français moderne par Cl. Pinganaud, Paris, Arléa, 2005.

VILLON François, *Œuvres*, texte et traduction présentés par André Lanly, Paris, Honoré Champion, 1991.

VOITURE Vincent, *Poésies*, éd. H. Lafay, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971.

Autres auteurs

Album Zutique : fac-similé du manuscrit original, éd. P. Pia, Genève, Slatkine, 1981.

ANOUILH Jean, *Fables*, Lausanne, Éditions La Table ronde, 1962.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, éd. M.-J. Alfonsi, Paris, GF-Flammarion, 1966.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, éd. V.-H. Debidour, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1966.

BALZAC Honoré de, *Béatrix, Étude de mœurs : scènes de la vie privée, La Comédie humaine*, présenté, établi et annoté par M. Fargeaud, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris*, éd. R. Kopp, intro. G. Blin, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et II, 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, éd. Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973.

BOILEAU Nicolas (et alii), *Chapelain décoiffé*, éd. G. L. van Roosbroeck, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1932.

CHAMPFLEURY, GAUTIER, NODIER & ANONYMES, *Pantomimes*, choisies et préfacées par Isabelle Baugé, Paris, Cicero Éditeurs, 1995.

CHAMPFLEURY, *Les Chansons populaires des provinces de France*, Paris, Lécivain et Toubon, 1860.

CHIFLET Jean-Loup, *Suites et fins*, Paris, Broché, 2008.

COPPÉE François, *Promenades et intérieurs*, Paris, Lemerre, 1891 [*Le Parnasse contemporain*, 1871].

CORBIÈRE Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. Ch. Angelet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2003.

CORBIÈRE Tristan, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer et F. Burch, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

CORNEILLE Pierre, *Polyeucte*, éd. J. Tomsin, Paris, Larousse, coll. « Nouveaux classiques Larousse », 1969.

CROS Charles, *Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

DUMAS Alexandre, *Impressions de voyage en Suisse. Du Mont Blanc à Berne*, Paris, F. Maspero, 1982, t. I.

DURAILLE Marguerite [Patrick Rambaud], *Virginie Q., roman*, Paris, Balland, 1988.

FRANCE Anatole, *Chansons populaires de l'ancienne France [1891], Œuvres complètes illustrées*, Calmann-Lévy, 1925, vol. 7.

GAUTIER Théophile, *Théâtre*, Paris, Charpentier, 1872.

GLATIGNY Albert, *Gilles et Pasquins*, Paris, Lemerre, 1872.

GLATIGNY Albert, *Les Vignes folles*, Paris, Librairie Nouvelle, 1860.

HUGO Victor, *Les Châtiments*, éd. J.-M. Hovasse, Paris, GF Flammarion, 1998.

HUGO Victor, *Cromwell*, éd. A. Ubersfeld, Paris, GF Flammarion, 1996.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, éd. J. Seebacher, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1988.

HUGO Victor, *Les Contemplations*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, 1973.

LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, éd. E. Bury, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 2002.

LAFORGUE Jules, *Moralités légendaires*, éd. D. Grojnowski et H. Sepi, Paris, GF Flammarion, 2000.

LAFORGUE Jules, *Les Complaintes*, éd. J.-P. Bertrand, GF Flammarion, 1997.

LEMAITRE Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, première série, Paris, Lecène et Oudin, 1890.

LEMAITRE Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, quatrième série, Paris, Lecène et Oudin, 1889.

LEMERCIER DE NEUVILLE Louis, « *I Pupazzi* » : *texte et image*, Paris, Imprimerie Vallée, 1866.

Le Théâtre érotique de la rue de la Santé : son histoire, Paris, Poulet-Malassis, 1864 (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33624809h>).

MADELEINE Jacques, *Pierrot divin, comédie en un acte, en vers*, Paris, Ollendorf, 1887.

MALLARMÉ Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003.

- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992.
- MENDÈS Catulle, « Théodore de Banville. I. Les deux ailes », *Les Braises du cendrier, Nouvelle poésies*, Paris, Fasquelle, 1900.
- MENDÈS Catulle, « Théodore de Banville. I. L'âme-ciel », *Les Braises du cendrier, Nouvelle poésies*, Paris, Fasquelle, 1900.
- MILLANVOYE Bertrand, *Anthologie des poètes de Montmartre*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1909.
- MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, éd. J. Morel et J.-P. Collinet, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1999.
- MONSELET André, *Charles Monselet, sa vie, son œuvre*, préface de Jules Claretie, Paris, Émile Testard Éditeur, 1892.
- MORÉAS Jean, « Un manifeste littéraire », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.
- Nadar. *Caricatures et photographies, catalogue d'exposition. Maison de Balzac*, 13 novembre 1990 – 17 février 1991, Paris, Paris Musées, 1990.
- NADAR, *L'Hôtellerie des Coquecigrues*, Préface de Th. de Banville, Paris, Dentu, 1880.
- NERVAL Gérard de, *Chansons et légendes du Valois*, éd. Léon Cellier, Paris, GF Flammarion, 1990.
- NERVAL Gérard de, *Les Filles du Feu, Les Chimères*, éd. J. Bonny, Paris, GF Flammarion, 1994.
- NODIER Charles, *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1998.
- NOUVEAU Germain, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac avec la collab. de Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- QUICHERAT Louis, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850.
- RACINE Jean, *Athalie*, éd. G. Ernst, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1999.
- REBOUX Paul, MULLER Charles, *À la manière de...*, 3^e série, Paris, Grasset, 1913.
- REBOUX Paul, MULLER Charles, *À la manière de...*, 1^{ère} et 2^e série, Paris, Grasset, 1910.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux et A. Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, éd. P. Brunel, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1998.

ROLLAND Eugène, *Recueil de chansons populaires*, Paris, Mazonneuve & Larose, t. I, 1967.

SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, septembre 1839, p. 675-691.

SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, V, 3^e édition, (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37310482b>).

STAËL Madame de, *De la Littérature*, éd. A. Blaesche, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1998.

TISSOT Pierre-François, *Leçons et modèles de littérature française ancienne et moderne*, Paris, J. L'Henry Éditeur, t. II, 1836.

VERLAINE Paul, *Œuvres complètes*, éd. J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

YRIARTE Charles, *Paris grotesque : les célébrités de la rue (1815-1863)*, Paris, Dupray de la Mahérie, 1864.

CORPUS SECONDAIRE

Sur Théodore de Banville

– avant 1900

ASSELINEAU Charles, « Histoire de la ballade », dans Banville, Théodore de, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, t. V, 1972.

BAUDELAIRE Charles, « Théodore de Banville », *Revue fantaisiste*, 1^{er} août 1861, reproduit dans *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

DELVAU Alfred, *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris, avec dessins et eaux-fortes de Gustave Courbet*, Léopold Flameng et Félicien Rops, Paris, E. Dentu, 1862.

DESJARDINS Paul, « Théodore de Banville », *Le Journal des Débats*, 14 mars 1891, reproduit dans les *Œuvres poétiques complètes* de Théodore de Banville, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. IX, 2009, p. 307-311.

FRANCE Anatole, « La Vie littéraire : Théodore de Banville », *Le Temps*, 15 mars 1891, reproduit dans les *Œuvres poétiques complètes* de Théodore de Banville, Peter J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, t. IX, 2009, p. 311-317.

GAUTIER Théophile, *Les Progrès de la poésie française depuis 1830*, Charpentier, 1884.

LEMAITRE Jules, « Théodore de Banville », dans *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, première série, Paris, Lecène, Oudin et C^{ie}, 1890.

– après 1900

ANDRÈS Philippe, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009.

ANDRÈS Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ANDRÈS Philippe, *Théodore de Banville : parcours littéraire et biographique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

ANDRÈS Philippe, *La Femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de Théodore de Banville*, Paris, Honoré Champion, 1993.

CHARPENTIER John, *Théodore de Banville : l'homme et son œuvre*, Paris, Perrin, 1925.

EDWARDS Peter J., HAMBLY, Peter S, *Bibliographie de l'œuvre de Théodore de Banville*, Genève, Slatkine, 2009.

FUCHS Max, *Théodore de Banville (1823-1891)*, Genève, Slatkine, 1972 [1912].

HARMS Alvin, *Théodore de Banville*, Boston, Twayne Publishers, 1983.

HARTUNG Stefan, *Parnasse und Moderne : Théodore de Banville's « Odes funambulesques » (1857) : parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart, F. Steiner, 1997.

LACROIX Raymond, *Théodore de Banville. Une famille pour un poète. Biographie originale, historique et documentaire*, Paris, Impr. Pottier, 1990.

RIVAROLI Edmondo, *La Poétique parnassienne d'après Théodore de Banville*, Paris, A. Maloine, 1915.

ROBIC Myriam, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2010.

SICILIANO Italo, *Dal romanticismo al simbolismo : Théodore de Banville, poeta, commedigrafo, prosatore*, Torino, Bocca, 1927.

Sur les modèles parodiés / pastichés par Banville

BÉTEMPS Isabelle, *Poésie de Charles d'Orléans*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2003.

Courbet, artiste et promoteur de son œuvre, catalogue d'exposition, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 21 novembre 1998 au 21 février 1999 ; National Museum de Stockholm, 25 mars au 30 mai 1999, sous la dir. de Jörg Zutter en collaboration avec Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1998.

DEMAROLLE Pierre, *Villon, un testament ambigu*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.

DUFOURNET Jean, *Villon et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Éditions Ducros, 1970.

GEORGEL Pierre, *Courbet, le poème de la nature*, Paris, Gallimard ; Réunion des musées nationaux, 1995.

La Gloire de Victor Hugo : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1^{er} octobre 1985 – 6 janvier 1986, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

MÜHLETHALER Jean-Claude, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

SCHLESSER Thomas, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presses du réel, 2007.

SCHLESSER Thomas, Tillier, Bertrand, *Courbet face à la caricature. Le Chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007.

THIERCY Pascal, *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1999.

THOMINE Marie-Claire, *Pierre de Ronsard, Les Amours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 2001.

Sur la parodie, le pastiche, la caricature, la satire et d'autres notions connexes

ALBALAT Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin, 1901.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1990.

ARON Paul, ESPAGNON Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 2010 [1970].

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G. Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Édition de Minuit, 2009.

BOUCHÉ Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.

BOUILLAGUET Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1996.

CHABANNE Thierry, *Les Salons caricaturaux*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Les dossiers d'Orsay 41 », 1990.

CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature antique*, Paris, Dentu, 1879.

CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1864.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

DENTITH Simon, *Parody*, London, Routledge, coll. «The New Critical idiom», 2005.

Dire la parodie. Colloque de Cerisy, Cl. Thomson et A. Pagès (éd.), New York, Peter Lang, 1989.

DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004.

DUISIT Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des genres dévalués*, Saratoga, Anma Libri, 1978.

DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.

EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

MAUREL-INDART Hélène, *Plagiats, les coulisses de l'écriture*, Paris, La Différence, coll. « Les essais », 2007.

MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1999.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (trad. et éd.), *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.

GIGNOUX Anne-Claire, *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

- GOURMONT Remy de, *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902.
- GROJNOWSKI Daniel, *La Muse parodique*, Paris, José Corti, 2009.
- Groupar (dir.), *Le Singe à la porte*, New York, Berne [etc.], Peter Lang, 1984.
- HANNOOSH Michele, *Parody and Decadence : Laforgue's* Moralités légendaires, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, University of Illinois, 2000.
- JEANDILLOU Jean-François, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiôtiké: recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- LANDY-HOUILLOON Isabelle, MÉNARD Maurice (dir.), *Burlesque et formes parodiques. Actes du colloque du Mans*, Seattle ; Tübingen, Stanford French and Italian Studies, 1978.
- LE MEN Ségolène, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008.
- MELOT Michel, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Office du Livre, Fribourg, 1975.
- MILLY Jean, *Les Pastiches de Proust*, Paris, Armand Colin, 1970.
- NÉDÉLEC Claudine, *Les États et empires du burlesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 2004.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, GF-Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, trad. J.-J. Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- ROSE Margaret A., *Parody : Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- ROSE Margaret A., *Parody // Meta-Fiction*, Croom Helm, London, 1979.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SANGSUE Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.
- SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981.

Sur la fantaisie, le ludique, l'ironie, le comique et ses notions connexes

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 [1940].

DEFAYS Jean-Marc, *Le Comique : principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

DUBOIS Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1963.

EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

ESCARPIT Robert, *L'Humour*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1960.

EVRAUD Franck, *L'Humour*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996.

FOURASTIÉ Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1983.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997 [1927].

GROJNOWSKI Daniel, SARRAZIN, Bernard, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990.

GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997.

GUIRAUD Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1976.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire*, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1996.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. C. Seresia, Paris, Gallimard, 2011 [1938].

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 1964.

MARTINEZ Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

PREISS Nathalie, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002.

ROSEN Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1984.

SARRAZIN Bernard, *Le Rire et le sacré. Histoire de la dérision*, Paris, Desclée et Brouwer, 1991.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

VAILLANT Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

VICTOROFF David, *Le Rire et le risible. Introduction à la psycho-sociologie du rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

VOUILLOUX Bernard, *Écritures de fantaisie : grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008.

Sur l'autorité, l'originalité et la modernité

AMOSSY Ruth, ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Société d'éd. d'enseignement supérieur, 1982.

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1985.

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND, Pascal, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006.

BERTRAND Jean-Pierre, *Les Poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

BLOOM Harold, *L'Angoisse de l'influence*, trad. A. Thiria-Meulemans, M. Shelledy et S. Degachi, Paris, Les Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013.

BONNET Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

BORIE Jean, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, 1999.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. M.-F. Demet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1999.

- FROIDEVAUX Gérald, *Baudelaire, représentation et modernité*, Paris, José Corti, 1989.
- GROJNOWSKI Daniel, *Jules Laforgue et l'  originalité* », Boudry-Neuchâtel,  ditions de la Baconnière, 1988.
- HEINICH Nathalie, * tre écrivain. Création et identité*, Paris,  ditions La Découvert, 2000.
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- LECLERC Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris,  ditions du Seuil, 1998.
- LYONS Martyn, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX  siècle*, trad. de l'anglais, Paris, Promodis, 1987.
- MARTIN Jean-Pierre, *Les écrivains face à la doxa ou Du génie hérétique de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2011.
- MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité*, Paris,  ditions Verdier, 1988.
- MORTIER Roland, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- PIANA Romain, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot   Vitez (1760-1962)*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2005.
- SCHLANGER Judith, *La Mémoire des  uvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.
- VAILLANT Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernités*, Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.
- VIALA Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris,  ditions de Minuit, 1985.

Sur les rapports entre littérature, poésie et presse

- BÉRAT-ESQUIER Fanny, *Les Origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle Baudelaire*, thèse dir. par S. Thorel-Cailleteau, Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2006.
URL : http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/BERAT_ESQUIER_FANNY.pdf
- La Civilisation du journal*, D. Kalifa, Ph. Régnier, M.-  . Thérenty, A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde  ditions, coll. « Opus Magnum », 2011.
- MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *L'écrivain-journaliste au XIX  siècle : un mutant des Lettres*, Paris,  ditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003.
- PILLET Élisabeth, THÉRENTY Marie-Ève, *Presse, chansons et culture orale au XIX  siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde  ditions, 2012.

SUTER Patrick, *Le Journal et les Lettres. De la presse à l'œuvre*, Genève, MétisPresses, 2010.

THÉRENTY Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

THÉRENTY Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1929-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

VAILLANT Alain (éd.), *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, Paris, GF Flammarion, 2011.

VAILLANT Alain, THÉRENTY Marie-Ève, *1836, l'an I de l'ère médiatique*, Paris, Éditions du Nouveau-Monde, 2001.

Sur les rapports entre littérature, poésie et musique

ALBRECHT Florent, *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*, Paris, Honoré Champion, 2013.

BACKÈS Jean-Louis, *Musique et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

BEAUFILS Marcel, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, Klincksieck, 1994.

BÉNICHOU Paul, *Nerval et la chanson folklorique*, Paris, José Corti, 1970.

BUFFARD-MORET Brigitte, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

CŒUROY André, *Wagner et l'Esprit romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

CŒUROY André, *Appels d'Orphée : nouvelles études de musique et de littérature comparées*, Paris, La Nouvelle revue critique, 1929.

DEGOTT Bertrand, « *Ballade n'est pas morte* ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

ESCAL Françoise, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

GIDEL Henri, *Le Vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986.

GUICHON Léon, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

LAFORTE Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1976.

LAFORTE Conrad, *La Chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Les Cahiers du Québec, 1973.

RODRIGUEZ Antonio, WYSS André, *Le Chant et l'écrit lyrique*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2009.

SABATIER François, *Miroirs de la musique. La Musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, t. II, Paris, Fayard, 1995.

TIBI Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

THIERSOT Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Genève, Minkoff Reprint, 1978.

THIERSOT Julien, *La Chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Librairie Plon, 1931.

Sur le XIX^e siècle

ANGELET Christian, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des académies, 1961.

ANGENOT Marc, 1889. *Un état du discours social*, Québec, Éditions du Préambule, 1989.

Aux origines du poème en prose français (1750-1850), N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths, R. Pickering (dir.), Paris, Honoré Champion, 2003.

BARRÈRE Jean-Bertrand, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1949-1960, 3 vol.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

BRUNEL Pierre, *Rimbaud, projets et réalisations*, Genève, Slatkine, 1983.

CAMPA Laurence, *Parnasse, Symbolisme, Esprit nouveau*, Paris, Ellipses, 1998.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1997 [1906].

DANSEL Michel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974.

DAVID Sylvain-Christian, *Philoxène Boyer, un sale ami de Baudelaire*, Paris, Ramsay, 1987.

DELAHAYE Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Paris, Albert Messein Éditeur, 1923.

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

FORESTIER Louis, *Charles Cros, l'homme et son œuvre*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1969.

HOVASSE Jean-Marc, *Victor Hugo et le Parnasse*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université de Paris VII, UFR Sciences des Textes et Documents, septembre 1999.

HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. D. Grojnowski, Paris, José Corti, 1999 [1891].

ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2004.

JACKSON John E., *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2001.

LIDSKY Paul, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Éditions La Découverte & Syros, 1999.

MAROT Patrick, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001.

MARTINO Pierre, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1967.

MORTELETTE Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

MURPHY Steve, *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

MURPHY Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, coll. « Essais », 2009.

MURPHY Steve, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, 2003.

MURPHY Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

MURPHY Steve, *Le Premier Rimbaud, ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

PALACIO Jean de, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Louvain, Peeters, coll. « La république des lettres », 2003.

PALACIO Jean de, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990.

PARINET Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2004.

PEYRE Henri, *La Littérature symboliste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1987.

PICHOIS Claude, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996.

PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

RANNOU Pascal, *De Corbière à Tristan, Les Amours jaunes : une quête de modernité*, Paris, Honoré Champion, 2006.

ROBB Graham, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française (1838-1852)*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1993.

SAGNES Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969.

SAINT-AMAND Denis, *La Littérature à l'ombre. Sociologie du Zutisme*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

SANGSUE Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.

SCEPI Henri, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004 [1970].

SOURIAU Maurice, *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929.

TABARANT Adolphe, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963.

TEYSSÈDRE Bernard, *Rimbaud et le futoir zutique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011.

VELTER André, *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996.

Généralités

ARON Paul, VIALA Alain, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006.

BAKHTINE Mickhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tell », 1978.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959.

CITRON Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, t. I et II, 1961.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

ECO Umberto, *De la littérature*, trad. M. Bouzahier, Paris, Grasset, 2003 [2002].

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Cl. Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

Lieux de spectacles à Paris, abris et édifices, Michel Seban (dir.), Paris, Picard, 1998.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

SAID Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 2005 [1978].

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

STAROBINSKI Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1989.

STIERLE Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, trad. M. Rocher-Jacquin, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001 [1991].

Théorie des genres, G. Gérard et T. Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 1986.

TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

VADÉ Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin Sup », 1996.

VINCENT-MUNNIA Nathalie, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996.

COMPTES RENDUS

CABANÈS Jean-Louis, « Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes* », *Romantisme*, vol. 31, n° 111, 2001, p. 126-127.

HOVASSE Jean-Marc, « Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique publiée sous la direction de Peter J. Edwards », *Romantisme*, vol. 31, n°113, 2001, p. 142-143.

ROBIC Myriam, « Philippe Andrès, *Théodore de Banville, un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. "Romantisme et modernités", 2009 ». URL : <http://www.fabula.org/revue/document5128.php>

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

Sur Théodore de Banville

ANDRÈS Philippe, « Le ludique et ses fonctions : le cas curieux de la *Lanterne magique* de Théodore de Banville », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

ANDRÈS Philippe, « La Fontaine et Théodore de Banville “papillon(s) du Parnasse” ? », dans *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à E. Souffrin-le Breton*, Peter J. Edwards (dir.), New York, Peter Lang, 2001.

ANDRÈS Philippe, « La modernité des derniers recueils poétiques de Théodore de Banville », *Australian Journal of French Studies*, vol. XXXVI, n°3, septembre-décembre 1999, p. 339-350.

ANDRÈS Philippe, « Les techniques narratives dans l'œuvre en prose de Théodore de Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°8, 1986, p. 27-40.

BAILBÉ Joseph-Marc, « Sensations, images et rythmes dans les *Odes funambulesques* », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9-10, 1992, p. 73-86.

BELLATI Giovanna, « Théodore de Banville et la ballade “à la manière de Villon” », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n°12, 2004, p. 401-422.

BRUNET François, « Présence de Théophile Gautier dans l'œuvre de Théodore de Banville à l'époque des *Éxilés* », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°15, 1993, p. 97-114.

BRUNET François, « Théodore de Banville : lettres inédites concernant son activité de journaliste », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°6, 1990, p. 3-19.

BRUNET François, « Musique et poésie dans *Les Stalactites* de Banville », *Bulletin des études parnassiennes*, IX, printemps 1987, p. 3-51.

EDWARDS Peter J., « Le *Petit Traité de poésie française* de Théodore de Banville : bible parnassienne ou invitation à l'expérimentation ? », *Romantisme*, n°163, 2014, p. 91-100.

EDWARDS Peter J., « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville », dans *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à E. Souffrin-le Breton*, Peter J. Edwards (dir.), New York, Peter Lang, 2001.

EDWARDS Peter J., « Trois articles de Gautier et leurs homologues poétiques chez Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°15, 1993, p.115-129.

EDWARDS Peter J., « Les *Odes funambulesques* et les poèmes à forme fixe », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9-10, 1992, p. 45-71.

EDWARDS Peter J., « La poétique du lieu commun : Théodore de Banville et la modernité », dans *Patterns of Evolution in Nineteenth-Century French Poetry*, L. Watson et R. Lloyd (éd.), Oxford, The Tallents Press, 1991.

EVANS David, « Introduction : petite histoire des études banvilliennes de Baudelaire et Mallarmé jusqu'à nos jours », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, oct. 2010, p. 59-82.

EVANS David, « Jeux et enjeux dans le théâtre mythologique de Banville », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, oct. 2010, p. 83-97.

EVANS David, « Théodore de Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux *Exilés* », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

HAMBLY Peter S., « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°11-12, 1993, p. 35-68.

HAMBLY Peter S., « Lecture de "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°1, 1988, p. 41-87.

HAMBLY Peter S., « Théodore de Banville d'après des textes oubliés », *Bulletin des études parnassiennes*, IX, printemps 1987, p. 27-40.

HERNIKAT SCHALLER Laura, « Pastiches et parodies chez Théodore de Banville : la réécriture au service de la modernité », *Colloquium Helveticum*, n°41, 2010, p. 125-143.

HERNIKAT Laura, « La parodie entre respect et contestation de l'*auctoritas* : le cas de Théodore de Banville », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, 2010, p. 154-166.

HOVASSE Jean-Marc, « *Les Orientales* et *Les Occidentales* », dans *Littérature et jeu : des enjeux essentiels*, S. Marzouki (dir.), Berne, Peter Lang, 2013.

HOVASSE Jean-Marc, « *Les Orientales* et le Parnasse », dans *Autour des Orientales*, Cl. Millet, Paris, éd. Minard, t. V, 2002.

HOVASSE Jean-Marc, « Banville-Hugo », Communication au Groupe Hugo du 6 décembre 1997. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-12-6hovasse.htm>

HUET-BRICHARD Marie-Christine, « L'Ode et son chant du cygne : Théodore de Banville, *Odelettes*, *Odes funambulesques* », dans *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, D. Alexandre, G. Cammagre et M.-C. Huet-Brichard (eds), Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 jan. 2004 (dir. D. Alexandre), Berne, Peter Lang, 2007.

KEARNS James, « Le Salon de 1861 de Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9-10, 1992, p. 251-268.

KILLICK Rachel, « Banville et le sonnet », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9, 1992, p. 87-119.

KOPP Robert, « Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n°50, mai 1998, p. 193-207.

LLOYD Rosemary, « Théodore de Banville : la corde raide entre forme fixe et vers libres », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°104, 2004, p. 655-672.

MUGNIER Michel, « Baudelaire et la critique d'art de Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9, 1992, p. 267-283.

ORTEL Philippe, « Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville) », *La Licorne*, n°35, 1995, *L'Image génératrice de textes de fiction*, p. 63-75.

PIANA Romain, « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », *Modernités*, 27, 2008, *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, S. Duval et J.-P. Saïdah éd., Presses Universitaires de Bordeaux.

PICH Edgard, « Banville funambule fantaisiste », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

PICH Edgard, « Littérature et journalisme : la voix de Théodore de Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°29, 2002, p. 3-15.

PICH Edgard, « De la caricature comme vision du monde : *La Lanterne magique* ou les proses funambulesques de Banville », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9-10, 1992, p. 161-178.

ROBIC Myriam, « Un carnaval des dieux à l'épreuve de la modernité : parodies et jeux avec la mythologie dans l'œuvre poétique de Banville », *Dix-Neuf*, vol. 14, n°2, oct. 2010, p. 98-121.

SOUFFRIN-LE BRETON Eileen, « Banville et la tradition des poètes hellénisants », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°13-14, 1994, p. 19-25.

SOUFFRIN-LE BRETON Eileen, « Banville et les métamorphoses d'Olympio », dans *Victor Hugo and the Parnasse. Centenary Essays*, E. Le Breton, P. Outson and L. Watson (eds), Oxford : Publications of the Parnassian Study Circle, 1988.

SOUFFRIN Eileen, « Banville et Zola, avec des lettres inédites », *Les Cahiers Naturalistes*, n°24-25, 1963, p. 57-67.

SOUFFRIN Eileen, « Debussy lecteur de Banville », *Revue de musicologie*, n°122, décembre 1960, p. 200-220.

SOUFFRIN-LE BRETON Eileen, « Théodore de Banville et la Musique, avec des lettres inédites », *French Studies*, vol. IX, 1955, p. 238-245.

VADÉ Yves, « Banville, “peintre de la vie moderne” ? », *Bulletin des études parnassiennes et symbolistes*, n°9-10, 1992, p. 121-140.

Sur les modèles parodiés et / ou pastichés par Théodore de Banville

CHARLES-WURTZ Ludmila, « Des *Odes et ballades aux Orientales* », dans *Autour des Orientales*, Cl. Millet, Paris, éd. Minard, t. v, 2002.

DEGOTT Bertrand, « Villon et la ballade », dans *Villon entre mythe et poésie*, J. Dufournet et M. Faure (éd.), Paris, Honoré Champion, 2011.

FREEMAN REGALADO Nancy, « La fonction poétique des noms propres dans le *Testament* de François Villon », *Cahiers de l'Assemblée internationale des études françaises*, n°32, 1980, p. 51-80.

LAURENT Franck, « Orient/ Occident : au-delà du miroir », dans *Autour des Orientales*, Cl. Millet, Paris, éd. Minard, t. v, 2002.

RAFFIN Sandrine, « *Les Orientales*. La réception critique en 1829 », dans *Autour des Orientales*, Cl. Millet, Paris, éd. Minard, t. v, 2002.

Sur la parodie, le pastiche, la caricature, la satire et d'autres notions connexes

ABASTADO Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20^e siècle*, n°6, 1976, p. 9-37.

ARON Paul, « Formes et fonctions du parostiche dans la presse française du XIX^e siècle », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

ARON Paul, « Sur les pastiches de Proust », CONTEXTES [En ligne], n°1 | septembre 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 13 janvier 2011. URL : <http://contextes.revues.org/index59.html>

ARON Paul, «Naissance du genre pastiche», dans *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, P. Aron (dir.), Québec, Editions Nota bene, 2004.

AUBERT Nathalie, « Le pastiche des Goncourt dans *Le Temps retrouvé* », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

BENVENISTE Émile, « Le jeu comme structure », *Deucalion*, n°2, 1947, p. 161-167.

CHADEFAUX Marie-Claude, « *Le Salon caricatural de 1846* et les autres salons caricaturaux », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1968, p. 161-166.

COLLINET Jean-Pierre, « La Fontaine pasticheur et pastiché », dans *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Gollardica, 1988.

COURVILLE Xavier de, « Le pastiche et la parodie chez Jules Lemaitre », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°12, 1960, p. 31-41.

DEBAILLY Pascal, « La poétique et le comique dans la satire classique en vers », *Humoresques*, n°13, 2001, *Poésie et comique*, p. 21-40.

DENIS Delphine, « “À la manière de” : le pastiche avant le pastiche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2012, *Le Pastiche dans tous ses états (XIX^e – XX^e siècles)*, p. 7-18.

DÉRUELLE Aude, « Poétique balzacienne du pastiche », *L'Année balzacienne*, 2001, p. 113-139.

DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, « De la *parodicité* : l'exemple naturaliste », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

FUMAROLI Marc, « Une forme légale et créatrice de l'imitation : le pastiche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2012, *Le Pastiche dans tous ses états (XIX^e – XX^e siècles)*, p. 3-6.

GOUJON Jean-Paul, « Pierre Louÿs : du pastiche à la parodie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2012, *Le Pastiche dans tous ses états (XIX^e – XX^e siècles)*, p. 37-50.

HANNOOSH Michele, « Baudelaire et la parodie », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

HELLEGOUARC'H Pascale, « Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique ? », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique* 46, avril 1981.

IDT Geneviève, « La parodie dans *Les Mots* de Sartre », *Cahiers du 20^e siècle*, 1976, p. 53-86.

LOISELEUR Aurélie, « Paul Verlaine à la manière de Paul Verlaine », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (éds), Berne, Peter Lang, 2006.

MARKIEWICZ Henryk, « On the definitions of literary parody », *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris, Moudon, vol. II, 1967.

RIOUT Denys, « Les Salons comiques », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 51-62.

SALLIER Abbé, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, Berlin, vol.VII, 1733.

SANGSUE Daniel, « Pastiches », *Romantisme*, n°148, 2010, *Style d'auteur*, p. 77-90.

SANGSUE Daniel, « De la parodie dans ses rapports avec la blague et la supercherie », *Revue de la BnF*, n°31, 2009, *Blague et supercherie*, p. 32-35.

SANGSUE Daniel, « Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco », *Modernités*, n°27, 2008, *Mauvais genre : la satire littéraire moderne*, S. Duval et J.-P. Saïdah éd., Presses Universitaires de Bordeaux.

SANGSUE Daniel, « Peut-on parler de parodies romantiques ? », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, S. Bernard-Griffith, P. Glaudes et B. Vibert éd., Champion, 2006.

SANGSUE Daniel, « Parodie et mystification. Les rejets de Joseph Delorme », *Mélire ? Lecture et mystification*, N. Preiss éd., Paris, Éditions L'Improviste, 2006.

SANGSUE Daniel, « Seuils de la parodie », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (eds), Berne, Peter Lang, 2006.

SANGSUE Daniel, « Parodie et incongruité », *Revue d'Esthétique*, n°38, 2000. Repris dans *L'Incongru dans la littérature et les arts*, P. Jourde éd., Paris, Kimé, 2004.

SANGSUE Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », dans *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, P. Aron (dir.), Québec, Éditions Nota bene, 2004.

SANGSUE Daniel, « Retour aux sources », *Les Fruits de la saison*, textes réunis par Ph. Terrier, L. Petris, M.-J. Liengme Bessire, Genève, Librairie Droz, 2000.

SANGSUE Daniel, « Intertextualité », *Le Grand Atlas Universalis des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990.

STAUDLER Thomas, « Le travestissement littéraire en France au XVIII^e siècle : procédés et fonctions », dans *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, P. Aron (dir.), Québec, Editions Nota bene, 2004.

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13, 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 22 février 2012. URL : <http://narratologie.revues.org/372>

TYNIA NOV Iouri, « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, T. Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, 2001 [1965].

TYNIA NOV Iouri, « Destruction/parodie », trad. L. Denis, *Change 2*, 1969.

VIEGNES Michel, « Blagueurs nihilistes et poètes démiurges : quelques réflexions sur la poésie comique », *Humoresques*, n°13, 2001, *Poésie et comique*, p. 5-20.

ZUBER Roger, « Satire », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 11 décembre 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/satire/>

Sur la fantaisie, l'ironie, le comique et ses notions connexes

COHEN Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n°61, février 1985, p. 49-61.

GORCEIX Paul, « La Fantaisie chez Heinrich Heine ? », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

HAMON Philippe, « D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier », dans *Théorie et pratique du fragment. Actes du colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*, L. Omacini et L. Este Bellini (dir.), Genève, Slatkine Érudition, 2004.

PETY Dominique, « Le motif du bal masqué chez Gavarni et les Frères Goncourt », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

SANGSUE Daniel, « Fragment et totalité », *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 32-33.

VAILLANT Alain, « Le lyrisme de l'ironie », dans *L'Esthétique du rire*, A. Vaillant (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, coll. « Orbis litterarum », 2012.

Sur les poèmes à forme fixe

AROUI Jean-Louis, « Quand Verlaine écrit des dizains : les "coppées" », *L'École des lettres*, n°14, 1996, p. 137-151.

BELLATI Giovanna, « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », dans *Lingua, cultura e testo : miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, E. Galazzi et G. Bernardelli (eds), Milan, Vita e Pensiero, 2003.

BERNADET Arnaud, « Les "Vieux Coppées" de Verlaine : histoire d'une manière », *Romantisme*, n°148, 2010, p. 91-102.

FORESTIER Louis, « Germain Nouveau et les Dixains réalistes », *Avant-siècle*, n°2, 1967, p. 65-80.

ZINK Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°33, 1981, p. 71-90.

Sur les rapports entre littérature, poésie et presse

BERTRAND Jean-Pierre, « Une lecture médiatique du *Spleen de Paris* », dans *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, M.-È. Thérénty et A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

CABANÈS Jean-Louis, « La fantaisie dans la *Revue fantaisiste* : éthos, tonalités, genres », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

COMBE Dominique, « "L'universel reportage" [...] "Nul n'échappe, décidément, au journalisme" », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 125-135.

DISEGNI Silvia, « Poème en prose et formes brèves au milieu du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 44, n°3, 2008, *Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction*, p. 69-85.

DISEGNI Silvia, « Les poètes journalistes au temps de Baudelaire », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 83-98.

ERRE Fabrice, TILLIER Bertrand, « Du journal à l'illustré satirique », dans *La Civilisation du journal*, Kalifa D., Régner Ph., Thérénty M.-È., Vaillant A. (dir.), Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2011.

ERRE Fabrice, « L'invention de l'écriture satirique périodique », *Orages*, n°7, mai 2008, *Poétiques journalistiques*, p. 103-118.

GALBY-MARINETTI Edouard, « La féerie obsidionale, Banville au *National* (1870-1871). De l'actualité à sa mimesis scénique », dans *Presse et scène au XIX^e siècle*, O. Bara et M.-È. Thérénty (dir.). URL : www.medias19.org/index.php?id=2960, 17/08/2012.

Orages, n°7, mai 2008, *Poétiques journalistiques*.

PAKENHAM Michael, « Le Parnasse et la petite presse : du *Boulevard* à *La Renaissance littéraire et artistique* », *Revue de la BnF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 45-50.

PELTA Corinne, « La presse libérale sous la Restauration : émergence d'une écriture collective », dans *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, M.-È. Thérénty et A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

Recherches et travaux, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*.

Revue de la BnF, n°19, 2005, *La petite presse*.

ROBB Graham, « Les Origines journalistiques de la presse poétique de Baudelaire », *Les Lettres romanes*, vol. XLIV, n°1-2, 1990, p. 15-25.

SANGSUE Daniel, « "Le grand fléau qui nous rend tous malades..." Représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Recherches et Travaux*, n°48, 1995, p. 121-137.

SUTER Patrick, « De la presse comme modèle de l'œuvre à la presse dans l'œuvre – et à l'œuvre comme modèle de la presse », *CONTEXTES* [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 16 mai 2012, consulté le 24 avril 2013. URL : <http://contextes.revues.org/5322> ; DOI : 10.4000/contextes.5322

THÉRENTY Marie-Ève, « Métamorphoses littéraires. La littérature-journal », dans *La Civilisation du journal*, Kalifa D., Régner Ph., Thérénty M.-È. et Vaillant A. (dir.), Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2011.

THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009 / 1, n° 143, *Journaux et journalistes*, p. 109-115.

THÉRENTY Marie-Ève, PINSON Guillaume, « Présentation : le minuscule, trait de civilisation médiatique », *Études françaises*, vol. 44, n°3, 2008, *Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fiction*, p. 5-12.

THÉRENTY Marie-Ève, « Avant-propos », *Orages*, n°7, mai 2008, *Poétiques journalistiques*, p. 11-20.

THÉRENTY Marie-Ève, « L'esprit de la petite presse satirique : épigramme et caricature », *Revue de la BnF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 15-20.

THÉRENTY Marie-Ève, « Le petit journal littéraire à l'époque romantique », *Revue de la BnF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 7-12.

THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, n°3, p. 625-635.

VAILLANT Alain, « La Presse littéraire », dans *La Civilisation du journal*, Kalifa D., Régnier Ph., Thérenty M.-È. et Vaillant A. (dir.), Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2011.

VAILLANT Alain, « Métamorphoses littéraires. La modernité littéraire », dans *La Civilisation du journal*, Kalifa D., Régnier Ph., Thérenty M.-È. et Vaillant A. (dir.), Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2011.

VAILLANT Alain, « Charles Baudelaire (1821-1867) », dans *La Civilisation du journal*, Kalifa D., Régnier Ph., Thérenty M.-È. et Vaillant A. (dir.), Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum », 2011.

VAILLANT Alain, « La genèse de la littérature moderne (1800-1836) : autonomisation ou médiatisation ? », *Orages*, n°7, mai 2008, *Poétiques journalistiques*, p. 119-140.

VAILLANT Alain, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle », dans *Culture de masse et culture médiatique*, J.-Y. Mollier et alii (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

VAILLANT Alain, « Le journal, creuset de l'invention poétique », dans *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, M.-È. Thérenty et A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

VAILLANT Alain, « Le vers à l'épreuve du journal », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 11-27.

VÉRILHAC Yoan, « "L'art et le journalisme sont incompatibles" : l'effort des petites revues dans le spectacle de la critique fin de siècle », dans *Spectacles de la parole*, H. Millot et S. Saminadayar-Perrin (dir.), Édition des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003.

VIEGNES Michel, « Faits divers et choses vues dans *Le Spleen de Paris* », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 99-109.

VINCENT-MUNNIA Nathalie, « La naissance du poème en prose français et la presse », *Recherches et travaux*, n°65, 2004, *Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie*, p. 29-41.

WAGNEUR Jean-Didier, « Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques », *Études françaises*, vol. 44, 2008, p. 23-44.

WAGNEUR Jean-Didier, « La petite presse », *Revue de la BnF*, n°19, 2005, *La petite presse*, p. 6.

Sur les rapports entre littérature et peinture

COOKE Peter, « Critique d'art et transposition d'art : autour de *Galatée*, et d'*Hélène* de Gustave Moreau (Salon de 1880) », *Romantisme*, n°118, 2002, *Images en texte*, p. 37-53.

Sur les rapports entre littérature, poésie et musique

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, « Poésie modernité musique au XIX^e siècle », dans *Le Rossignol instrumental. Poésie, musique, modernité*, J.-P. Bertrand, M. Delville, Ch. Pagnouille (eds), Louvain, Vrin, « Accent », 2004.

BUFFARD-MORET Brigitte, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX^e siècle », *Romantisme*, n°140, 2008, p. 21-35.

BUFFARD-MORET Brigitte, « “De vieilles formes forger un métal vierge et neuf” : la chanson dans *Fêtes galantes* et *Romances sans paroles* », dans *Les premiers recueils de Verlaine, Poèmes saturniens, Fêtes galantes, Romances sans paroles*, A. Guyaux (dir.), Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008, p. 69-80.

LAFORTE Conrad, « Chansons folkloriques, chefs-d'œuvre d'inconnus », *Études littéraires*, vol. 7, n°1, 1974, p. 159-181.

PÉNET Martin, « De l'âge d'or de la chanson littéraire », *Revue de la BnF*, n°3, 1999, *Littérature et musique*, p.61-67.

Sur le XIX^e siècle

BIENVENU Jacques, « L'Art poétique de Verlaine : une réponse au traité de Banville », *Revue Europe*, 2007.

BIENVENU Jacques, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », *Parade sauvage*, n°21, 2006.

BIENVENU Jacques, « Ce qu'on dit au poète à propos de Rimbaud et Banville », *Vies et poétiques de Rimbaud, Parade sauvage*, Colloque n°5, 2005.

BIENVENU Jacques, « Arthur Rimbaud – Alcide Bava », *Parade sauvage*, n°12, 1995.

BLAISE Marie, « La vérité inachevée de l'ode romantique », dans *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, D. Alexandre, G. Cammagre et M.-C. Huet-Brichard (eds), Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 jan. 2004 (dir. D. Alexandre), Berne, Peter Lang, 2007.

BUFFARD-MORET Brigitte, « L'ode hugolienne », *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, D. Alexandre, G. Cammagre et M.-C. Huet-Brichard (eds), Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 jan. 2004 (dir. D. Alexandre), Berne, Peter Lang, 2007.

CANH-GRUYER France, « Houssaye Arsène Housset dit Arsène – (1815-1896) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 7 mai 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/houssaye-arsene-housset-dit-arsene>.

CASTAGNÈS Gilles, « L'Écriture de l'ode, ou l'autre aspect du lyrisme de Musset », dans *L'Ode, en cas de toute liberté poétique*, D. Alexandre, G. Cammagre et M.-C. Huet-Brichard

(eds), Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 14-15-16 jan. 2004 (dir. D. Alexandre), Berne, Peter Lang, 2007.

DENIS Benoît, « L'Écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », dans *Modernités*, n°26, *Le lecteur engagé. Critique, enseignement, littérature*, I. Poulin et J. Roger (éd.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 211-220.

DENIS Benoît, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans J. Kaempfer, S. Florey et J. Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, « Littérature, culture, société », 2006, p. 103-117.

DIAZ José-Luis, « Lamartine et le poète mourant », *Romantisme*, n°67, 1990, p. 47-58.

GLINOER Anthony, « Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIX^e siècle », *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 29 mai 2009.

HAMRICK Lois Cassandra, « Gautier et la fantaisie dans l'art », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n°23, 2001, *L'Esprit de Théophile Gautier. Grotesque, humour, fantaisie*, p. 131-151.

MURPHY Steve, « Versifications "parnassiennes" (?) », *Romantisme*, n°140, 2008, p. 67-84.

MURPHY Steve, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique, Parade sauvage*, Colloque n°4, septembre 2002.

NESCI Catherine, « Bas-Bleu ou femme de plume ? La littérature au féminin selon Daumier et Gavarni », *Le Magasin du XIX^e siècle, La femme auteur*, Paris, Lucie éditions, novembre 2011.

PALACIO Jean de, « Pantomime et fantaisie : l'«effet Deburau» », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

SAÏDAH Jean-Pierre, « Henry Monnier : fantaisie ou caricature ? », dans *La Fantaisie post-romantique*, J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (éd.), Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003.

SANGSUE Daniel, « Pour un Rimbaud parodiste », *Revue Europe*, n°966, novembre 2009, p. 30-41.

SANGSUE Daniel, « Quelques observations sur la recherche dix-neuviémiste en France », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, mai 2007, n°59, p. 43-53.

SANGSUE Daniel, « Figures du féminin dans la poésie de Gautier », dans *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, C. Planté (dir.), Presses Universitaires de Lyon, 2002.

STAROBINSKI Jean, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p. 402-412.

VIBE SKAGEN Margery, « Ennui vs mélancolie », dans *Les Fleurs du Mal. Actes du colloque de la Sorbonne*, A. Guyaux et B. Marchal éd., Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003.

USUELS

AQUIEN Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Éditions Nathan/ VUEF, 2002 [1993].

BLOCH Oscar, WARTBURG Walther von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932, 1968.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Imprimerie nationale, 1986.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Genève, Slatkine Reprints, 2002.

Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle, éd. Pierre Larousse, 17 vols, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-90 ; réimp. par Slatkine Reprints, 1982.

HAMON Philippe, VIBOUD Alexandrine, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs, 1850-1914*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

Le Nouveau Petit Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010.

Lexique des termes littéraires, sous la direction de Michel Jarrety, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1956.

SCHMIDT Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2005.

RÉFÉRENCES ÉLECTRONIQUES

URL : www.mta.ca/Banville

« Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Cours de M. Antoine Compagnon ». URL : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>