

DU JOURNAL AU POÈME,
LA « MANIÈRE MÊLÉE » DES *ODES FUNAMBULESQUES* ET
NOUVELLES ODES FUNAMBULESQUES DE
THÉODORE DE BANVILLE

Par

Joseph Boju

Département de langue et de littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade de
M.A en langue et littérature françaises
Juin 2017

Résumé

Ce mémoire a pour objet de montrer que la « manière mêlée » de Théodore de Banville constitue une condition d'accès à une pensée de la valeur dans *Odes funambulesques* (1857) et *Nouvelles Odes funambulesques* (1869). L'hybridité qui caractérise ces deux recueils en rend l'analyse indissociable d'une théorie de la manière, catégorie qui appartient au champ artistique. Le mélange engage tout d'abord les mutations du sujet, depuis les pseudonymes utilisés dans les prépublications du petit journal jusqu'à l'anonymat de l'œuvre en 1857. Dans un second temps, ce travail aborde les liens qui nouent le poème au journalisme satirique et au genre du théâtre. La reconception critique de la poème qui en résulte dévoile finalement l'enjeu majeur du funambulesque, celui d'une parole à la fois singulière et collective.

Abstract

This thesis studies how Théodore de Banville's "mixed manner" provides the basis for an unusual interpretation of value in his *Odes funambulesques* (1857) and *Nouvelles Odes funambulesques* (1869). Indeed, the hybridity that characterizes these two poetry collections renders their analysis inextricable from a theory of manner, a category drawing from the artistic sphere. Foremost, this thesis shall explore the ways in which the practice of *mélange* involves the author-figure's mutations, from the pseudonyms used in the prepublications of the *petit journal* to the finished work's anonymous publication. Furthermore, we will examine how Banville's work intertwines poetic forms with those of satirical journalism and of theater. Finally, we will address how the critical reconception stemming from the poems' mixed manner reveals the principal issue at stake in the *funambulesque* project : the articulation of a concurrently individual and collective voice.

Remerciements

Pour mon professeur, Arnaud Bernadet, dont la manière forte, à nulle autre pareille, sut m'engager à *lire*,

Je dis merci.

Pour mes bailleurs de fonds : le professeur-gentilhomme Normand Doiron, le CRIEM et le Groupe d'Histoire de Montréal,

Je dis merci.

Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans ma veine

Mon père aviateur et ma mère hugolienne,

Je dis merci.

Pour Alix, qui fut la Saqui de cette escarpolette,

Je dis merci.

Pour mes amis, le peuple d'Henri-Julien, Baptiste au premier rang et l'immortel écho de la grelotine,

Je dis merci.

Pour Théoville de Bandore, qui rit là-haut,

Je dis cimer.

Bref, pour tous les autres aussi,

Je dis merci.

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre I – Un poète ambigu	11
1 – Les pseudonymes du petit journal.....	12
a) « Napoléon Citrouillard », l'enfant du Tintamarre	13
b) Saadi, l'altérité parodique.....	17
c) « Jean Villon » et la manière continuée	21
2- Portrait de l'artiste en saltimbanque : le corps mêlé.....	26
a) Des tréteaux du journalisme à la corde roide du poème.....	26
b) Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme	31
c) L'invention d'un corps.....	35
3 – Le sujet de la manière : Anonymat, identité, reconnaissance	38
a) L'anonymat du peuple	38
b) « Pour un peuple folâtre »	39
c) La manière est la signature	41
Chapitre II – Le Théâtre du Poète	45
1 – La Gazette poétique du Second Empire.....	47
a) Le poème-charge	47
b) Du journal au recueil	49
c) Le monument et le document	52
2 - Représenter la vie moderne	55
a) La modernité : matière et manière	55
b) La mémoire du poème.....	60
c) La fantaisie contre le réalisme?.....	64
3 - L'optique funambulesque	68
a) La reine des facultés	68
b) Difformités & apothéoses	71
c) « mon théâtre comique ».....	75
Chapitre III – Le poème funambulesque	79
1 - À la manière du Tintamarre	80
a) La communauté de la dérision.....	81
b) Sur un air — ou une affiche — connu	85
c) Ce que le rire fait à la lyre.....	90
2 - Le paradigme théâtral	93
a) De la comédie au poème comique	93
b) Pour « un chœur grotesque » : l'énonciation polyphonique	97
c) La poétique de la surprise	101
3 - La guerre du goût.....	108
a) Les limites de l'art	110
b) Ce « petit théâtre où le bon goût n'est pas »	111
c) Le goût-peuple	116
Conclusion	120
BIBLIOGRAPHIE :	128

*Je ris, ma guitare
Chante un air moqueur;
Pourtant c'est bizarre,
J'ai froid dans le cœur.
Et je vois la lune,
Dans l'ardente nuit,
Frissonner, comme une
Clarté qui s'enfuit..*

Théodore de Banville. « La Lune, Air : Au clair de la lune »,

Dans la Fournaise, OPC VIII, p. 101, v. 33-40.

Introduction

Les deux Banville

*Et ne me reprochez quoi que ce soit, bien cher ami,
car c'est toujours du Banville opposé à du Banville*¹.

Quoique la vie du poète Théodore de Banville ait débuté le 14 mars 1823 dans la ville de Moulins et se soit terminée à Paris, le 13 mars 1891, dans une trajectoire linéaire épousant le cours impétueux du siècle, il y a eu et il demeure, du point de vue artistique, deux Théodore de Banville. Le premier est un *lyrique*, —l'auteur des *Exilés*—, c'est lui dont André Gill dresse le portrait-charge pour *Les Hommes d'aujourd'hui* en 1879². Le second est un *saltimbanque*, —l'auteur des *Odes funambulesques*—, celui dessiné par Eugène Vermersch dans *Les Binettes rimées* en 1869³.

Décidée par les lectures successives de l'œuvre poétique, cette bipartition révèle un paradoxe. Dans un premier temps, cantonner le poète à son rôle de saltimbanque a été un moyen pour nombre de critiques de douter du *sérieux* de l'œuvre, depuis Barbey d'Aurevilly jusqu'à Maurice Souriau en passant par Jules Lemaître pointant le « clown en poésie⁴ ». En retour, fort des propos d'un Mallarmé⁵, le réflexe de l'exégèse banvillienne

¹ P. Féval. « Théodore de Banville, *Nouvelles Odes funambulesques* », Paris. *Ancienne Gazette des Étrangers*, 8 juin 1869 », « Réception critique », *OPC V*, p. 281.

² On y voit un Banville presque chauve en toge grecque, tenant dans sa main droite un rameau de laurier élevé vers le ciel, et une lyre dans l'autre.

³ Cette fois-ci, un Banville chevelu est représenté marchant dans la campagne, chassé par un chien. Il est vêtu d'un pantalon arlequin et d'une toge déchirée ; pressée contre son sein se trouve une lyre faite d'un bois encore vert. Dans sa main gauche, il tient une cigarette allumée.

⁴ J. Lemaître. « Théodore de Banville », *Les contemporains : études et portraits littéraires. Première série*. Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1886. Texte disponible sur :

http://obvil.parissorbonne.fr/corpus/critique/lemaitre_contemporains1 page consultée le 3 juin 2017.

⁵ « [...] aux heures où l'âme rythmique veut des vers et aspire à l'antique délice du chant, mon poète, c'est le divin Théodore de Banville, qui n'est pas un homme, mais la voix même de la lyre. », S. Mallarmé, « Symphonie littéraire » (1864), *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, [Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1907 p.]. Pour une mise au point sur la question, consulter B. Bohac. « Mallarmé lecteur de Banville », *Mallarmé*

naissante a été d'invalider de telles considérations. Ainsi, en 1912, Max Fuchs débutait son étude fondatrice en faisant valoir que Banville est « autre chose qu'un clown et qu'un jongleur⁶ ». Dans un second temps, les écritures de la modernité ayant battu en brèche les associations entre poésie et sacré, sérieux ou l'idée d'un haut langage, on relit à présent Banville en s'intéressant davantage au « clown étonnant⁷ » qu'admirait Verlaine. Même si le versant antique de l'œuvre fait encore l'objet d'analyses importantes⁸, le goût du poète pour l'ironie, la parodie et le comique fonde désormais le prétexte majeur des études banvilliennes⁹.

À cet égard, notre étude ne dérogera pas à la tendance ; suivant l'avis de Théophile Gautier, nous nous intéresserons à l'avènement de l'« œuvre la plus originale » du poète, les *Odes funambulesques* et leur suite : *Nouvelles Odes funambulesques* (1869). Panorama satirique des mœurs parisiennes, ces œuvres premièrement publiées dans le flot de la petite presse entre 1845 et 1869, puis recueillies en volumes, forment un ensemble autonome au sein de la production banvilienne.

herméneute, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) » n° 10, 2014.

⁶ M. Fuchs. *Théodore de Banville*, p. VIII.

⁷ P. Verlaine. « Sur un exemplaire des *Odes funambulesques* », *Épigrammes* (1894), *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, [Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938, 1600 p.] p. 875.

⁸ Voir notamment l'importante étude de M. Robic, *Hellénismes de Banville, entre mythe et modernité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernité », 2010, 568 p.

⁹ Voir J.-P. Bertrand, P. Durand. *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006, 332 p. ; *La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire*, dir. A. Bernadet, B. Degott, *Études françaises*, 51-3, 2015, 204 p. ; L. Hernikat Schaller. *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, Paris, Classique Garnier, 2017, 510 p.

Du lyrique au funambulesque

Dans son célèbre article de la *Revue Fantaisiste* (1861) sur le poète, Charles Baudelaire déclare que le « talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique¹⁰ », au point de lui octroyer « une manière lyrique¹¹ » à même de fonder « l'unité discursive et artistique de son œuvre¹² ». Notion fondamentale de la période romantique, liée à la subjectivité du poète¹³, le *lyrique* participe d'une axiologie de l'élévation : un mouvement de « retour vers l'Éden Perdu¹⁴ » qui gouvernerait selon Baudelaire l'ensemble de la poésie banvillienne. Par là, le poète des *Cariatides* refuserait la « tendance essentiellement démoniaque de l'art moderne¹⁵ », faisant de lui un « parfait *classique* ». Si cette analyse permet à Baudelaire de se distinguer de son concurrent — en s'octroyant en creux le rôle de l'imparfait *moderne* —, elle ne rend pas justice à la complexité d'une partie de l'œuvre de Banville, qui corrige la tentation lyrique par une autre signature : la *manière funambulesque*.

Revendiquée par le poète lui-même, cette manière est ainsi présentée par Banville dans un entrefilet de *La Presse* du 12 mars 1857 :

Un livre depuis longtemps annoncé et attendu vient de paraître. Les *Odes funambulesques* sont un recueil de poèmes comiques non signés, mais où l'on a cru

¹⁰ C. Baudelaire. « Sur quelques-uns de mes contemporains », *Œuvres Complètes II*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 164.

¹¹ *Idem*.

¹² A. Bernadet. « L'aporie lyrique du comique », *La corde bouffonne, de Banville à Apollinaire, Études françaises*, 51-3, p. 153.

¹³ « [...] il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique, errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme » G. de Staël, « La littérature et les arts », *De l'Allemagne* [1810], éd. Simone Balayé, Garnier-Flammarion, 2 tomes, 1968, p. 207.

¹⁴ C. Baudelaire. « Sur quelques-uns de mes contemporains », *Œuvres Complètes II*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 165.

¹⁵ *Ibid.*, p. 168.

reconnaître *cette manière mêlée d'ironie et de lyrisme* dont M. Théodore de Banville a donné le type dans sa comédie du Beau Léandre¹⁶.

Point de départ de notre réflexion, le syntagme de « manière mêlée » signe l'inséparabilité de deux notions qui appartiennent à l'épistémologie de l'œuvre : la manière et le mélange. Régulièrement invoquées, déplacées et travaillées par l'auteur, ces deux notions constituent en effet des catégories et moyens de connaissance des deux recueils poétiques.

Dans cette optique, la *manière* est prise comme concept permettant de questionner la spécificité d'une œuvre¹⁷. Historiquement liée aux arts, elle renvoie selon Gérard Dessons à l'« inanalysable individuant », c'est-à-dire au processus même par lequel s'élabore l'identité d'un sujet dans son écriture. Proliférante à l'état de mot-concept chez Hugo, Baudelaire ou Mallarmé, sa mise en oubli au XX^e siècle permet paradoxalement de réévaluer l'approche actuelle des œuvres du point de vue poétique.

Si la « manière funambulesque » est une expression utilisée (quoique impensée) par la critique banvillienne¹⁸, elle s'impose en fait par le titre du recueil : *Odes funambulesques*. En effet, la suffixation en *-esque* de « funambule » engage un mode comparatif (à la manière du funambule), instaure une attitude, une manière d'être, qui ressortit à l'*ethos* du sujet. En qualifiant les poèmes des recueils, le *funambulesque* désigne l'activité d'un sujet dans son écriture. En ce qu'il force le poète à se présenter

¹⁶ T. de Banville. « Réclame anonyme [T. de Banville] », *La Presse*, 12 mars 1857, *OPC III*, p. 391. Nous soulignons.

¹⁷ Sur l'épistémologie de ce concept, consulter G. Dessons. *L'art et la manière*, Paris, Honoré Champion, 2004.

¹⁸ Sans être interrogée, la « manière funambulesque » est déjà présente en 1912 chez M. Fuchs, mais encore récemment chez P.-J. Edwards, « Parodie et pastiche dans la manière funambulesques de Banville », *Poésie et poétique en France, 1820-1890. Hommage à Eileen Souffrin-Lé Breton*, New York/Berne, Peter Lang, 2001, p. 139-166 ; ou R. Piana dans « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », *Modernités*, 27, 2008, p. 140-146.

comme *autre*, et par conséquent à adopter un *nouveau* langage, il répond à une crise de la parole lyrique.

Parler sa langue mais parler à des hommes

Dans les années précédant la parution du premier recueil, le romantisme vit un moment de crise, sinon d'épuisement. Victor Hugo est en exil, et les poètes les plus importants de 1830 — Musset, Lamartine, Vigny — ont déjà publié leurs œuvres majeures et se sont retirés de la « lutte¹⁹ ». Pour Banville, cette crise de la parole lyrique présente deux problèmes.

Le premier est de répondre à la même question qui se pose à Baudelaire : « *Être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset*²⁰ », c'est-à-dire se confronter aux modèles romantiques, écrire après sans écrire comme eux. De ce point de vue, Banville considère l'invention d'une œuvre comme inséparable de l'invention d'un langage. Selon la formule qu'il aura plus tard pour Manet, le poète se doit de parler « sa langue²¹ » : en d'autres termes, se forger un discours irréductiblement individuel. Or, face au modèle hugolien²², Banville ne trouve une façon de signaler son originalité qu'en ayant recours à la parodie, unique moyen de transformer une relation admirative en relation critique. À ce titre, les parodies et pastiches des *Orientales* (1829) qui forment une part importante d'*Odes funambulesques* et *Nouvelles Odes funambulesques* agissent

¹⁹ T. de Banville. « Écrit sur un exemplaire des Odelettes », *OPC III*, p. 202, v. 21.

²⁰ P. Valéry. « Situation de Baudelaire », *Variété, Œuvres I*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 600.

²¹ « M. Manet a un tort irréparable, c'est d'être dans le véritable sens du mot *un peintre*, pour qui la couleur est un langage, une musique, et de parler sa langue au lieu de la traduire en versions littéraires et sentimentales ». T. de Banville. « 21 juin 1872 », *Critiques*, éd. V. Barrucand. p. 139-140.

²² Pour une analyse détaillée de la question, voir J.-M. Hovasse. « Banville-Hugo », <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/97-12-6Hovasse.htm>, site Internet du « Groupe Hugo », Université Paris 7. Page consultée le 3 juin 2017.

comme un tremplin pour sa poétique. Elles constituent une réponse face à une crise de l'invention — « l'apogée » auquel Victor Hugo a conduit « les genres littéraires²³ ».

Le second problème réside dans la recherche d'une langue capable de trouver son public, « appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle²⁴ ». Comme Banville l'écrit dans le *Boulevard* du 29 juin 1862, celle-ci s'apparenterait à la caricature :

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 élevée²⁵.

Ainsi, pour pouvoir « parler aujourd'hui », le poète doit, sur le modèle de la caricature, *voiler* d'ironie son discours. Or, la caricature est précisément le modèle convoqué par Banville en préface des *Odes funambulesques*, dans laquelle il précise avoir « tâché de faire avec la Poésie [...] ce que se propose la Caricature quand elle est autre chose qu'un barbouillage²⁶. » Après l'alliage du grotesque et du sublime préconisé par Hugo en 1827 dans la préface de *Cromwell*, l'ironie devient le nouveau complément du sublime.

En ce sens, le passage de la *manière lyrique* à la *manière funambulesque* se justifie par la double nécessité du travestissement et du registre comique. S'il veut être entendu, Banville a besoin d'une part d'« Un déguisement sous lequel / On puisse parler à des hommes²⁷ », selon le désormais célèbre portrait de l'artiste en saltimbanque²⁸. D'autre part, sa langue se doit d'être bouffonne, elle se donne même pour objectif de « fixer [...]

²³ T. de Banville. « Avertissement », *Odes funambulesques*, OPC III, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 4.

²⁵ T. de Banville. « *Le Boulevard*, 29 juin 1862 », OPC VII, p. 424.

²⁶ T. de Banville. « Préface », OPC III, p. 11.

²⁷ T. de Banville. « La Corde roide », *Odes funambulesques*, OPC III, p. 18, v. 35-36.

²⁸ Comme avec « La Muse Vénale » de Baudelaire, le travestissement devient la condition de l'idiosyncrasie. Nous faisons référence au titre de J. Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », [1970] 2013, 124 p.

la formule rimée de notre esprit comique²⁹ », d’englober une sorte d’esprit du temps, —le *Zeitgeist* de Herder—, hérité du romantisme allemand.

Ainsi conçue, la « nouvelle langue comique versifiée³⁰ » que projette Banville présente une dimension fondamentalement plurielle : entre la parole singulière du poète et celle d’un lieu et d’une époque (« notre esprit comique ») ; le désir de parler « sa langue » et celui de « parler à des hommes ». Là se situe le terrain proprement conflictuel de la « manière mêlée », qui est peut-être un universel de l’art, pris entre socialité et asocialité ; inconnu et connu du langage. En outre, moins de dix ans après l’expérience républicaine de 1848, l’idée d’une langue comique capable de réaliser une « communion fraternelle³¹ » des lecteurs n’est pas dénuée d’incidence politique. Faisant partie d’une génération d’écrivains marquée par la révolution de février, Banville, à l’instar de Baudelaire, Leconte de Lisle ou Flaubert, se mesure à ce que Dolf Oelher nomme la « dépolitisation forcée de la littérature³² » sous le Second Empire.

Dans le poème « Nadar », une strophe en forme d’autoportrait reprend les enjeux de notre problématique :

Banville montre un front qui n’a rien de commun
A tort il l’accompagne
De trois crins hérissés avec fureur, comme un
Savetier de campagne³³.

Si le front du poète ne présente en apparence « rien de commun », il se voit tempéré par « ses trois crins » caricaturant l’échevelé romantique, qui font de lui un savetier :

²⁹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 16.

³⁰ T. de Banville. « Avertissement », *OPC III*, p. 4.

³¹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 10.

³² D. Oehler. *Le Spleen contre l’oubli. Juin 1848*, Paris, Payot, 1996, p. 19.

³³ T. de Banville. « Nadar », v. 72-75, *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 510. Strophe présente dans les deux premières éditions des *Odes funambulesques*, dont la première fut publiée sans nom d’auteur.

métier qui représente au sens familier le modèle de l'artiste sans originalité³⁴. Inversement, la rime équivoquée « commun » :: « comme un » manifeste le rapport de tension entre le quelconque et l'inimitable, et plus encore, entre voix collective et voix singulière. Sur ce modèle, nous formulons l'hypothèse que la « manière mêlée » génère une contradiction tenue dans l'écriture du poète, faisant du mélange, considéré absolument, la condition même de sa signature.

Du journal au poème

La première contradiction de la « manière mêlée » est celle du sujet, qui depuis les prépublications de la petite presse jusqu'aux recueils, avance masqué. Attentif dans un premier temps aux jeux de signatures du petit journal, notre premier chapitre s'attardera ensuite à mettre en lumière ce que la figure du poète en saltimbanque doit à celle du journaliste. Puis, nous montrerons que l'identité la plus profonde est celle de l'œuvre, qui de l'anonymat du recueil de 1857 à la reconnaissance du public met en jeu le sujet de la manière. En déclarant dans sa préface que le véritable auteur du livre est « ce facétieux inconnu nommé TOUT LE MONDE », Banville pose une inséparabilité entre l'individuel et l'anonymat-collectif, couplage dont la manière est la clé de voûte.

S'ils se présentent en premier lieu comme des « caricatures³⁵ » et appartiennent à l'univers de la petite presse satirique, les poèmes funambulesques acquièrent par là un

³⁴ « Celui qui manque de créativité, d'originalité, de talent dans l'exercice de son métier, de son art. », <http://www.cnrtl.fr/definition/savetier>. Rappelons aussi que la figure antinomique du savetier permet de mettre en scène l'absolue nécessité de l'inutilité du poète dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835) chez Gautier.

³⁵ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 15.

ancrage référentiel problématique au point de vue transhistorique³⁶. Le second volet de notre réflexion sera donc consacré au questionnement majeur d'une poésie aux prises avec le contemporain : son rapport notamment à la représentation. À une volonté de faire *durer* son œuvre, Banville adjoint ensuite une réflexion sur la modernité en art qui le rapproche d'une part de Baudelaire, et d'autre part, malgré lui, du mouvement réaliste. Enfin, l'idée d'une poésie caricaturale lie les *Odes funambulesques* au modèle de la comédie. Elle engage une théâtralisation du contemporain, à même de « peindre [son] temps³⁷ » tout en conservant avec lui une distance spectaculaire.

Notre troisième chapitre a pour objectif d'analyser la part d'hybridation formelle de la « nouvelle langue comique versifiée³⁸ » du poète, ainsi que la remise en question du lyrisme comme parole univoque et monodique qui lui est associée. Après avoir restitué la dette formelle de cette nouvelle langue à la petite presse, en regardant plus attentivement le modèle du *Tintamarre*, nous verrons en quoi le modèle de la comédie est fondamental pour penser la polyphonie du poème funambulesque. Pour finir, c'est sur le terrain du goût que nous étudierons l'alliage « la chanson bouffonne et [de] la chanson lyrique³⁹ », où par les registres populaires en particulier, Banville établit une dimension collective de l'écriture, à même de réaliser la « communion fraternelle⁴⁰ » annoncée en préface.

³⁶ Le premier volume comporte à lui seul plus de sept cent noms propres. Voir le « Répertoire des noms », *OPC III*, p. 601-747.

³⁷ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 11.

³⁸ T. de Banville. « Avertissement », *OPC III*, p. 4.

³⁹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

Chapitre I – Un poète ambigu

Chez Théodore de Banville, le poète en saltimbanque représente un être double. Puisque son « rire » terrestre n'advient qu'à la condition de congédier « son âme⁴¹ », il a, comme le mage hugolien, « les pieds ici les yeux ailleurs⁴² ». Cette ambivalence du sujet se retrouve à trois niveaux. Premièrement, le travestissement du poète a d'abord lieu dans la petite presse, où par ses signatures anonymes ou sous pseudonymes, le poète revêt ses premiers masques. Tour à tour *enfant* en signant « Napoléon Citrouillard », *poète oriental* en signant « Saadi », puis *médiéval* en signant « Villon », les pseudonymes fondent en réalité la poétique du sujet funambulesque.

Deuxièmement, la question du poète en saltimbanque doit être considérée comme le transfert d'une figure d'abord associée au journaliste. Par là, elle est éminemment représentative de la « condition de l'artiste au sein de la société capitaliste⁴³ ». Troisièmement, l'anonymat de 1857, voulu par le poète, pose un véritable problème sur le plan artistique : comment une manière personnelle peut-elle accéder « au statut de manière collective⁴⁴ » ? Ceci nous permettra d'interroger la notion de *chœur*, centrale pour penser la dimension collective, sinon politique, de l'écriture funambulesque.

⁴¹ T. de Banville. « Quoique son âme soit ailleurs, / Il te prend tes masques railleurs, / Et ton rire, sainte Ironie ! », « La Corde roide », *OPC III*, p. 19, v. 40-42.

⁴² V. Hugo. « Fonction du poète », *Les Rayons et les Ombres, Œuvres poétiques I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1025.

⁴³ A. Bernadet, B. Degott. « Petite histoire de la poésie française après Banville », *Études françaises*, 51, 3, p. 7.

⁴⁴ G. Dessons. *L'art et la manière*, p. 20.

1 – Les pseudonymes du petit journal

*Il te prend tes masques railleurs*⁴⁵

Au XIX^e siècle, les jeux de signatures sont monnaie courante, non seulement dans les libelles et les pamphlets mais aussi et surtout dans la petite presse, où pour éviter la censure, les collaborateurs recourent abondamment au pseudonyme⁴⁶. Le journalisme satirique devenant le lieu privilégié des masques, les auteurs y inventent, selon leurs ambitions, une personne publique⁴⁷. Pour reprendre le titre de la série du caricaturiste Gavarni, Théodore de Banville n'est pas étranger à cette confusion entre *Masques et visages*⁴⁸ (1857). Elle est au cœur même du rapport problématique du funambulesque à l'auctorialité. Pour imposer sa voix sur la scène du grand théâtre du monde, les masques sont désormais de rigueur.

Au contraire des quelques prépublications des futures *Cariatides* (1842) et des *Stalactites* (1846), qui seront chacune signées, les poèmes qui composent les *Odes funambulesques* sont pour plus de la moitié (35) prépubliés anonymement (17) ou avec des pseudonymes (18). En tant que « défi au lecteur⁴⁹ », selon l'expression de Jean Starobinski, le pseudonyme engloberait deux dimensions chez Banville, remarquées par la critique. D'une part, en tant que stratégie éditoriale, il répondrait aux enjeux commerciaux et publicitaires du journal, comme l'affirme Marie-Ève Thérénty dans *Mosaïques*⁵⁰. D'autre part, il présenterait une valeur « ludique » selon Laura Hernikat, par sa « devinette » capable de « dédramatiser le statut de l'auteur⁵¹ ». Ces deux dimensions,

⁴⁵ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 19, v. 41.

⁴⁶ De nombreux dictionnaires des pseudonymes sont alors publiés, dont le plus célèbre est *Les supercheries littéraires dévoilées* de Joseph-Marie Quérard (1847).

⁴⁷ Dans *Bel-Ami* (1885) de Maupassant, l'ascension de sociale de Georges Duroy va de pair avec l'esacement de sa signature dans *La Vie Française* : d'abord « Duroy » puis « Du roy » et enfin « Du Roy de Cantel ».

⁴⁸ En plus d'être une référence artistique majeure du poète, le titre sert également d'épigraphe au poème « La Voyageuse », dans *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 40.

⁴⁹ Dans « Stendhal pseudonyme », *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, cité par L. Hernikat Schaller, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, p. 188.

⁵⁰ M.-È. Thérénty. *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, p. 157-159.

⁵¹ L. Hernikat Schaller. *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, p. 188.

auxquelles il faudrait adjoindre une troisième concernant la protection du rédacteur⁵², jouent sans doute un rôle dans l'usage du pseudonyme chez le poète, mais elles ne disent rien de la spécificité d'un tel geste, qui reste à interroger. Or, par leurs emplois répétés, le dialogue qu'elles engagent avec les poèmes et les valeurs dont elles se chargent, les différentes signatures auxquelles recourt Banville forment la pierre d'angle pour une poétique du sujet dans *Odes funambulesques*.

a) « *Napoléon Citrouillard* », *l'enfant du Tintamarre*

Avec *La Silhouette* et le *Corsaire-Satan*, *Le Tintamarre*, créé en 1843 par Jean-Louis Commerson (1802-1879) et Jules Lovy, est un titre majeur de la presse satirique parisienne au milieu du XIX^e siècle. Théodore de Banville y collabore de 1846 à 1847 en y publiant plusieurs poèmes ensuite recueillis dans les *Odes funambulesques*, ainsi qu'une série de *Causeries* co-écrites avec Auguste Vitu et Charles Baudelaire. Fonctionnant exclusivement avec des pseudonymes comiques, tels qu'Amanda Mange-Fort, Philéas Badigeon, Anna de Schnitzbourg ou encore Fabius Dolor, le *Tintamarre* est mené par un écrivain de papier nommé Joseph Citrouillard — pseudonyme de Commerson — dont les aventures comiques sont l'objet des feuilletons de première page⁵³. Aussi, lorsque Baudelaire, Vitu et Banville y publient leurs *Causeries*⁵⁴, ils ont aussi recourt à des pseudonymes (Marc-Aurèle, Francis Lambert, Joseph d'Estienne).

⁵² À ce sujet, consulter G. Robb. *Baudelaire et la poésie française*. p. 327. Par ailleurs, dans un article intitulé « Pierrot », le poète prétend que « le masque seul donne le droit de tout dire [...] », T. de Banville. « Pierrot », *L'Artiste* t. VIII, 1859, p. 110.

⁵³ Pour une approche sociocritique de la question, voir l'article de Denis Saint-Amand « Sérialités tintamarresques. Du faux-feuilleton au dictionnaire. », *Belphegor* [En ligne], n°14, 2016, consulté le 08 février 2017. URL : <http://belphegor.revues.org/773>. Selon L. Hernikat Schaller, le journal *La Caricature* fonctionnerait aussi exclusivement au pseudonyme, op. cit. p. 185.

⁵⁴ Le titre de *Causeries* est chargé historiquement, c'est ainsi que l'on traduisait les *Sermones* (Satires & Épîtres) d'Horace au XIX^e siècle, différents des *Carmina* (Chants), marquant ainsi la frontière entre le lyrique et le non-lyrique. Il est ensuite l'apanage de Sainte-Beuve, qui nomme ainsi son célèbre feuilleton de critique du lundi.

Le 25 octobre 1846, Banville publie simultanément un article dans la rubrique « Causeries » sous le nom de Joseph d'Estienne et un poème intitulé « Occidentale » dans la rubrique « Album du Tintamarre », sous le nom de Napoléon Citrouillard. Au patronyme familial grotesque, —composé du légume et de l'adjectif populaire « trouillard »—, le prénom auguste de Napoléon confère au poète une attitude conquérante, jusqu'à l'excès. Le poème, renommé « Le Flan dans l'Odéon » en 1857, est précédé d'une introduction faisant valoir que Joseph Citrouillard ne pouvant continuer à « fabriquer des choses lyriques », il a dû céder sa lyre « à son jeune fils Napoléon » :

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 mangea.

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'indécrottable fatuité qui est naturelle aux grands poètes.

La présentation caricaturale du poète, habité par un trop-plein de lyrisme, aux rimes trop dispendieuses à force d'être riches⁵⁵, est assez représentative de ce qu'Hyppolite Babou nommera une « fougue savante de lyrisme excessif⁵⁶ » dans sa critique des *Odes funambulesques*. Du point de vue formel, l'« occidentale » est une parodie de l'*orientale* « Les Bleuets⁵⁷ », dont elle copie le patron rythmique d'octosyllabes (ABBACDDC), en plus d'en railler les clichés dans son introduction (« sous les dentelles de pierre de l'Alhambra »). Elle permet surtout une satire de la poétesse Adèle Battanchon, dans laquelle Napoléon et Joseph Citrouillard sont eux-mêmes mis en scène⁵⁸, à la manière du *Tintamarre*. Fils de « Citrouillard père », c'est-à-dire de Commerson, Banville en « Napoléon Citrouillard, âgé de 3 ans et 9 mois !!! » s'inscrit pleinement dans le système

⁵⁵ Comparativement, Bel-Ami est payé « deux sous la ligne » pour ses échos et articles dans le roman éponyme.

⁵⁶ H. Babou, « Lettre à M. Théodore de Banville », Annexe IV, *OPC III*, p. 338.

⁵⁷ V. Hugo. « Les Bleuets », *Les Orientales*, *Œuvres poétiques I*, p. 663-666.

⁵⁸ Voir « Le Flan dans l'Odéon », *OPC III*, p. 133, v. 73 à 87.

d'écriture développé par *le Tintamarre*⁵⁹. Le pseudonyme indique non seulement une filiation fictive, mais une parenté esthétique : le genre funambulesque aurait pour père la petite-presse parisienne.

Par ailleurs, le procédé onomastique étant inséparable d'une signature enfantine (« âgé de 3 ans et 9 mois !!! »), il ouvre une axiologie de l'enfance qui parcourt l'œuvre. Dans la préface de 1857, les *Odes funambulesques* sont d'abord présentées comme des « feuilles volantes [...] abandonnées comme un jouet pour la récréation des premières brises⁶⁰ ». Derrière la comparaison commune assimilant le recueil poétique aux « feuilles volantes », la rhétorique de la *captatio benevolentiae*, qui réduit l'œuvre à un amusement enfantin pour le vent de la postérité, pose la question du *sérieux* de l'entreprise artistique du poète. En d'autres termes, le funambulesque, assimilé au jeu et à l'enfantin, peut-il prétendre à l'art ? Pourtant, la comparaison (« comme un jouet ») ne dit pas que ces odes soient tout à fait dérisoires. Dans « La Corde roide », la rime « jouet » :: « fouet » associe par leurs attributs les figures de l'enfant et du satiriste :

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 Aristophane⁶¹.

Ainsi que la comparaison évoquée plus haut, la locution comparative « en manière de » permet d'instaurer une lecture double de l'attribut du poète. Si elle réduit volontairement l'entreprise poétique à l'amusement de l'enfant, elle installe aussi le doute sur la démarche du sujet en déclarant l'impossibilité de la spécifier. Par l'incertitude

⁵⁹ Selon L. Hernikat, l'infantilisation satirique est une pratique commune de la petite presse et participe du « caractère ludique de l'écriture journalistique », op cit. p. 186. Banville y recourt à deux reprises dans *Odes funambulesques* pour cibler le critique Paulin Limayrac, avec « L'Amour à Paris » et le triolet « Âge de M. Paulin Limayrac ». Selon nous, il s'agit davantage d'un jeu d'inversion vis-à-vis des titres des affiches des phénomènes de foire dont la petite taille jurait avec l'âge avancé. Ainsi, le « Marquis de Liliput / Âgé de 42 ans. Taille réelle. » ou encore la « Marquise de Liliput / Âgée de 17 ans », montrée Salle Montesquieu. Documents disponibles sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9012569x?rk=42918;4>, page consultée le 24 mai 2017.

⁶⁰ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 5.

⁶¹ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 19, v. 44-49.

qu'elle instille sur le statut de l'art, la figure de l'enfant permet sans doute de repenser le *sérieux* du poétique.

L'enfant n'est pas seulement un autre héraut du beau inutile que réclamait la préface de *Mademoiselle de Maupin*, — l'*otium* incarné par les « bulles / de savon⁶² » du poète —, il est aussi celui dont les manières (au sens des conduites sociales) ne sont pas encore codifiées : l'indice d'une parole décentrée, libre, tenant à la fois le jouet et le fouet. Si le sujet des *Odes funambulesques* est aussi un poète « âgé de 3 ans et 6 mois !!! », c'est volontairement, au sens où Baudelaire écrit dans *Le Peintre de la vie moderne* que « le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté⁶³ », car la faculté d'imagination de l'enfant, contrairement à celle de l'adulte, est encore intacte.

La force critique de cette ambiguïté du sujet se lit négativement dans la réception du livre. Refusant d'en lire le caractère volontairement ambigu, la revue *Réalisme*, elle-même éreintée par le recueil de Banville, lui fait le grief d'avoir été *enfant*⁶⁴ :

Odes funambulesques, par Théodore de Banville. Petit tambourin rempli de petits cailloux pour faire du train et réjouir les esprits enfantins. — Voilà des gens qui ne sont pas *sérieux*, par exemple⁶⁵.

En 1892, chez Max Nordau, la critique prendra une dimension pathologique, l'enfance y étant assimilée à l'égotisme de l'artiste. Avant de reprocher à Baudelaire « ses amusements de bébé⁶⁶ » le théoricien de la dégénérescence impute aux positions théoriques de Banville de transformer la poésie en gazouillement du bébé et de l'autiste :

⁶² T. de Banville. « *Réalisme* », *Odes funambulesques*, OPC III, p. 230, v. 65.

⁶³ C. Baudelaire. « *Le Peintre de la vie moderne* », *Œuvres complètes II*, p. 690.

⁶⁴ Rappelons que l'étymon d'enfant, « infans », renvoie à celui qui n'a pas encore la parole, qui est silencieux, qui méconnaît sa langue, plaçant le régime de discursivité du poète en-dehors du reste des locuteurs.

⁶⁵ Anonyme, « Nouvelles diverses, *Réalisme*, 15 mars 1857, p. 80 », T. de Banville, OPC III, p. 392. Maurice Souriau, parmi d'autres, reprendra l'anathème dans son *Histoire du Parnasse* (1929) : « Banville n'est pas sérieux ». p. 80, Genève, Slatkine, 1977, 468 p. Banville revient dans *Mes souvenirs* sur ces lectures obtuses de son œuvre : « on devait me traiter de joaillier inconscient et d'inutile enfileur de perles, enivré par des sonorités et par des jeux de lumière tout au plus bons pour amuser un petit enfant. » p. 43.

⁶⁶ M. Nordau. « Parnassiens et diaboliques », « Livre III, l'égotisme », *Dégénérescence*, t. II, p. 55.

« sa manière poétique est l'écholalie pure⁶⁷ ». En assimilant la poésie de Banville à une « répétition automatique des paroles que vient de prononcer son interlocuteur⁶⁸ », Nordau pointe l'excessive richesse des rimes du poète, et assimile sa manière à une manie par un constat clinique de l'ordre de la psychiatrie.

Seulement, le rapport de la manière funambulesque à l'enfantin ne fait pas de ce dernier un état pathologique mais une forme possible de l'individuation. Le principe du sujet funambulesque est d'adopter l'attitude décentrée du non-*sérieux* pour concourir à l'art. En soulignant volontairement le caractère « inutile⁶⁹ » de sa parole, le poète-enfant invite à repenser la valeur du poème. Ce mouvement retors est la condition de son idiosyncrasie.

b) Saadi, l'altérité parodique

*Tout le continent penche à l'Orient*⁷⁰.

*Questions d'art, terræ incognitæ*⁷¹.

Si dans les années 1840, plus d'un petit journal publie des parodies de Victor Hugo, et notamment des *Orientales* (1829), Théodore de Banville systématise le geste en intitulant « Occidentales » ses poèmes écrits sur des canevas métriques empruntés à l'exilé de Guernesey, lesquels formeront une section à part dans les *Odes funambulesques*, puis serviront à rebaptiser les *Nouvelles Odes funambulesques*⁷² en 1875. Toutefois, en observant de plus près les cinq poèmes intitulés « Occidentales »

⁶⁷ M. Nordau. « Parnassiens et diaboliques », « Livre III, l'égotisme », *Dégénérescence, t. II. L'Egotisme. Le Réalisme. Le Vingtième siècle*, traduit de l'allemand par A. Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 54. Disponible sur : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/nordau/nordau_degenerescence-02/. Dans le t. I, Nordau faisait de l'écholalie la « particularité du langage des idiots et des aliénés », p. 367.

⁶⁸ <http://www.cnrtl.fr/definition/Echolalie>, page consultée le 9 juin 2017.

⁶⁹ T. de Banville. « Réalisme », « Permettez-moi d'y vivre inutile, étendu », *OPC III*, p. 230, v. 71.

⁷⁰ V. Hugo. « Préface, janvier 1829 », *Les Orientales, Œuvres poétiques I*, p. 581.

⁷¹ C. Baudelaire. « Projets de préface, I », *Les Fleurs du Mal*, p. 242.

⁷² 1875 marque la dissolution des *Nouvelles Odes funambulesques* en *Rimes Dorées* et *Occidentales*.

dans le journal *La Silhouette*⁷³, on remarque d'une part, qu'ils ne parodient pas nécessairement une forme hugolienne, et d'autre part, qu'ils sont tous signés « Saadi ».

Le poète soufi du XIII^e siècle, auteur du *Gulistan* (*Le Jardin des Roses*) est une figure majeure de la poésie iranienne, qui a intéressé les philosophes du XVIII^e siècle comme les poètes romantiques⁷⁴. Convoqué à trois reprises en exergue de poèmes des *Orientales*⁷⁵, le *Gulistan* est un exemple pour Hugo de cette « source [orientale] à laquelle il désirait depuis longtemps se désaltérer⁷⁶ ». Curieusement, avec Banville, Saadi n'est pas convoqué dans l'optique d'une filiation poétique mais dans le cadre d'un renversement parodique vis-à-vis d'Hugo. De la même manière que les *Orientales* fabriquaient un Orient du point de vue du poète occidental, les *Occidentales* recréent l'Occident, — et en l'occurrence « la prairie parisienne⁷⁷ » —, du point de vue satirique de l'étranger. Signer « Saadi » permet non seulement de mettre à distance l'orientalisme romantique mais aussi de renouveler l'attitude des Persans de Montesquieu, qui est une expérience de l'altérité. La position proprement dynamique du sujet est alors d'être étranger tout en étant au cœur de la cité.

Non seulement confinée au petit-journal⁷⁸, cette attitude est reprise et développée dans les deux recueils. Dans la préface d'*Odes funambulesques*, le poète déplace le cadre parisien dans une Amérique inexplorée puis se peint dans l'imagerie populaire du trappeur en territoire « indien » : « notre homme, vêtu d'une bonne blouse de

⁷³ « V... le baigneur » ; « Nérault, Tassin et Grédélu » ; « Nérault » ; « Ancelot chante en vrai Tithon » ; « Tassin ».

⁷⁴ À ce sujet, voir la thèse de Adel Khanyabnejad, *Saadi et son œuvre dans la littérature française du XVII^e siècle à nos jours*. Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2009.

⁷⁵ « IX La Captive » ; « XXVI Les tronçons du serpent » ; « XLI » Novembre ». Le manuscrit montre qu'Hugo songeait même à rassembler ces trois épigraphes en une seule qui ouvrirait le recueil. Notons que la pratique de l'exergue est systématique dans les 41 poèmes des *Orientales*.

⁷⁶ V. Hugo. « Préface », *Les Orientales*, *Œuvres poétiques I*, p. 580.

⁷⁷ T. de Banville. « Préface », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 6

⁷⁸ La signature « Saadi » est également utilisée pour signer « Le Repos de la Sainte Famille » dans *Le Salon Caricatural* de 1846, dont on sait désormais que Banville et Baudelaire sont les principaux auteurs.

peau de daim et chaussé de mocassins aux semelles épaisses, chasse aux chevelures⁷⁹ ». Il se reconnaît ensuite étranger au milieu du public des théâtres : « 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 étranger⁸⁰. » Il s'avère en effet que la situation d'exil du poète — situation intellectuelle et condition d'existence — est omniprésente dans l'œuvre :

Lorsque l'ennui nous prend enfin d'être partout des étrangers, de parler une langue qui n'est comprise que par les génies et par les être simples et naïfs, et de vivre en exil même sur notre terre natale; [...] ⁸¹

Mais au lieu de la figure tragique du poète-paria qui domine la manière lyrique⁸² et culmine dans « Les Torts du Cygne » (*Les Exilés*, 1867), l'*ethos* de la manière mêlée regarde vers la moquerie et la satire *pro domo*. Si les *Odes funambulesques* se définissent comme des « jeux où un poète obscur raille sa propre poésie ⁸³ », elles amènent le poète à découvrir des liens nouveaux entre identité et altérité.

Ainsi, dans « Le divan Le Peletier », entre un croquis de Babou et une esquisse de Stadler, Banville ébauche un portrait du poète en sauvage : « À sa gauche un topinambou / Trousse une ode topinamboue⁸⁴ ». Le topinambou, indigène du Brésil appartenant à l'ethnie Guarani, sert de substantif et d'adjectif pour caractériser le sujet et son langage. Insérés dans une strophe en triolet, ces deux vers désignent ironiquement le caractère barbare de la manière. En réinterprétant le mode comparatif du « funambulesque », l'« ode topinamboue » ouvre un autre mode du sujet, volontairement parodique. L'ironie

⁷⁹ *Ibid.*, p. 12. La référence au « Capitaine Mayne-Reid », surnom de l'écrivain américain de romans d'aventures Thomas Mayne-Reid (1818-1883), et à son célèbre ouvrage *The Scalp hunters* (1851), atteste la vogue de la topique.

⁸⁰ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 10.

⁸¹ T. de Banville. « Alfred de Vigny », *Mes Souvenirs*, p. 38.

⁸² « Deux nobles parias, en un mot deux poètes », « Les deux frères », *Les Cariatides*, *OPC I*, p. 170. v. 9.

⁸³ T. de Banville. « Préface », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 15.

⁸⁴ *Ibid.*, « Le divan Le Peletier », *OPC III*, p. 191, v. 29-30. L'adjectif était déjà utilisé par N. Boileau dans ses épigrammes XXI et XXII, mais à titre d'insulte. *Œuvres* [éd. Gidel, Paris, Garnier, 1961, 400 p.], p. 255.

étant que ce soit au cœur de Paris, au « divan près de l'Opéra⁸⁵ », que se formule un *en-dehors* des représentations connues du poète.

Depuis la figure de Saadi, le sujet funambulesque n'a de cesse de nouer l'ici-maintenant et le point de vue de l'étranger. Dans *Mes souvenirs*, Banville reviendra par introspection sur cette attitude critique, qui pourrait être considérée comme une éthique du sujet :

Il y avait des moments où, en me regardant au miroir, je croyais me voir tatoué comme un Indien Ioway ou comme Achille au siège de Troie, et portant attachées à ceinture des chevelures sanglantes⁸⁶.

De ce point de vue, il peut être intéressant de relire « Le Saut du tremplin », poème final du premier recueil. D'une part, le dialogue du clown avec son « cher tremplin » s'y fait « en langue inconnue », ce qui a pour effet de délocaliser la parole poétique de l'usage commun vers l'incompréhensible, une altérité radicale du langage qui n'est pas sans rappeler « la nouvelle langue comique versifiée⁸⁷ » projetée par le poète. D'autre part, le « saut » du poète hors du monde doit être associé à l'une des étymologies latine de l'exil — « ex-silere » — : sauter *dehors*. En suivant la figure de Thespis — « vagabond de l'Attique / Fou qui vécut sans feu ni lieu⁸⁸ », le poète affirme que l'art est sa propre patrie⁸⁹. Soufi, saltimbanque ou topinambou, il sera toujours un nomade, — un voyageur étrange⁹⁰—, celui dont l'aventure artistique ne s'arrête pas aux frontières.

⁸⁵ T. de Banville. « Le divan Le Peletier », p. 192, v. 41.

⁸⁶ T. de Banville. « Alfred de Vigny », *Mes Souvenirs*, p. 39. Ailleurs dans le même volume, Banville se dépeint comme « un jeune poète sauvage ». La question est chargée historiquement, depuis le mythe du bon sauvage du XVIII^e et les célèbres considérations de Voltaire sur Shakespeare comme « sauvage ivre ».

⁸⁷ T. de Banville. « Avertissement », *OPC III*, p. 4.

⁸⁸ T. de Banville. « La Sainte Bohème », *OPC III*, p. 236, v. 20-21. Thespis, qui représente le théâtre comique ambulant de l'Antiquité, doit aussi être considéré comme l'ancêtre des saltimbanques. Par ailleurs, l'épigraphe du poème est tirée de *La dernière Aldini* de George Sand, où le protagoniste affirme que « L'artiste [...] a pour patrie le monde entier, la grande *Bohème* », *OPC III*, p. 554. Dans « À un ami », le poète se présente également comme le « dernier des voyageurs », p. 196, v. 5.

⁸⁹ « L'art est une patrie aux grands cieux éclatants / Où vivent, en dehors des pays et des temps, / Les élus qu'il choisit pour ses vivantes proies ; / Et ceux-là, donnez-leur vos demeures, vos joies / Tous les honneurs, toujours leurs cœurs inconsolés / Pleureront, car ils sont chez vous des exilés ! » T. de Banville. *Florise* (1870), *Théâtre complet II*, p. 417.

⁹⁰ « Nous irons, voyageurs étranges / Jusque sous les talons des anges / Décrocher les astres du ciel ! » T. de Banville. « La Sainte Bohème », *OPC III*, p. 237, v. 36-38.

c) « Jean Villon » et la manière continuée

*Villon, ce bel enfant qui n'eut ni feu ni lieu*⁹¹,

*Je crois réellement et matériellement
à cette figure du flambeau qui est transmis
de main en main à travers les âges*⁹².

L'exil intérieur, comme attitude intellectuelle, conjugué avec une omniprésence parisienne, renvoie à un autre modèle d'écriture qui travaille l'œuvre entière de Banville⁹³ : François Villon. L'« enfant de Paris »⁹⁴ qui écrivit au XV^e siècle « En mon pays suis en terre lointaine⁹⁵ ». Au total, dix poèmes⁹⁶ des *Odes funambulesques* publiés entre novembre 1845 et juin 1848 dans *La Silhouette* et *Le Pamphlet*, sont signés « Villon » ou « François Villon », ce qui en fait le pseudonyme par excellence du poète.

Le rapport de Théodore de Banville au poète du *Testament* est complexe. Comme l'a montré Bertrand Degott dans son étude *Ballade n'est pas morte*⁹⁷, Banville est le premier responsable du retour en grâce des formes fixes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et c'est en particulier avec la ballade médiévale, reprise de Villon, que Banville marque les esprits. Aussi, dès *Odes funambulesques*, la présence de trois ballades, dont deux imitées de Villon⁹⁸ signale un rapport mimétique à l'œuvre du poète du XV^e siècle.

⁹¹ T. de Banville. « La Voie Lactée », *Les Cariatides*, OPC I, p. 26, v. 307.

⁹² T. de Banville. « Lettre du 26 avril 1870 à Dumas-fils », « À travers les autographes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 26^e année, [Paris, Armand Collin, 1919, 656 p.] p. 117.

⁹³ Présent dès *Les Cariatides* (1842) dans « La Voie lactée », l'intérêt pour Villon voit son acmé dans le recueil des *Trente-six ballades joyeuses, écrites à la manière de François Villon* (1873).

⁹⁴ F. Villon, *Le Testament Villon*, *Œuvres complètes*, p. 101, v. 1059.

⁹⁵ *Id.* « Ballade Villon », *Œuvres complètes*, p. 181, v. 3.

⁹⁶ « L'ombre d'Eric », *La Silhouette*, 23 novembre 1845 ; « Adieu Paniers », *La Silhouette*, 30 novembre 1845 ; « Evohé », *La Silhouette*, 30 novembre 1845 ; « Les théâtres d'enfant », *La Silhouette*, 7 décembre 1845 ; « L'opéra turc », *La Silhouette*, 14 décembre 1845 ; « Académie royale de musique », *La Silhouette*, 21 décembre 1845 ; « Une vieille lune », *La Silhouette*, 18 janvier 1846 ; « L'Amour à paris », *La Silhouette*, 8 février 1846 ; « La tristesse d'Oscar », *Le Pamphlet*, 11 juin 1848 ; « L'Odéon », *Le Pamphlet*, 20 juin 1848.

⁹⁷ B. Degott. « *Ballade n'est pas morte* », *étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Annales de l'Université de Franche-Comté, 1996, 476 p.

⁹⁸ On trouve « Ballade des travers de ce temps » ; « Ballade des célébrités du temps jadis » (imitées de Villon) et « Ballade de la vraie sagesse » dans *Odes funambulesques* ; et « Ballade du premier jour de l'an » dans la première édition des *Occidentales* (1875).

En revanche, des poèmes signés « Villon » dans la petite presse, aucun n'est un pastiche ou une parodie du « povre petit escollier ». Nonobstant, il y a un héritage poétique de Villon qui le rend compatible aux usages du journal. En effet, l'association *a priori* incongrue entre le Villon de « Frères humains... » et la verve narquoise de la *Silhouette* ne se comprend pas sans la réception oblique, toute rabelaisienne de Villon au XIX^e siècle⁹⁹,— celle du « bon follastre¹⁰⁰ ». La « Ballade des travers de ce temps¹⁰¹ » en est un exemple. Cette satire des mœurs littéraires, qui associe la forme fixe de Villon au refrain tiré de Rabelais : « Voici le temps venu pour les coquecigrues¹⁰² », crée l'indécision quant à l'identité du « cher François¹⁰³ » auquel s'adresse le poète dans l'envoi. Chez Banville, via Rabelais, Villon est surtout un poète du rire¹⁰⁴.

Dans l'avant-propos du recueil *Nous Tous* (1884) où Banville revient sur son « vieux rêve » de marier la poésie et le journal, Villon sera à nouveau convoqué dans cet ordre :

Et comment le Journal, qui doit nous donner la vie d'hier, encore saignante et palpitante, ne s'accommoderait-il pas de l'évènement pris sur le vif, ou d'un croquis de mœurs rapidement saisi, et exprimé par cette Poésie de veine bien française, vive, ironique, précise, lyrique aussi, que nous a léguée, à travers une succession de génies, le grand aïeul Villon?¹⁰⁵

⁹⁹ Tradition de lecture qui commence par le *Recueil des histoires des Repues Franches* (1493) et continue avec Clément Marot et François Rabelais, ainsi que le montre Jean Dufournet dans *La Fortune de François Villon*.

¹⁰⁰ F. Villon. *Œuvres complètes*, p. 157, v. 1882-1883. « Au moins sera de moy memoire / Telle qu'elle est d'un bon follastre »

¹⁰¹ T. de Banville. *OPC III*, p. 220, v. 31-32.

¹⁰² Les premières occurrences de « coquecigrue » se trouvent au chapitre XI de *Pantagruel* (1532) et aussi dans *Gargantua* (1534) : « son royaume luy seroit rendu, à la venue des Coquecigrues, depuis ne sçait on qu'il est devenu ». F. Rabelais. « Chapitre XLIX », *Gargantua* [Paris, Gallimard, éd. M. Huchon, coll. « Folio classique », 688 p.] p. 433.

¹⁰³ Quoique la mention subséquente de « vers la Touraine » règle la question, l'erreur d'identification est faite par Peter J. Edwards dans l'édition critique de Champion (« C'est François Villon, bien sûr. » *OPC III*, p. 548), Barbara Bohac dans « Poésie lyrique et caricature dans les *Odes funambulesques* » (« adressé à François Villon », *Études françaises*, vol 51-3, 2015, p. 37), et Laura Hernikat dans *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, p. 318.

¹⁰⁴ Lecture établie par Banville dès *Les Cariatides*, où Villon est dépeint « riant comme un dieu » (« La Voie lactée », p. 26, v. 308) ; il est aussi le socle des *36 ballades joyeuses à la manière de François Villon* (1873).

¹⁰⁵ T. de Banville. *Nous Tous*, « Avant-Propos », *OPC VII*, p. 3-4.

Le « grand aïeul Villon » n'est pas seulement une signature d'emprunt pour des satires, mais un modèle d'écriture capable de réaliser l'alliage de « l'ironique » et du « lyrique », les termes mêmes de la « manière mêlée ». Parce qu'il est le poète capable de rendre un « croquis de mœurs » poétique, Villon est au cœur du projet funambulesque, qui tente de faire avec la poésie « ce que ce propose la Caricature quand elle est autre chose qu'un barbouillage¹⁰⁶. »

L'écriture met alors en tension la satire, la raillerie du contemporain, et une envolée hors du contemporain par le lyrisme. C'est à partir de cette donnée qu'il faut lire le pastiche de la « Ballade des dames du temps jadis », qui devient la « Ballade des célébrités du temps jadis » avec *Odes funambulesques*. Dans ce poème-pastiche écrit en 1856, plusieurs célébrités du Paris littéraire et artistique des années 1840 font l'objet d'un *ubi sunt* ironique, reprenant le refrain de Villon : « Mais où sont les neiges d'antan¹⁰⁷? ». Or sans glossaire, impossible aujourd'hui de connaître les références de Banville, qui sont celles du Paris journalistique d'alors. Par les jeux de rimes onomastiques (« Dantan » :: « d'antan »; « Dufaï » :: « Sinaï », etc.), les personnes évoquées ne sont plus qu'une matière plastique désincarnée. Ce travail d'ancrage circonstanciel et de désancrage par la virtuosité n'est pas sans rappeler la dimension satirique du *Testament* de Villon, où le défilé de noms propres pose un similaire problème de compréhension.

Pour Banville, Villon permet l'hybridation des registres et des catégories. Dans la « Ballade de la vraie sagesse » par exemple, l'adresse épicurienne au poète — « Toi, vieux Gaulois et fils du bon Villon¹⁰⁸, » — se fait par le couplage des traditions populaires (Gaulois¹⁰⁹) et savantes (Villon). De fait, chez Villon comme chez d'autres

¹⁰⁶ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 11.

¹⁰⁷ T. de Banville. « Ballade des célébrités du temps jadis », *OPC III*, p. 213-214.

¹⁰⁸ T. de Banville. « Ballade de la vraie sagesse », *OPC III*, p. 239, v. 9.

¹⁰⁹ Une tradition fait remonter le peuple aux Gaulois et les aristocrates aux Francs, on en trouve un exemple dans « Les Gaulois et les Francs » (1814) de Béranger où le chansonnier invite « Nobles Francs et bons Gaulois » à serrer les rangs. Distinction en partie effacée d'une part avec le « roman national » de la III^e République, qui selon la formule de Lavis affirmant l'origine plébéienne de la France, permettait en retour de

poètes, Banville est particulièrement attentif au travail de renouvellement de la poésie par l'usage de sociolectes et des dialectes.

Cherchez-la [la langue française] où l'ont trouvée et retrouvée Villon, Rabelais, La Fontaine, Molière, Paul-Louis Courier, c'est-à-dire chez l'ouvrier et surtout chez le paysan, dans les patois toujours riches, sans cesse renouvelés, et même dans les argots, car la vie de l'ouvrier et celle du paysan leur suggèrent sans cesse des images vraies, caractéristiques, éloquentes, compréhensibles pour tout le monde...¹¹⁰

Du point de vue du poète, les patois et les argots, « compréhensible pour tout le monde », sont une manière d'élargir le spectre de la poésie. Faire entendre la langue du peuple, « sans cesse renouvelé[e] », introduit une hétérogénéité qui permet non seulement de renouveler l'art, mais également de lui conférer une dimension politique¹¹¹. Chez Banville, la présence de l'argot participe d'une hybridation généralisée entre registres savants et populaires. Dans la « Ballade des travers de ce temps », on voit ainsi se faire concurrence « Camellia » et « Nichette », les « Dalilas » et « Bichette », la « Nymphé » et la « Sirène » ou encore la « marmite », pour mieux détrousser « Plutus » et « Machin¹¹² ».

Dans une lettre à Poulet-Malassis, datée du 1^{er} novembre 1856, Banville propose que les *Odes funambulesques* soient signées « Jean Villon¹¹³ ». Jean étant le

renforcer le projet colonial, d'autre part avec *Le Gaulois* (1868-1929), journal monarchiste, bonapartiste et antidreyfusard qui fusionnera avec *Le Figaro*.

¹¹⁰ T. de Banville. « Au tableau », *Paris vécu*, Paris, Charpentier, 1883, p. 89.

¹¹¹ Le XIX^e siècle, par l'apparition de dictionnaires comme celui d'Alfred Delvau, d'œuvres romanesque comme *Les Misérables* (1862) ou poétiques comme *Les Amours jaunes* (1873), est traversé par la question de la diversité linguistique, explorant l'argot comme nouvelle modalité du vivre-ensemble.

¹¹² « Camellia » (v. 4) renvoie à la femme entretenue, par allusion à Marie Duplessis qui a servi de type à Dumas fils pour sa *Dame aux Camélias* (1852) d'où est également tiré « Nichette » (v. 4), surnom d'une grisette. La « Sirène » et la « Nymphé » (v. 9) désignent à la fois des créatures mythologiques et la prostituée, ainsi que la « marmite » (v. 23), laquelle *nourrit* le souteneur. Si « Bichette » (v. 12) est un surnom affectif en vogue au XIX^e siècle, « Dalila » (v. 14) est tiré de la Bible. Enfin, « Plutus » (v. 13) est la divinité de la richesse et « Chose » (v. 27) renvoie à l'homme dont on ne peut se rappeler le nom.

¹¹³ T. de Banville. *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, p. 4.

second prénom du poète¹¹⁴, il lui sert régulièrement de pseudonyme, ainsi que le montre la signature « Jean Dupont » pour « Le Divan Le Peletier » dans le journal *Paris* en 1852.

Signer Jean Villon revient alors à signer pour soi *et* un autre à la fois. Par là, Banville institue Villon en *alter ego*, un autre lui-même. Le pseudonyme est un emblème du rapport double que le poète des *Odes funambulesques* entretient avec le poète du *Testament*. En effet, Villon représente en premier lieu une base formelle reconnaissable (à partir de laquelle Banville peut s'énoncer, *à la manière de*). Ainsi, dans la « Ballade des célébrités du temps jadis », dont la source est facilement identifiable. En second lieu, Villon devient le socle d'une *manière continuée*, où la continuité avec un modèle n'empêche pas une individuation artistique. Ainsi, dans la reprise de procédés onomastiques à la rime ou l'alliage des registres savants et populaires, qui sont au fondement de la poétique funambulesque comme nous le verrons en détail au chapitre III. Dans *L'art et la manière*, Gérard Dessons déplie les enjeux de ce mode relationnel de la manière :

On peut se mettre dans les pas d'autres écrivains, sans forcément s'inscrire dans un mouvement répétitif. Tout dépend de ce qu'on fait. S'il s'agit d'écrire selon leur forme, d'en épouser les tours prétendument caractéristiques, alors on reste dans une stylistique de l'effet. Mais on peut aussi s'inscrire, par l'écrire, dans leur spécificité, participer de leur historicité, qui fait de leur forme un inimitable si cette forme est une forme-sujet et une forme-histoire. Vouloir être écrivain comme d'autres l'ont été, c'est-à-dire chaque fois spécifiquement, c'est là toute la question de l'imitation¹¹⁵.

Avec Villon, Théodore de Banville énonce une pensée de l'art comme filiation et activité critique. En ce qu'elle est *continuée*, la manière s'y partage entre l'imitation, par la reprise formelle, et l'invention, par la recherche d'une parole alternative et singulière, où la réécriture est la condition de l'invention. Dans *Mes Souvenirs*, Banville précisera que « Le poète est un seul être qui persiste, se transforme, renaît de lui-même et

¹¹⁴ Ses prénoms étant « Étienne Jean Baptiste Claude Théodore Faullain de Banville ». À titre d'hypothèse, le pseudonyme des « Causeries », Joseph d'Estienne, pourrait aussi tenir son nom du premier prénom du poète.

¹¹⁵ G. Dessons. *L'art et la manière*, p. 217.

poursuit le même immortel dessin¹¹⁶ ». Si le dessin est le même, la transformation y est essentielle. Qu'il s'agisse de « Napoléon Citrouillard », « Saadi » ou encore « Villon », les procédés onomastiques participent chacun de ces transformations qui fondent l'individuation comme activité critique.

2- Portrait de l'artiste en saltimbanque : le corps mêlé

Dans « Virelai à mes éditeurs », Banville s'adresse l'injonction suivante : « Et, sous quelque pseudonyme, / Fabrique une pantomime¹¹⁷ », unissant par la rime la question de la pseudonymie à celle du spectacle de foire. De fait, le saltimbanque et son anonymat, sont étroitement liés aux pratiques et à la représentation du journaliste au XIX^e siècle. Le poète n'arrive à l'avatar du saltimbanque qu'en se rendant au petit-journal et en acceptant ses contraintes. Aussi, contrairement à l'idée reçue, le poète-clown n'a pas « été disloqué dès l'enfance¹¹⁸ », il est le résultat d'un travail ; Barbey d'Aurevilly le reconnaîtra chez Banville: « il faut du temps pour préparer ce monstrueux avatar de son corps ou de sa pensée¹¹⁹ ».

a) Des tréteaux du journalisme à la corde roide du poème

*Aussi y a-t-il quelque mérite
pour un acrobate du feuilleton qui a des planches,
à s'exposer volontairement pour être sincère¹²⁰.*

Parmi les *Masques et visages* en vogue de la presse parisienne, il nous importe de retenir un avatar du journaliste qui se développe au milieu du XIX^e siècle, celui du saltimbanque. Par le succès des théâtres du boulevard du Temple, le retour en grâce du

¹¹⁶ T. de Banville. « Alfred de Vigny », *Mes souvenirs*, p. 46.

¹¹⁷ T. de Banville. « Virelai à mes éditeurs », p. 217, v, 45-46.

¹¹⁸ G. Flaubert. *Le Dictionnaire des idées reçues*, [Paris, Le Livre de Poche, 1997, 252 p.] p. 43.

¹¹⁹ J. Barbey d'Aurevilly. « Odes funambulesques sans nom d'auteur, Le Pays, 21 mars 1857 », *OPC III*, p. 401.

¹²⁰ T. de Banville. « 28 janvier 1850 », *Critiques*, p. 330.

funambule¹²¹ ouvre la piste aux réappropriations. Aussi, avant même que s'élabore la topique de l'artiste en saltimbanque explorée par Jean Starobinski¹²², le bateleur est un qualificatif peu flatteur adressé aux critiques. Dans *Illusions perdues* (1839), Lousteau explique à Rubempré hébété qu'« un journaliste est un saltimbanque », et doit être capable du « tour de force » de « changer les beautés en défauts¹²³ », pour les besoins de l'éreintage. Ainsi approché, le journaliste est un sophiste capable de plaider successivement une cause et son contraire. Dans *La Muse du département*, le même Lousteau est assimilé à « un acrobate qui fait des tours pour gagner sa vie, tant qu'il a des jambes¹²⁴ ».

Figure de la versatilité critique, à la solde de l'opinion publique, comme de l'instabilité pécuniaire, le journaliste en saltimbanque est aussi un nouveau Protée. Émile de Girardin, —le fondateur de *La Presse*—, en fait les frais dans *Les Contemporains* (1854) de Mirecourt :

Il danse, sans le moindre balancier, sur la corde roide du journalisme, et prend comme Arlequin, tous les costumes et tous les masques. Nous l'avons vu tour à tour légitimiste, orléaniste, républicain et bonapartiste. Aujourd'hui nous le retrouvons républicain socialiste. Le saut de carpe est dans sa nature¹²⁵.

Gymnaste par nature, Girardin est un spécialiste du « genre *casse cou* » et dispose de cette agilité nécessaire pour aborder « la corde roide du journalisme¹²⁶ », — expression

¹²¹ Du latin *funambulus* : *funis* (corde) et *ambulare* (se promener). C'est un mot propre au XIX^e siècle, une forme latine peu en usage jusqu'à l'ouverture du *Théâtre des Funambules* en 1816. On parlait jusqu'alors de « danseur de corde ».

¹²² Voir Jean Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2013 [1970].

¹²³ H. de Balzac. *Un grand homme de province à Paris*, *Illusions perdues*, p. 213.

¹²⁴ H. de Balzac. *La muse du département*, p. 215.

¹²⁵ E. de Mirecourt. *Emile de Girardin, Les contemporains*, [Paris, Roret & Cie Éditeurs, 1854, 106 p.] p. 38. Signalons également le portrait-charge en couverture du *Hanneton* du 11 avril 1867 où Girardin est caricaturé en jongleur par L. Petit, dans D. Moncond'huy, *Petite histoire de la caricature de presse en 40 images*, [Paris, Gallimard, coll. « Folioplus », 183 p], p. 130.

¹²⁶ Musset associait déjà journalisme et tréteaux dans « Sur la paresse » (1837) : « D'abord le grand fléau qui nous rend tous malades, / Le seigneur Journalismes et ses pantalonades, » (v. 29). Dans le *Tintamarre*, auquel collabore Banville, une chronique rimée intitulée « Les Tréteaux de Polichinelle » est publiée en novembre 1846. En 1865, on trouve également à Marseille un journal satirique intitulé *Le Tremplin, journal des cabrioles artistiques et littéraires*, où les rubriques s'intitulent « haute voltige », « potins gymnastiques », etc.

qui fera florès. Le journaliste-acrobate par excellence est Jules Janin, ainsi décrit par l'anonyme *Physiologie de la Presse* (1841) :

Celui-là est la grosse caisse du journal, et quelle grosse caisse! Il jette tous les lundis en pâture aux abonnées un immense feuilleton de douze colonnes. Écrivain spirituel, plein de malice et de mauvaise foi, il joue avec ses phrases, et quelles phrases! Comme un jongleur avec ses boules de cuivre¹²⁷.

Archétype du journaliste-bateleur (« grosse caisse »), Janin est d'autant plus remarquable qu'il écrit « comme un jongleur ». La comparaison est suivie quelques lignes plus bas :

Il travaillait autrefois à la *Quotidienne* et affectait des tendances légitimistes; mais il a mis son ancien drapeau dans sa poche, et ne s'occupe plus qu'à danser sans balancier sur la corde roide de sa phrase à paillettes¹²⁸.

Ces portraits du journaliste en saltimbanque (véral chez Balzac, masqué pour Girardin, et inventeur d'une « phrase » qui lui est propre avec Janin) ne sont pas indifférents à Théodore de Banville et les exemples abondent prouvant qu'il établit une association entre journalisme et monde des tréteaux. Un texte co-écrit avec Philoxène Boyer pour le prix Véron de 1855, « Les Chercheurs d'or », fait foi de cette association. Dans ce long poème, les boursicotiers sont abondamment moqués pour leur addiction aux cours des valeurs :

Mais ils pâliront si l'écho
D'un journaliste saltimbanque
Sinistre augure de la banque
Prévient les changeurs que l'or manque
Aux placers des San-Francisco¹²⁹!

Présenté de la sorte, le « journaliste saltimbanque » est une figure vénale, au service de la banque. Avec *Odes funambulesques* et *Nouvelles Odes funambulesques*, le poète n'aura de cesse d'associer négativement la figure du critique avec celle du funambule. Dans « Le critique en mal d'enfant », un journaliste sans œuvre se compare à la reine des funambules, Mme Saqui :

¹²⁷ *Physiologie de la presse, biographie des journalistes*, [Paris, Jules Laisné Éditeur, 1841, 118 p.] p. 11,

¹²⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁹ T. de Banville. « Les chercheurs d'or », Annexe 3, *OPC II*, p. 391.

Danser toujours, pareil à Madame Saqui!
Sachez-le donc, ô Lune, ô Muses, c'est ça qui
Me fait verdier comme de l'herbe¹³⁰!

À son tour, Charles Monselet, critique au *Figaro*, est « comme un Américain voltigeant sur la corde¹³¹ » dans le poème « Chez Bignon », et Barbey d'Aurevilly, visé par les vers suivants de « Paris nouveau » est :

Ce critique fourbu, meurtri par le corset
De sa phrase, — qui prend pour règle
De bondir sur la corde où triompha Saqui,
Et qui, folâtre, fait taille de guêpe, & qui
N'a rien de l'aigle, — qu'un nez d'aigle¹³².

La question s'envenime quand il s'agit de traiter le rapport personnel du poète au journalisme, car l'avatar du funambule n'est plus considéré de façon péjorative, mais représente au contraire un travestissement nécessaire. Dans l'ouverture du *Salon de 1848* publié dans *La Sylphide*, Banville décrit en ces termes l'entreprise critique :

Moi-même, vous l'avouerai-je, je voyais arriver avec une grande joie le jour où je devais monter sur cette corde roide avec mon habit pailleté; moi aussi j'allais jouer une heure de ce violon de Paganini, et boire en souriant ce punch du feuilleton, aux feux bleus et roses comme les flammes du Bengale¹³³.

Abordée sans dégoût, « cette corde roide » est un autre nom de l'écriture éphémère, spectaculaire et enivrante du journal. L'« habit pailleté » que revêt le poète préfigure les « morceaux de paillon » que l'on retrouvera dans « La Corde Roide » ou « Le Saut du tremplin ». En 1850, Banville ira même jusqu'à comparer son article hebdomadaire à un « théâtre », sur lequel il serait « un acrobate du feuilleton¹³⁴ ». À cet égard, la rime

¹³⁰ T. de Banville. « Le Critique en mal d'enfants », *OPC III*, p. 163. v.70-73.

¹³¹ T. de Banville. « Chez Bignon », *OPC V*, p. 146, v. 86.

¹³² T. de Banville. « Paris nouveau », *OPC V*, p. 237, v. 43-47. Dans « Villanelle de Buloz », le journaliste Paulin Limayrac, autre cible régulière de Banville, est comparé à un « cornac », le bateleur montreur de bêtes. *OPC III*, p. 199, v. 7.

¹³³ T. de Banville. « Salon de 1848 », *La Sylphide*, [IXe année, t. VII, Paris, 1848 p.] 148. Avec la question de l'ivresse se joue une des formulations de la manière mêlée : le « punch du feuilleton » y renouvelle l'ambrosie dont se « débarbouille » traditionnellement le poète, mais il s'agit toujours « d'un vin réparateur » (Préface, *OPC III* p. 8), « qui invite à la communion fraternelle » (p. 10).

¹³⁴ T. de Banville. « 28 janvier 1850 », *Critiques*, p. 330.

« zingaro » :: « *Figaro* » qui clôt le poème « Bonjour Monsieur Courbet¹³⁵ », est d'une part emblématique du rapport d'accointance entre le saltimbanque et le petit journal, et d'autre part, inséparable du geste d'exil de l'habitat divin du poète (« Et sur nos Hélicons »). Car le poète est toujours un transfuge au journal.

Dans « Pas de feuilleton », poème de 1870 dédié au rédacteur en chef du *National*, Banville revient sur l'expérience profondément duelle du poète en journaliste :

Moi donc, oiseau du ciel antique,
Pâle cygne du lac profond
Couvert d'une peau de critique,
Je puis ignorer ce qu'il font¹³⁶.

Ici, la formulation hellénisante rappelle un passage des *Lettres Chimériques*, où Banville invoque la figure classique d'Apollon déguisé en berger pour décrire son travail au *National* : « moi, poète exilé, qui ai si longtemps gardé les feuilletons chez Admète¹³⁷ ».

Mais, au lieu de se conclure sur le caractère profondément aliénant du journal, à la manière d'un Gautier dans « Après le feuilleton¹³⁸ », le poème trouve sa résolution dans l'amour du « vieux journaliste [...] faiseur de vers¹³⁹ » pour le « parfum, jamais banal, / Qu'a notre encore d'imprimerie / Et l'atmosphère du journal¹⁴⁰ ». Par ce retournement, Banville fait ainsi droit à l'ambivalence, sinon à la contradiction tenue entre poésie et

¹³⁵ « De mes Odes plus tard ayant grossi les listes, / Et sur nos Hélicons vivant en zingaro, / J'ai composé ces vers, — assez peu réalistes, / Pour un petit journal appelé *Figaro*. », « Bonjour Monsieur Courbet », *OPC III*, p. 234.

¹³⁶ T. de Banville. « Pas de feuilleton », *Rimes dorées*, *OPC V*, p. 181, v. 81-84.

¹³⁷ T. de Banville. *Lettres Chimériques*, Le plagiat, à M. V. Sardou. P. 54. L'image est chère au poète, qui la reprend à propos des « balivernes » de Voiture pour admettre « ce déguisement auquel de plus grands que Voiture se sont tant de fois résignés, afin qu'on leur pardonnât l'inspiration et la génie. Apollon est toujours ici bas un exilé chez Admète. » *CLA, I*, p. 19. À la mort de Gautier, Bergerat écrit les vers suivants : « Il fut superbement triste, étant né poète ; / Et dans le prosaïque exil des feuilletons, / Tel qu'Apollon paissant les troupeaux chez Admète, / Dieu des hauts firmaments, il parqua les moutons. »

¹³⁸ T. Gautier. « Après le feuilleton », *Émaux et Camées*, p. 119-120.

¹³⁹ T. de Banville. « Pas de feuilleton », *OPC V*, p. 184, v. 157-160.

¹⁴⁰ *Ibid.*, v. 161-164.

journal¹⁴¹, qui fait sans doute sa spécificité, ainsi que le constatera Mendès dans *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900* :

Et, enfin, – ceci, c'était le plus énorme et le plus invraisemblable des travaux, – enfin, ô dompteur de lions et de colombes, vous avez accompli ce miracle d'unir la poésie au journal. Cela, cette impossibilité, ce prodige, vous l'avez réalisé! Tout le monde l'a vu! Personne ne peut dire le contraire¹⁴²!

Le « miracle » accompli par Banville — dont nous étudierons les procédés dans le chapitre III — est à prendre comme un geste novateur d'après Mendès, la réalisation d'un idéal qui aura ses successeurs¹⁴³. Mais si le travestissement du poète en funambule est intimement lié à sa pratique journalistique, il constitue également une réponse à la perte d'aura du poète sous « l'apothéose de l'Épicerie¹⁴⁴ » du Second Empire.

b) *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*

Combien prête-t-on sur une lyre au Mont-de-Piété¹⁴⁵?

Après les masques du petit journal, l'assimilation du poète au saltimbanque — figure par excellence du masque et de l'ambivalence—, participe de cette complexification du sujet qui fonde la manière mêlée. Dans une dédicace rimée d'*Odes funambulesques* à Édouard Plouvier, le poète revient sur le visage contradictoire qu'il y présente :

Et moi je contrefais la voix
De Paillasse, après son enseigne...
O mon vieil ami! Tu le vois,

¹⁴¹ Diachroniquement, les positions de Banville se sont infléchies en faveur d'une alliance entre poésie et journal. Son activité régulière au *National* (1869-1882) puis au *Gil Blas* (1882-1888) jouant sans doute un rôle dans le projet de « mariage » énoncé dans l'avant-propos de *Nous Tous* (1884).

¹⁴² C. Mendès. *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, [Paris, Imprimerie Nationale, 1902, 546 p.] p. 97.

¹⁴³ À propos de l'aventure collective de la *Revue Fantaisiste* (1861), à laquelle participa Banville, Mendès écrira ainsi qu'elle fut un « présage de la réconciliation future entre l'article de journal et la poésie ». Cité dans Fanny Bérat-Esquier. « Catulle Mendès et la littérature parisienne », in *Catulle Mendès et la République des Lettres*, [Paris, Classiques Garnier, 2011, 300 p.] p. 65.

¹⁴⁴ T. de Banville. « Saraman », *L'Âme de Paris*, p. 81.

¹⁴⁵ C. Baudelaire. « L'École païenne », *OC II*, p. 47.

Ma lèvre rit et mon cœur saigne¹⁴⁶.

La « voix » « contrefaite » du poète, en plus d'indiquer l'importance du parodique dans le recueil, est bien le signe d'une délégation de l'instance, d'une non-coïncidence du sujet avec lui-même. Il s'agit là d'un autoportrait critique qui fait de l'œuvre entière le lieu d'un sujet clivé. L'octosyllabe final, « Ma lèvre rit et mon cœur saigne », — écho lointain de l'hémistiche célèbre de la *Ballade du concours de Blois* (« Je riz en pleurs¹⁴⁷ ») —, incarne le retrait de l'emblème romantique du « cœur » et le travestissement de l'instance de parole (« lèvre »). Il doit être associé à une prise de conscience de la « nouvelle et dérisoire condition de l'artiste au sein de la société capitaliste¹⁴⁸ », dont il concentre les enjeux. Obligé du public, comme le journaliste, le saltimbanque incarne la réification problématique de l'art. Dans « La Muse vénale », Baudelaire présentera un portrait similaire de la muse travestie en saltimbanque :

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire¹⁴⁹.

Le saltimbanque est le signe d'une dégradation en ce qu'il ramène le poète au bon vouloir du « vulgaire » : le public trivial et grossier. Il a partie liée avec l'économie de marché, à ses règles de l'offre et de la demande, auxquels il se soumet non sans réticence. À ce titre, le poème « La Corde roide » est avant tout l'allégorie d'une expérience du marché littéraire. L'amertume procurée par les succès des « feuilletons du lundi¹⁵⁰ », —

¹⁴⁶ T. de Banville. « À Édouard Plouvier », Annexe III, *OPC III*, p. 334. v.13-16. Sans doute est-ce de sa rencontre avec la funambule Mme Saqui, lors de son dernier spectacle, que Banville tire la formule de cet *ethos* problématique : « Rien ne peut rendre la colère, le désespoir, le regret immense qu'elle essayait de cacher sous un sourire », « Les Petits Théâtres de Paris », *Le Musée des Familles*, avril 1846, p. 137.

¹⁴⁷ F. Villon. « Ballade Villon », *Œuvres poétiques*, [éd. J. Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, 992 p.] p. 181, v. 6.

¹⁴⁸ A. Bernadet, B. Degott. « Petite histoire de la poésie française après Banville », *Études françaises*, 51, 3, p. 7.

¹⁴⁹ C. Baudelaire. « La Muse vénale », *Les Fleurs du Mal*, p. 45, v. 12-14.

¹⁵⁰ « J'ai mangé du sucre candi / Dans les feuilletons du lundi / Ma bouche en est encore amère », « La Corde roide », *OPC III*, p. 17. Ces trois vers ne se comprennent pas sans une explication de l'expression « manger du sucre », de l'argot des comédiens, qui réfère aux applaudissements du public.

auxquels est contraint le poète « lundiste¹⁵¹ »—, symbolise l'impasse dans laquelle se trouve tout poète lyrique à vivre de son état.

Que vaut la poésie « dans un monde où l'art, livré au jugement de la foule et subordonnée à des conditions économiques, dépérit et meurt ; où l'argent monnayé est devenu le seul idéal du plus grand nombre¹⁵² »? Dans le *Tintamarre* du 1^{er} novembre 1857, la réponse, sans doute écrite par Commerson, est ironiquement réglée sur la propension de Banville à la rime riche : « — Par décision administrative en date du 27, Le Mont-de-Piété ne prêtera plus sur les rimes de M. Théodore de Banville¹⁵³. »

De la même manière que Mangin dût changer son habit de notaire en habit de Polichinelle pour réussir à vendre ses crayons¹⁵⁴, seule « l'échelle du saltimbanque¹⁵⁵ » permet à l'artiste d'être vu et entendu. Si Banville est farouchement opposé au matérialisme de son époque, — « Car ce siècle sans foi ne veut plus qu'acheter¹⁵⁶ » —, il ne peut plus, pour la peindre, lui opposer la pureté du chant orphique :

Le poète n'est pas toujours
En train de réjouir les ours
Et de civiliser les pierres¹⁵⁷.

Il faut donc se compromettre, — on se doit à la société —, et le clown est l'incarnation de cette compromission inédite avec le capitalisme. De ce point de vue, la rime « banque » :: « saltimbanque », présente dans « La Corde Roide » et « Le Budget », atteste de l'union problématique de l'art et du marché¹⁵⁸. Une ambivalence qui colle à la

¹⁵¹ « J'étais déjà un petit lundiste de fraîche date », T. de Banville. *L'Âme de Paris*, p. 64.

¹⁵² T. de Banville. « Credo » *Critiques*, éd. Victor Barrucand, 1917, p. 459

¹⁵³ « Prédications du mois de novembre 1857 », *Le Tintamarre*, 1^{er} novembre 1857, p. 1. Disponible sur Gallica. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5670956v/>. Page consultée le 3 juin 2017.

¹⁵⁴ Ce travestissement, relaté dans le *Journal pour Rire* (11 juin 1853) et *L'Argus et le Vert-vert réunis* (7 janvier 1866), faisait partie intégrante du *speech* de Mangin, le « Marchand de Crayons ».

¹⁵⁵ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 18.

¹⁵⁶ T. de Banville. « Bonjour, Monsieur Courbet », *OPC III*, p. 136, v. 14. Banville décrira plus tard le Second Empire comme « l'apothéose de l'Épicerie », *L'Âme de Paris*, p. 81.

¹⁵⁷ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 18.

¹⁵⁸ Ce que Benjamin avait perçu dans *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 82 : « Les jeux du clown sont notoirement en rapport avec l'économie. Il imite, par ses mouvements brusques, autant la machinerie qui

peau de l'établissement de commerce, si l'on considère le sens argotique de « banque » qui renvoie au monde des *banquistes*¹⁵⁹, c'est à dire des saltimbanques.

Que le monde soit dominé par les puissances de l'argent, Banville n'est pas le seul à l'écrire. En 1857, Vallès publie *L'Argent*, Ponsard *La Bourse*, et Dumas-fils *La question d'argent*. Mais c'est au poète que revient d'interroger le choc de la valeur économique et de la valeur artistique : la première étant fondée sur des critères d'utilité quand la seconde représente une problématique de l'art. Si Banville débute son recueil sur le constat cruel d'une chute du cours de la poésie (« Les lauriers valaient bien leur prix¹⁶⁰ » ; « Tu ne vaux plus un décime¹⁶¹ ! »), il déclare rapidement une connivence problématique entre poésie et argent. Le vis-à-vis entre les deux est exemplaire dans « Marchands de crayons », où les rôles sont échangeables :

Il n'est donc pas, non plus, mon ange,
Poète, ou bien agent de change?
Ni boursier? ni musicien¹⁶²?

Quoiqu'il conspuie les « poètes en carton » qui ont « — c'est un affaire, — / Des rimes pauvres à placer¹⁶³ », Banville n'échappe pas lui même à sa propre mise en vente, ce que Benjamin reconnaissait chez Baudelaire, qui avait « confirmé ainsi pour son propre compte ce qu'il pensait de l'inévitable nécessité de la prostitution¹⁶⁴ ». De fait, l'attitude vénale est déployée avec ironie tout au long du premier recueil, depuis la

assène ses coups à la matières que la conjoncture qui assène les siens à la marchandise ». Les *Châtiments* explorent cette question avec insistance pour attaquer l'illégitimité et la vénalité du pouvoir impérial.

¹⁵⁹ « Tout le monde des saltimbanques, des banquistes », A. Delvau. *Dictionnaire de la langue verte*, [Paris, E. Dentu, 1867, 514 p.] p. 30.

¹⁶⁰ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 17, v. 2.

¹⁶¹ T. de Banville. « Virelai à mes éditeurs », *OPC III*, p. 216, v. 20.

¹⁶² T. de Banville. « Marchands de crayons », *OPC III*, p. 153, v. 148-151.

¹⁶³ T. de Banville. « Un chant national, s'il vous plaît », *OPC V*, p. 124.

¹⁶⁴ W. Benjamin. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 248. Au lieu de la prostitution de Baudelaire, assimilée à la vertu sacrificielle ou puissance destructrice, héritage de la pensée maistrienne, la prostitution de Banville est sans doute le mal nécessaire d'une nouvelle formule de l'art. Outré par la « manière » des *Odes funambulesques*, Barbey d'Aurevilly assimilera ainsi le geste du poète à la débauche et à la mort de son art : « Prostituer, c'est tuer toujours! », « Réception critique », *OPC III*, p. 401.

préface où « un poète » « sert d'intermédiaire pour trouver de l'argent¹⁶⁵ », jusqu'à la cupidité assumée de l'adresse « À un ami » : « envoyez-moi de l'or, / Je n'ai souci que des chimères¹⁶⁶. », en passant les adieux parodiques à la « Lyre d'argent, gagne pain trop précaire¹⁶⁷ », dans « Adieu, Paniers ».

c) *L'invention d'un corps*

Même s'il incarne une figure de compromission et de vénalité, le saltimbanque est également le gage d'une certaine liberté¹⁶⁸ par sa virtuosité musculaire. Depuis la sortie de l'Éden en passant par le couple pascalien de l'ange et de la bête, l'homme judéo-chrétien présente un rapport problématique au corps, qui expliquerait pour Jean Starobinski l'attrait du saltimbanque :

Le corps, c'est le mal, c'est la contingence, l'on va au cirque, au champ de foire, à l'opéra, pour voir des corps chercher, glorieusement, vainement, leur rédemption par le mouvement¹⁶⁹.

Entre attraction terrestre et céleste, la corde roide du poète est en effet une manière de négocier l'impossibilité d'une ascension idéale, problème que l'on retrouve ailleurs formulé par « L'Albatros » de Baudelaire ou « Ce que disent les hirondelles » de Gautier. La force de la proposition banvillienne est qu'en congédiant sa propre « âme¹⁷⁰ », le poète-saltimbanque se découvre un *corps*. Le clown, « qui tient de l'animal et du dieu¹⁷¹ »

¹⁶⁵ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 13.

¹⁶⁶ T. de Banville. « À un ami », *OPC III*, p. 198, v. 47.

¹⁶⁷ T. de Banville. « Adieu, Paniers », *OPC III*, p. 171, v. 1.

¹⁶⁸ « Qu'est-ce que le saltimbanque, sinon un artiste indépendant et libre qui fait des prodiges pour gagner son pain quotidien, qui chante au soleil et danse sous les étoiles sans l'espoir d'arriver à aucune académie? », *Les Pauvres saltimbanques*, [Paris, Michel Lévy frères, 1853, 96 p.] p. 142.

¹⁶⁹ J. Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 52.

¹⁷⁰ « Quoique son âme soit ailleurs, / Il te prend tes masques railleurs », *OPC III*, p. 19. Rappelons que le mot clown vient du vieil anglais « clod » (toujours attesté comme motte de terre), —la glèbe—, aspect qui contribue aussi à son origine terrestre.

¹⁷¹ « Le clown! le poète! pour qui voit superficiellement, rien qui se ressemble moins ; pour qui sait voir, se dégager des apparences, c'est une seule et même personne. Un être qui est moins et plus que l'homme, mais qui tient de l'animal et du dieu [...] ; un tel être emporté par l'extase, baisé par le rayon des étoiles, et toujours

, contribue alors à « inscrire l'expression littéraire sur un axe d'immanence¹⁷² ». À ce titre, il est une figure moderne du satyre, que Banville convoque également :

La [Évohé] voilà présentée, et, mon bras sous le sien,
 Nous allons tous les deux, pareils au groupe ancien
 D'une jeune bacchante agaçant un satyre,
 Du mieux que nous pourrons jouer à la satire¹⁷³.

Au regard de la manière, qui désigne une singularité dans l'empiricité du corps (*manus*), l'intérêt du funambulesque est de considérer la création à partir de l'effort physique, ce que Barbey d'Aurevilly retiendra en caractérisant négativement le « corps souple » des *Odes funambulesques*, — « ce trop de corps¹⁷⁴! ».

Entre le clown et le poète, Banville reconnaît une parenté essentielle : « 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'équilibre¹⁷⁵. » En prenant le saltimbanque comme répondant allégorique, Banville s'associe non seulement à un corps spectaculaire, mais érige le somatique en modalité du poétique.

En effet, le sujet funambulesque fait de l'invention (retorse) d'un corps la condition de l'individuation, comme dans « Une Vieille Lune » : « Sur ce petit théâtre où le bon goût n'est pas / Paillasse enfariné, je m'escrime à grands pas¹⁷⁶ ». Le corps physique en performance est alors indissociable d'un *corps du dire* : une promotion du sensible nécessaire pour mettre en crise la logique transcendantale du signe, en tenant comme

vainqueur de la matière, est-il le clown ou le poète? », « Les Frères Zemganno », *Le National*, 12 mai 1879, *CLA I*, p. 164.

¹⁷² A. Bernadet, B. Degott. « Petite histoire de la poésie française après Banville », p. 7.

¹⁷³ T. de Banville. « Évohé, Némésis Intérimaire », *OPC III* p. 48. Entre le satyre et le clown, le lien que le poète active tient à leur hybridité commune, — le pot-pourri du latin *satura*—, qui fait une place prépondérante au charnel et à ses instincts. Comme le saltimbanque ou le bouffon, le satyre est également un avatar du journaliste. Dans « Nadar », Banville présente Villemessant (Rédacteur en chef du *Figaro*) « mêlé comme les vieux railleurs, / De faune et de satyre ».

¹⁷⁴ J. Barbey d'Aurevilly. « Le Constitutionnel, 12 août 1878 », *Les œuvres et les hommes*, t. XI. Disponible sur <http://obvil.paris-sorbonne.fr>. Page consultée le 4 juin 2017.

¹⁷⁵ T. de Banville. « 12 mai 1879 », *Critiques*, [éd. V. Barrucand, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1917], p. 421.

¹⁷⁶ T. de Banville. « Une vieille lune », *OPC III*, p. 92, v. 107-108. Versions de la *Silhouette* et des *Odes funambulesques* de 1857 et 1859.

solidaires le sensible et l'idéal, la forme et le sens. Cette attitude a pour effet de déplacer les frontières des catégories artistiques (notamment via la théâtralité du vers, comme nous essaierons de le montrer dans le chapitre III).

De ce point de vue, l'occurrence de l'écho « rimes » :: « escrimes¹⁷⁷ », ramenant la création et le champ littéraire à une « lutte¹⁷⁸ », engage une habileté, sinon une *virtuosité* de l'écriture —concentrée dans la métrique— qui paradoxalement accorde au clown-oiseau d'aller « rouler dans les étoiles¹⁷⁹ », affranchi de la pesanteur. Dans la description du clown qui ouvre « Le Saut du Tremplin », la disposition des rimes embrassées installe ainsi le sème du mouvement et de la mauvaise vie, lié à la couleur voyante du saltimbanque¹⁸⁰ (« bouge » :: « rouge ») comme nécessaire appareil d'une intériorité quasi christique et pure (« plaie au flanc » :: « blanc¹⁸¹ »).

Geste à la fois spectaculaire et divin, l'anabase finale du corps du poète, qui pourrait être entendue comme une simple fuite hors du monde, doit sans doute se comprendre sur le modèle chrétien de la passion et de la rédemption. Son tremplin est un « vil échafaud¹⁸² », —une autre croix—, et son « cœur dévoré d'amour¹⁸³ », n'est pas sans rappeler la fortune du Sacré-Cœur de Jésus dans la théologie catholique. Une manière pour Banville de *faire corps* avec la société.

¹⁷⁷ « Ainsi, j'ai beau nommer l'Amour « my dear child », / Être un Cyrus en nos escrimes, / Et faire encor pâlir le luxe de Rothschild / Par la richesse de mes rimes, » T. de Banville. « À un ami », *OPC III*, p. 197.

¹⁷⁸ Mot qui signe un rapport du poète avec la création et le contemporain. Depuis « la lutte des vers » (« Phylis, églogue ») des *Cariatides*, au poème « Lutte » de *Sonnailles et Clochettes*, en passant par les occurrences ironiques de la rime « lutte » :: « flûte » dans les *Odes funambulesques*.

¹⁷⁹ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 244, v. 72.

¹⁸⁰ « Et d'une lieue on l'aperçoit / En souliers rouges! », « La Corde roide », *OPC III*, p. 19, v. 48-51.

¹⁸¹ T. de Banville. « Le Saut du Tremplin », *OPC III*, p. 241, v. 3-6. L'artiste, le poète, est voué au martyr chez Banville, sur le mode chrétien du sacrifice : « Et ce martyr, qui porte une blessure au flanc », « À ma mère », *Les Cariatides*, *OPC I*, p. 232, v. 49.

¹⁸² T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 244, v. 67.

¹⁸³ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 244, v. 71

3 – Le sujet de la manière : Anonymat, identité, reconnaissance

a) *L'anonymat du peuple*

En tant qu'acteur anonyme, le corps du saltimbanque, comme allégorie du masque, porte une dimension collective. Dès 1842, Théophile Gautier reconnaît cette ambivalence aux artistes du Théâtre des Funambules :

Personne ne les connaît, on ignore leurs noms, comme ceux qui ont élevé les cathédrales du moyen âge. L'auteur de ces merveilleuses parades, c'est tout le monde, ce grand poète, cet être collectif qui a plus d'esprit que Voltaire, Beaumarchais ou Byron¹⁸⁴.

En revêtant l'habit de Paillasse, Banville reprend à son compte « une interrogation sur le peuple comme puissance physique et corps en marge¹⁸⁵ », la force d'une parole anonyme et plurielle à la fois. Si l'on considère que dix-sept des poèmes des *Odes funambulesques* furent prépubliés sans nom d'auteur, et que le recueil paru sans être signé, l'anonymat conçu comme siège de la parole populaire est effectivement un ressort capital des *Odes funambulesques*. Banville expliquera ainsi ce geste éditorial dans sa préface :

Un mot encore : les *Odes funambulesques* n'ont pas été signées, tout bonnement parce qu'elles ne valaient pas la peine de l'être. Et d'ailleurs, si l'on devait les restituer à leur véritable auteur, toutes les satires parisiennes, quelles qu'elles soient, ne porteraient-elles pas le nom du facétieux inconnu qui s'appelle TOUT LE MONDE¹⁸⁶?

À l'instar de « la farce ou de l'épopée », les *Odes funambulesques*, parce qu'elles sont anonymes, seraient signées par « un auteur collectif : *le Peuple*¹⁸⁷ ». Cet usage soustrait au petit journal permet à Théodore de Banville de postuler une orientation

¹⁸⁴ T. Gautier, cité dans J. Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 22.

¹⁸⁵ O. Bara. « Auriol, ou de l'usage romantique du clown: Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque », p. 12.

¹⁸⁶ T. de Banville, « Préface », *Odes funambulesques*, OPC III, p. 15.

¹⁸⁷ « Leur caractère principal, farce ou épopée, c'est qu'elles ont un auteur collectif : *le Peuple*, [...] », T. de Banville. « 2 décembre 1872 », *Critiques*, p. 78

collective de l'écriture, — le journal étant lui-même écrit « pour tout le monde » comme rappelé dans l'avant-propos de *Sonnailles et clochettes* (1890). Seulement le poète en saltimbanque n'est pas exactement « TOUT LE MONDE », il est celui qui tente de remédier au *manque* du peuple.

b) « Pour un peuple folâtre »

*Il n'y a pas d'œuvre d'art
qui ne fasse pas appel à un peuple
qui n'existe pas encore*¹⁸⁸.

Écrite sous le patronage des *Oiseaux* d'Aristophane, la préface des *Odes funambulesques* entame la recherche d'une langue commune dont le chœur de la comédie antique avait la charge¹⁸⁹. À trois reprises, le poète y regrette le « manque du chœur », « ou du moins ce mot, ce cri, ce signe qui invite à la communion fraternelle¹⁹⁰ ». Lien essentiel entre l'action et les spectateurs dans le théâtre grec, le *chœur* représente pour Banville un élément théâtral nécessaire pour penser la dimension politique du poème. Il est ce qui unit « l'âme du poète et l'âme du spectateur¹⁹¹ ». Dans un article plus tardif sur l'acteur Félix, — « cet homme-peuple », l'auteur emploiera les mêmes termes :

Le manque de cette collaboration, de cette intervention du peuple, voilà le vice, la mortelle froideur de notre théâtre, et tous les grands poètes modernes en ont été préoccupés [...] car le théâtre ne sera pas vivant tant que le poète et le peuple ne se parleront pas l'un à l'autre, comme aux âges glorieux de la démocratie et de la

¹⁸⁸ G. Deleuze. « Qu'est-ce que l'acte de création », *Deux régimes de fous*, [Paris, Éditions de Minuit, 2003, 384 p.] p. 302.

¹⁸⁹ « La Poésie dramatique avait tout de suite trouvé chez les Grecs sa forme parfaite et définitive, parce que le Chœur était un lien direct et vivant entre les personnages tragiques et le peuple présent à la représentation, et faisait partie à la fois du peuple et du drame. » T. de Banville. « Explications loyales », *Paris vécu*, p. 262. « La tragédie et la comédie grecques [...] furent vraiment démocratiques et populaires. Car là le peuple, le peuple tout entier, était non seulement sur les gradins de l'amphithéâtre où il n'avait pas payé, mais encore sur la scène, à côté des rois et des Dieux, qui ne le dédaignaient pas, et à qui il disait hautement ses plaintes, ses aspirations, ses désirs et ses viriles pensées. », « Un chiffonnier », *Lettres Chimériques*, p. 144.

¹⁹⁰ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 31-32. Voir aussi, « il *manque* toujours la parabase des *Oiseaux*; il *manque* les chœurs, ces Odes vivantes » ; « Il *manque* toujours le chœur, ou du moins ce mot, ce cri, ce signe qui invite à la communion fraternelle. » *Ibid.*, p. 30-32.

¹⁹¹ T. de Banville. *PTPF*, p. 139.

poésie¹⁹².

De fait, avec le drame romantique et l'avènement du peuple au premier plan, la question chorale a été redistribuée selon Victor Hugo au « poète¹⁹³ », et il lui incombe de négocier cette dimension esthétique-politique. En faisant du chœur le point d'orgue de « l'intervention du peuple », Banville ouvre d'un côté le poème à la polyphonie, et de l'autre, fait de l'orientation collective de sa parole un impératif éthique et politique. Par là, il renégocie le projet romantique et républicain énoncé par Lamartine sur le devenir-populaire de la poésie¹⁹⁴. Une dizaine d'années après l'échec de 1848, un projet de « communion fraternelle » fait véritablement partie des refoulés du Second Empire, et situe l'entreprise poétique au rayon des utopies.

« *Se faire peuple*¹⁹⁵ » implique une logique d'individuation propre au poème, articulant l'individuel au collectif —, qu'un sujet s'invente comme trans-sujet. À l'instar de la figure antique du coryphée, le poète en saltimbanque a alors charge de faire collaborer « la foule, le peuple¹⁹⁶ ». Non pas un peuple préexistant, empirique, dénombrable, mais un peuple à inventer, à faire advenir par le poème, comme l'explique le poète à sa muse : « Mais nous, nous travaillons *pour un peuple* folâtre / En haillons! En plein vent! Nous sommes le théâtre¹⁹⁷ ».

Ainsi, au lieu d'un élément strictement identifié et délimité par la dramaturgie

¹⁹² T. de Banville. « Compère Félix, 14 octobre 1870 », *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 382-384. Le patronage grec est d'autant plus significatif que « l'hellénisme » de Banville, ainsi que l'explique Myriam Robic présente « une dimension clairement politique et idéologique dans la mesure » où la Grèce rêvée devient « la patrie de la liberté et de la démocratie après les événements de 1848-1852 ». *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, p. 298.

¹⁹³ « Or, qu'est-ce que le chœur, ce bizarre personnage placé entre le spectacle et le spectateur, sinon le poète complétant son épopée? » V. Hugo. « Préface de Cromwell », *Théâtre complet I*, [Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, 1806 p.] p. 412.

¹⁹⁴ « La poésie à venir a une destinée nouvelle à accomplir, elle doit suivre la pente des institutions et de la presse, elle doit se faire peuple et devenir populaire comme la religion, la raison et la philosophie. » A. de Lamartine. « Les destinées de la poésie », dans C. Millet. *Le Romantisme*, p. 98.

¹⁹⁵ « Pour réussir chez elle [en France], il ne suffit pas qu'Apollon exilé du ciel se fasse berger, il faut encore qu'il se fasse peuple, et ne réclame sa place dans aucune aristocratie. » T. de Banville, *PTPF*, p. 284.

¹⁹⁶ T. de Banville. « [...] pour représenter la foule, le peuple, il faut non pas un bouffon, mais un être à la fois satirique et lyrique », « Compère Félix, 14 octobre 1870 », *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 382-384.

¹⁹⁷ T. de Banville. « Une vieille lune », *OPC III*, p. 92, v. 97-98. Nous soulignons la formule « pour », qui a ici le sens de « à l'intention de » ou « en direction de ».

antique, Banville redéfinit le *chœur* comme une catégorie à inventer par chaque auteur : « Molière, Racine, Beaumarchais ont tous cherché, chacun à leur manière, l'équivalent du Chœur d'Aristophane¹⁹⁸. » L'expression « chacun à leur manière » mérite qu'on y regarde de plus près. Premièrement, elle ouvre sur une conceptualisation du singulier, qui établit la manière comme « la singularité inimitable d'une écriture¹⁹⁹ ». Ensuite, son association avec un régime de trans-subjectivité (« l'équivalent du Chœur ») fait de la manière le lieu même de la rencontre du poète et du peuple. En ce qu'elle l'inclut virtuellement, la manière funambulesque est bien ce « lieu inattendu » où se recréent « les liens entre le sujet et la société²⁰⁰ ».

c) La manière est la signature

*Les poètes sont comme les souverains ; ils doivent battre monnaie²⁰¹.
Le poète de Déidamia battait et frappait l'or à son coin²⁰².*

Si la manière est avant tout le lieu d'une singularité inimitable, le poème doit présenter sa marque irréfragable. Dans une *Lettre chimérique* à Victorien Sardou, Banville fait l'éloge de l'individualité de son confrère :

[...] votre art lui-même, dans son ensemble, vous appartient. Et il vous appartient si bien en propre que, s'il était possible de jouer une pièce de vous sans que nulle indiscretion révélât le nom de l'auteur, tout le monde se mettrait à crier, et légitimement, cette fois : « C'est Victorien Sardou²⁰³ ! »

L'exclamation (« C'est [...] ! ») qui indique la reconnaissance, désigne l'avènement de la manière ; François Coppée la répètera à l'inauguration du buste de Banville au jardin du Luxembourg : « [...] on ne peut ouvrir son livre, à n'importe quelle

¹⁹⁸ T. de Banville. *PTPF*, p. 151. À la page 143, Banville fait valoir que ce qui a remplacé le chœur antique chez Corneille est « le monologue lyrique ».

¹⁹⁹ A. Bernadet. « Introduction, Le 1^{er} Verlaine ou le sens de l'aventure », *Verlaine, première manière*, p. 10.

²⁰⁰ A. Bernadet. *L'exil et l'utopie : Politiques de Verlaine*, p. 26.

²⁰¹ V. Hugo. « F° 50, vers 1850 », *Océan, Œuvres complètes* [Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002] p. 155.

²⁰² T. Martel. « 10 mars 1923 », *Le Gaulois*, p. 3. Disponible sur Gallica.fr. page consultée le 3 juin 2017.

²⁰³ T. de Banville. « Le Plagiat, à V. Sardou », *Lettres Chimériques*, p. 54.

page, sans s'écrier : "C'est du Banville!"²⁰⁴ ». Cette exclamation est une preuve que, selon les mots du poète, « s'il y a quelque chose de non impersonnel au monde, c'est un poème²⁰⁵. » Elle a la vertu d'exposer la manière comme « signature même du texte, le nom de ce qu'elle comporte d'inimitable²⁰⁶. »

À ce titre, il convient d'examiner les raisons qui ont poussé Théodore de Banville à choisir l'anonymat pour son recueil. Dans une lettre à Poulet-Malassis du 5 janvier 1857, le poète insiste sur l'importance de l'anonymat: « Les *Odes funambulesques* ne peuvent avoir de ragoût qu'en n'étant pas signées²⁰⁷. » Selon nous, Banville désigne d'une part la stimulation d'attention publique qu'un ouvrage satirique anonyme devait susciter, — un coup éditorial. D'autre part, et plus essentiellement, il est ici question de l'invention et de la reconnaissance d'un goût propre à l'auteur, dont le ragoût serait l'emblème, étant le plat du mélange. En vérité, avec cette « anonymie de pure fiction²⁰⁸ », Banville table sur la reconnaissance de sa manière en l'absence de sa propre signature. Ce faisant, le poète met en scène l'action même de la manière : « le processus par lequel une œuvre confond son statut d'objet avec celui de sujet²⁰⁹ ».

Aussi, ne s'y trompe-t-il guère lorsqu'il fait publier anonymement cette réclame ingénue dans *La Presse* du 12 mars 1857:

Un livre depuis longtemps annoncé et attendu vient de paraître. Les *Odes funambulesques* sont un recueil de poèmes comiques non signés, mais où l'on a cru

²⁰⁴ F. Coppée. « Discours prononcé lors de l'inauguration du monument élevé à Théodore de Banville ». 20 novembre 1892, in *Annuaire de la société des Auteurs et compositeurs dramatiques*, p. 746-747. Disponible sur Gallica.fr, page consultée le 15 mai 2017.

²⁰⁵ T. de Banville. *Lettres chimériques*, p. 66. « Le poète lyrique se raconte lui-même, il est l'un des éléments indispensables de son œuvre, que je ne puis apprécier en faisant abstraction de lui; et s'il y a quelque chose de non impersonnel au monde, c'est un poème. »

²⁰⁶ A. Bernadet. « Introduction, Le 1^{er} Verlaine ou le sens de l'aventure », *Verlaine, première manière*, p. 11.

²⁰⁷ T. de Banville. « lundi 5 janvier 1856 », *Lettres à Poulet-Malassis*, p. 24. La requête du poète à son éditeur remonte à une autre lettre du 7 octobre 1856, où Banville dit croire « indispensable au succès du livre qu'il soit tout à fait anonyme », *Ibid.*, p. 3.

²⁰⁸ T. de Banville. « 7 octobre 1856 », *Lettres à Poulet-Malassis*, p. 3.

²⁰⁹ G. Dessons. *L'art et la manière*, p. 145.

reconnaître *cette manière mêlée d'ironie et de lyrisme* dont M. Théodore de Banville a donné le type dans sa comédie du Beau Léandre²¹⁰.

Dès la publication, la « manière mêlée » est en effet *reconnue* par plusieurs critiques, dont Fernand Desnoyers, qui avoue même que « le nom est inutile quand l'individualité vous fait reconnaître à chaque vers²¹¹. » Sans jamais la nommer, l'éloge dithyrambique d'Hyppolite Babou regarde vers l'hybridité de la manière en assimilant le sujet à l'individu Banville :

Oui, mon cher poète, cet heureux bâtard vous ressemble, à mon avis, cent fois plus que ses frères. Les *Odes funambulesques*, c'est vous trait pour trait, c'est vous tout entier, avec votre fougue savante de lyrisme excessif, avec vos gammes tournoyantes d'allégresse, avec cette double force native qui ne s'est révélée qu'à demi, je le crois, dans *Les Cariatides* et dans *Les Odelettes*²¹².

Si le substantif « bâtard » pointe tout d'abord le statut auctorial irrégulier de l'œuvre (soulignant son caractère impur, sinon illégal), il regarde également vers le caractère intermédiaire entre deux genres différents ou opposés —« cette double force »— une hybridité consubstantielle à l'entreprise funambulesque.

La force individuante de la manière est de créer une idiosyncrasie indiscutable, même par ses pourfendeurs:

L'auteur, — il ne s'est pas nommé, mais tout le monde l'a fait pour lui, parce que le style est une signature que l'on reconnaît toujours, et qui n'est pas comme l'autre à la portée des faussaires²¹³.

Chez le public qu'elle apostrophe, la *manière mêlée* a le don de susciter du dire. Dans l'impossibilité de la spécifier, chacun s'arme de ses propres mots pour désigner ce

²¹⁰ T. de Banville. « Réclame anonyme [T. de Banville] », *La Presse*, 12 mars 1857, *OPC III*, p. 391. C'est nous qui soulignons.

²¹¹ Anonyme [T. de Banville ou Fernand Desnoyers], « Polichinelle, 25 jan 1857 », *OPC III*, p. 511.

²¹² H. Babou, « Lettre à M. Théodore de Banville », Annexe IV, *OPC III*, p. 338.

²¹³ J.-B. d'Aurevilly, « Odes funambulesques [sans nom d'auteur], *Le Pays* », *OPC III*, p. 398. Quoiqu'il ait ici recouru à la catégorie rhétorique du style, Barbey lui associe la valeur individuante de la manière. Pour une analyse détaillée du rapport entre les deux concepts, voir A. Bernadet. « La Manière et le Style », *Revue canadienne d'esthétique*, vol 13, 2007. Disponible en ligne sur https://www.uqtr.ca/AE/Vol_13/. Page consultée le 14 juin 2017.

que Michel Lévy nommera « la manière du livre²¹⁴ ». Prise en tenaille entre l'individuel et l'anonymat-collectif, —couplage dont la manière est la clé de voûte—, l'identité du poème se développe en tension. Comme nous l'avons présenté, le sujet de la manière, par ses pseudonymes, son travestissement principal en saltimbanque, et sa signature en creux, ne cesse de se réinventer, mais chaque fois comme être double, entre deux pôles.

²¹⁴ « Ainsi nous avons obtenu de l'auteur le droit d'y joindre douze pièce nouvelles, rentrant toutes dans la couleur et dans la manière du livre, et qui ont été très remarquées dans les journaux et revues qui les ont publiées. », « Notes des éditeurs », T. de Banville. *OPC III*, p. 343.

Chapitre II – Le Théâtre du Poète

*Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté*²¹⁵.

Si du journal au poème, la « manière mêlée » organise l'apparition d'un sujet clivé par la figure du saltimbanque, elle fait également problème au point de vue transhistorique, en raison de l'ancrage référentiel des poèmes²¹⁶. « Rien de plus difficile que de faire comprendre après dix ans une plaisanterie parisienne²¹⁷ », écrit Banville en exergue de la section « Evohé ». De fait, la majorité des textes qui compose les deux recueils fait référence à des personnalités et à des événements dont la teneur, à moins d'être un spécialiste de l'histoire littéraire de la seconde moitié du XIX^e, échappe à l'œil contemporain. Cette inscription dans un temps « mêlé » entraîne au moins trois conséquences, que nous allons aborder successivement.

Tout d'abord, l'hyper-ancrage référentiel engage un certain nombre d'efforts pour échapper au caractère périssable des poèmes de circonstance. Un *désir de durer* remarquable lors de l'élaboration du recueil, laquelle exige de transformer la gazette en poème, du document en monument.

Ensuite, le devenir fugitif de l'écriture journalistique amène un *questionnement sur la représentation*. Nous tenterons d'y répondre en rapportant la démarche de Banville à la modernité baudelairienne comme lieu de la contradiction tenue entre immuable et fugitif, où la *manière* joue un rôle fondamental. Puis, nous considérerons le travail

²¹⁵ C. Baudelaire. « L'amour du mensonge », *Les Fleurs du Mal*, p. 141.

²¹⁶ Le premier volume comporte à lui seul plus de sept cent noms propres. Voir le « Répertoire des noms », *OPC III*, p. 601-747.

²¹⁷ T. de Banville. « Commentaire », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 251.

mémoriel du Commentaire de 1873 comme espace d'affirmation des positions esthétiques de Banville sur la représentation. Enfin, la question de la représentation étant particulièrement révélée par le débat avec le mouvement réaliste, nous tenterons d'éprouver l'étanchéité du vis-à-vis entre fantaisie et réalisme à partir de l'évolution du jugement du poète sur Gustave Courbet.

En dernier lieu, poursuivant notre questionnement sur le mode de représentation, nous serons particulièrement attentif aux procédés utilisés par Banville, —de la transposition de types caricaturaux préexistants à l'extension d'une véritable comédie des mœurs dans les deux recueils—, pour faire advenir ce qu'il nomme « le Théâtre du Poète », qui n'est autre chose que le poème considéré du point de vue funambulesque.

1 – La Gazette poétique du Second Empire

a) *Le poème-charge*

Le projet funambulesque de Banville repose sur un pari d'équilibriste : concilier la poésie et le journal, la « création » (*poiêsis*) avec « ce qui dure un jour » (*diurnum*). Dans l'avant-propos de *Nous tous* (1884), son avant-dernier recueil, le poète reviendra en ces termes sur cette alliance délicate des contraires : « Cette fois encore, dans une campagne très brève, (car il ne faut ni peser, ni insister) j'ai tenté de réaliser mon vieux rêve, et de marier la Poésie avec le Journal²¹⁸. » Le mariage est *a priori* problématique entre le document historiquement daté – caractéristique du journal et de la poésie de circonstance – et le monument *a priori* éternel que représente l'œuvre d'art.

La question peut être ramenée à une tradition de répartition des genres décidée au Chapitre IX de la *Poétique* d'Aristote, où le philosophe marque la différence entre Histoire et Poésie, mettant la première du côté du particulier, du circonstanciel, et la seconde du côté du général et de l'universel. Les *Odes funambulesques* auraient ainsi un pied dans l'Histoire et l'autre dans la Poésie : contradiction tenue, position acrobatique filée par le poète tout au long du recueil.

Le modèle à partir duquel Banville souhaite réaliser l'hybridation entre le journal et le poème est la caricature. Cet art mineur, qui relève moins de la peinture que du dessin, et dont le développement suit celui de la presse industrielle, est convoqué par le poète précisément parce qu'il a la vertu d'être un objet double. Dans la préface du premier recueil, Banville avance en effet qu'il a « tâché de faire avec la Poésie, cet art

²¹⁸ T. de Banville. *Nous Tous*, « Avant-Propos », *OPC VII*, p. 3.

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 barbouillage²¹⁹. » En 1855, dans *De l'essence du rire*, Baudelaire distinguait déjà « deux sortes » de caricatures : « celles qui ne valent que par le fait qu'elles représentent » et qui disparaissent « comme les feuilles volantes du journalisme », et celles qui, par leur modalité de représentation même, « contiennent un élément mystérieux, durable, éternel ²²⁰ », auxquelles il confère une valeur artistique. La seconde catégorie de caricatures, alliant fugitivité et éternité, présente une tension propre à l'historicité, entendue dynamiquement comme nécessaire inscription de l'œuvre par sa date et potentiel de réactualisation indéfinie de cette même œuvre.

De ce point de vue, Baudelaire et Banville sont rejoints par Hugo²²¹, mais radicalement séparés d'autres artistes, comme le réaliste Champfleury, qui cantonne la caricature au rôle de document historique : « Qui veut se rendre compte aujourd'hui de l'époque de Louis-Philippe doit consulter l'œuvre de Daumier²²² ». Sous prétexte que « le matériel de l'art [l']intéresse peu », Champfleury disqualifie toute prétention à la valeur de ce qu'il considère un « art grossier, cynique, un art sans art²²³ ». L'intérêt des conceptions baudelairiennes de la caricature comme objet double, capable non seulement d'évoquer une époque, mais d'attester de la présence d'un sujet, sont au fondement du funambulesque.

À partir de cette tension, on peut penser la contradiction tenue par Banville lorsqu'il présente en premier lieu ses poèmes comme des « feuilles volantes abandonnées

²¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²²⁰ C. Baudelaire. « De l'essence du rire », *OC II*, p. 525-526.

²²¹ « Les caricaturistes sont habituellement des penseurs, témoins Hogarth, Goya, Cruikshank, Gavarni, etc. », V. Hugo, « F° 153 », *Océan*, [Paris, Michel Laffont, coll. « Bouquins », 2002, 556 p.] p. 284.

²²² Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1865, p. VII, cité par Bernard Tillier, *À la charge*, [Paris, Les éditions de l'amateur, 2005, 256 p.] p. 12

²²³ *Ibid.*, p. X, p. 12.

pour la recreation des premières bises ²²⁴ », puis comme « autre chose qu'un barbouillage », c'est-à-dire une véritable œuvre (ainsi qu'il l'accordera au dessinateur Gavarni, qui « découvre, [...] fixe, [...] revêt d'une forme immortelle le côté épique de la Beauté moderne²²⁵ »). Entre l'objet historique daté caractérisant le journal, et l'œuvre d'art qui serait capable de résister aux affronts du temps, les « croquis²²⁶ » des *Odes funambulesques* et *Nouvelles Odes funambulesques* sont à considérer dans l'irrésolution du problème qu'ils exposent. Comment, à partir de ce que le poète présente comme des représentations figuratives du contemporain, faites à main levée, proches de l'instantané, construire un monument?

b) Du journal au recueil

Regarde avec moi l'affiche multicolore de ce spectacle imprévu : Occidentales, triolets, rondeaux, villanelles, satires, virelais, chant royal... il y aura même un pantoum²²⁷ !

Le Banville de tous les jours est journaliste et appartient à la classe des « lundistes²²⁸ », ces chroniqueurs qui, selon le modèle de Sainte-Beuve, sont chargés d'un feuilleton hebdomadaire rapportant les soirées mondaines et théâtrales. Dans le poème-préface du premier recueil, « La Corde roide », le poète revient sur son état : « J'ai mangé du sucre candi / dans les feuilletons du lundi : / Ma bouche en est encore amère²²⁹ ». Le journalisme, présenté comme un travail essentiellement alimentaire pour

²²⁴ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 5

²²⁵ T. de Banville. « Gavarni, Nécrologie, *Le Mousquetaire*, 27 novembre 1866 », *CLA I*, p. 288.

²²⁶ T. de Banville. « A Pierre Véron », *OPC V*, p. 4.

²²⁷ H. Babou. « Lettre à M. Théodore de Banville », « Annexe IV », *OPC III*, p. 339.

²²⁸ « J'étais déjà un petit lundiste de fraîche date », T. de Banville. *L'Âme de Paris*, p. 64.

²²⁹ T. de Banville. « La Corde roide », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 17.

le poète, n'offre qu'un instant de gloire fugitive. Pour y remédier —prolonger l'ivresse passagère que procure le journal—, il faut un livre.

À cet égard, la conception éditoriale d'*Odes funambulesques* doit être lue comme un antidote au caractère périssable du journal. Quoiqu'il se présente humblement comme tel, le recueil de 1857 n'est pas un simple assemblage de « feuilles volantes²³⁰ », — le sens premier du déverbal « recueil²³¹ » — mais un ouvrage conçu de façon théâtrale. À l'instar du « système de composition lyrique²³² » d'Hugo ou d'un Baudelaire qui fera valoir « un début et une fin²³³ » aux *Fleurs du Mal*, Banville fait de la construction poétique de son recueil une donnée essentielle. Pour mieux conjurer l'effet de dispersion des prépublications et leur discontinuité temporelle, l'agencement des poèmes est maîtrisé par une *dispositio* spectaculaire.

À la manière d'un spectacle de cirque, le recueil est ouvert par un numéro d'équilibriste, « La Corde roide », qui représente « la mise en scène lyrique du titre²³⁴ », et se voit terminé par une prouesse d'acrobate, « “Le Saut du tremplin”, c'est-à-dire la fin comme vers²³⁵ », un « Épilogue (faisant pendant à la “Corde Roide”)²³⁶ », ainsi que l'explique Banville à Poulet-Malassis. Dans son sens historique, l'épilogue désigne le petit discours en vers récité par un acteur au public, en fin de représentation. Aussi, le recueil entier est présenté comme un spectacle où les différents genres de poèmes

²³⁰ T. de Banville. « Préface », *Odes funambulesques*, OPC III, p. 5.

²³¹ « Recueil » vient du latin *recolligere* qui signifie « rassembler ».

²³² V. Hugo. « Préface de 1824 », *Odes et ballades*, *Œuvres poétiques I*, p. 269.

²³³ C. Baudelaire. « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés à un cadre singulier que j'avais choisi », Lettre à Vigny du 12 décembre 1861, citée par C. Pichois, « Introduction », *Les Fleurs du Mal*, p. 20-21.

²³⁴ T. de Banville. « Commentaire », OPC III, p. 248.

²³⁵ T. de Banville. « 3 février 1857 », *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, p. 35.

²³⁶ « “Le Saut du tremplin, Épilogue” (faisant pendant à la “Corde Roide”) ». T. de Banville. « Lundi 17 novembre 1856 », *Lettres à Poulet-Malassis*, p. 7. Il est à noter que les deux poèmes sont écrits en sizains (AABCCB) d'octosyllabes.

(occidentales, triolets, rondeaux, satires) s'enchaînent dans une logique de performance, numérotés les uns après les autres. Dans son désordre apparent, l'agencement d'*Odes funambulesques* fait écho au *mélange* promis par l'affiche du théâtre de la Foire qu'évoque Banville dans son article « Les Petits Théâtre de Paris » (1846) : la « pantomime *mêlée* de chants, de danses et de travestissements » ou le « mimodrame *mêlé* de combats au sabre et de feux d'artifices²³⁷ ».

En outre, les deux recueils sont ouverts par un frontispice représentant une scène de théâtre avec ses rideaux tirés, ce qui renforce le cadre théâtral de l'énonciation. Aspect d'autant plus souligné dans *Nouvelles Odes funambulesques* par les quatre poèmes dont les titres sont à lire comme des didascalies de saynètes comiques : « Molière chez Sardou », « Chez Guignol », « Chez Bignon » et « Chez Monseigneur ».

En tous points, la correspondance entre le poète et son « éditeur artiste²³⁸ », Poulet-Malassis, témoigne d'une préparation minutieuse et réfléchie²³⁹. Avec l'aspect matériel du livre, l'effet recherché est le contraste avec la teneur des poèmes. Comme l'écrit Banville, « il y a une chose admirablement combinée dans notre édition : c'est que la typographie du volume est aussi sérieuse et classique que la poésie est frivole ; conservons avec soin ce caractère²⁴⁰ ! » De fait, l'édition originale, ornée d'un frontispice de Félix Bracquemond, présente un luxe typographique peu commun. En plus de vignettes ornementales encadrant chaque différent poème, l'agencement des titres en romain, des lettrines en caractères rouges et des vers imprimés en italiques indiquent un

²³⁷ T. de Banville. « Les Petits Théâtres de Paris, suite », [*Musée des Familles*, 1846, p.237-245] *CLA II*, p. 244.

²³⁸ T. de Banville. « A Pierre Véron », *OPC V*, p. 3.

²³⁹ L'ordre des sections, la date de certains poèmes, l'ajout et le retrait de certaines pièces, la suppression de coquilles ont été discutés à plusieurs reprises par le poète avant la première publication, et après celle-ci, avec Michel Lévy et Alphonse Lemerre pour les éditions suivantes.

²⁴⁰ T. de Banville. « 8 novembre 1856 », *Lettres à Poulet-Malassis*, p. 5.

travail archaïsant et original, remarqué par la critique²⁴¹. Ainsi, par sa stratégie éditoriale, le volume d'*Odes funambulesques* fonde sa propre unité ; il se détache du flot commun de l'édition littéraire en même temps qu'il s'inscrit dans une tradition typographique pérenne et reconnaissable.

Conscient que seule la « redoutable épreuve du livre²⁴² » peut assurer une longévité, Banville portera une attention toute spéciale au destin éditorial de son œuvre. En plus d'accuser la popularité dont jouit le recueil de 1857, les six éditions et deux réimpressions du vivant de l'auteur lui permettent de revenir plus d'une fois sur le métier, de réarranger l'ordre et la composition du recueil, et ce jusqu'à l'édition définitive, privilégiée dans son testament olographe²⁴³.

c) *Le monument et le document*²⁴⁴

*Au contraire, ce que le poète (j'entends un Gautier)
a écrit, est écrit ; et la toute puissante Chimie
ne l'effacerait pas avec ses plus terribles acides*²⁴⁵.

La conception du livre comme ouvrage solide et durable est une idée qui tourmente les poètes du Parnasse²⁴⁶. Selon Laurence Campa, « la stabilité du poème

²⁴¹ Si Barbey d'Aurevilly reconnaît que le « livre matériel » « a un air que depuis longtemps les livres n'ont plus » (*OPC III*, p. 397), un autre critique, Fernand Desnoyers, va plus loin en décelant l'« ironie jusque dans l'impression » du livre. En effet, en même temps qu'il présente des « phrases vêtues selon les modes de la rue Vivienne en 1850 », « il est presque elzévirien » par son allure, *Polichinelle*, 29 mars 1857, « Réception Critique », *OPC III*, p. 406.

²⁴² T. de Banville. « A Pierre Véron », *OPC V*, p. 4.

²⁴³ Cf. « Établissement du texte » des *OPC III* par Peter J. Edwards, p. 427-430.

²⁴⁴ Notre réflexion s'appuie ici sur la séparation établie par Henri Meschonnic dans *Politique du rythme, politique du sujet* entre deux types d'œuvres d'art : le monument et le document, — le premier possédant une force d'invention et le second n'étant que le symptôme de l'époque. Il ne s'agit plus alors d'un simple questionnement d'ordre générique, mais de reconnaître l'invention de la valeur dans la spécificité des écritures. Voir H. Meschonnic. *Politique du rythme, politique du sujet*, p. 44.

²⁴⁵ T. de Banville. *Lettres Chimériques*, p. 195.

parnassien doit signifier cette immuabilité. En exploitant les thèmes lyriques traditionnels, les mythes et les légendes, les Parnassiens soustraient la Beauté du temps à la mort²⁴⁷. » Dans le célèbre poème « L'art », écrit en réponse à une odelette de Banville, Théophile Gautier fait même de ce caractère inaltérable la spécificité de l'art : « Les dieux eux-mêmes meurent, / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains²⁴⁸. » De la même manière, pour Banville, un « poème » digne de ce nom est « une chose immortelle, immuable²⁴⁹ » et le livre se voit par lui assuré d'une certaine permanence. Dans *Le Feuilleton d'Aristophane* (1855), comédie de Banville qui annonce par plusieurs aspects *Odes funambulesques*²⁵⁰, le personnage de l'imprimeur affirme ainsi : « Mais le livre, vainqueur du temps et du trépas / Nous donne les vrais biens qui ne s'achètent pas²⁵¹ ! ».

Lorsque dans sa lettre du 15 mars 1857, Victor Hugo écrit à Banville qu'il a « construit là un des monuments lyriques du siècle²⁵² », il exprime avec justesse le paradoxe structurant du recueil. Par la comparaison du livre au *monument*, Hugo réactive une conception du littéraire ayant pour idéal de durabilité l'architecture, tradition qui remonte au livre III des *Odes* d'Horace et son fameux vers « *Exegi monumentum perennius aere*²⁵³ » [J'ai construit un monument plus solide que l'airain]. Or, si *Odes funambulesques* est un « monument lyrique », c'est-à-dire une œuvre immuable, qui

²⁴⁶ Plus largement chez Banville, les poètes, exilés sur terre, appartiennent à un règne éternel ou atemporel, comme dans cette réplique de Florise : « L'art est une patrie aux grands cieus éclatants, / Où vivent, en dehors des pays et des temps, / Les élus qu'il choisit pour ses vivantes proies ». *Florise*, TC II, p. 212.

²⁴⁷ L. Campa. *Parnasse, Symbolisme, Esprit Nouveau*, p. 26.

²⁴⁸ T. Gautier. « L'art », *Émaux et Camées*, [Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 278 p.] p. 150, v. 49-52.

²⁴⁹ T. de Banville. *PTPF*, p. 9.

²⁵⁰ À cet sujet, consulter l'article de Romain Piana : « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », *Modernités*, 27, 2008, p. 140-146.

²⁵¹ T. de Banville. « Scène X », *Le Feuilleton d'Aristophane*, TC I, p. 33.

²⁵² V. Hugo. « Lettre du 15 mars 1857 », dans T. de Banville, « Annexe IV », *OPC III*, p. 337.

²⁵³ Horace. « Épilogue », Ode XXX, Liber III.

conformément à son étymologie latine, « fait se souvenir », elle n'en est pas moins un produit et un commentaire « du siècle ». Ainsi, en plus d'une œuvre digne d'être inscrite dans la mémoire des hommes, la formule de Victor Hugo pointe également l'œuvre de circonstance, ayant pour motivation essentielle le présent historique²⁵⁴.

Dans l'introduction de son édition d'*Odes funambulesques*, Joseph Marc Bailbé avance que « l'intérêt des *Odes funambulesques* vient du fait qu'elles présentent une chronique de deux époques aussi différentes que la Monarchie de Juillet et le Second Empire²⁵⁵. » Pour prendre en considération l'effort éditorial de Poulet-Malassis, les conceptions du poète sur la caricature comme objet double et du livre comme monument, il faudrait écrire qu'elles sont une chronique « artistique » : la *Gazette poétique du Second Empire*. Par l'alliage du fugitif propre à l'écriture journalistique et de l'immuable supposé de l'œuvre d'art, Banville joue sur deux tableaux à la fois, et tient la contradiction.

²⁵⁴ Dans la notice qu'il consacre à *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire, André Breton emploiera curieusement une expression très proche de Victor Hugo : « monument lyrique de ce temps ». De la même façon que les recueils de la manière funambulesque sont inséparables de l'Histoire de la République de 1848 et du Second Empire, le recueil fondateur de la Négritude ne se comprend pas sans l'histoire de la condition de l'homme noir dans les colonies françaises et la situation martiniquaise avant la Seconde Guerre Mondiale. A. Césaire. « Préface de 1947 », *Cahier d'un retour au pays natal* [Paris, Présence Africaine, 1983, 94 p.] p. 82.

²⁵⁵ J.-M. Bailbé. « Introduction », *Odes funambulesques*, éd. J.-M. Bailbé [fac-similé de l'édition de 1859], Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1993, p. XXXVI.

2 - Représenter la vie moderne

a) *La modernité : matière et manière*

*Il se passe tous les jours sous nos yeux des drames bien autrement intéressants*²⁵⁶.

Si les recueils de la manière funambulesque peuvent être considérés comme une *Gazette poétique du Second Empire*, ils lui sont irrémédiablement raccrochés, et abordent par là même une question centrale des poétiques postromantiques : la représentation du contemporain. À partir de la dialectique contradictoire entre immuable et fugitif établie par Baudelaire dans le *Salon de 1846* puis *Le Peintre de la vie moderne* (1863), nous croyons qu'il y a lieu de penser le rapport de la manière funambulesque à la modernité. Dans cette série d'études consacrée au peintre Constantin Guys publiée dans le *Figaro*, le poète des *Fleurs du Mal* expose en effet que « La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²⁵⁷. »

À la source du funambulesque, il y a chez Banville une conscience et un impératif de la modernité : « on n'est grand poète ou grand comédien qu'à condition de peindre son époque²⁵⁸ », écrit-il en tête d'un article dramatique en 1850. Le 18 novembre de la même année, dans un compte rendu de la *Sapho* de Boyer, le poète renchérit : « l'Art obéit à cette loi suprême et fatale de peindre son époque et d'en montrer les déchirements²⁵⁹ ». Peindre son époque, là est l'impératif, repris et travaillé sur le mode satirique dans *Odes funambulesques* et son recueil successif. Comme l'avance Banville

²⁵⁶ C. Baudelaire, T. de Banville. « 25 octobre, Causeries du *Tintamarre* », *Œuvres en collaboration*, p. 141.

²⁵⁷ C. Baudelaire. « *Le Peintre de la vie moderne* », *OC II*, p. 695.

²⁵⁸ T. de Banville. *CLAI*, p. 288.

²⁵⁹ T. de Banville. « *Le Pouvoir*, 18 novembre 1850 », *CLAI*, p. 303.

dès sa préface, « parce qu'il se passe autour de nous des choses très drôles²⁶⁰ », l'occasion de la caricature se transforme en obligation : « Vois, le siècle est superbe et s'offre au satirique : / Géronte dans le sac attend les coups de trique²⁶¹ ». Ainsi que Scapin corrigeant Géronte dans la tradition du théâtre comique, le poète-satiriste s'attaque aux « travers de ce temps²⁶² » au point où son livre entier devient le lieu « où notre siècle a vu saigner sa plaie²⁶³ ».

Seulement, ces poèmes, par leurs conditions de production et de réception, fondent une œuvre qui s'inscrit résolument dans le transitoire. À peindre exclusivement son époque, naît le risque de ne s'adresser qu'à elle. En ce qu'il cherche à « fixer, pour quelques jours au point où elle est parvenue la formule rimée de notre esprit comique²⁶⁴ » — héritière du *Zeitgeist* romantique—, le genre des odes funambulesques présente, de fait, un état du savoir éphémère.

Dans un article intitulé « L'invention de la modernité », Yves Vadé formule le rapport problématique du funambulesque au contemporain. Tout en reconnaissant qu'« il y a dans la poésie de Banville une veine résolument moderne », il objecte que les trop nombreuses références à l'actualité lui font manquer l'idéal baudelairien : « La vraie modernité n'a pas besoin de notes en bas de pages²⁶⁵ ». Et Banville lui-même, dans le *Commentaire* de 1873, constate avec amertume la périssabilité de l'arrière-plan référentiel de ses poèmes : « toutes les actualités à propos desquelles nous écrivons s'en vont tour à tour dans le pays des vieilles lunes²⁶⁶ ». De la même façon que Baudelaire

²⁶⁰ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 7.

²⁶¹ T. de Banville. « Éveil », *OPC III*, p. 49, v. 49-50.

²⁶² Voir la « Ballade des travers de ce temps », *OPC III*, p. 218.

²⁶³ T. de Banville. « Achevé d'imprimer », *OPC III*, p. 234, v. 4.

²⁶⁴ T. de Banville. *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 16.

²⁶⁵ Y. Vadé. « L'invention de la modernité », *Modernités*, vol. 5, p. 56.

²⁶⁶ T. de Banville. « Commentaire », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 265.

jugeait de la supériorité de Daumier sur Gavarni du fait que ses dessins pouvaient être appréciés sans légendes²⁶⁷, les poèmes de Banville (contrairement à ceux de Baudelaire) ont besoin de leur notices comme d'une béquille, pour passer l'épreuve du temps.

Une œuvre trop circonstancielle, trop proche des plaisanteries journalistiques, prend le risque de périr en même temps que « la circonstance qui lui a servi de prétexte²⁶⁸ ». Edgar Allan Poe, dans ses *Marginalia* (écrites de 1844 à 1849), faisait du journal le lieu par excellence non seulement de discussions éphémères, mais d'une manière éphémère : « [...] *the greater portion of the newspaper press — their sole legitimate object being the discussion of ephemeral matters in an ephemeral manner*²⁶⁹. » Fondée sur une matière périssable, la manière funambulesque ne doit son salut qu'à la condition de s'inventer comme manière nouvelle de dire, de voir et d'entendre le monde. À ce sujet, les considérations de Catulle Mendès sur l'œuvre banvillienne sont éclairantes :

Dans le journal, à la place même où auraient pu triompher l'information et le renseignement, vous avez, avec une formidable et paisible audace, publié des vers, publié des proses aussi belles que des vers, vers ou proses, où il ne s'agissait pas de l'événement d'hier ou de l'événement d'aujourd'hui ; vous n'y parliez que des actualités éternelles, la beauté, l'amour, le charme des yeux, le charme des lèvres²⁷⁰ !

La formule volontairement paradoxale employée par Mendès — « actualités éternelles » — indique un nœud théorique avec lequel se débat la manière mêlée. Si Mendès rapporte ici le caractère « éternel » à des invariants présumés poétiques (« la

²⁶⁷ « Daumier est un génie franc et direct. Ôtez-lui la légende, le dessin reste une belle et claire chose. Il n'en est pas ainsi de Gavarni ; celui-ci est double : il y a le dessin, plus la légende. » C. Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *OC II*, p. 559.

²⁶⁸ « Une plaisanterie ne peut survivre à la circonstance qui lui a servi de prétexte. », T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 261.

²⁶⁹ E. A. Poe. « XXV », *Marginalia, The Works of E. A. Poe*, vol. III, [New York, Widdleton, 1849, 608 p.] p. 499, [« ... la majorité de la presse d'information — leur objet légitime principal résidant dans la discussion de matières éphémères dans une manière éphémère »] Notre traduction.

²⁷⁰ C. Mendès. *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 96.

beauté, l'amour, le charme des yeux... »), il n'exclut pas la capacité de Banville à considérer « la beauté, l'amour, le charme des yeux », sous leur rapport actuel, leur « expression la plus récente²⁷¹ » pour reprendre Baudelaire, ce qui constitue leur historicité. La question se déplace ainsi d'un choix de sujet et/ou d'un support formel à une *actualité du dire*, l'invention d'une écoute et d'un regard nouveaux.

Cité plus haut, l'impératif catégorique de représentation du contemporain — « le vrai poète n'oublie jamais qu'il a à représenter le temps où il vit²⁷² » — ne précise pas les modalités ni le degré de « fidélité » de cette représentation. Pour Banville, les tragédies de Racine par exemple, bien qu'elles aient lieu dans un cadre antique, révèlent aussi ce que fut la France de Louis XIV : « Je l'ai dit ailleurs, la grande gloire de Racine fut d'avoir peint son époque sous prétexte de pièces antiques²⁷³. » Approché ainsi, le rapport au moderne résiderait moins dans l'objet que dans le point de vue qui le fonde.

C'est à la manière, et non à la matière, que la valeur prend racine. Dans son article « Sur quelques caricaturistes français », Baudelaire rapporte de la sorte la question de la modernité à l'invention d'une manière plutôt qu'à une référence plus ou moins marquée au contemporain : « le mot moderne s'applique à la manière et non au temps²⁷⁴ ». La modernité d'une œuvre ne se définit alors non plus par « sa situation dans le temps²⁷⁵ »

²⁷¹ C. Baudelaire. « Salon de 1846 », *OC II*, p. 420. Dans ce passage ouvrant « Qu'est-ce que le romantisme? », Baudelaire associe cette recherche à un effort individuel (« en dedans ») pour trouver « la manière de sentir » dans laquelle réside le romantisme.

²⁷² T. de Banville. « 24 juin 1850 », *Critiques*, p. 239.

²⁷³ T. de Banville. « 24 juin 1850 », *Critiques*, p. 239.

²⁷⁴ C. Baudelaire. « Quelques caricaturistes français », *OC II*, p. 545. Dans une remarque sur la peinture de Joseph Fay, on trouve cet écho : « il ne s'agit pas ici de la matière avec laquelle on fait, mais de la manière dont on fait », « Salon de 1845 », *OC II*, p. 373.

²⁷⁵ A. Bernadet. *Poétique de Verlaine*, [Paris, Classique Garnier, 2014, 1277 p.] p. 855.

— qui confondrait modernité et actualité —, mais par la capacité d'un sujet à inventer son identité et sa signature, à faire de son œuvre « une activité critique continue²⁷⁶ ».

Dans un article du *National* sur Zola, publié le 9 septembre 1878, Banville place la différence entre l'œuvre *moderne* et celle qui veut se faire passer pour telle au niveau de l'originalité :

Une œuvre costumée à l'antique peut être parfaitement moderne, tandis qu'une œuvre costumée à la moderne, avec les jaquettes et les plus récents pantalons quadrillés du tailleur anglais, peut n'être faite que de très antiques lieux communs, déjà ressassés du temps d'Aristophane²⁷⁷.

Pour reprendre une expression d'Henri Meschonnic, avec Banville, la modernité se trouve non pas seulement dans l'objet représenté, mais « dans le sujet créateur et dans le regard²⁷⁸ ». Aussi, face au « paroxysme de l'absurde » auquel est arrivée son époque, le poète n'affecte pas d'en contempler le marasme avec grandiloquence. Puisqu'il s'y passe « des choses très drôles²⁷⁹ », il prend au contraire le parti du ludique et du bizarre²⁸⁰. Conjointement avec l'optique adoptée par Baudelaire, Banville est ainsi attentif à la *petite vie* comme forme de la modernité, ce que le poète-maudit reconnaîtra en admettant que « le poète sait descendre dans la vie²⁸¹ ». À plus d'un titre, son « pauvre petit bouquin étrange²⁸² » met en scène la vie parisienne sur un « petit théâtre où le bon goût

²⁷⁶ A. Bernadet. *Poétique de Verlaine*, p. 855.

²⁷⁷ T. de Banville. *CLA I*, p. 315-316.

²⁷⁸ H. Meschonnic. *Modernité Modernité*, p. 120.

²⁷⁹ T. de Banville. « Préface », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 6.

²⁸⁰ « — “Vous vouliez peindre votre temps, à la bonne heure. Était-ce une raison pour marcher sur la tête et pour vous vêtir d'oripeaux désordonnés et bizarres? Est-ce pour peindre quelque chose, s'il vous plaît, que vous affectez ces mètres extravagants, ces césures effrontées, ces rimes d'une sauvagerie enfantine?” Peut-être bien. » T. de Banville. « *Préface* », *OPC III*, p. 11.

²⁸¹ C. Baudelaire. « Sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville », *OC II*, p. 167.

²⁸² T. de Banville. « *Préface* », *OPC III*, p. 14. L'expression « petit livre » revient également dans l'Avertissement de 1859 (p. 3) et le Commentaire de 1873 (p. 247).

n'est pas²⁸³ », où l'emploi de l'adjectif *petit* porte une valeur moins descriptive qu'axiologique, capable de réviser l'exigence de *grandeur* des canons classiques.

b) La mémoire du poème

*J'ai entendu de vieux hommes de lettres réciter comme une strophe immortelle :
Ce fameux divan est un van
Où l'on vanne l'esprit moderne
Plus absolutiste qu'Yvan
Ce fameux divan est un van²⁸⁴.*

En cohérence avec « la manière du livre²⁸⁵ », l'axiologie du *petit* gouverne également le geste de sauvegarde des *Odes funambulesques* — son *Commentaire* écrit en 1873. Le travail de remémoration et de restitution d'une vérité aux « allusions²⁸⁶ » rendues inintelligibles par le passage du temps y prend source dans l'anecdotique, le petit fait, une histoire que l'on pourrait qualifier de *second plan*.

Dans ce texte qui fonctionne comme la mémoire du poème, le peu qui est dit sur l'histoire officielle de la Monarchie de Juillet et de l'Empire est à mettre en perspective avec la somme considérable d'informations donnée sur le fonctionnement du demi-monde artistique parisien, les biographies d'acteurs démodés, et les anecdotes bouffonnes. Un exemple significatif serait l'évocation des manières de la Reine Pomaré, courtisane et danseuse en vogue dans les années 1840. Pour Banville, « Pomaré, qui se

²⁸³ T. de Banville. « Une vieille lune », *OPC III*, p. 92, v. 107.

²⁸⁴ Jacques Bainville. « Théodore de Banville », *Au seuil du siècle*, [Paris, Éditions du Capitole, 1927, 288 p.] p. 47.

²⁸⁵ « Ainsi nous avons obtenu de l'auteur le droit d'y joindre douze pièces nouvelles, rentrant toutes dans la couleur et dans la manière du livre, et qui ont été très remarquées dans les journaux et revues qui les ont publiées. », « Notes des éditeurs », T. de Banville. *OPC III*, p. 343.

²⁸⁶ T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 247.

nommait en réalité Élise Sergent, fut une des figures les plus étranges du temps où nous étions jeunes²⁸⁷ ».

Si Pomaré est rattachée à une mémoire collective, celle d'une génération dont le pronom « nous » est le révélateur, la danseuse, qui « est morte jeune, repentie, et dans une excessive misère », laisse un souvenir impérissable au poète. Ainsi parle-t-il de son comportement excentrique dans les lieux publics :

Si le malheur voulait qu'en entrant dans la salle de Vachette elle aperçût une notairesse en bonne fortune avec son mari, rien alors ne pouvait l'empêcher d'entonner d'une formidable voix de contralto sa chanson favorite: *Un général de l'armée d'Italie!* — Cette chanson, *je me la rappelle encore jusqu'à la dernière syllabe*; mais trop de dames aujourd'hui savent le latin pour que, même transcrite en latin, je puisse la donner ici²⁸⁸.

La chanson entonnée par Pomaré, trouvée par nous dans un recueil grivois, serait la suivante :

Un général de l'armée d'Italie
Assis par terr' se grattait un rouston ;
Passant par là, une vierge polie
Lui dit : Guerrier, tu n'es qu'un fameux con!
Ce général au bouillant caractère,
Ne s'laissa pas un instant emmerder,
Prit son brac'mard, lui foutit dans l'derrière...
S'il l'eût mis d'avant, il eût été plombé²⁸⁹!

Quoique l'évidente obscénité des paroles est sous-entendue par le poète, ce couplet nous permet de montrer ce dont elle est le symptôme. Avec le *Commentaire*, la vulgarité, le bas, entrent dans le champ du mémorable, et avec eux se met en pratique un principe esthétique que Banville formule plus loin : le poète doit affronter « la Banalité et la Platitude » et « ressembler “au matin, ce doreur”, qui dore tout ce qu'il trouve sur son

²⁸⁷ T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 268.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 268. C'est nous qui soulignons.

²⁸⁹ *Chansons joyeuses*, t. II, Yverdon, Imprimerie particulière, 1866, p. 66.

chemin, y compris les écorces de melon et les vieilles savates²⁹⁰. » Par là, le processus de remémoration est le lieu d'affirmation d'une poétique pour laquelle l'œuvre d'art ne saurait être la représentation d'une chose *a priori* belle, mais la belle représentation d'une chose, fut-elle considérée belle ou laide, noble ou vulgaire. Libre au poète-doreur d'élever des panégyriques à des sujets bas, insignifiants²⁹¹.

Nous l'avons suggéré plus haut, l'histoire que révèle le *Commentaire* d'*Odes funambulesques* est tournée vers le petit fait, le secondaire. De ce point de vue, il est significatif que Banville, à propos d'une allusion au député Rambuteau, refuse d'en faire la biographie : « Cet Amphion fut M. de Rambuteau. Mais ceci est encore un sujet mauvais à commenter, même pour un *Commentaire*²⁹² ». Mauvais sujet, « le baron Hausmann du gouvernement de Louis-Philippe²⁹³ », selon le mot de Pierre Larousse, ne trouve pas sa place dans l'évocation de Banville. Le même comportement se retrouve à propos de Buloz, le célèbre co-fondateur de la *Revue des Deux-Mondes*, Banville écrit : « Tout a été dit sur cet homme historique²⁹⁴ », et cesse une ligne plus loin de commenter cette référence.

Au même titre qu'un mémorialiste n'est jamais qu'un historiographe lacunaire, mais dont la perspective même comble les lacunes de l'Histoire officielle, Banville commentateur de sa propre œuvre se fait le biographe d'une vie parisienne disparue, indigne d'être remémorée comme le seraient les grands événements, quand elle n'est pas effacée par eux. À cet égard, la remarque citée plus haut sur le « pays des vieilles

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 274. La citation interne est d'un vers tiré du poème « Le Satyre » dans *La légende des siècles* de Victor Hugo.

²⁹¹ Dans son article sur T. Gautier, Baudelaire reconnaît à Balzac le don de « revêtir, à coup sûr, de lumière et de pourpre la pure trivialité », « Théophile Gautier », *OC II*, p. 120.

²⁹² T. de Banville, « *Commentaire* », *OPC III*, p. 253.

²⁹³ P. Larousse. *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. XIII, p. 668. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205365n/f672.item.r=Rambuteau.zoom> page consultée le 23 avril 2016.

²⁹⁴ T. de Banville. « *Commentaire* », *OPC III*, p. 267.

lunes²⁹⁵ » prend un sens précis lorsque mise en relation avec les travaux du Baron Hausmann, lesquels forcèrent la destruction des petits théâtres du « boulevard du crime »²⁹⁶.

Le rappel de la petite histoire intervient en sourdine d'une histoire majeure ; et si Banville n'est pas historien mais davantage biographe ou mémorialiste²⁹⁷ dans ce texte qui revient sur l'aventure de sa propre parole, c'est qu'il prend précisément pour objet la « petite vie²⁹⁸ » qu'évoquait Baudelaire à propos des caricatures de Monnier et Traviès. En effet, le poète ne fait pas l'histoire de Talma, Fleury ou Prévile, de Mesdemoiselles Mars, Dorval ou Rachel,— tous célèbres acteurs de la Comédie Française —, mais l'histoire des théâtres d'enfants, du Théâtre des funambules dirigé par la danseuse de corde Saqui ; des bals Mabille et du Prado, ou encore de la Closerie des Lilas où l'on retrouve les danseuses en vogue, les grisettes et les lorettes anonymes. L'histoire déroulée par le poète prend alors sa source dans les genres mineurs, le « petit » et « l'étrange²⁹⁹ » y sont les nouvelles modalités du beau.

²⁹⁵ « Toutes les actualités à propos desquelles nous écrivons s'en vont tour à tour dans le pays des vieilles lunes, et c'est pourquoi les lecteurs des *Odes funambulesques* ne devront pas plus aller chercher le [théâtre des] Folies-Nouvelles au boulevard du Temple, que les lecteurs de *La Comédie humaine* ne trouveraient sur la place du Carrousel cette fameuse impasse du Doyenné, où commencèrent les amours de M^{me} Marneffe! » T. de Banville, « Commentaire », *OPC III*, p. 265.

²⁹⁶ Le traumatisme causé par les des travaux de modernisation du vieux Paris, sensible dans « Le Cygne » de Baudelaire, traverse tout le recueil des *Nouvelles Odes funambulesques* et occupe particulièrement l'esprit des poèmes « Démolitions », « Embellissement », et « Paris gratté ».

²⁹⁷ Ici, la mémoire philologique du mot « Commentaire » peut être convoquée, en ce qu'elle est historiquement liée au genre des mémoires, depuis les *Commentaires de la Guerre des Gaules* (Ier s.) de Jules César jusqu'aux *Commentaires* (1592) posthumes du maréchal de France Blaise de Montluc (1500-1577).

²⁹⁸ C. Baudelaire. « Le Peintre de la vie moderne », *OC II*, p. 687.

²⁹⁹ « On a surtout reproché à Baudelaire son étrangeté, reproche qui, aussi bien qu'à lui, peut s'appliquer à tous les poètes dignes de ce nom ». T. de Banville, « "Charles Baudelaire" dans la Revue contemporaine, mars 1885 », *CLA I*, p. 165. Pour creuser les positions de Baudelaire sur la question, voir sa critique de l'exposition universelle de 1855, où est fait l'éloge de l'étrange, puis le « Salon de 1859 », où l'étonnant est loué, dans *Œuvres complètes II*.

c) *La fantaisie contre le réalisme?*

*Ai-je besoin de le dire! en littérature il n'y a jamais eu d'écoles, et ce mot prétentieux n'a jamais été qu'un attrape-niais, bon tout au plus à inspirer d'inutiles préfaces*³⁰⁰.

Au moment de la publication du premier recueil, le mouvement réaliste et les « coups de pistolet³⁰¹ » de son chef officieux, Gustave Courbet, portent la question de la représentation au cœur des débats esthétiques — à l'image de la caricature « Combat des écoles, L'Idéalisme et le Réalisme³⁰² » d'Honoré Daumier. À cet égard, l'« essai de pamphlets en rythmes³⁰³ » de Banville est à mettre en perspective du livre-manifeste du romancier Champfleury, *Réalisme*³⁰⁴ (1857), tenant absolu « de la sincérité en art³⁰⁵ » et d'une représentation désidéalisée du réel. Avec l'École du Bon Sens, le Réalisme constitue un antagoniste esthétique majeur des *Odes funambulesques*, comme en témoignent les poèmes « Bonjour, Monsieur Courbet! » et « Réalisme ». En revanche, si Banville est catégoriquement opposé à Champfleury, qu'il accuse de vouloir « supprimer les vers³⁰⁶ », sa position vis-à-vis de Courbet est plus complexe.

Dans « Bonjour, Monsieur Courbet! », le poète propose une plongée parodique dans le tableau *La rencontre*³⁰⁷ (1854) où, jouant d'ironie à propos du scandale suscité par la toile, une déesse de la nature se plaint au poète du traitement que lui réserve le

³⁰⁰ T. de Banville. « Voltaire, 15 décembre 1882 », *CLA II*, p. 142.

³⁰¹ T. de Banville. « Courbet, seconde manière », *OPC V*, p. 9, v. 4. Après le scandale causé par « Un enterrement à Ornans », le peintre se fera notamment remarquer par son « Pavillon du Réalisme », en marge de l'Exposition universelle de 1855.

³⁰² Publiée dans *Le Charivari*, le 24 avril 1855. Rappelons que le marginal « Pavillon du Réalisme » de Courbet date de l'Exposition universelle de 1855.

³⁰³ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 16.

³⁰⁴ « C'est une audace incroyable, c'est le renversement de toutes institutions par la voie du jury, c'est l'appel direct au public, c'est la liberté disent les uns. C'est un scandale, c'est l'anarchie, c'est l'art trainé dans la boue, ce sont les *tréteaux de la foire* », disent les autres. Champfleury. *Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 270.

³⁰⁵ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 3.

³⁰⁶ T. de Banville. « Ballade des travers de ce temps », *OPC III*, p. 219, v. 29.

³⁰⁷ Pour une analyse de la dimension parodique du poème, voir C. Guinand. « “Bonjour, monsieur Courbet!!!” Banville rencontre Courbet sur les voies de la parodie », *Poétique*, 174, 2013, p. 289-309. Davantage qu'une *ekphrasis*, le poème de Banville ne se contente pas de décrire le tableau de Courbet, mais instaure ce dernier comme décor où prend place l'action du poème.

peintre d'Ornans : « Ami, si tu me vois à ce point triste et laide, / C'est que Monsieur Courbet vient de passer par là³⁰⁸ ». Derrière l'enlaidissement comique du paysage, Banville met en scène la force entraînante de la manière du peintre sur la matière. En ce que le paysage est vu sensiblement par sa matière dérégulée (« Ce jour-là la Nature était horrible à voir³⁰⁹ »), Courbet est reconnu coupable d'altérer le principe même de représentation. Le poète reprendra ce chef d'accusation dans la « Ballade des travers de ce temps » : « Sur votre front Courbet met des verrues³¹⁰ ».

Cependant, la confrontation entre Banville et Courbet, entre Réalisme et Fantaisie, ne doit pas être comprise sur un mode univoque. Plus de dix ans après « Bonjour, Monsieur Courbet », Banville modifie le verdict de son procès comique dans « Courbet, seconde manière » et y admire le peintre qui « a violemment épousé la Nature³¹¹ ». Cette fois-ci, la réponse de la Nature, reconnaissant son « vainqueur » et son « roi³¹² » atteste de la puissance d'un artiste qui, au lieu de se conformer à l'idéalité classique d'une belle nature, contraint le réel à lui ressembler³¹³. Dans ce second jugement, le poète reconnaît à Courbet une artisticté propre, laquelle fait de lui non plus l'esclave des apparences mais bien leur « maître³¹⁴ ». Ainsi, d'une critique de l'imitation servile et dégradante, Banville passe à la reconnaissance d'une manière, lecture dont les enjeux sont concentrés dans la dernière strophe :

Car ce puissant génie + ailé + qui se déploie
En liberté, + parfois + a ses licences, mais
Se trompe encore avec + une robuste joie,

³⁰⁸ T. de Banville. « Bonjour, Monsieur Courbet », *OPC III*, p. 137, v. 31-32.

³⁰⁹ T. de Banville. « Bonjour, Monsieur Courbet », *OPC III*, p. 136, v. 4.

³¹⁰ T. de Banville. « Ballade des travers de ce temps », *OPC III*, p. 219, v. 8.

³¹¹ T. de Banville. « Courbet, seconde manière », *OPC V*, p. 10, v. 23.

³¹² *Ibid.*, v. 40-41.

³¹³ Ce dont témoigne la rime « paysage » :: « visage », *Ibid.*, p. 11, v. 45-47.

³¹⁴ T. de Banville. « Courbet, seconde manière », *OPC III*, p. 11, v. 45.

Et ceux qui ne font rien + ne se trompent jamais³¹⁵!

Ici, le décalage prononcé entre métrique et syntaxe, la reprise de la série prosodique [k] [s] ainsi que l'écho « ailé » :: « liberté » induisent une sorte de mesure d'accompagnement de deux octosyllabes suivis. Cette souplesse vis-à-vis de l'alexandrin, qui culmine dans le rejet externe³¹⁶ a pour effet de souligner l'audace du peintre d'Ornans, la force de son individualité³¹⁷. Dans la logique de l'anabase artistique (illustrée notamment par « Le Saut du Tremplin »), le génie de Courbet est associé à la liberté et à l'affranchissement des règles. Et, comme l'écrira Banville dans son *Petit Traité de poésie française*, « le génie fait les règles et ne les subit pas³¹⁸ ». Sur le plan prosodique, la reprise de la série [li] liant les mots « liberté » et « licences » signe ce statut d'exception accordé aux véritables artistes, dont on excuse le tempérament « fougueux³¹⁹ ».

En vérité, au lieu d'un vis-à-vis insurmontable, les frontières entre le réalisme de Courbet et la manière funambulesque sont plus poreuses qu'elles ne paraissent. En 1857, un critique reprochera même au poète de n'avoir « pas pris garde que vouloir idéaliser les haillons, c'est revenir au réalisme par un autre bout³²⁰ ». L'influence de Charles Baudelaire — ami des deux artistes —, y est pour quelque chose. Banville le qualifie de

³¹⁵ T. de Banville. « Courbet, seconde manière », *OPC III*, p. 11, v. 53-fin.

³¹⁶ Lequel n'est pas sans rappeler le modèle d'André Chénier : « Et de ses grands tombeaux, la belle Liberté, / Altière, étincelante, armée, // Sort. Comme un triple foudre éclate au haut des cieux », A. Chénier, « Serment du jeu de paume », *Poésies*, [éd. L. Becq de Fourrières, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1994, 490 p.] p. CVI.

³¹⁷ « J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre *individualité*. » G. Courbet. « Le Réalisme » (1855), *Écrits, propos, lettres et témoignages*, Éd. Roger Bruyeron, Paris, Hermann, coll. « Savoir Arts », 2011, 496 p, p. 28.

³¹⁸ T. de Banville. *PTPF*, p. 127.

³¹⁹ T. de Banville. « Et, fougueux, lui ferma la bouche ardente avec », « Courbet, seconde manière », *OPC V*, p. 10, v. 34. La chute du poème, entamée à la fin du second vers par le jonctif « mais » (sur lequel nous reviendrons dans le troisième chapitre), a pour effet d'atténuer l'éloge du peintre réaliste, en lui opposant une pointe douce-amère.

³²⁰ « Il attaque le peintre des hercules de l'Hippodrome et il est suspect d'être lui-même un autre Courbet. » E. Thierry. « Revue littéraire. *Odes funambulesques*, par M. Théodore de Banville. », *Le Moniteur universel*, 28 avril 1857, *OPC III*, p. 408.

« précurseur des réalistes », parce qu' « il accepte comme sujet toutes les laideurs, tous les vices, tous les motifs d'études » et « ne manque jamais à les ennoblir³²¹ ». Sur ce point, les deux poètes se rejoignent étroitement : au même titre que Banville écrit « Tu peux entrer partout, car la Muse est sacrée³²² », Baudelaire accorde au poète d'ennoblir « le sort des choses les plus viles³²³ ».

En retour, Baudelaire, dans son ébauche d'article sur le réalisme, appose également à Banville l'épithète : « Tout bon poète fut toujours *réaliste*. / Équation entre l'impression et l'expression / Sincérité. / Prendre Banville pour exemple³²⁴. » En fait, au lieu de la fable d'une relation transparente au monde, Baudelaire pense le réalisme comme une question d'authenticité et d'originalité ; de là, il pose un rapport du poète à « la vraie réalité, c'est-à-dire sa propre nature³²⁵ ». Face à l'étiquette « fantaisiste », —dont on sait qu'elle marquera Banville—, le poète des *Fleurs du Mal* détourne de la même façon la catégorie dans sa correspondance :

Et, à propos ! Qu'est-ce donc que la poésie *fantaisiste*? Je ne pourrais jamais le deviner. [...] Il y a donc une poésie fantaisiste et une poésie *qui ne l'est pas*? Qu'est-ce que celle-là qui n'est pas basée sur la fantaisie du poète, c'est à dire sur *sa manière* de sentir³²⁶?

En rapportant le réalisme à la « nature » de l'artiste et la fantaisie³²⁷ à la « *manière* de sentir », Baudelaire indexe chaque fois la question de la représentation à une singularité artistique qui la fonde. La reconnaissance de la « seconde manière » de Courbet par Banville va en ce sens. Qu'elle se fasse sous le drapeau réaliste ou fantaisiste, l'injonction

³²¹ T. de Banville. *CLA I*, p. 153.

³²² T. de Banville. « L'Amour à Paris », *OPC III*, p. 84, v. 100.

³²³ C. Baudelaire. « Le Soleil », p. 123, v. 18.

³²⁴ C. Baudelaire. « Puisque Réalisme il y a », *OC II*, p. 58.

³²⁵ C. Baudelaire. « Sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville », *OC II*, p. 166.

³²⁶ C. Baudelaire. « 18 février 1858 » *Correspondance, t. II*, p. 610-611. Les italiques sont de Baudelaire.

³²⁷ Notion largement associée à Banville par la critique, Émile Zola dit du poète : « Il est la fantaisie. », « Théodore de Banville », *Nos auteurs dramatiques*, [Paris, Charpentier, 1881, 440 p.] p. 384.

« représenter la vie moderne », n'est satisfaite qu'à condition d'être réalisée depuis un point de vue singulier, ce qui est l'affaire du sujet.

3 - L'optique funambulesque

*Très amusants, les Souvenirs de Banville.
Pas un mot de vérité vraie, des modernes de contes de fée,
mais vus avec une optique toute particulière à l'homme :
l'optique de l'hyperterrestre funambulesque³²⁸.*

a) La reine des facultés

Pour échapper à l'obsolescence programmée du journal, le poème requiert donc d'inventer de « nouvelle[s] manière[s] de voir³²⁹ ». De la même façon que Baudelaire reconnaît à partir de Banville qu'il existe « une manière lyrique de sentir » et « une manière lyrique de parler », capable à son tour d'inaugurer un « monde lyrique³³⁰ », nous postulons que la manière funambulesque instaure un monde funambulesque, proprement théâtral. Inséparable de la vie de la capitale — « l'immense féerie parisienne³³¹ » — ce monde est conçu ainsi :

Un théâtre en plein vent, où le long de la rue,
Passe, tantôt de face et tantôt de profil,
Un mimodrame avec des changements à vue,
Comme ceux de Gringoire et du céleste Will³³².

Sous le régime funambulesque, Paris entier devient décor de théâtre, tréteaux de saltimbanques. En prenant pour objet les « scènes inférieures³³³ », Banville endosse le

³²⁸ E. et J. de Goncourt. « Dimanche 26 novembre 1882 », *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*, [Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, t. VI, 356 p.] p. 225.

³²⁹ C. Baudelaire. « Salon de 1845 », *OC II*, p. 374.

³³⁰ C. Baudelaire. « Sur quelques uns de mes contemporains : Théodore de Banville », *OC II*, p. 164.

³³¹ T. de Banville. Commentaire, *OPC III*, p. 287.

³³² T. de Banville. « La Ville Enchantée », *OPC III*, p. 21, v. 21-24.

costume du « montreur » que dédaignera Leconte de Lisle. Héritier « de Gringoire et du céleste Will » (redécouvert par le mouvement romantique), ainsi que du mimodrame évocatoire des Funambules, le théâtre funambulesque n'est pas avare du *truc* (« changement à vue ») et de l'illusion³³⁴. De concert avec les positions esthétiques de Baudelaire³³⁵, ceux-ci ont la vertu de faire travailler l'imagination du spectateur³³⁶, dont le rôle est fondamental dans la poétique banvillienne. Sous les notions labiles de *fantaisie* ou de *féerie*, l'imagination préside à une théâtralisation de la vie, qui travaille contre la raison et le réalisme scénique³³⁷, ainsi que dans ces vers d'« Une fête chez Gautier » :

La Fantaisie et la Raison
S'y battaient de façon hautaine,
Et j'admire que la maison
Fût moins grande que la fontaine³³⁸.

La triple occurrence³³⁹ de la rime « féérique » :: « lyrique » signe d'ailleurs l'inflexion fantaisiste et toute théâtrale³⁴⁰ donnée à la parole du montreur. Populaire et savante, « sublime ou grotesque³⁴¹ », la comédie de la vie parisienne est présentée dans un

³³³ L'expression est de Jules Barbey d'Aureville, dans sa critique du 21 mars 1857, « Réception Critique », *OPC III*, p. 402.

³³⁴ « O paillettes, argent faux, paillon rouge et vert, chevelure d'argent et d'or, carton poétique animé en impossibles paysages, joies de notre enfance, est-ce donc que votre règne est fini? » T. de Banville. « 16 septembre 1850 », *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 227. L'axiologie de l'enfance évoquée dans notre premier chapitre est étroitement liée chez Banville au théâtre des funambules et au pouvoir de l'illusion. Plus largement, Jean Starobinski associe la foire à un « morceau demeuré intact du pays d'enfance », *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 7.

³³⁵ « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini », C. Baudelaire. « Salon de 1859 », *OC II*, p. 621.

³³⁶ « Le seul véritable inventeur de costumes, de décors et de trucs, c'est l'imagination du spectateur ». Cité par Denis Bablet. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éd. du CNRS, 1989, p. 75.

³³⁷ Le long passage de la préface de 1857 « J'entre dans un théâtre de genre [...] Tout cela est réel comme le papier timbré, le rhume de cerveau et le macadam. » (*OPC III*, p. 9) est une critique de ce réalisme scénique.

³³⁸ T. de Banville. « Une fête chez Gautier », *Nowelles Odes funambulesques*, *OPC V*, p. 170.

³³⁹ Dans « La Ville enchantée » (p. 23 v. 87-88), « Mascarades » (p.30. v. 61-62), « Éveil » (pp. 50 v.73-74), *OPC III*.

³⁴⁰ Les féeries sont alors un type de spectacle populaire mêlant différents arts, prisé par Banville ; consulter « A la Biche empaillée » (*Occidentales*, *OPC V*, p. 22-25), poème sur la célèbre féerie de Marc Fournier.

³⁴¹ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 19, v. 51.

ruissellement d'images et références à la fois antiques et contemporaines, ayant pour effet de déréaliser l'époque :

Ce théâtre en plein vent bâti dans les étoiles
Où passent à la fois Cléopâtre et Lola
Où défile en dansant, devant les mêmes toiles
Un peuple chimérique en habit de Gala³⁴².

La nature et la ville deviennent des lieux mi-fictifs mi-réels, où se rencontrent et se mélangent différents personnages historiques (« Cléopâtre »), imaginaires (« peuple chimérique ») ou contemporains (« Lola » référant à Lola Montès, danseuse espagnole qui avait alors un grand succès en Europe). Ainsi que le montre Myriam Robic³⁴³, dans « La Ville Enchantée », l'ambiguïté du lieu est travaillée au point où le lecteur est tenu lui-même de choisir où il désire se trouver : « Cette étrange cité, c'est Athènes ou Paris³⁴⁴ ». Par là, le statut temporel des faits décrits est rendu incertain, et la prétention journalistique d'une parole réaliste et crédible est définitivement abandonnée. Sous le fouet de dompteur du poète, le contemporain se fait le lieu d'une œuvre d'art en action (le peuple « défile en dansant »), à laquelle tous participent.

³⁴² T. de Banville. « La Ville enchantée », *OPC III*, p. 24, v. 93-97.

³⁴³ M. Robic. *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, p. 352.

³⁴⁴ T. de Banville. « La Ville Enchantée », *OPC III*, p. 24, v. 98, versions de 1857 et 1859. Cette association sera notamment retravaillée par Hugo dans « Le Poète bat aux champs » des *Chansons des rues et des bois* (1865) : « Le sel attique et l'eau de Seine / Se mêlent admirablement. », *Œuvres poétiques III*, p. 19.

b) *Difformités & apothéoses*

Sur le tréteau de foire du poète, « Paris entier³⁴⁵ » est passé sous « l'optique funambulesque », laquelle fait la critique des mœurs. À la manière du caricaturiste, dont il emprunte les procédés de difformité, le poète se transforme en *montreur*³⁴⁶ des corps du contemporain et de leurs excès. Révélateur de l'avènement d'une véritable religion du capitalisme³⁴⁷, le ventre devient par exemple une cible de choix :

L'ange des actions, que chacun invoquait
Manque à présent de tout, ainsi que Bilboquet
Et la bourse où Madame a gagné, c'est la nôtre :
C'est la maigreur des uns qui fait un ventre à l'autre³⁴⁸.

Établissant un système de hiérarchie sociale avec un rapport de causalité, le ventre a valeur de marqueur idéologique. Comme Barbara Bohac l'a montré, Banville « rejoint Daumier³⁴⁹ » pour « dénoncer le règne des ventres³⁵⁰ », — ventre législatif³⁵¹ ou de la critique, mais avant tout ventre du capitalisme³⁵², celui du « bourgeois à qui on a crié “Enrichissez-vous!” et qui fait un dieu de son ventre et adore avec la plus franche idolâtrie l'autre dieu appelé : pièce de cent sous³⁵³ ». De ce point de vue, les *Nouvelles*

³⁴⁵ « Et Paris est à moi, Paris entier, depuis », « La Pauvreté de Rothschild », *OPC V*, p. 7.

³⁴⁶ L'association entre le caricaturiste et le montreur de foire est faite dans un célèbre dessin de Daumier représentant les journalistes du *Charivari* sur un tréteau de foire, haranguant la foule pour lui vendre une série intitulée « La Ménagerie Parisienne ».

³⁴⁷ En l'absence d'une religion de l'art, « car ce siècle sans foi ne veut plus qu'acheter », « Bonjour, Monsieur Courbet », *OPC III*, p. 136, v. 14.

³⁴⁸ T. de Banville. « Évoché, Némésis Intérimaire », *OPC III*, p. 51, v. 103-106. On note par ailleurs l'écho sur l'interdépendance des ventres dans « Joyeuse vie » des *Châtiments* : « C'est de ces douleurs-là que sortent vos richesses, / Princes! ces dénûments nourrissent vos largesses », V. Hugo. *Œuvres poétiques II*, p. 81.

³⁴⁹ Cibler le ventre, siège de l'instinct philistin, est alors une pratique en vogue. Béranger chante « Le Ventru » et Hugo systématise l'attaque dans *Châtiments* : « Et le ventre Berger près du ventre Murat » *Ibid.*, p. 111 ; « Ce ventre a nom d'Hautpoul » *Ibid.*, p. 155.

³⁵⁰ B. Bohac. « Poésie lyrique et caricature dans les *Odes funambulesques* », *Études françaises*, p. 31.

³⁵¹ D'après la célèbre série de Daumier, le ventre désignait ainsi, sous la Monarchie de Juillet, les députés centristes adeptes de la politique de Guizot, surnommés les *ventrus*.

³⁵² Également symbole extérieur de prodigalité et d'aisance alimentaire, le ventre recouvre une question sociale, posée dans le roman flaubertien et zolien, notamment dans *Le Ventre de Paris* (1873).

³⁵³ T. de Banville. « 17 février 1879 » *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 149.

Odes funambulesques, avec leur ventre-monstre du « Budget³⁵⁴ » (dont la métaphore est filée sur quatre strophes) ou le ventre « obèse³⁵⁵ » du pouvoir impérial dans « Polichinelle », ne sont pas non plus en reste.

Le montreur des corps et de leurs difformités est aussi expert ès métamorphoses. À défaut d'avoir un ours à faire danser, le poète entreprend l'animalisation du contemporain, à la façon de Grandville³⁵⁶. Après le geste résolument politique du poète en « belluaire³⁵⁷ » des *Châtiments*, Banville se fait donc « dompteur de chimères³⁵⁸ » et propose de « mettre en cage³⁵⁹ » la faune contemporaine. Par là, il met en exergue le risible des conduites sociales du peuple de Paris. Aussi, les « façons de torpilles³⁶⁰ » des actrices ; le commerce amoureux du « lion » avec les « biches », « rats » et autres « souris³⁶¹ » ; le bourgeois « vautour économe » et le critique « comme une anguille³⁶² » ; l'appétit du Budget « sphinx », etc. sont autant de variations autour de ce théâtre de foire qu'organise le poète-montreur. En plus des figures d'analogie, l'animalisation du contemporain se réalise également par l'antonomase. Les lexicalisations comiques telles que « Le Mirecourt », « mon Limayrac³⁶³ » ou encore « Le beau Tassin³⁶⁴ » épinglent chacune ces « animaux / Encore non classés par les naturalistes³⁶⁵ » que le poète prend pour cible.

³⁵⁴ T. de Banville. « Le Budget », *OPC V*, p. 101.

³⁵⁵ T. de Banville. « Polichinelle », *OPC V*, p. 128, v. 55.

³⁵⁶ Procédé comique auquel recourt le dessinateur dans ses *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842).

³⁵⁷ « Un belluaire vint, le saisit dans ses bras, / Déchira cette peau comme on déchire un linge, / Mit à nu ce vainqueur, et dit : tu n'es qu'un singe ! », V. Hugo. « Fable ou histoire », *Châtiments, Œuvres poétiques II*, p. 68.

³⁵⁸ T. de Banville. « À Alphonse Lemerre », p. 245, v. 2.

³⁵⁹ T. de Banville. « Évoqué », *OPC III*, p. 51, v. 114.

³⁶⁰ T. de Banville. « Reprise de la Dame », *OPC III*, p. 143, v. 30.

³⁶¹ T. de Banville. « Ac. Royale de Mus. », *OPC III*, p. 180.

³⁶² T. de Banville. « Le Critique en mal d'enfant », *OPC III*, p. 160, v. 3.

³⁶³ T. de Banville. « Villanelle de Buloz », *OPC III*, p. 199, v. 1.

³⁶⁴ T. de Banville. « Tassin », *OPC III*, p. 176, v. 1.

³⁶⁵ T. de Banville. « Réalisme », *OPC III*, p. 230, v. 52-53.

Mais le tréteau de foire du poète n'est pas seulement le lieu des difformités, il est aussi celui des apothéoses. En plus d'étriller ses contemporains, Banville fait également l'éloge des beautés fugitives de la vie parisienne. Tout comme les références dont sont truffées les deux recueils, les femmes de Paris ont, de fait, la célébrité périssable. En 1873, Banville fait ainsi cette remarque dans son Commentaire :

Ces divines figures de Juliette, que nous entrevoyons, ne sont pas faites pour subir les outrages de la vieillesse, et elles ne peuvent que passer parmi nous, comme des apparitions mystérieuses³⁶⁶.

À l'heure où le poète revient sur son texte, plus d'une sont déjà mortes, repenties dans un couvent ou disparues des surfaces de la « prairie parisienne³⁶⁷ ». Non sans rappeler l'impression de flâneur devant la passante — « Fugitive beauté³⁶⁸ » des « Tableaux Parisiens », — le poète a pour charge d'éterniser ces « apparitions mystérieuses ».

Au sein de la section « Rondeaux » d'*Odes funambulesques* notamment, les femmes de Paris dont Banville tire le portrait concourent ainsi à l'éternel, comparées sans retenue aux déesses antiques. Dans « Madame Keller », c'est un renversement hiérarchique des beautés, l'actrice dépasse les déesses : « Junon, Pallas, Vénus au bel orteil / Même Betti, le cèdent à madame / Keller³⁶⁹ ». Mais le renversement va plus loin, Vénus est munie d'un « bel orteil » qui la tourne au ridicule, ou l'associe à la figure plus gauloise et grivoise de la « Berthe au grand pied » présente chez Villon³⁷⁰. Plus ironique encore est le rang qu'occupe une autre mortelle, Betti — surnom d'Amélie de Beaussire, soprano de l'Opéra —, placée avant lesdites déesses dans l'ordre des beautés.

³⁶⁶ T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 264.

³⁶⁷ Dans *Masques et visages*, Gavarni soumet le sort de la Lorette à une sorte de loterie sociale, jeu de chaises musicales à refaire. La binette « Les vieilles Lorettes » en est l'exemple type : « — Madame... autrefois c'était Louison... quand moi j'étais Madame ».

³⁶⁸ C. Baudelaire. « À une passante », *Les Fleurs du Mal*, p. 134.

³⁶⁹ T. de Banville. « Madame Keller », *Odes funambulesques*, *OPC III*, p. 170.

³⁷⁰ Dans la « Ballade des dames du temps jadis ».

Ce geste d'adoubement des célébrités parisiennes qui consiste à les « mêler vivantes à la race des Dieux³⁷¹ » est à mettre en perspective du recueil de sonnets *Les Princesses* que publiera Banville en 1874. Les sujets en sont non seulement célèbres, mais mythiques, inscrits dans l'Histoire et la tradition littéraire : d'Omphale à Lucrèce Borgia en passant par Cléopâtre ou encore Marguerite d'Écosse. Seulement, dans les recueils funambulesques, Banville ne fait pas l'éloge de princesses mais de lorettes, d'actrices de second rang, de passantes dans le siècle.

Dans son article sur Banville, Baudelaire insiste sur cette dimension toute « lyrique » de la poésie banvillienne : « Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*³⁷² ». Au sens pluriel qu'offre le substantif, nous pouvons affirmer avec lui que ces femmes font en effet l'objet d'*apothéoses*. D'une part elle sont déifiées, mises à l'égal des Dieux, d'autre part, elles sont présentées de façon triomphante, comme lors d'une apothéose théâtrale — la mise en scène éclatante d'une partie d'un spectacle (souvent la fin), où toute la troupe participe³⁷³.

³⁷¹ Dans « La Princesse Borghèse », Banville formulera cette règle : « Car l'Artiste enivré d'accords mélodieux, / S'il lui plaît, anoblit le sang d'une princesse / Et la mêle vivante à la race des Dieux ». *Les Princesses*, OPC V, p. 87.

³⁷² C. Baudelaire. « Sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville », OC II, p. 165.

³⁷³ Les deux acceptions du mot sont tirées du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/apothéose>. Page consultée le 10 mars 2017.

c) « mon théâtre comique »

*Le théâtre est un point d'optique.
Tout ce qui existe dans le monde,
dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme,
tout doit et peut s'y réfléchir,
mais sous la baguette magique de l'art³⁷⁴.*

Dans un article intitulé « Banville et la poétique du décor³⁷⁵ », Souffrin-Le Breton a montré, à partir d'une remarque de Baudelaire³⁷⁶, que Banville élaborait dans sa poésie une véritable poétique du décor, en travaillant d'un côté les références aux peintres de décor (« Spectacle où les décors sont peints par Diéterle, / Cambon, Thierry, Séchan, Philastre et Despléchin³⁷⁷ ; ») et de l'autre, en invoquant des peintres réputés pour leur théâtralité, principalement Watteau (« Pour nous suivre sur ce tréteau / Où plane l'esprit de Wateau³⁷⁸ [sic] »). Lieu de l'artifice, le décor participe chez le poète d'une conception théâtrale non seulement de la peinture, mais du poème. Cet aspect capital de la manière funambulesque mérite d'être approfondi à l'aune des considérations critiques de Banville sur les relations entre le théâtre et la création:

Il y a, monsieur, deux sortes de théâtre. Dans le théâtre courant, qui ne se préoccupe que de l'action matérielle, et qui ne fait voir par la parole écrite ni les profondeurs de l'âme humaine, ni la nature extérieure, ni ce qu'il y a au delà de la vie, l'auteur n'est qu'un associé du metteur en scène, du machiniste et du peintre, à qui il laisse le soin de montrer à nos yeux et à notre esprit tout ce qu'il n'a pas su ou voulu peindre.

Mais il y a aussi le théâtre du Poète, et par le mot *poète*, j'entends le créateur, soit qu'il écrive en vers ou en prose, celui qui, à l'imitation du divin Ouvrier, n'a pas besoin d'autre chose que du Verbe tout-puissant pour créer des mondes. Celui-là, rien qu'au moyen de la parole, fait frissonner l'herbe et les feuilles, ouvre des

³⁷⁴ V. Hugo. « Préface de Cromwell », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 436.

³⁷⁵ E. Souffrin-Le Breton. « Banville et la poétique du décor », *French 19th Painting and Literature*, Manchester University Press, 1972, pp. 65-97. Dans ses *Lettres Chimériques*, Banville fait de Watteau le « peintre de la Comédie » par excellence, qui a su « amalgamer le théâtre et la vie », p. 136.

³⁷⁶ « Ici, le paysage est revêtu, comme les figures, d'une magie hyperbolique ; il devient *décor*. » C. Baudelaire. « Sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville », *OC II*, p. 165.

³⁷⁷ T. de Banville. « La Ville enchantée », *OPC III*, p. 21, v. 20-21.

³⁷⁸ T. de Banville. « Préface », « Les Folies-Nouvelles », *OPC III*, p. 94, v. 4-5.

échappées sur le ciel, nous fait pénétrer dans les cœurs des héros et des scélérats comme dans des cavernes sombres, et il est lui-même le musicien, le décorateur et le machiniste de son poème.

Il ne s'agit pas de représenter Rome ou Venise en telle année, telles que nous les donnent l'archéologie et l'histoire, mais Rome ou Venise telles que les a vues le Poète dont nous interprétons l'œuvre. Or, à l'heure où nous sommes, tous les théâtres, sans exception, se placent à un point de vue exactement contraire à celui-là, et il faut bien le dire, le mauvais exemple est venu de l'Opéra, où on ne s'inquiète que de l'histoire et de la couleur locale en elles-mêmes, sans chercher jamais quelle a été la conception du musicien³⁷⁹.

Au plan matériel et technique d'une mise en scène, ces propos peuvent être interprétés comme un appel à respecter en tout point la volonté de l'auteur, en dépit de la vraisemblance ou d'un réalisme scénique. Suivant les conceptions hugoliennes sur l'importance du point de vue du créateur, Banville propose en vérité ce qui pourrait être considéré comme un concept d'auteur : « le théâtre du Poète ». Sous cette expression réside la dramaturgie du poème, une « conception » et un idéal théâtral de l'art. Dès lors, le poème, devenu la réalisation de ce théâtre singulier — sa mise-en-scène—, acquiert une certaine autonomie vis-à-vis du contemporain.

C'est en ce sens qu'il faut lire non seulement la théâtralité éditoriale du premier recueil, évoquée plus haut, la comédie des mœurs de la vie parisienne — ses difformités et ses apothéoses— telle que nous l'avons présentée, mais également l'omniprésence du paradigme théâtral gouvernant l'écriture des deux recueils. Non limitée au fameux dialogue du clown avec « son cher tremplin » : « Théâtre plein / D'inspiration fantastique³⁸⁰ », la théâtralité de la manière funambulesque se retrouve ainsi au niveau de la versification, comme nous essaierons de le montrer dans le chapitre III.

³⁷⁹ T. de Banville. *Lettres chimériques*, p. 133-134. Nous citons ce passage dans son intégralité en l'absence de réédition récente du volume des *Lettres chimériques*.

³⁸⁰ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 242, v. 32-33.

Dans l'avant-propos d'*Idylles Prussiennes*, recueil satirique écrit durant la guerre de 1870, Banville emploiera une expression apparentée :

En vous dédiant cette œuvre, je ne fais que vous rendre ce qui vous est dû; car c'est grâce à vous seulement que j'ai pu monter sur mon théâtre comique, réciter à la grande foule ma parabase tour à tour ironique, irritée et enthousiaste, et lancer à leur but mes flèches aiguës et sifflantes³⁸¹.

Si le « théâtre du Poète » est d'abord un questionnement double sur la représentation (« que montrer? » et surtout « comment montrer? »), il ne fait pas l'économie de la question « à qui montrer? », qu'il inclut dans la « théâtralité en tant que devenir³⁸² ». Que le poète élabore son propre « théâtre comique » pour « réciter à la grande foule » ses satires et ses odes dit bien l'importance du statut du public — du *peuple qui manque*—, dans ces créations. En ce qu'elle prend place « devant ce peuple qui bout³⁸³ », « en plein vent³⁸⁴ », la manière funambulesque porte en elle une dimension fondamentalement politique, tournée vers le collectif.

Dans *L'Âme de Paris*, Banville déclare que la *Comédie Humaine* de Balzac « n'a pas réussi à peindre la Vie Moderne », car « retranchée dans les salons », « le peuple lui est inconnu³⁸⁵ ». Seule une dimension théâtrale, — qui amène la question du public au premier plan, héritée de la Comédie de Molière, de Shakespeare et d'Aristophane, légitime l'aspiration de la manière funambulesque à être « sincèrement peuple³⁸⁶ ». De ce point de vue, le projet banvillien s'inscrit en ligne directe avec le drame romantique, premier à faire du peuple à la fois un sujet de l'Histoire et un acteur central du théâtre.

³⁸¹ T. de Banville. « A Ildefonse Rousset », *Idylles Prussiennes*, OPC VI, p. 4.

³⁸² G. Dessons, H. Meschonnic. *Traité du rythme*, p. 208.

³⁸³ T. de Banville. « La Corde roide », OPC III, p. 18, v. 16.

³⁸⁴ T. de Banville. « La Ville Enchantée », *Odes funambulesques*, OPC III, p. 21, v. 21-24.

³⁸⁵ T. de Banville. « La rue », *L'Âme de Paris*, p. 119.

³⁸⁶ T. de Banville. « La rue », *L'Âme de Paris*, p. 120.

Qu'il s'agisse de Paris vu littéralement « à vol d'oiseau » dans le poème du même nom, d'une allégorie satirique du Ministère d'Ernest Pinard « Chez Guignol », ou encore des « boursiers à lunettes d'or³⁸⁷ » que le clown aperçoit encore depuis son tremplin, l'optique funambulesque installe chaque fois une distance *comique* avec la *petite vie*. Le « théâtre du Poète » — « petit théâtre » et « théâtre comique », — est ce qui permet d'inscrire le poème dans la vie tout en conservant avec elle cette distance spectaculaire.

L'intérêt du concept, spécifique à Banville, est qu'il permet de lier ensemble les dimensions poétique et politique de son œuvre. Nous avons vu dans le premier chapitre qu'avec la nécessité du chœur antique, Banville réactivait une conception théâtrale et plurielle de la création, à la frontière de l'individuel et du collectif. Le « Théâtre du Poète », qui se fonde à la fois sur les plans éditorial, théorique, et énonciatif (comme nous le verrons dans le chapitre III) fait du poème le lieu par excellence d'une transsubjectivité possible, prenant place au cœur de la cité.

³⁸⁷ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 244, v. 62.

Chapitre III – Le poème *funambulesque*

Après avoir considéré le travail d'hybridation de la manière funambulesque dans son rapport à la représentation, il importe désormais d'apprécier le cœur du projet poétique de Théodore de Banville, tel qu'il est formulé dans l'avertissement de 1859 : « imaginer une nouvelle langue comique versifiée³⁸⁸ ». Capable de réaliser l'alliage de « la chanson bouffonne et [de] la chanson lyrique³⁸⁹ », cette « langue » se révèle être une stratégie de renouvellement du poème, faisant du registre comique l'autre nécessaire du lyrisme traditionnel. *Imaginée* en préface, elle se confond dans l'œuvre avec la « manière mêlée » du poète, pour amener l'hybridité formelle au premier plan. Par là, elle met en question le lyrisme comme parole subjective en le confrontant tout d'abord à d'autres modèles d'écriture :

Le premier de ces modèles est le petit journal satirique ; à cet égard, *Le Tintamarre*, lieu de la parodie systématique et du polyphonique, constitue un point de référence dans la genèse du poème funambulesque. Le second modèle auquel se confronte la *langue comique* est la comédie ; déjà entrevu dans le chapitre II, le « théâtre du Poète » engage une reconception du dire par la polyphonie, jusqu'à faire de la théâtralité du vers son moteur essentiel. Enfin, la *nouvelle langue* du poète met en question les termes du lyrisme en s'immisçant dans la *guerre du goût*. Par sa critique du « bon goût » et le recours aux arts populaires notamment, elle établit une dimension collective de l'écriture, capable de réaliser autrement la « communion fraternelle³⁹⁰ ».

³⁸⁸ T. de Banville. « Avertissement », *OPC III*, p. 4.

³⁸⁹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 7.

³⁹⁰ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 10.

1 - À la manière du *Tintamarre*

*Banville poète funambulesque ne doit pas être séparé de Banville journaliste*³⁹¹.

Ainsi que l'écrit Alain Vaillant, « le média journalistique a marqué de son empreinte particulière et reconnaissable l'esthétique de la littérature postromantique³⁹² » ; dans nos premiers et seconds chapitres, nous avons commencé de montrer l'étendue de cette empreinte sur la manière de Théodore de Banville. D'une part, elle est à la source de nouvelles représentations du poète, notamment via les pseudonymes, qui fondent la poétique du sujet funambulesque comme être double. D'autre part, cette empreinte se remarque dans une écriture fondamentalement tournée vers le transitoire par la représentation — caricaturale — du contemporain. Chaque fois, elle permet de réviser le conflit entre journalisme et poésie, lequel se cristallisera davantage durant la période symboliste, avec les positions d'un Mallarmé ou d'un Remy de Gourmont³⁹³.

Au lieu d'un vis-à-vis indépassable, on assiste chez Banville à une absorption des usages du journalisme satirique par le poème. La métaphore de la digestion qui ouvre « La Corde roide » : « J'ai mangé du sucre candi / Dans les feuillets du lundi / Ma bouche en est encore amère³⁹⁴ », ne fait pas seulement du journalisme une activité alimentaire, comme nous l'avons remarqué plus haut. Elle représente, selon le *topos* classique de l'inspiration, le processus même d'innutrition par lequel le poète-enfant

³⁹¹ M. Fuchs. *Théodore de Banville*, [Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1912], 528 p], p. 130.

³⁹² A. Vaillant. « Baudelaire, artiste moderne de la poésie-journal », *Penser la littérature par la presse, Études littéraires*, [Volume 40, Numéro 3, 2009, p. 43–60], p. 46.

³⁹³ En plus de la célèbre séparation entre « Littérature » et « universel reportage » de Mallarmé (dans *Crise de vers*, 1886, *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, [Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1907 p.] p. 212), Remy de Gourmont affirme en 1890 que « le jour est proche où il faudra, entre la littérature et le journalisme, opter définitivement. », quand Léon Bloy prétend la même année que « l'art et le journalisme sont incompatibles ». Cités par L. Hernikat, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, p. 112.

³⁹⁴ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 17.

grandit. En un sens, l'expérience du petit journal modifie le goût du poète (le sucre s'y transmue en amertume), elle prépare l'énonciation clivée du sujet, entre lyrisme et ironie. En effet, Banville, via ses nombreuses collaborations aux petits journaux, développe sa poétique funambulesque comme en un laboratoire.

a) La communauté de la dérision

Parmi les nombreux organes de la presse satirique où le poète prépublie ses *Odes funambulesques*, *Le Tintamarre* retient particulièrement l'attention. Le titre du périodique évoque son principe directeur³⁹⁵ : recueillir les différents bruits du contemporain et les rendre au public dans une logique de discordance. Par là, le journal de Commerson s'inscrit résolument dans une optique polyphonique, elle-même accusée par le nom des différentes rubriques, évoquant chacune des modalités de la parole rapportée : « Blagorama » ; « Âneries des grands formats » ; « Études de styles contemporains » ; « Typographie française » ; « Album du Tintamarre » ; « Épitaphes anticipées » ou encore « Caquets ».

En plus d'annoncer un ton irrévérencieux, la devise de l'hebdomadaire : « Critique de la Réclame, Satire des Puffistes », appelle également à l'autodérision. *Le Tintamarre*, rempli jusqu'aux marges d'annonces en tous genres, — dont les confiseries « Au Fidèle-Berger » que Banville reprendra dans « Une Vieille Lune³⁹⁶ » —, est

³⁹⁵ Le tintamarre est traditionnellement un « grand bruit dépourvu d'harmonie, ensemble de sons éclatants et discordants provenant d'une même source ou de plusieurs sources différentes », <http://www.cnrtl.fr/definition/tintamarre> page consultée le 12 mai 2017.

³⁹⁶ « [...] ou plutôt d'arranger / Des vers de confiseurs au *Fidèle-Berger*. », *OPC III*, p. 90, v. 64. Le Fidèle-Berger était un confiseur situé rue des Lombards qui employait des poètes (dont Gilbert) pour écrire des vers servant d'enveloppe aux bonbons. La référence permet ici à Banville de moquer les « gros vers » (v. 69) du satiriste Barthélémy.

l'exemple type du journal à « réclame³⁹⁷ », ce qui annonce une réflexivité structurante dans le discours global du média. Cette réflexivité se voit renforcée par la référence aux *puffistes*, aux charlatans (les « marchands d'orviétans³⁹⁸ » que l'on retrouvera dans la « Ballade des célébrités du temps jadis »), dont les fausses nouvelles font en vérité le pain quotidien du *Tintamarre*.

Sans doute est-ce de l'aptitude du *Tintamarre* à moquer sans cesse ses « quarante-un abonnés³⁹⁹ » — signe de son insignifiance ou de son faible lectorat — que Banville tire l'autodérision caractéristique de ses « essais de raillerie⁴⁰⁰ ». Présentés comme des « jeux où un poète obscur raille sa propre poésie⁴⁰¹ », les poèmes funambulesques de Banville n'ont de cesse de mettre à distance le modèle traditionnel de la *lyre*, dont Baudelaire avait vu qu'il était fondateur de la « *manière lyrique*⁴⁰² » du poète.

En premier lieu, dès « La Corde Roide », dont nous avons évoqué les ascendants journalistiques, le poète fait cette injonction à la muse : « Quittons nos lyres, Érato!⁴⁰³ ». Ensuite, le motif romantique des adieux à la poésie⁴⁰⁴ est repris et mis à distance dans « Adieu, Paniers », où sur le modèle d'une comptine populaire⁴⁰⁵, le sujet

³⁹⁷ Procédé publicitaire visant à lancer un produit, un spectacle ou un artiste, qui connaît son envol dans les journaux à bas prix.

³⁹⁸ T. de Banville. « Ballade des célébrités du temps jadis », *OPC III*, v. 26.

³⁹⁹ *Le Tintamarre*. Semaine du 25 octobre 1846, « Petits Mystères du Tintamarre », p. 1

⁴⁰⁰ T. de Banville. « Avertissement », *OPC III*, p. 4.

⁴⁰¹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 15.

⁴⁰² C. Baudelaire. « Sur mes contemporains : Théodore de Banville », *OC II*, p. 164.

⁴⁰³ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 18, v. 13.

⁴⁰⁴ Les « Adieux à la poésie » se retrouvent notamment chez Lamartine, Sainte-Beuve et Gautier ; leur ancêtre comique pourrait être le virelai « Le rimeur rebuté », du Père Mourgues débutant par « Adieux vous dy, triste Lyre ».

⁴⁰⁵ « Adieu, paniers, vendanges sont faites ».

déplore le « gagne-pain trop précaire⁴⁰⁶ » que représente la « Lyre d'argent ». Incapable de plaire à tel « folliculaire » (surnom voltairien du journaliste), le poète doit se résoudre à l'abandon de son instrument traditionnel. Enfin, dans « Virelai à mes éditeurs », le vers-refrain « Barbanchu nargue la rime⁴⁰⁷ ! », désignant le pseudonyme fictif du *Charivari* des années 1840, décide de la conversion ironique de la parole poétique:

Descends de ta double cime,
Et, sous quelque pseudonyme,
Fabrique une pantomime;
Il le faut, il l'a fallu.
Mais plus de retour sublime
Vers Corinthe ou vers Solyme!
Ciseleur, brise ta lime,
Barbanchu nargue la rime⁴⁰⁸!

Dans cette strophe, le règne de la raillerie journalistique (« nargue ») incarné par « Barbanchu » scelle l'impossibilité du « retour » pour le poète. Attitude dominante de la *manière lyrique*, le retour à l'Éden perdu⁴⁰⁹, ici symbolisé par la rime « sublime » :: « Solyme » est en effet abandonné pour une *descente* dans le domaine du théâtre populaire, — la « pantomime ». Les différents impératifs (« Descend » ; « Fabrique » ; « brise ») et l'expression quasi-tautologique « Il le faut, il l'a fallu », traduisent la nécessité d'un processus de destruction-créatrice, réglé sur l'actualité du marché⁴¹⁰.

Fonctionnant comme une autre allégorie du recueil, ces quelques octosyllabes expriment la requête d'historicité d'une parole en situation de concurrence avec les

⁴⁰⁶ T. de Banville. « Adieu, Paniers », *OPC III*, p. 171, v. 1. De la même manière, dans « À un ami », faute de pouvoir « réaliser assez de rentes », le « luth divin » (v. 11) du poète se transforme en vulgaire « boîte à musique » (v. 24), *OPC III*, p. 196-197.

⁴⁰⁷ T. de Banville. « Virelai à mes éditeurs », *OPC III*, p. 215, v. 1.

⁴⁰⁸ T. de Banville. « Virelai à mes éditeurs », *OPC III*, p. 217, v. 44-51

⁴⁰⁹ « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu. », C. Baudelaire. « Théodore de Banville, Sur quelques uns de mes contemporains », *OC II*, p. 165. Question au fondement de la thèse de Myriam Robic sur les hellénismes de Banville, le syncrétisme entre mythologie païenne et chrétienne est d'autant plus présent ici que Banville associe la cité grecque de Corinthe à Solyme, ancien nom de Jérusalem.

⁴¹⁰ Le « Virelai à mes éditeurs » est tout entier consacré à la problématique de la *valeur* de la poésie, ainsi que l'annonce le vers 20 « Tu ne vaux plus un décime ! ».

usages journalistiques. Reprenant au petit-journal son autodérision, le poète dirige sa raillerie vers lui-même (« Tu ne vaux plus un décime! », v. 20) pour renouveler sa propre voix. Ainsi, dans « Leroy s’amuse », l’apostrophe de « Phébus-Apollon » permet dans un premier temps de souligner la désuétude du poète apollonien :

Ah! montreur de seins nus qui fais le Richelieu!
Coiffeur qui poudres cette ville!
Joueur de violon et de lyre! vieux dieu
Bon pour Ménard et pour Banville⁴¹¹!

Or, en même temps qu’il moque sa propre verve païenne par le travestissement burlesque du dieu antique de la poésie, le poète affirme en retour son ancrage dans l’actualité de la cité, par la rime « Banville :: ville ». L’espace de réflexivité que le poète se ménage met à nu les ressorts de l’expression lyrique et lui octroie une certaine polyphonie⁴¹². Ressort capital de la manière funambulesque, l’autodérision confère une énergie duelle à la poésie banvillienne ; en faisant le procès ironique de son lyrisme, elle réinscrit la voix du poète dans l’espace-temps contemporain.

Quoique souvent vécue comme une fin de l’art⁴¹³, la désacralisation de la lyre permet de développer de nouveaux rapports entre le poète et la société. Dans l’impossibilité de s’énoncer sur le mode du « retour sublime », la rencontre se fait désormais sur un axe d’immanence, caractéristique du comique. Le projet de « parler à des hommes⁴¹⁴ » nécessite de démocratiser le lyrisme par de nouvelles voies. En marge

⁴¹¹ T. de Banville. « Leroy s’amuse », *OPC V*, p. 83, v. 29-32.

⁴¹² « L’ironie manifeste un conflit et une tension au sein de la parole individuelle ; par là, elle s’apparente à la polyphonie » M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel quel », 1978, p. 122, cité par L. Hernikat. *Parodie et pastiche dans l’œuvre poétique de Théodore de Banville*, p. 319.

⁴¹³ Les trois poèmes cités (« La Corde roide », « Adieu, Paniers » et « Virelai à mes éditeurs ») évoquent chacun l’impossibilité de l’expression lyrique traditionnelle dans la société du Second Empire. Baudelaire en concentrera les enjeux dans son poème en prose « Perte d’auréole ».

⁴¹⁴ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 18, v. 36.

d'une religion de l'art⁴¹⁵ réunissant quelques élus, le comique prend une dimension politique. Il devient ce nouveau lien susceptible de réaliser la « communion fraternelle » entre l'artiste et son public.

b) Sur un air — ou une affiche — connu

Si dans l'Avertissement de 1859, Banville compare son geste parodique vis-à-vis d'Hugo au modèle pseudo-homérique de la *Batrachomyomachie* refaisant l'*Iliade*, les parodies qui forment « à proprement parler [...] le genre connu aujourd'hui sous le nom d'*odes funambulesques*⁴¹⁶ » prennent en réalité leur essor dans des petits-journaux friands et adeptes de la parodie. Tel que présenté durant les deux années (1845-1846) où Banville y collabore, le *Tintamarre* de Commerson semble même faire de la parodie son ressort textuel principal. Dans son ouvrage sur *La poésie de Baudelaire et la poésie française*, Graham Robb affirme :

Les petits journaux fonctionnent en réaction aux grands formats. Le texte des journaux « vertueux » devient ainsi le *prétexte* des journaux satiriques. Ce qui représente une valorisation littéraire du plagiat que pratiquent les petits journaux : la plupart des entrefilets publiés par le *Corsaire* ou le *Tintamarre* sont empruntés directement aux autres journaux⁴¹⁷.

En effet, ce qu'il y a de *petit* dans le journal satirique du second tiers du XIX^e siècle, ne se comprend qu'au regard de l'*agôn* médiatique qui l'oppose aux *grands* formats, dont *le Siècle* et *La Presse* —les deux journaux à grands tirages lancés en 1836—, sont les représentants exemplaires. Cible de choix, le grand format est ainsi

⁴¹⁵ Dans le Commentaire de 1873, Banville affirme être resté « de ceux pour qui l'Art est un religion intolérante et jalouse » (OPC III, p. 247).

⁴¹⁶ T. de Banville. « Commentaire », OPC III, p. 265.

⁴¹⁷ G. Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française*, p. 324.

examiné dans ses moindres détails pour y déceler la faute ou l'*ânerie* d'un critique à même de susciter la blague. Par exemple, au 13 septembre 1846, la rubrique « Typographie française », moque *Le Siècle* lequel, « dans l'un de ses *premiers Paris* », a transformé un jugement sur le *Constitutionnel* d'un « fait » à un « fat », « grâce à l'oubli d'un i⁴¹⁸ ».

Mais il ne s'agit pas seulement de rapporter l'article lu ou la phrase entendue, *Le Tintamarre* fournit un modèle journalistique particulier en ce qu'il parodie également l'écriture des grands formats. Le 20 septembre 1846, la première page du journal débute par l'« Avis » suivant :

Au moment de mettre sous presse (style des grands journaux) nous recevons une lettre de M. Joseph Citrouillard, notre feuilletoniste de tant d'esprit et de cœur. Nous sommes forcés d'en ajourner l'insertion jusqu'à dimanche. — Elle fend le cœur⁴¹⁹.

Ici l'intention parodique —« (style des grands journaux) »—, se superpose au *puff* puisque Joseph Citrouillard, évoqué dans notre premier chapitre, est le journaliste fictif principal du journal⁴²⁰. Puis, s'il s'attaque aux grands formats, le *Tintamarre* ne manque jamais non plus une occasion de parodier la réclame. On y trouve ainsi nombre de fausses publicités à but satirique, telle la douteuse « création de la société des auteurs tragiques refusés à l'Odéon⁴²¹ » ou encore l'affiche pour la création d'une « société de brouettes sans remise » parodiant la « société des cabriolets, coupés sous remise⁴²² ». Issue du petit journal, la parodie est probablement l'élément le plus spectaculaire du travail d'hybridation qu'opèrent les *Odes funambulesques*, sans doute est-ce la raison pour

⁴¹⁸ *Le Tintamarre*, semaine du 13 septembre 1846, p. 2.

⁴¹⁹ *Le Tintamarre*, semaine du 20 septembre 1846, p. 1.

⁴²⁰ Théodore de Banville réinvestit ce procédé dans ses « Causeries » co-écrites avec Baudelaire, où, au 20 septembre 1846, on observe la parenthèse « (style gigi) », en référence à Jules Janin.

⁴²¹ *Le Tintamarre*, semaine du 15 novembre 1846, p. 5.

⁴²² *Le Tintamarre*, semaine du 25 octobre 1846, p. 5.

laquelle il a été le plus étudié à ce jour⁴²³. Seulement, la logique de détournement comique ne se limite pas à la reprise de canevas formels, voire thématiques, tel que l'ont montré P. Edwards et L. Hernikat Schaller, mais affecte également les titres d'autres poèmes que les parodies identifiées.

Sur le modèle de l'affiche d'un théâtre populaire, on remarque un « Polichinelle Vampire⁴²⁴ », des « Mascarades⁴²⁵ », la bouffonnerie musicale d'Hervé « l'Œil crevé », mais également des scénettes avec des personnages tels que « Madame Polichinelle » ou l'« Ancien Pierrot ». Prétexte proprement polyphonique, l'affiche, visible par tous, offre une occasion de railler des cibles déjà connues, tels « Nérault, Tassin et Grédelu⁴²⁶ », ou d'en moquer de nouvelles, ainsi Thomas Couture⁴²⁷.

Par ses détournements de spectacles ou d'œuvres en vogue, le « théâtre comique » du poète fonctionne comme une affiche⁴²⁸ au second degré : « L'Hydre en mal d'enfant⁴²⁹ », spectacle cité dans « Une vieille Lune », devient « Le Critique en mal

⁴²³ P.-J. Edwards. « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville », in *Poésie et poétique en France, 1830-1890, Hommage à Eileen Souffrin-Le Breton*, « Currents in Comparative Languages », vol. 101, Peter Lang, 2001, p. 139-166. L. Hernikat Schaller. *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*. Classique Garnier, 2017. D. Evans. « Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux *Exilés*. », *Poétiques de la parodie et pastiche de 1850 à nos jours*, [Berne, Peter Lang, 2006, 368 p.] p 135-148.

⁴²⁴ T. de Banville. *OPC III*, p. 186. Au XIX^e siècle, nombre de pantomimes et de ballets ayant pour personnage principal « Pierrot » ou « Polichinelle » sont mis en scène. *Polichinelle Vampire* sert ainsi de titre à plusieurs pantomimes et ballets joués à la Porte St-Martin et aux Funambules, dont le plus célèbre fut celui de l'acteur Mazurier en 1823.

⁴²⁵ T. de Banville. *OPC III*, p. 28.

⁴²⁶ « Mais comme la liste des acteurs énumérés sur l'affiche se terminait tous les jours invariablement 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 ; » T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 283.

⁴²⁷ Le titre « Nommons Couture! » est forgé à partir des affiches électorales de 1848, où la formule « Nommons [...]! » revient fréquemment. Sur Gallica.fr, plusieurs sont disponibles, dont celles de Ledru-Rollin et du Maréchal Bugeaud, ailleurs moqués dans les *Odes funambulesques*.

⁴²⁸ La métaphore contient une part de vérité historique : lors de la publication des *Odes funambulesques*, Banville fit imprimer avec Poulet-Malassis plusieurs exemplaires d'une affiche publicitaire pour faire la promotion de son recueil.

⁴²⁹ « Venez voir COLOMBINE ET LE GÉNIE, OU L'HYDRE / EN MAL D'ENFANT! Orgeat, de la bière, du cidre! » T. de Banville. « Une vieille lune », *OPC III*, p. 93, v. 129-130. Par ailleurs, le propos du poème — l'apologue de la montagne accouchant d'une souris — est lui-même un *topos* de la tradition satirique, présent

d'enfant ». Dans *Nouvelles Odes funambulesques*, la pièce de Victor Hugo *Le roi s'amuse* (1832) se transforme en « Leroy s'amuse », tandis que la section « Autres Guitares » des *Odes funambulesques*, elle-même tirée du poème des *Rayons et des Ombres* (1840), est reprise pour le triolet « Autres Chassepots » dans une perspective antimilitariste.

De la même façon que le feuilleton fonctionne au canard⁴³⁰, l'usage du faux dans *Le Tintamarre* est valorisé jusqu'à faire de la contrefaçon un modèle esthétique de production. Aussi, dans la rubrique « Album du Tintamarre », on retrouve fréquemment des parodies de poèmes célèbres de l'époque, Victor Hugo au premier chef. Ainsi, dans l'édition du 29 septembre 1846, un poème anonyme est donné sur l'« *Air de Gastibelza* », en référence au poème « Guitare » des *Rayons et des Ombres* :

Gaston Balzac, l'homme de Carabine,
Fille de bien
Chantait ainsi : « Je suis dans la débine,
Je n'ai plus rien!
Il faut chaumer de tabac et de bière!
Plus de polkas!
Ma carabine avide de *Chaumière*,
M'a planté là! (*bis*)⁴³¹ [...] »

Dans cette première strophe, on repère un déplacement typique du genre des *odes funambulesques*, du paysage oriental à la « prairie parisienne ». Le picaro espagnol de Victor Hugo — personnage romantique d'une Espagne rêvée entre autres par Musset et Gautier—, est ici remplacé par un étudiant type de la *Comédie Humaine* (« Balzac »). Le

chez Horace (*Épître aux Pisons*), Du Bellay (*L'Olive*), Boileau (*Art Poétique*) et La Fontaine dont la fable débute par ce vers : « Une Montagne en mal d'enfant ».

⁴³⁰ Une « fausse nouvelle souvent imaginée de toutes pièces et enflée jusqu'au mélodrame dans des journaux de seconde catégorie ». www.cnrtl/canard page consultée le 2 mai 2017.

⁴³¹ *Le Tintamarre*, « Album du Tintamarre », semaine du 29 septembre 1846, p. 4.

sujet de sa complainte n'est plus l'amour d'une « Doña Sabine » mais le regret très prosaïque (souligné par l'argotique « débine ») d'une « Fille de bien » qui l'entretenait matériellement, celle-ci l'ayant quitté pour aller danser à la *Grande Chaumière*⁴³².

À l'instar de cette « Occidentale », — parodie hugolienne érigée en « genre indépendant, imité lui-même dans tous les organes de la presse satirique⁴³³ » — la plupart des poèmes paraissant dans *Le Tintamarre* contiennent un sous-titre indiquant leur timbre : « sur l'air de ». Rappelant l'« omniprésence de la chanson⁴³⁴ » dans le petit journal, Laura Hernikat a montré l'importance de son association à la parodie, dont l'étymologie se rapporte au chant (« *para* » et « *odé* »). Aussi, selon la technique du timbre, — héritée de la chanson populaire et de ses reprises par le XVIII^e⁴³⁵ galant —, dix-sept poèmes des *Odes funambulesques*, prépubliés par les journaux satiriques, sont modelés à partir d'un fond commun, — majoritairement *Les Orientales*⁴³⁶ —, connu du public. Comme l'affirme Romain Piana :

L'assimilation instamment répétée par Banville de la poésie avec le chant⁴³⁷ doit être prise, en l'occurrence, au pied de la lettre. Une des premières formes qu'il remet en honneur, le triolet, où il se livre souvent à des jeux onomastiques, se chante sur un air traditionnel dont Banville indique la « clé », et pour laquelle il demande à Charles Delioux de composer un timbre nouveau⁴³⁸. L'hypotexte

⁴³² Comme la Closerie des Lilas, ou le Bal Mabille, la *Grande Chaumière* était un bal du Quartier Latin. C'est dans ce lieu que l'on inventa le célèbre *cancan*, danse licencieuse qui fit scandale sous la Monarchie de Juillet.

⁴³³ G. Robb. *La poésie de Baudelaire*, p. 380. Dès 1842, on trouve une « occidentale » dans le chapitre « Olympio » de la *Physiologie du poète* écrite par Sylvius (Auguste Edmond) et illustrée par Daumier (Paris, J. Laisné, 128 p.). À notre connaissance, aucun relevé systématique des parodies hugoliennes dans les petits journaux n'a été entrepris.

⁴³⁴ L. Hernikat Schaller, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, p. 133. Le numéro du 29 mars 1847 du *Tintamarre*, par exemple, est entièrement composé « sur l'air du Tra la la ».

⁴³⁵ Après Voiture et Madame Deshoulières au XVII^e, Lattaignant, Beaumarchais ou le prince de Ligne, parmi d'autres, composent des poèmes ayant recours à des clefs mélodiques, « sur l'air de ». Au moment de la composition des *Odes funambulesques*, Banville écrit à Poulet-Malassis « De Lisle est idéal!!! », référant aux *Poésies du chevalier de L'Isle*, recueil de poésies légères pour la plupart composées sur des airs de chansons populaires.

⁴³⁶ S'il parodie majoritairement Victor Hugo (10, dont 7 des *Orientales*), Banville cible également Villon (2), Voiture (1), Félicien David (1), Jean Passerat (1), un roman de Limayrac et un tableau de Courbet. Les *Nouvelles Odes funambulesques* présentent deux parodies de Hugo et une de Horace. Nous reprenons ce relevé de L. H. Schaller, *Parodie et pastiche dans l'œuvre de Théodore de Banville*, p. 429-430.

⁴³⁷ Cf. entre autres Théodore de Banville, *PTPF*, p. 3-4.

⁴³⁸ Théodore de Banville, *Odes funambulesques*, « Commentaire », *OPC III*, p. 282-283.

hugolien des pièces intitulées « occidentales » est de la même manière présenté par Banville comme un « thème connu⁴³⁹ » sur lequel l'ode funambulesque brode ses variations satiriques⁴⁴⁰.

c) *Ce que le rire fait à la lyre*

En indexant la parodie au *Chant*, Banville affirme d'une part une conception de la poésie réglée sur le mythe d'une union perdue avec la Musique⁴⁴¹, et d'autre part, il élargit le territoire du lyrisme en lui faisant franchir « la borne qui marque les limites du bon goût ». En effet, les « Occidentales » issues de la petite presse ne prennent leur valeur que dans la mesure où, associées à l'invention « d'une nouvelle langue comique versifiée », elles s'inscrivent dans un mouvement plus large de renouvellement du lyrisme. Aussi, la question du titre des recueils est déterminante dans la stratégie de Banville : elle situe la manière non seulement dans une logique de réécriture (par ses parodies), mais également dans une logique de réinvention. Comme le remarque Peter Edwards dans la notice de l'édition Champion, « *Occidentales*, c'est un titre parodique ; *Odes funambulesques*, c'est l'appel à une nouvelle poétique⁴⁴² ».

Dans son *Petit traité de poésie française*, les considérations du poète sur l'ode — dérivé du grec *aeido* : « chanter » — en font dans un premier temps le genre idéal du lyrisme : « l'Ode, qui est le Lyrisme par excellence, ou qui, pour mieux dire, n'est que

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 265.

⁴⁴⁰ Tel est, d'après le récit — ou la légende — de Banville dans son « Commentaire » de 1873 (*Ibid.*, p. 266-267), le destin de « L'Ombre d'Éric », « chanson » (*Ibid.*, p. 267) initialement publiée dans *La Silhouette* du 23 novembre 1846 sous le titre générique d'« Odes et Ballades » et avec l'indication d'un timbre fictif (« Air : *En vérité je vous le dis* »). R. Piana. « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle », [« Mauvais genre : la satire littéraire moderne », *Modernités*, 27, 2008, 466 p.] p. 131-146.

⁴⁴¹ « *Tout ce qui est poésie est chant* », « Commentaire », *OPC III*, p. 252. « 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 Musique⁴⁴¹. » (Qu'il sent dans Schumann, Wagner et Bizet notamment). « 10 juin 1878 », *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 277.

⁴⁴² P.-J. Edwards. « Notice », *OPC III*, p. 380.

Lyrisme⁴⁴³ ». En cela, Banville n'est pas étranger aux considérations traditionnelles qui font de l'ode un poème « d'ordinaire inspiré par l'enthousiasme civique ou religieux ; de là son ton élevé ; il lui faut de vastes sujets, de ceux qui intéressent une nation de l'humanité tout entière⁴⁴⁴. » Cette relation d'équivalence entre *ode* et *lyrisme* se cristallise dans certains traits récurrents, — élévation⁴⁴⁵, enthousiasme grec et fureur latine, haut langage et aspiration à une beauté supérieure—, qui établissent un paradigme religieux de la poésie⁴⁴⁶.

En revanche, dans un second temps, le poète associe l'ode à l'hybridité, héritée de sa capacité d'absorption des différents genres préexistants : « l'Ode fondit et absorba en elle toutes les vertus et toutes les forces des différents genres de poèmes⁴⁴⁷ ». De fait, au moment où Banville publie son premier recueil, la capacité de transformation du genre a été éprouvée, depuis la modification du schéma pindarique strophe-antistrophe-épode par Ronsard dans la seconde partie de ses *Odes* (1550), jusqu'aux *Odes et Ballades* (1822) de Victor Hugo, où il se stabilise pour devenir un « poème comportant un nombre variable de strophe dont la première, qui sert de modèle aux suivantes, est de structure libre⁴⁴⁸ ».

En accolant au genre antique de l'ode l'épithète « funambulesque », Théodore de Banville se réapproprie un espace balisé par l'histoire de la poésie pour y affirmer « un

⁴⁴³ T. de Banville. *PTPF*, p. 115.

⁴⁴⁴ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome XI [1866-1879], Genève, Slatkine Reprint, 1982, p. 1231.

⁴⁴⁵ Voir le « Chant II » de l'Art Poétique de Boileau, v. 58-81.

⁴⁴⁶ Encore aujourd'hui, pour un Jean-Michel Maulpoix, « il n'est rien de plus essentiel à la définition du lyrisme que l'idée d'élévation. » J.-M. Maulpoix. *Du Lyrisme*, [Paris, José Corti, 2000, 446 p.] p. 15.

⁴⁴⁷ T. de Banville. *PTPF*, p. 115. L'Ode « enflamma, incendia, pénétra, remplit d'elle, anima de sa lumière et de sa vie tous les genres poétiques, Épopée, Tragédie, Drame, Comédie, Églogue, Idylle, Élégie, Satire, Épître, Fable, Chanson, Conte, Épigramme, Madrigal. Elle se mêla à eux et les mêla à elle, si bien que les poèmes de tous les genres n'existèrent plus qu'à la condition de contenir de l'Ode en eux, et que l'Ode fondit et absorba en elle toutes les vertus et toutes les forces des différents genres de poèmes ».

⁴⁴⁸ G. Dessons. *Introduction à l'analyse du poème*, p. 28.

genre nouveau⁴⁴⁹ ». Ce travail de réappropriation permet lui-même au poète de questionner l'étanchéité des genres. En ouvrant l'ode au *funambulesque*, le lyrisme qui lui est associé se voit élargi par l'énonciation parodique du petit-journal, son « élévation » traditionnelle rendue problématique.

En 1857, le recueil *Odes funambulesques* paraît de façon anonyme, avec inscrit sur sa couverture la mention suivante : « La reproduction partielle est autorisée pour tous les journaux⁴⁵⁰ ». Ironique, cette indication réalise d'une part un pied de nez à la logique des droits d'auteurs, selon le modèle parodique cher au *Tintamarre*, et retire, d'autre part, au *lyrisme*, associé au genre de l'ode, son statut de parole unifiée autour de l'expression du « moi », pour lui assurer une dimension polyphonique.

De la fréquentation de la petite presse, —dont « le plus fou des journaux⁴⁵¹ »—, du croisement répété de la satire et de la parodie, naît une nouvelle poétique banvillienne, propice à l'hybridation et au polyphonique. Dans les poèmes, la forme actée que prend cette polyphonie est le vers comique.

⁴⁴⁹ T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 248. Dans un texte pour Nadar, Banville parlera de « poésies d'un genre spécial qui ont paru dans divers journaux », « Autobiographie », 1853-1854, dans *Nadar, Caricatures et photographies, Catalogue d'exposition, Maison Balzac*, p. 142.

⁴⁵⁰ T. de Banville, « II Couverture de l'édition originale », Illustration hors-texte, *OPC III*, II.

⁴⁵¹ T. de Banville, Préface aux *Pensées d'un emballleur* de Commerson, *OPC III*, p. 359.

2 - Le paradigme théâtral

Il y a une péripétie à chaque vers, non pas cette péripétie que fait ouvrir une porte pour faire entrer Paul lorsqu'on attend Pierre, ce qui fait les délices et l'admiration de tant d'âme naïves, vêtues d'un paletot brun, mais la péripétie du mot, de l'hémistiche, du trait, de la rime, de tous ces imprévus qui tourbillonnent en douze syllabes et donnent une charmant surprise à tous les instants⁴⁵².

En 1851, pour la préface d'un ouvrage de Commerson, Banville écrit à propos du *Tintamarre* que « lui seul est sans aucun doute la comédie et la satire moderne⁴⁵³ ». L'association réitérée entre le petit-journal et la comédie, — entre le journaliste, le poète et le saltimbanque—, explique à plus d'un égard l'orientation théâtrale de la parole du poète. Si nous avons montré dans un premier temps l'importance du masque dans la poétique du sujet, puis dans un second temps, l'extension d'une logique de monstration dans la représentation du contemporain, il s'avère que le cœur du *funambulesque* ressortit à une théâtralité du poème. Celle-ci s'élabore en trois temps: tout d'abord un travail en regard de la comédie, modèle sur lequel s'élabore le poème comique de Banville, ensuite sur la question de la polyphonie, rendue omniprésente par l'importation de procédés issus du théâtre, et finalement par une poétique de la surprise propre au vers funambulesque.

a) De la comédie au poème comique

Beau Léandre, charmant Léandre, heureux Léandre⁴⁵⁴,

Dans l'avertissement de 1859, le projet d'« une nouvelle langue comique versifiée⁴⁵⁵ » est donné comme la résultante d'une chaîne d'œuvres dramatiques dont *Les*

⁴⁵² J. Méry, Le Paus, 6 octobre 1856, cité dans « Réception Critique », *Le Beau Léandre, Théâtre Complet I*, p. 551.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 361.

⁴⁵⁴ T. de Banville. « Scène I », *Le Beau Léandre, TC I*, p. 132, v. 17.

⁴⁵⁵ T. de Banville. Avertissement, *OPC III*, p. 4.

Plaideurs forme le premier maillon. Banville y considère en effet que « le vers est essentiellement bouffon par lui-même, indépendamment de la situation à laquelle il s'applique⁴⁵⁶ ». Peu respectueuse des codes du théâtre classique, l'unique comédie de Racine ne sera redécouverte qu'avec le drame romantique et la réintroduction d'effets comiques au niveau de la versification (enjambements, césures irrégulières, rimes-calemours), dont le quatrième acte de *Ruy Blas*, également cité par Banville, a valeur d'exemple. De la même manière que Banville présente son recueil comme une tentative de refaire la parabase d'Aristophane, Racine, dans son adresse « Au lecteur » des *Plaideurs*, — inspiré des *Guêpes* —, se targuait d'avoir « traduit Aristophane » en français. Ce double patronage est fondamental pour comprendre que le poème comique entrepris par Banville procède de la comédie et de sa liberté formelle.

Cependant, davantage qu'une lignée d'œuvres, Banville fait dériver la manière funambulesque de sa propre pratique dramatique. Dans la réclame qu'il fait publier dans *La Presse* du 12 mars 1857, le poète signale qu'il « a donné le type » de sa « manière mêlée d'ironie et de lyrisme [...] dans sa comédie du *Beau Léandre*⁴⁵⁷. » Cette « blquette » en un acte, co-écrite avec Paul Siraudin sera jouée au Théâtre du Vaudeville le 27 septembre 1856, soit quelques mois avant la publication du premier recueil. À la suite de Théophile Gautier (*Le Tricorne enchanté* en 1845, *Pierrot Posthume* en 1847), Banville y renouvelle le genre de *la commedia dell'arte*, « en vers comiques⁴⁵⁸ ».

⁴⁵⁶ T. de Banville. Préface, *Le Beau Léandre*, TC I, p. 554.

⁴⁵⁷ T. de Banville. « Réclame anonyme [T. de Banville] », *La Presse*, 12 mars 1857, OPC III, p. 391. C'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁸ T. de Banville. « Préface », *Le Beau Léandre*, TC I, p. 521.

En plus d'effets parodiques ciblant Molière et Shakespeare⁴⁵⁹, Banville déclare pour la première fois adjoindre au comique une dimension éminemment *formelle* : « L'arrangement des mots, la vivacité des images, la hardiesse imprévue des tournures, le luxe et la prestesse de la Rime concourent sans repos à exciter le rire⁴⁶⁰. » Le primat de la forme engage tout d'abord un nouveau rapport entre syntaxe et versification, qui, sans briser le cadre métrique, fait place à la surprise, comme à la fin de la première scène :

[LÉANDRE] *remontant la scène et criant.*

Au feu!

Au feu! tout brûle! au feu ! tout va rôtir!

SCÈNE II

COLOMBINE, *paraissant sur le balcon.*

Mon Dieu!

D'où vient tout ce vacarme?

Dans le second alexandrin, divisé en plusieurs répliques et scindé entre deux scènes⁴⁶¹, la sur-accentuation syntaxique (combinaison de la ponctuation exclamative et de la répétition « au feu! », qui a pour effet de marquer le proclitique « au »), ménage l'apparition comique de Colombine en fin de vers.

Dans la satire « Académie royale de Musique », Banville réinvestit le procédé polyphonique en partageant le vers jusqu'à cinq répliques (dont des onomatopées), pour obtenir un effet proprement cacophonique, dans un va-et-vient entre scène, fosse d'orchestre et public :

L'avoué.

Monsieur, ma femme est un roseau

Pour la douceur.

Un violon méchant.

⁴⁵⁹ *Les Plaideurs* de Racine présentent également des passages parodiant *Le Cid* de Corneille, *La Pharsale* de Lucain, *Les Métamorphoses* d'Ovide, Cicéron, Rabelais, etc. Voir P.-J. Edwards, « Notice », *TC I*, p. 516.

⁴⁶⁰ T. de Banville. « Préface », *Le Beau Léandre*, *TC I*, p. 521.

⁴⁶¹ La figure de l'antilabe, déjà présente chez Racine, est reprise entre la scène II et III et la scène III et IV. Par ailleurs, plusieurs vers sont partagés entre trois personnages, voir scène VIII, v. 449, 450, 451 et 492 (en comparaison, *Les Plaideurs* n'en présentent qu'un seul, I, 8).

VRUMZ! VRUMZ!

M. Arnoux sur le théâtre.

HOU! HOU!

M. Obin sur le théâtre.

TRA, TRA.

Premier cou.

Titine,

Le monsieur met son pied le long de ma bottine⁴⁶².

Si ces vers respectent le schéma métrique (ici 6-6), Karine Devauchelle a démontré que chez Banville, les innovations métriques sont apparentées au théâtre⁴⁶³. De fait, les « césures effrontées⁴⁶⁴ » du poème comique lui viennent de la comédie. Ainsi, le second vers X6⁴⁶⁵ de son œuvre ouvre la saynète des « Folies-Nouvelles » (1854) : Au meurtre! épargnez *un* bourgeois! J'ai donné contre⁴⁶⁶ », où le proclitique « un », ordinairement non accentuable, se trouve marqué par sa position métrique. Dans le monologue « Ancien Pierrot », écrit pour Coquelin Cadet, on trouve de la sorte cinq C6 et deux L6⁴⁶⁷.

Par ailleurs, la présence de formes dialoguées (avec indications de personnages), de la satire « Académie Royale de Musique » au prologue des « Folies Nouvelles », présence accentuée dans *Nouvelles Odes funambulesques*⁴⁶⁸, a pour effet de brouiller les frontières entre le dramatique et la poétique.

⁴⁶² T. de Banville. « Académie royale de musique », *OPC III*, p. 70-71, v. 95. Les vers 93, 102 et 103 sont également morcelés en quatre répliques. Cet éclatement du vers avait déjà été pratiqué par Hugo, mais réparti entre moins de personnages, voir notamment l'acte I, scène 1 de *Hernani* (1830).

⁴⁶³ Voir K. Devauchelle. « Émergence des vers CPM6 dans la poésie de Théodore de Banville », *Cahier d'études Métriques*, n°4, 1999, pp. 37-68. p. 39.

⁴⁶⁴ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 11.

⁴⁶⁵ X6 est un terme générique pour désigner les critères métrico-métriques en sixième position d'alexandrin : P (Préposition), C (Clitique), M (Voyelle masculine), F (« e » féminin). Système d'analyse développé par B. de Cornulier dans *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé* [Paris, Éditions du Seuil, 1982, 318 p.].

⁴⁶⁶ T. de Banville. « Les Folies-Nouvelles », *OPC III*, p. 98.

⁴⁶⁷ T. de Banville. « Ancien Pierrot », v. 12 ; 16, 79, 80 et 104 pour les C6 ; v. 56 et 83 pour le L6 (mot-composé), où la césure, tombant sur le même mot « abat-jour », rend le vers *discordant* et indique une mesure d'accompagnement 4-4-4 (au lieu de la rendre nécessaire, comme dans le cas d'un M6).

⁴⁶⁸ Dans « Chez Guignol » ; « Chez Bignon » ; « Madame Polichinelle » et « *Donec gratus...* ».

b) Pour « un chœur grotesque » : l'énonciation polyphonique

Puis, comme dans la mer, dont les chevaux hennissent
 Quand la vague tressaille avec un bruit vainqueur,
 A la voix du chanteur les autres voix s'unissent,
 Pareilles aux rumeurs des flots, — et c'est le Choeur⁴⁶⁹!

La question de la théâtralité comme modalité de l'écriture ne se limite pas à la présence de poèmes dialogués selon le modèle de la comédie, où les changements de répliques se repèrent typographiquement par un alinéa. En effet, les poèmes funambulesques regorgent de dialogues insérés en discours direct⁴⁷⁰, marqués par des guillemets, des tirets ou simplement deux points. En dehors des lieux traditionnels de l'adresse que sont la préface ou le poème liminaire, la relation dialogique du poète au lecteur (« Figures-toi lecteur, une boîte malsaine⁴⁷¹ ») ou à son public (« Vous, Mesdames, prenez vos flacons, je commence⁴⁷². » et « Je commence, dût à mes yeux⁴⁷³ ») contribuent à une théâtralisation de l'énonciation.

À cet égard, le tressage des différentes voix se complexifie à mesure que Banville met en débat les conventions typographiques et modifie le type d'énonciation. Plusieurs poèmes forment des adresses qui ouvrent le dialogue entre artistes (« À un ami » ; « Ballade de la vraie sagesse » ou « Virelai à mes éditeurs ») quand d'autres fonctionnent

⁴⁶⁹ T. de Banville. « Bakkhos », *Dans la Fournaise*, OPC VIII, p. 74, v. 41-44.

⁴⁷⁰ Dans OPC III : « La belle Véronique » ; « Mascarades » ; « Le Mirecourt » ; « V... le baigneur » ; « La Tristesse d'Oscar » ; « L'Odéon » ; « Bonjour, Monsieur Courbet » ; « Nadar » ; « Marchands de crayons » ; « Le Critique en mal d'enfant » ; « Chanson sur l'air des Landriry » ; « Virelai à mes éditeurs » ; « Monselet d'automne » ; « Réalisme » ; « Méditation » ; « Le Saut du Tremplin ».

Dans OPC V : « Molière chez Sardou » ; « À la biche empaillée » ; « Chez Monseigneur » ; « Tristesse de Darimon » ; « L'Œil crevé » ; « Démolitions » ; « La Criminelle » ; « Satan en colère » ; « Leroy s'amuse » ; « Et Tartuffe ? » ; « Le Budget ». On remarque que l'usage des guillemets, présent dans les *Odes funambulesques*, est abandonné dans les *Nouvelles Odes funambulesques*, où les marques annonçant les changements de locuteur se font de plus en plus discrètes. Par ailleurs, dans l'édition de 1889 du recueil *Les Exilés* (1867), Banville supprimera tous les guillemets anciennement présents.

⁴⁷¹ T. de Banville. « Les Théâtres d'Enfants », OPC III, p. 54.

⁴⁷² T. de Banville. « Académie Royale de Musique », OPC III, p. 75, v. 136. La formule annonce le début d'une *tirade* satirique, dont la charge se mesure à la nécessité par la précaution sanitaire (« Prenez-vos flacons »).

⁴⁷³ T. de Banville. « Périphrases », OPC V, p. 111, v. 14.

comme des monologues joués malgré elles par les cibles visées (François Buloz dans « Villanelle de Buloz » ; L'actrice dans « Reprise de *La Dame*⁴⁷⁴ » ou Francisque Sarcey dans « Bilboquet »).

Avec le poème « Chez Monseigneur », satire sur l'évêque Dupanloup écrite en quatrains d'heptasyllabes, l'énonciation est divisée en trois parties numérotées : une adresse du poète à son ode, des dialogues internes et une adresse du poète au public-lecteur. Au long du poème, la valeur du tiret est éprouvée de trois manières, chacune représentative de son importance cruciale dans les recueils. En premier lieu, il représente la convention typographique signalant le changement de locuteur : « — Monseigneur! — Qu'est-ce? — Un journal,⁴⁷⁵ ». Ici, la mise en lignes suivies des paroles des messagers et de Dupanloup produit un effet de concentration polyphonique dans et pour le vers (que ne reproduirait pas la disposition traditionnelle des dialogues en alinéas successifs).

En second lieu, le tiret, quand il double la virgule dans sa fonction de démarcation logique, prend une valeur pausale spécifique : « — ô façons neuves⁴⁷⁶! — » ; « Il fut un temps, — loin de nous⁴⁷⁷! — » et « Il la prenait, — soin charmant⁴⁷⁸! — ». Ces incises comiques, comme un dédoublement de la voix du poète, organisent une tension entre le temps de l'énoncé (« Il fut un temps » ; « Il la prenait ») et celui de l'énonciation, exclamatif. Enfin, en dernier lieu, le tiret réalise une tension énonciative extrême lorsqu'il prend une valeur disjonctive, comme dans la dernière strophe :

Pour gravir les durs sommets

⁴⁷⁴ Ce type d'énonciation était déjà présent dans « La Captive », le poème de Hugo que Banville parodie.

⁴⁷⁵ T. de Banville. « Chez Monseigneur », *OPC V*, p. 36, v. 29. « — Monseigneur! — Qu'est-ce? — Au prochain / Scrutin de l'Académie » (v. 37.) « — Monseigneur! — Eh! qu'est-ce encore? / — Le diocèse... — A nos filles! » (v. 57-58). Même effet dans « L'Œil crevé », p. 52, v. 29.

⁴⁷⁶ T. de Banville. « Chez Monseigneur », *OPC V*, p. 36, v. 22.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 38, v. 69.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 39, v. 81. De ce point de vue, ces incises ont une valeur similaire à celle de la parenthèse au v. 74 : « (Il n'allait pas en carrosse!) ».

Il portait son ouaille en frère :
 Oui, sur ses épaules! — Mais
 À présent, c'est le contraire⁴⁷⁹.

Dans le cas présent, le décrochement graphique et rythmique du tiret renforce le contre-rejet externe. À l'adverbe de conviction « Oui, », donnant l'impression d'un interlocuteur, la fin de vers oppose une rectification bouffonne par le jonctif « Mais ». Dans une logique de la pointe, l'appropriation de la convention typographique travaille au remplacement de la figure du pasteur idéal par l'imagier révolutionnaire du tiers-état, portant le clergé et la noblesse sur ses épaules. À cet égard, la rime « frère » :: « contraire » scelle le rapport problématique du clergé — en la personne de Dupanloup — au bien commun, et pose plus largement la question de la fraternité républicaine, alors en exil.

Lorsqu'elle n'est plus repérable par des conventions graphiques, la polyphonie brouille l'identité du locuteur par sa labilité. Dans « Élève de Voltaire! », l'enchaînement dialogique se fait sans guillemet ni tiret : « As-tu lu Voltaire? Non pas ; / Jamais, jamais, pas même en rêve⁴⁸⁰ ». De même dans les derniers vers d'« Une vieille Lune », plusieurs voix se mélangent dans la réplique d'Évohé :

Eh bien! donc, à vos rangs, Guignols et Bilboquets!
 Ouvrons la grande porte! allumons les quinquets!
 Mets ton collier de strass, reine de Trébizonde!
 Entrez, entrez, messieurs! Entrez ! suivez le monde!
 Hurrah, la grosse caisse, en avant ! Patapoum!
 Zizi, boumboum! Zizi, boumboum! Zizi, boumboum!
 Venez voir COLOMBINE ET LE GÉNIE, OU l'HYDRE
 EN MAL D'ENFANT! Orgeat, de la bière, du cidre⁴⁸¹!

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 39, v. 85-88.

⁴⁸⁰ T. de Banville. « Élève de Voltaire », *OPC III*, p. 184, v. 1-2.

⁴⁸¹ T. de Banville. « Une Vieille Lune », *OPC III*, p. 93, v. 122-130. Dans « L'Amour à Paris », la cacophonie prend un tour conversationnel : « Après, la Maison-d'Or! Corinne chantera [...] / Écoutez Pomaré, reine de la folie, / Qui chante : *Un général de l'armée d'Italie !* / Ah ! bravo ! c'est épique, on ne peut le nier. / Quel aplomb ! je l'avais entendu l'an dernier. / Vive Laïs ! Corinthe existe au sein des Gaules ! / Ah ! nous avons vraiment les femmes les plus drôles / De Paris ! Périclès vit chez nous en exil, / Et nous nous amusons beaucoup. / Quelle

À la polyphonie des cinq derniers vers (mêlant l'invitation du bateleur, le bruit de l'orchestre, l'affiche du théâtre et le cri du garçon de café) se conjugue la scansion ternaire de l'alexandrin onomatopéique et le rejet externe du second titre. La logique cacophonique évoquée plus haut, —propre à l'univers théâtral dont nous sommes ici au seuil—, confisque toute lecture monodique de la poésie funambulesque, quand bien même celle-ci s'écrit sans marques dialogiques conventionnelles.

Procédant d'une polyphonie essentiellement théâtrale, la voix du poème comique n'advient qu'à mesure qu'elle fait entendre les différentes voix de la cité ; leur logique de dissonance— l'« orchestre de voix fausses⁴⁸² », « des voix⁴⁸³ », « le chœur grotesque⁴⁸⁴ » —, se révèle fondatrice de « ma voix fraternelle⁴⁸⁵ ». Ce n'est qu'en ouvrant son lyrisme aux énoncés d'autrui, par le chœur, que Banville peut l'étendre à direction d'une collectivité.

heure est-il ? » Ici, l'aller-retour entre la Grèce antique (« Corinthe », « Laïs », « Périclès ») et le Paris noceur (« Maison-d'Or ») allié à l'usage alterné des premières personnes du singulier et du pluriel, fait peser un double soupçon sur le temps de l'énonciation et l'identité du ou des locuteurs. T. de Banville. « L'Amour à Paris », *OPC III*, p. 83-84, v. 65-78.

⁴⁸² T. de Banville. « Le divan Le Peletier », *OPC III*, p. 192, v. 48. L'orchestre, en plus de désigner l'ensemble d'instrumentistes, renvoie à l'espace compris entre le public et la scène où se tenait le chœur dans le théâtre grec. Compris ainsi, l'« orchestre de voix fausses » que représente la polyphonie, est ce qui assure une dimension collective à la parole du poète.

⁴⁸³ T. de Banville. « Masques et Dominos », *OPC V*, p. 62, v. 16.

⁴⁸⁴ T. de Banville. « Inventaire », *OPC V*, p. 42, v. 51.

⁴⁸⁵ T. de Banville. « Réalisme », *OPC III*, p. 230, v. 74.

c) *La poétique de la surprise*

*Mais on a beau savoir, le beau et le bon surprennent toujours*⁴⁸⁶.

Dans son *Rapport sur les progrès de la poésie*, Théophile Gautier commente en ces termes les vers de la manière funambulesque de Banville :

Les phrases se disloquent comme des clowns, tandis que les rimes font bruire les sonnettes de leurs chapeaux chinois et que le pitre frappe de sa baguette des toiles sauvagement tatouées de couleurs féroces dont il donne une burlesque explication⁴⁸⁷.

La métaphore, qui fera *florès*, d'une écriture proprement clownesque⁴⁸⁸ mérite d'être interrogée en regard des conceptions du poète sur le vers et de ses réalisations concrètes. Tout d'abord, devant la contrainte métrique, le poète pose un primat du rythme : « La phrase toujours libre, sans liens, se coupe au gré du rythme, mais non au gré du sens qui poursuit son chemin comme il veut⁴⁸⁹ ». Aussi, le morcellement de la phrase, par l'emploi systématisé de l'enjambement⁴⁹⁰ ou le travail sur la rime, se trouve au fondement d'une poétique de la surprise qui réalise la dimension spectaculaire du vers.

Comme l'écrit Banville dans la préface des *Pensées d'un Emballeur*:

Que le poète ait la puissance, le génie, l'invention grandiose ; qu'il ait l'émotion, la pitié, les pleurs et le sourire, il ne vivra qu'à la condition de foudroyer son public par d'effroyables surprises de versifications et de rime⁴⁹¹.

⁴⁸⁶ T. de Banville. « Lettre du 16 octobre 1865, À Victor Hugo », citée par J.-M. Hovasse, « Banville-Hugo », p. 24.

⁴⁸⁷ T. Gautier. « Rapport sur les progrès de la poésie », *Rapport sur le progrès des lettres*, par MM. Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Théophile Gautier et Édouard Thierry, dans *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France*, [Paris, Hachette, À l'Imprimerie Impériale, 1868, 184 pages,] p. 75.

⁴⁸⁸ En 1885, ce sera le tour de Laforgue de revendiquer une langue « plus clownesque » en poésie.

⁴⁸⁹ T. de Banville. *PTPF*, p. 89. « chez les poètes lyriques [...] le Sens et le Rythme poursuivent parallèlement leur route, sans se croire obligés de faire halte aux mêmes endroits ». *Ibid.*, p. 121.

⁴⁹⁰ Voir l'étude de l'enjambement chez D. Evans, *Theodore de Banville, Constructing Poetic Value in Nineteenth-Century France*, les pp 170-176. Comme l'explique B. de Cornulier, « la surprise causée par l'écart prouve l'attente de régularité » chez le lecteur, contrat tacite avec lequel joue la métrique funambulesque. *Art poétique : notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 13.

⁴⁹¹ T. de Banville, « Préface des *Pensées d'un Emballeur* », *OPC III*, p. 362.

Dans la genèse du vers funambulesque, la blquette du *Beau Léandre* joue un rôle prépondérant en ce qu'il constitue le premier lieu où Banville affirme la nécessité de la rime riche — siège par excellence de l'équivoque⁴⁹² — : « Les rimes, on l'a dit, doivent être millionnaires⁴⁹³ ». De fait, la pièce comporte nombre de rimes riches, telles que « soufflets » :: « soufflait⁴⁹⁴ » ou « valais » :: « valets⁴⁹⁵ », mais surtout la présence de rimes équivoquées : « corsage » :: « encor sage⁴⁹⁶ » ou « donneur » :: « d'honneur⁴⁹⁷ ».

Lieu stratégique du comique, la rime funambulesque tire sa valeur de sa virtuosité autant que de sa variété, laquelle va de la rime enrichie (« Linière » :: « lanière⁴⁹⁸ ») à la rime couronnée (« Ornans, ornant » :: « flagornant⁴⁹⁹ » ; « muraille raille » :: « ferraille⁵⁰⁰ ») en passant par la rime onomastique (« Malassis » :: « malle assis⁵⁰¹ » ; « légiférant » :: « *Le Juif errant*⁵⁰² ») et la rime dissimulée (« Houssaye » dans le rondeau « Arsène », « Phyllis » :: « S.....⁵⁰³ »).

Comme l'écrira Banville dans son *Petit Traité*, « la première condition de la rime (pour ne pas endormir!) est d'éveiller la surprise⁵⁰⁴. » Conçue ainsi, la promotion de la rime riche, effectuée dès la préface du *Beau Léandre*, n'est pas un simple jeu formel, mais une subjectivation du code métrique où la rime entre dans un rapport de créativité avec la signification du poème. Dans ses écrits ultérieurs, l'auteur reviendra sur le principe d'attraction sémantique de la rime et la nécessité d'y amener la surprise :

⁴⁹² A. Bernadet, B. Degott. « Petite histoire de la poésie française depuis Banville », p. 13.

⁴⁹³ T. de Banville. « Préface », *Le Beau Léandre*, TC I, p. 522.

⁴⁹⁴ T. de Banville. *Le Beau Léandre*, TC I, p. 158, v. 399-400.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 159, v. 419-420.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 132, v. 14-15.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 156, v. 372-373.

⁴⁹⁸ T. de Banville. « Éveil », *OPC III*, p. 49, v. 41-42.

⁴⁹⁹ T. de Banville. « Courbet, seconde manière », *OPC V*, p. 9, v. 14-16.

⁵⁰⁰ T. de Banville. « Soyons carrés », p. 20, v. 69-71.

⁵⁰¹ T. de Banville. « Marchands de crayons », *OPC III*, p. 151, v. 112-115.

⁵⁰² T. de Banville. « V...le Baigneur », *OPC III*, p. 124, v. 57-60.

⁵⁰³ T. de Banville. « Éveil », *OPC III*, p. 48, v. 32.

⁵⁰⁴ T. de Banville. *PTPF*, p. 67.

Ce qu'il peut y avoir d'étonnant dans une rime, ce n'est pas une plus ou moins exacte parité de son entre deux mots qui doivent être accouplés ; c'est uniquement le *rapport* ingénieux et inattendu qu'on trouve entre ces deux mots ; mais c'est une appréciation qui demande beaucoup d'esprit⁵⁰⁵.

Composante traditionnelle de l'énonciation satirique, l'autonomie sémantique fait de la rime le lieu par essence de l'inattendu, mais elle ne se sépare pas d'un appareil prosodique complexe :

C'est pourquoi je t'offre cette ode,
O BICHE de la LA BICHE AU BOIS
Qu'un flot de poussière corrode.
Je t'ai versé le nectar. Bois⁵⁰⁶!

Dans cette strophe de « A la Biche empaillée », le retour de séries prosodiques ([sɛ], [ob] [k] et [t]) en première et septième position de l'octosyllabe provoque un renforcement énonciatif en fin de vers (accentué dans le second vers par le marquage des petites capitales). L'écho interne « flot de » :: « corrode » sert l'association principale du quatrain entre « ode » :: « corrode », qui manifeste l'inflexion satirique —corrosive, caustique— de l'instance discursive, dont la violence se réalise dans l'injonction finale.

En plus de la rime comme lieu stratégique du comique, Banville considère que l'ode doit rassembler « tous ses effets à l'endroit voyant, c'est à dire aux chutes des strophes et à la chute de l'Ode⁵⁰⁷ », effets préparés par « les autres vers ». Dès la section « Gaïetés » des *Odes funambulesques*, les pointes placées à la clausule (renforcées par le point d'exclamation) ont pour effet de convertir par l'insolite la matière lyrique en grotesque :

C'est le temps où l'on mène une jeune maîtresse

⁵⁰⁵ T. de Banville. « Le Diable », *L'Âme de Paris*, p. 170. « Ce qui fait le génie de la Rime, ce n'est nullement de choisir deux mots aux désinences pareilles, c'est de trouver entre ces deux mots un rapport vif, soudain, précis, ingénieux, décisif, sublime de force, d'esprit ou de bon sens, ou de colère, ou de tendresse caressantes, ou de douleur, ou de joie! »⁵⁰⁵ T. de Banville. « La Rime », *Lettres chimériques*, p. 83.

⁵⁰⁶ T. de Banville. « À la biche au bois », *OPC V*, p. 25, v. 73-76.

⁵⁰⁷ T. de Banville. *PTPF*, p. 185.

Cueillir la violette avec ses petits doigts,
Et toute créature a le cœur plein d'ivresse,
Excepté les pervers et les marchands de bois⁵⁰⁸!

La poétique de la surprise concorde avec une subjectivation généralisée du discours, empruntant ses effets à la métrique comme à la typographie. À cet égard, l'usage des points de suspension, au seuil du dernier vers de plusieurs poèmes est significatif :

Il est applaudi par Dréolle... / OH! CACHEZ-MOI, PROFONDES NUITS⁵⁰⁹!

Mais un point me rassure un peu... / C'est que je me sais immortelle⁵¹⁰!

Les chefs-d'œuvre ... et les vieilles lunes⁵¹¹!

Conjugué au point d'exclamation, les points de suspensions créent un état de tension⁵¹² entre un silence et sa résolution comique. Mais ils peuvent également signaler un double discours. Ainsi dans « Villanelle des pauvres housseurs », les points de suspensions des vers: « Car il a ... pleuré partout / Sur le fauteuil de Voltaire⁵¹³ », attestent une lecture érotique⁵¹⁴ de l'énoncé, qui rapporte les prétentions voltairiennes de Francisque Sarcey— « Prud'homme universitaire »— à une masturbation salissant le patriarche de Ferney.

En plus de la ponctuation et de la prosodie, le vers funambulesque tire également ses propriétés comiques de son inscription dans un cadre formel éprouvé par la tradition. À ce titre, la réintroduction de nombreux poèmes à formes fixes dans les trois dernières sections *d'Odes funambulesques*, ainsi que dans les sections « Triolets » et « Études &

⁵⁰⁸ T. de Banville. « Premier Soleil », *OPC III*, p. 39, v. 43-44 « Ici comme partout l'expérience est chère. / Crois-moi, je ne vaudrais pas la bague de laiton / Si brillante jadis à mon doigt de vachère, / Dans le bon temps des gars qui m'appelaient Gothons ! », « La belle Véronique », *OPC III*, p. 27, v. 49-52.

⁵⁰⁹ T. de Banville. « Le Lion amoureux », *OPC V*, p. 76, v. 67-68.

⁵¹⁰ T. de Banville « La Criminelle », *OPC V*, p. 61, v. 95-96.

⁵¹¹ T. de Banville. « Pénélope et Phryné », *OPC V*, p. 82, v. 76.

⁵¹² Au sens où Claudel parlera d'« état de « tension » des mots, et de leur « chargement » dans ses *Positions et Propositions sur le vers français*, *Œuvres en prose*, [Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1680 p.] p. 6.

⁵¹³ T. de Banville. « Villanelle des pauvres housseurs », *OPC III*, p. 205, v. 17.

⁵¹⁴ Pleurer étant ramené à éjaculer, A. Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, 1864, p. 64

Croquis » des *Nouvelles Odes funambulesques*, joue un rôle fondamental. Du sonnet par exemple, utilisé à plusieurs reprises dans *Nouvelles Odes funambulesques*, Banville considère que son « trait final doit surprendre le lecteur [...] par la beauté, la hardiesse et le bonheur de l'expression⁵¹⁵ ». Accentué par le décrochage du tiret ouvrant, ce trait permet souvent de marquer la chute du sublime au prosaïque : « Il chantait. — Le portier l'a chassé de la cour⁵¹⁶. »

De la même façon, Banville exige du triolet qu'il offre « une étrangeté, une surprise d'assonances répétées, sans jamais rien perdre de sa légèreté et de sa grâce⁵¹⁷ ». Les triolets funambulesques, écrits selon une logique pyrotechnique (« Feu de Bengale⁵¹⁸ ») éblouissent par le retour d'une rime, parfois équivoquée (« ta LANTERNE » :: « talent terne » :: « ta LANTERNE⁵¹⁹ ») parfois couronnée (« Shakspere » :: « Shakspere expire » :: « Shakspere⁵²⁰ »). En tant que systèmes de répétition permettant de développer les propriétés comiques de la rime, les formes à refrains telles que la ballade, le virelai, la villanelle et le rondeau sont également prisées du poète. Plus précisément, du refrain du rondeau, Banville tire une analogie avec la prouesse circassienne :

Le Refrain doit ressembler à un de ces clowns dont les bonds effrénés *déconcertent les prévisions instinctives* de notre regard, et qui nous apparaissent cassés en zigzag comme des éclats de foudre, au moment où nous nous attendons à les voir frétillements dans le sable comme des couleuvres, ou furieusement lancés en l'air comme des oiseaux⁵²¹.

⁵¹⁵ T. de Banville. *PTPF*, p. 178.

⁵¹⁶ T. de Banville. « Le musicien », *OPC V*, p. 199. « Elle va d'un pas libre et sur ses tresses d'or / Superbes — elle porte un grand paquet de linge. » « La Blanchisseuse », *OPC V*, p. 201.

⁵¹⁷ T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 282.

⁵¹⁸ Dans une lettre à Janin, Banville évoque « [s]es chandelles romaines » pour désigner ses poèmes satiriques. « Lettre du 23 octobre 1857, coll. Mergier-Bourdeix, cité par J.M. Bailbé, « Introduction » des *Odes funambulesques*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1993, p. XXI.

⁵¹⁹ T. de Banville. « La Lanterne », *OPC V*, p. 102, v. 6-8.

⁵²⁰ T. de Banville. « Mort de Shakspere », *OPC III*, p. 173.

⁵²¹ T. de Banville. *PTPF*, p. 184. C'est nous qui soulignons.

Tel que nous l'avons évoqué plus haut, le rondeau « Arsène » travaille avec une rime dissimulant le patronyme de l'homme de lettres : « Houssaye » (« Où sait » ; « Lami-/Housset » ; « Où c'est⁵²² »), quand les rondeaux « Mademoiselle Page » et « À Désirée Rondeau » exploitent la polysémie du nom de leurs dédicataires à des fins virtuoses.

En plus du geste de réintroduction de formes issues de la tradition — présenté comme une résurrection⁵²³ — l'entreprise de refondation du lyrisme par la surprise trouve sa singularité dans la valeur accordée au jonctif « mais ». Si le mot « comme » prend le statut de mot-valeur dans l'œuvre poétique de Baudelaire⁵²⁴, de par son accentuation et spécificité sémantique, nous posons que le jonctif « mais » signale l'écriture d'un sujet en tension chez Banville, oscillant perpétuellement entre deux registres, sinon deux énonciations.

Parfois placé à la rime (alors qu'il s'agit d'un mot ordinairement non accentué) dans l'avant-dernier vers du poème, il en réalise, par un contre-rejet externe, l'effet dramatique final, comme dans « La Corde roide » : « Ou sur la corde ignoble, mais / Audessus des fronts de la foule⁵²⁵ ». Dans le dernier poème des *Occidentales*, il ouvre le dernier vers après un tiret à valeur disjonctive et conclut le recueil sur un comique de geste : « Littéraires, afin que tu les écrivisses. — / Mais voici le champagne avec les écrevisses⁵²⁶ ! »

⁵²² T. de Banville. « Arsène », *OPC III*, p. 169, v. 1-9-15.

⁵²³ « C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet », « Commentaire », *OPC III*, p. 282.

⁵²⁴ Nous renvoyons ici à l'interprétation de Gérard Dessons, lequel y décèle un signal de l'écriture des correspondances chez Baudelaire, dans son *Introduction à l'analyse du poème*, p. 88.

⁵²⁵ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 19, v. 59-60. On la retrouve aussi en position accentuée dans « Pénélope et Phryné » (*OPC V*, p. 81), « Le Petit-Crevé » (*OPC V*, p. 71) et « Monsieur Homais » (*OPC III*, p. 185). Dans « Chez Monseigneur », le même contre-rejet est utilisé dans l'avant-dernier vers, ainsi que la rime « sommets » :: « mais ».

⁵²⁶ T. de Banville. « Chez Bignon », *OPC V*, p. 147, v. 101-102.

Même quand sa place n'est pas linguistiquement marquée, le mot est accentué poétiquement pour l'ensemble de l'œuvre. Omniprésent en clausule, il concourt au renversement du sublime par le bouffon dans des pointes exclamatives⁵²⁷. Mais il peut également porter le mouvement inverse, comme dans « Inventaire⁵²⁸ », où le jonctif sert de pivot tonal : du « grotesque » et des « casseroles » à une apothéose de la « souffrance » et du « génie⁵²⁹ ». Prépondérant dans les deux recueils, le mot incarne la contradiction tenue de la *manière mêlée*, — la signature d'une écriture faisant de la polyphonie et de la surprise ses ressorts essentiels.

⁵²⁷ « Monsieur Scribe lui-même enseigne qu'un trésor / Cause mille angoisses amères ; / Mais je suis intrépide : envoyez moi de l'or, / Je n'ai souci que des chimères! » (« À un ami », *OPC III*, p. 198, v. 44-48.) « Mais Fagotin m'assomme, et je ne montre pas / Les figures de cire! » (« Molière chez Sardou », *OPC V*, p. 14, v. 63-64.) « parfois j'aime / Ton zèle ; mais, vois-tu, ces vieux trous de souris, / Je veux les démolir moi-même! » (« Démolitions », *OPC V*, p. 56, v. 59-61) et « Mais Nadar sur son front aux comètes pareil / Arbore l'incendie! » (« Nadar », *OPC III*, p. 142, v. 83-84).

⁵²⁸ « Mais, ô bon vieillard, laisse-nous », « Inventaire », *OPC V*, p. 42, v. 64.

⁵²⁹ T. de Banville. « Inventaire », *OPC V*, p. 42, v. 51-55-71-73. Il s'agit de mots à la rime, marqués linguistiquement.

3 - La guerre du goût

Je pourrais sans doute vous dire beaucoup de choses pour défendre les violences de ma poésie ; mais ne la défendez-vous pas vous-même mieux que je ne le pourrais le faire? [...] Récapitulez nos quinze dernières années, demandez-vous quand et comment nous arrivions et ce que nous avons traversé, nous les poètes nouveaux, et décidez vous-même s'il nous était possible de chercher uniquement la douceur et la grâce⁵³⁰.

En faisant du mélange son *modus operandi*, le poème funambulesque adopte une position résolument critique dans le champ littéraire. S'il s'attire les foudres de certains critiques, il fouette et en blesse en revanche plus d'un autre. De fait, à sa parution, la réception faite au recueil de 1857 est symptomatique de la *guerre du goût* — une guerre de la valeur — dont il est juge et partie. Catégorie au centre des débats esthétiques depuis le XVII^e siècle, le goût y est repensé contre sa définition idéalisée et ses bornes classiques, en faveur d'un *goût-peuple*, le seul à même de donner corps à une « façon commune⁵³¹ ».

Si *Odes funambulesques* ne sera pas condamné comme *Les Fleurs du Mal* plus tard la même année, il est jugé avec sévérité par bien des *tastemakers* de l'époque : on accuse principalement le poète de *prostituer* son art en lui associant l'univers des théâtres de la Foire. Dans la *Revue critique des livres nouveaux*, Joel Cherbuliez juge que ce « recueil est une débauche d'esprit plutôt qu'une œuvre d'art⁵³² », « quand on vous donne le

⁵³⁰ T. de Banville. « Lettre à Jules Janin, 23 octobre 1857, coll. « Mergier-Bourdeix », cité par J.M. Bailbé, « Introduction » des *Odes funambulesques*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1993, p. XXI. L'italique est de Banville.

⁵³¹ T. de Banville. « Les Folies-Nouvelles », *OPC III*, p. 117.

⁵³² Joel Cherbuliez. *La Revue critique des livres nouveaux*, *OPC III*, p. 418.

burlesque pour du sublime, on est beaucoup moins tenté de rire que de protester contre une telle dépravation du goût⁵³³ ».

Barbey d'Aurevilly, dans *Le Pays*, est encore plus dur à l'égard de Banville : « prostituer, c'est tuer toujours⁵³⁴ ! ». Il lui reproche notamment trois crimes. Le premier est d'avoir endossé l'habit du clown : « indécent oripeau dont il a souillé sa nudité chaste », le second est de perdre la pureté et la clarté de la langue : « tombée sous une plume éperdue et perdue de souplesse, dans l'abjection de la farce grossière, des quolibets et des calembours du dix-neuvième siècle⁵³⁵ ». Le troisième et dernier est de continuer l'œuvre de Victor Hugo :

L'auteur des *Odes funambulesques* n'en est plus aux *Ruy Blas* de son maître, mais aux Pierrot et aux Colombines des scènes inférieures. Il n'y a donc point à s'étonner qu'au bout d'un certain temps, — le temps nécessaire à la corruption du goût pour achever sa putridité, — le symbole de la poésie lyrique soit Mme Saqui l'*Immortelle*⁵³⁶ !

Au nom d'une séparation entre *bon* et *mauvais* goût, réalisée à partir de conceptions morales de la poésie (*pureté* contre *prostitution*), le recueil de Banville aurait franchi les bornes du *bon goût* et mérite donc l'anathème⁵³⁷. Seulement, le poète a devancé ses juges.

⁵³³ *Ibid.*, p. 418.

⁵³⁴ Barbey d'Aurevilly, « 21 mars 1857 », *Le Pays*, « Réception Critique », *OPC III*, p. 401.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 400.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 402.

⁵³⁷ Un autre critique, Abel Ducondut, s'empresse de publier une parodie des *Odes funambulesques* pour montrer qu'elles ne sont qu'une série de « turlupinades », c'est-à-dire des plaisanteries de *mauvais goût*. Outré par l'omniprésence de la rime riche dans le recueil de Banville, le critique, qui tente selon ses propres dires de « maintenir » la littérature « dans la bonne voie », se révolte au nom du *bon sens* : « Nous espérons que le bon sens de tous guidé par une critique éclairée, triompherait de cet envahissement du mauvais goût ». Pour Ducondut : « ...le rôle du poète n'est pas de venir sur des tréteaux jongler avec des rimes pour ébahir les badauds » ni de ressusciter des anciennes formes fixes : « tous les genres de pièces estimés il y a des siècles, et que le bon goût a balayés depuis longtemps [...] ». *L'oiseau moqueur sur une branche de houx*, Paris, Ledoyen Éditeurs, 1857, p. XIII, 78 p.

a) *Les limites de l'art*

« reculant toujours les bornes de la langue⁵³⁸ »

Dès la préface de son recueil, Banville affirme avec éclat que « la borne idéale qui marque les limites du bon goût y est à chaque instant franchie⁵³⁹ », après quoi il cite avec ironie un vers de son adversaire esthétique, Francis Ponsard qui est alors le chef de *l'École du Bon Sens* : « Quand la borne est franchie, il n'est plus de limite ». Plus encore que la banalité du vers, c'est l'idée de limite — de frontière imposée à l'art —, qui est d'emblée attaquée par le poète.

En admettant franchir volontairement la *borne du bon goût*, Banville reprend le flambeau de Victor Hugo, alors en exil, qui avait écrit dans la préface des *Orientales* (1828) le fameux axiome : « tout est sujet, tout relève de l'art, tout a droit de cité en poésie ». À cet égard, l'argumentaire qu'y développe l'auteur des *Orientales* résonne particulièrement avec celui de Banville en ce qu'il est farouchement critique envers la fiction d'une *limite* de l'art :

[...] on lui a dit : Pourquoi avez-vous fait ce livre? Pourquoi ce sujet? Ne voyez-vous pas que l'idée première est horrible, grotesque, absurde (n'importe !), et que le sujet chevauche hors des *limites de l'art*? [...]. À quoi il a toujours fermement répondu : [...] qu'il ne savait pas en quoi étaient faites les *limites de l'art*, que de géographie précise du monde intellectuel, il n'en connaissait point, qu'il n'avait point encore vu de cartes routières de l'art, avec les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu ; qu'enfin il avait fait cela, parce qu'il avait fait cela⁵⁴⁰.

⁵³⁸ T. Gautier. « Préface de 1868 », *Les Fleurs du Mal*, [Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1908, 412 p.] p. 17. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8571036.r=Les%20fleurs%20du%20Mal?rk=21459;2> page consultée le 20 juin 2017.

⁵³⁹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 5.

⁵⁴⁰ V. Hugo. « Préface de l'édition originale », *Les Orientales*, *Œuvres poétiques I*, p. 578.

Derrière la question des limites, Hugo — et à sa suite Banville — engagent un rapport à la création. Si l'art a des limites établies, selon un goût idéalement fixé, il ne s'intéresse et ne réalise que du connu, du déjà-dit. Ce qu'affirment les poètes, au contraire, c'est que l'artiste doit être absolument libre, tourné vers l'inconnu, pour inventer son propre goût.

b) *Ce « petit théâtre où le bon goût n'est pas »*

« Plus de limites en effet [...] » continue Banville dans sa préface, avant de se lancer dans une description fantaisiste de ce qu'il nomme la « prairie parisienne⁵⁴¹ ». La théâtralisation du contemporain — étudiée dans le chapitre II — est le prétexte pour railler les mœurs parisiennes. Cible de choix, le *bourgeois*, sous le célèbre type de *Prudhomme* créé par Henry Monnier, est visé dans « La Ballade des travers de ce temps » :

Prudhomme, fier de montrer son bon goût,
Quand il écrit des lettres, les cachète
D'un casque d'or où flotte un marabout⁵⁴²;

Entendu dans cette acception ironique, le *bon goût* ne saurait plus être l'apanage de l'honnête homme de cour, comme elle a pu l'être au XVII^e⁵⁴³, mais le signe même de l'ostentation et de l'arrivisme : un jugement qui juge le bourgeois-parvenu. Dans le prologue des *Folies-Nouvelles*, Banville va même jusqu'à faire dire au personnage du

⁵⁴¹ T. de Banville. « Préface », *OPC III*, p. 6.

⁵⁴² T. de Banville. « Ballade des travers de ce temps », *OPC III*, p. 218, v. 1-3.

⁵⁴³ Voir l'article de Jean-Pierre Dens « La notion de bon goût au XVII^e, historique et définition », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 53-3, 1975, p. 726-729.

Comédien bouffon que « le bon goût [...] rature [l]es chefs d'œuvres⁵⁴⁴ ». En ce qu'ils l'excèdent nécessairement, le *bon goût* ne peut en effet comprendre les chefs d'œuvres, qui ne rentrent pas dans sa « grille⁵⁴⁵ ». À cet égard, la séparation que Banville réalise entre poésie et morale⁵⁴⁶ est exemplaire, en ce qu'elle vient contrecarrer les positions de l'École du Bon Sens et de l'Académie, qui confond « la poésie avec les vertus domestiques⁵⁴⁷ ».

Au centre de l'art pour l'art, l'autonomie de la poésie à l'égard de toute considération morale ou didactique est également partagée par Baudelaire, lequel affirme dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) que la poésie « n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même⁵⁴⁸ ». De fait, dans leur feuilleton commun des *Causeries* (1846), les deux poètes affirmaient déjà avec ironie qu'« [i]l n'y a d'immoral que la mauvaise peinture, et [qu']à ce point de vue, Messieurs les académiciens sont des gens bien dépravés⁵⁴⁹ », préfigurant « la morale des arts⁵⁵⁰ » des *Notes pour mon avocat*.

Critique des mœurs et du bourgeois ventru, le poète grimé en saltimbanque est aussi critique artistique. Dans la satire intitulée « Une Vieille Lune », le poète se permet

⁵⁴⁴ T. de Banville. Les Folies-Nouvelles, *OPC III*, p. 110. « Messieurs, sur ces dossiers vraiment miraculeux, Vous pourrez à loisir rêver des pays bleus! Ces frêles ornements, ces riches arabesques, Où court la fantaisie en dessins pittoresques, Trahissent le cachet de leur peintre, qu'en bon / Français il faut nommer... [Le Bourgeois.] Il faut nommer... [Le Comédien bouffon.] Cambon! / Craignez-vous que jamais le bon goût ne rature / Ces chefs-d'oeuvre? [Le Bourgeois.] Parlons un peu littérature. »

⁵⁴⁵ Expression de Victor Hugo, voir « À propos d'une grille de bon goût », *Toute la lyre, Œuvres complètes, Poésie IV*, [Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, 1192 p.], p. 325-327.

⁵⁴⁶ « Il suffit de flatter le préjugé bourgeois, de consentir à une troublante confusion entre la poésie et la morale, (deux sciences absolument différentes l'une de l'autre, et qui n'ont pas affaire ensemble,) pour obtenir toutes les richesses, toutes les récompenses, tous les honneurs matériels. » T. de Banville. *Petites études, Paris vécu*, p. 27.

⁵⁴⁷ T. de Banville. « Les Symboles », *Petites études, Paris vécu* (1883), p. 84.

⁵⁴⁸ « La poésie, ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. » C. Baudelaire. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *OC II*, p. 333.

⁵⁴⁹ C. Baudelaire, T. de Banville. « 7 mars », *Causeries du Tintamarre, Œuvres en collaboration* [Paris, Mercure de France, 1932, 224 p.] p. 207.

⁵⁵⁰ « Il y a plusieurs morales. Il y a la morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir. Mais il y a la morale des arts. Celle-ci est tout autre, et, depuis le commencement du monde, les arts l'ont bien prouvé. » C. Baudelaire. « Notes pour mon avocat », *Les Fleurs du Mal*, p. 254.

de moquer la Comédie-Française attachée au « harnois classique » de « la tragédie » et à l'éternel « esprit français », pour affirmer en retour un tout autre idéal artistique :

Mais nous, nous travaillons pour un peuple folâtre.
 En haillons! En plein vent! Nous sommes le théâtre
 A quatre sous, un bouge. Aux regards des *titis*
 Nous offrons éléphants, diables et ouistitis :
 Dans notre drame bleu, la svelte Colombine
 A cent mille oripeaux pour cacher sa débine.
 Ses paillettes d'argent et son vieux casaquin
 Éblouissent encor ce filou d'Arlequin ;
 On y mord, et parfois la gorge peu sévère
 Sort de la robe, et luit sous les colliers de verre.
 Sur ce petit théâtre où le bon goût n'est pas,
 Paillasse enfariné, je m'escrime à grands pas⁵⁵¹ ;

Dans ce passage qui peut et doit servir de clé pour comprendre la guerre du goût des *Odes funambulesques*, la tentation du *bon goût* est battue en brèche, par la négative, sur au moins trois plans : le sérieux, le sacré, et le sensible⁵⁵². En premier lieu, à l'inverse du « genre sérieux » qu'est la tragédie, le *théâtre du Poète* s'inscrit du côté du bouffon, du léger, pour « un peuple folâtre », « peu sévère ». L'indication « notre drame bleu » réfère au genre théâtral de la *bluette*, petite pièce spirituelle et sans prétention, proche du badinage. Pour mieux dissocier le poétique et le sérieux, Banville prend modèle sur le Théâtre des Funambules, — surnommé « à quatre sous » — alors situé sur le Boulevard du Temple, où le mime Jean-Baptiste Debureau est devenu célèbre en jouant le personnage de *Pierrot*.

En second lieu, la figure du poète populaire et anonyme en « Paillasse enfariné » vient à rebours de l'idée du poète *vates*, —du prophète avec sa lyre—, mais interroge également le statut « sacré » de sa parole, — l'idée que la poésie serait *une langue des*

⁵⁵¹ T. de Banville. « Une Vieille Lune », *OPC III*, p. 92, v. 97-107.

⁵⁵² Nous reprenons cette tripartition à l'article « Petite histoire de la poésie française après Banville » de A. Bernadet et B. Degott, où la question de la langue comique versifiée est débattue. « La Corde bouffonne », *Études françaises*, vol 51-3, p. 13.

dieux en dehors de l'usage commun de l'idiome. La mise en soupçon de l'opposition « langage usuel⁵⁵³ » *versus* langage poétique est ici réalisée par l'usage de l'argot. Le « bouge », l'endroit mal famé que représente le théâtre ; les « *Titis* » (marqués par les italiques) qu'on y rencontre ou encore le « casaquin⁵⁵⁴ » masquant la « débîne » de Colombine sont autant de traits lexicaux qui inscrivent l'expression littéraire sur un axe d'immanence, d'impureté. Critique d'un haut langage, l'argot permet un renouveau de l'expression par l'ordinaire. Selon l'objectif avoué par Banville à son éditeur —« traduire ce tic dans la langue des dieux⁵⁵⁵ »—, sa présence a pour but de faire entrer les différents sociolectes en poésie.

Au-delà des quelques références établies par l'édition critique de P.-J. Edwards, la question mériterait une étude complète, interrogeant les titres (« La Voyageuse⁵⁵⁶ »), les expressions figées (« Manger du sucre⁵⁵⁷ » ; « Bouchon de carafe⁵⁵⁸ » ; « poètes en carton⁵⁵⁹ ») et celles ayant un sens socio-politique précis telles que « le ventru⁵⁶⁰ » ou « Interrompu par le brouillard⁵⁶¹ » sous la Monarchie de Juillet.

Enfin, en troisième et dernier lieu, le bon goût est mis à mal par la promotion du sensible. En réponse au statut sacré de la parole, celle-ci est placée dans le corps, et notamment le corps féminin, qui concentre dans ce passage le mensonge, la tentation et

⁵⁵³ T. de Banville. « Commentaire », *OPC III*, p. 276.

⁵⁵⁴ Le casaquin peut aussi désigner le corps humain, selon A. Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, p. 70.

⁵⁵⁵ T. de Banville. « 12 janvier 1857 », *Lettres à Poulet-Malassis*, p. 26. Dans « Évohé », le poète se propose ainsi de « copier [les] langues de drap rouge » du Paris contemporain. *OPC III*, p. 51.

⁵⁵⁶ Femme galante travaillant sur les paquebots et les chemins de fers.

⁵⁵⁷ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 17, v. 10. Recevoir les applaudissements, dans l'argot des théâtres.

⁵⁵⁸ « Molière chez Sardou », *OPC V*, p. 13, v. 40 ; « Méditation », *OPC III*, p. 232, v. 19. Désigne une énorme pierre précieuse.

⁵⁵⁹ T. de Banville. « Un Chant national, s'il vous plaît », *OPC V*, p. 124, v. 56. L'expression « de carton » dévalorise le substantif qu'elle qualifie.

⁵⁶⁰ Voir « V... le baigneur » ou « Académie Royale de Musique ».

⁵⁶¹ T. de Banville. « Périphrases », *OPC V*, p. 111, v. 12. Réfère aux dépêches qui, en raison de problèmes télégraphiques (ou de censure) paraissaient incomplètes dans les journaux.

l'érotique grotesque. Malgré sa *débîne*, le costume trompeur de Colombine est en effet l'objet d'attention des regards — l'obsession d'Arlequin— et son corsage est un nouveau fruit défendu dans lequel « on mord », auquel on goûte, et qui laisse sans trop de pudeur échapper un sein immoral.

Cela posé, le sensible ne s'impose qu'à capacité de transformer le goût du corps en un *corps* du dire, dont la théâtralité du vers est ici le révélateur. Dans les vers finaux, qui rapportent l'écriture à l'acrobatie, la rime « n'est pas » :: « grands pas » suggère que le geste critique de l'individuation (l'instance se pose en s'opposant) ne trouve sa réalisation concrète que dans la virtuosité métrique. Ainsi ramené au plan du vers, le « drame bleu » du poète se joue essentiellement dans les écarts du corps, là où la phrase empiète sur les bornes métriques. Cette somatisation du discours est ici incarnée par le rejet externe principal (placé en chute de strophe, selon la poétique de la surprise) : « On y mord, et parfois la gorge peu sévère / Sort de la robe, et luit ».

Dans une logique « folâtre », le sein qui déborde de la robe concorde avec le débordement de la phrase sur l'hémistiche du vers suivant. Volontairement provocateur, le geste va à l'encontre de la règle classique édictée par Boileau dans son *Art poétique* (1674) : « Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots, / Suspende l'hémistiche, en marque le repos » (Chant I, v.105-106)⁵⁶². Rythmiquement, le contre-accent (succession immédiate de deux accents⁵⁶³) qui combine l'accent métrique sur la finale « vère » et l'accent d'attaque « Sort » crée un décalage entre métrique et syntaxe, décalage renforcé par la virgule en quatrième position du second alexandrin. En libérant

⁵⁶² « Règle de Procuste » (Brigand qui, étendant les voyageurs sur un lit trop court, leur coupait la partie du corps qui dépassait du lit) écrit Banville dans son *PTPF*, p. 92.

⁵⁶³ G. Dessons, H. Meschonnic. *Traité du rythme, Des vers et des proses*, [Paris, Armand Colin, 2005, 245 p.] voir p. 152-156.

partiellement la phrase du corset métrique, Banville fait du corps le lieu par excellence où repenser le goût classique et sa versification.

c) *Le goût-peuple*

Derrière les cibles de choix que représentent le sérieux, le sacré et le sensible, l'« escrime » du poète-saltimbanque s'attaque en vérité aux *limites* classiques de l'art. En ce qu'il propose une écriture qui trouve fondamentalement son siège dans le corps, Banville élabore son propre goût, capable de renverser l'idéalité normée du goût. À l'inverse du *bon goût* des moralistes et du *grand goût* des Classiques, le poète fait la promotion d'un *goût-peuple*, lequel passe par le bas, le petit, au sens axiologique.

Ainsi, lorsque dans la scénette des « Folies-Nouvelles », Banville fait dire à Pierrot « que, malgré toute sa sympathie pour la haute littérature, il ne croit pas devoir s'y consacrer⁵⁶⁴ », le *bas* est par défaut le lieu d'une promotion. Dans « Le Saut du tremplin », quand Banville écrit que le clown « parlait bas en langue inconnue⁵⁶⁵ », il désigne en vérité « la nouvelle langue comique versifiée⁵⁶⁶ » projetée dans l'Avertissement de 1859, — l'invention de cette langue n'advenant que par le *bas*.

À cet égard, l'importance primordiale accordée à la chanson populaire comme source de renouvellement artistique, —sinon d'utopie⁵⁶⁷— réalise le transfert symbolique

⁵⁶⁴ T. de Banville. Les Folies-Nouvelles, *OPC III*, p. 102.

⁵⁶⁵ T. de Banville. « Le Saut du tremplin », *OPC III*, p. 242, v. 30.

⁵⁶⁶ T. de Banville. « Avertissement », *OPC III*, p. 4.

⁵⁶⁷ Dès les *Stalactites* (1846), Banville incorpore des chansons populaires à ses vers, comme la comptine « Nous n'irons plus au bois », et annonce en préface un futur volume écrit à partir de chansons populaires, projet partiellement réalisé dans son recueil posthume, *Dans la fournaise* (1892), avec notamment des variations sur « Au clair de la lune ».

de la lyre au « violon⁵⁶⁸ » de Gilles, jusqu'à l'orgue de barbarie d'Arthur — « ma boîte à musique ⁵⁶⁹ » — et ses dissonances (la rime qui francise l'anglais « *child* » :: « Rothschild⁵⁷⁰ » ou par à peu près « tabac » :: « sac⁵⁷¹ »). Le lyrisme de Banville étant fondé sur l'air⁵⁷² et la chanson⁵⁷³, l'extension du Chant (« qui est la vraie expression de notre âme collective⁵⁷⁴ ») du sacré au funambulesque implique une rencontre des registres populaires et savants. Pris littéralement, cet alliage de « la chanson bouffonne » et « la chanson lyrique », fait autant droit à la comptine (« Adieu, Paniers ») et à la chanson grivoise (« Un Général de l'armée d'Italie⁵⁷⁵ ») qu'aux chants littéraires d'un Pierre Dupont⁵⁷⁶ ou d'un Musset ; l'essentiel étant de refuser le canon classique :

Pour la grande musique, elle est notre ennemie
Les lauriers sont coupés et j'aime mieux ma mie
 Avec la *Kradoudja* suffisent à nos vœux,
 Et le moindre trio fait dresser nos cheveux⁵⁷⁷.

« Mêlant *De Profundis* avec *Ma mie ô gué*⁵⁷⁸ ! », le goût-peuple reconceptualise le chant poétique par la *petite musique*, une façon d'instaurer le populaire comme l'autre nécessaire du lyrisme.

⁵⁶⁸ T. de Banville. « La Corde roide », *OPC III*, p. 18, v. 17.

⁵⁶⁹ T. de Banville. « À un ami », *OPC III*, p. 197, v. 24.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, v. 25-27. De la même façon, dans « Chanson sur l'air des Landriry », reprenant Voiture, Banville se donne pour objectif « d'imiter la négligence et le sans-façon de la rime populaire ». « Commentaire », *OPC III*, p. 288.

⁵⁷¹ « Villanelle de Buloz », *OPC III*, p. 200, v. 19-21. La rime fait encore problème en 1887 dans le roman de Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (titre évoquant la chanson populaire, s'il en est), où le narrateur se demande « Faut-il prononcer taba-c et bivoua-c, ou taba et bivoua ? Mendès, boulevard des Capucines, disait dom-p-ter ; il faut dire dom-ter. L'amour et le taba-c... », E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, [Paris, GF Flammarion, 180 p.] p. 51.

⁵⁷² « Avec un air connu, comme chez Séraphin », « La Ville enchantée », *OPC III*, p. 21, v. 28 ; « Sur l'air du Tra », « V... le baigneur », *OPC III*, p. 125, v. 69.

⁵⁷³ Citons trois exemples : « Dont les chansons n'ont qu'un maigre salaire », « Adieu Paniers » *OPC III* p. 171 ; « mes chants » dans « Ballade des travers de ce temps ». *Ibid.*, p. 220 ; « mes chansons » dans « À Brohan », *Ibid.*, p. 233.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁵⁷⁵ T. de Banville. « L'Amour à Paris », *OPC III*, p. 83, v. 65.

⁵⁷⁶ « Les élèves de l'Orphéon / Leur chantaient *Les Banfs* aux fenêtres... », « Le Flan dans l'Odéon », *OPC III*, p. 133, v. 69-70.

⁵⁷⁷ T. de Banville. « Académie Royale de Musique », *OPC III*, p. 62, v. 107-110.

En 1857, comme aujourd'hui, on peut prendre le populaire en bonne ou en mauvaise part. Le *vulgaire* peut représenter un danger, mais il peut aussi être une aspiration, *ce qui manque*. Globalement, Banville adhère à la mythologie romantique selon laquelle les arts populaires « seraient l'expression spontanée du génie de la communauté⁵⁷⁹ », — le *VolkGeist* de Herder. À la suite de Nerval, Nodier ou Sand, il est selon lui nécessaire que « la poésie écrite, la poésie des gens qui savent lire » [...] « se renouvelle et se rajeunisse dans le flot toujours jeune et vivant de la poésie populaire⁵⁸⁰ ».

En revanche, il ne s'agit pas pour Banville de promouvoir un goût-peuple pour *faire peuple*, —pour imiter le peuple—, mais bien pour *se faire peuple*⁵⁸¹. En effet, le *goût-peuple* n'a de sens que s'il accompagne une logique personnelle du mélange, en adéquation avec sa « manière mêlée⁵⁸² ». En retour, le poète n'invente sa propre manière qu'à la condition de l'ouvrir à l'hybridité, d'inclure virtuellement les voix du peuple.

Par les mécanismes de parodie et de polyphonie, Banville achève de transmuier sa critique du « bon goût » en « ragoût⁵⁸³ ». Mélange auquel le poète donne corps en refusant de signer son recueil lors de la publication⁵⁸⁴. Paradoxalement, l'épreuve de la manière transforme l'anonymat, qui est la signature du peuple — le siège de la parole collective—, en lieu de la singularité. De ce point de vue, le *goût-peuple* n'est pas seulement une valorisation du mauvais goût contre le bon, du populaire contre le savant,

⁵⁷⁸ T. de Banville. « Le Critique en mal d'enfant », *OPC III*, p. 160.

⁵⁷⁹ J. Starobinski. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, p. 16.

⁵⁸⁰ T. de Banville. « 28 février 1881 », *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 260.

⁵⁸¹ « Pour réussir chez elle [en France], il ne suffit pas qu'Apollon exilé du ciel se fasse berger, il faut encore qu'il se fasse peuple, et ne réclame sa place dans aucune aristocratie. » T. de Banville, *PTPF*, p. 284.

⁵⁸² « Les *Odes funambulesques* sont un recueil de poèmes comiques non signés, mais où l'on a cru reconnaître cette manière mêlée d'ironie et de lyrisme dont M. Théodore de Banville a donné le type dans sa comédie du *Beau Léandre*. T. de Banville, « Réclame anonyme [T. de Banville] », *La Presse*, 12 mars 1857, *OPC III*, p. 391.

⁵⁸³ T. de Banville, « Lundi 5 janvier 1856 », *Lettres à Poulet-Malassis*, p. 24.

⁵⁸⁴ « Les *Odes funambulesques* ne peuvent avoir de *ragoût* qu'en n'étant pas signées » *Ibid.*, p. 24.

mais l'opération qui permet à Banville d'affirmer sa *manière mêlée*, son propre *ragoût*, à la fois singulier et collectif, — « à moi tout seul, peuple, foule et nation⁵⁸⁵ ».

⁵⁸⁵ T. de Banville. « Explications loyales », *Paris vécu*, p. 258.

Conclusion

Je est bien d'autres

*Parmi les poèmes de cette année (et Dieu sait qu'ils ne manquent pas)
on a [...] les Odes funambulesques!
C'est une langue à part, une langue ivre, exaltée et surnaturelle ;
une langue où l'extase et la folie ont leur place ;
une langue étrange, absurde, impossible...⁵⁸⁶*

L'aristocratie nous isole⁵⁸⁷

Au cours de notre étude, nous avons voulu montrer que « pour que le Poème mérite son nom de poème⁵⁸⁸ », il devait répondre chez Théodore de Banville à deux exigences. La première est d'être l'aventure d'un sujet dans son langage. Le poète le formulera dans ses *Lettres chimériques* : « s'il y a quelque chose de non impersonnel au monde, c'est un poème⁵⁸⁹. » Or, le poème funambulesque, par son hybridation avec les modèles du petit journalisme et du théâtre, présente ce caractère à la fois singulier et expérimental.

D'une part, en apparaissant de façon anonyme, le poème funambulesque change le statut du recueil poétique, il laisse en arrière-plan les finalités satiriques pour mettre en avant la manière, la réalisation maximale d'une subjectivité dans le discours. D'autre part, en ce qu'il se mélange avec les usages d'autres catégories du discours (le journal, le théâtre), il réalise une mise en crise de l'acte de dire prouvant que le poème peut être transgénérique. Par là, le funambulesque ouvre la catégorie de poème à « son indéfinition

⁵⁸⁶ J. Janin. « Histoire littéraire de l'année », *L'almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, [Paris, Pagnerre Éditeur, 1858, 96 p.] p. 46.

⁵⁸⁷ C. Baudelaire. « Théophile Gautier », *OC II*, p. 106.

⁵⁸⁸ T. de Banville. *PTPF*, p. 134.

⁵⁸⁹ T. de Banville. *Lettres chimériques*, p. 66. « Le poète lyrique se raconte lui-même, il est l'un des éléments indispensables de son œuvre, que je ne puis apprécier en faisant abstraction de lui; et s'il y a quelque chose de non impersonnel au monde, c'est un poème. »

ou à sa redéfinition⁵⁹⁰ », pour mieux y laisser sa trace. Mais n'est-ce pas là le fait de chaque poème nouveau? Ainsi que Banville l'écrit dans le Commentaire, « l'art lyrique a des lois d'une diversité infinie, qui varient avec chaque genre, et presque avec chaque poème⁵⁹¹ », autorisant à penser l'art comme le lieu du singulier.

La seconde exigence auquel répond le funambulesque, intimement liée à la première, a trait à l'invention d'un collectif. Nous sommes revenus à cette question à la fin de chacun de nos chapitres, car elle nous paraît fondamentale dans la poétique funambulesque, et banvillienne en général. Pour Banville, dans le poème :

Ce n'est pas le poète qui égoïstement parle en son nom ; cette fois comme toujours, il n'est qu'un écho, une résonnance, une voix en laquelle se résument tous les chants, tous les murmures et tous les sanglots ; et par là il est mille fois plus lui-même que s'il s'était raconté personnellement ; car il n'est homme qu'à condition de tenir en lui toute l'humanité⁵⁹².

En ce sens, le poème n'advient qu'à condition de faire entendre les voix du monde (« les chants, les murmures, les sanglots ») par le truchement d'« une voix » singulière, il n'acquiert sa dimension humaine — et artistique — qu'en se mesurant à cette altérité. La « voix fraternelle⁵⁹³ » des *Odes funambulesques*, ouverte aux voix discordantes par sa polyphonie théâtrale, ne fonctionne pas autrement.

Dans une lettre peu connue, écrite à Dumas fils en 1870, Banville insistera sur ce caractère fondamental du poème, qui affecte l'énonciation dans sa globalité : « Ne va-t-il

⁵⁹⁰ A. Bernadet, B. Degott. « La corde bouffonne ou la quête d'une langue comique. Petite histoire de la poésie française après Banville », *Études françaises*, 51-3, p. 7.

⁵⁹¹ T. de Banville, Commentaire, *OPC III*, p. 288. Dans le *PTPF*, Banville revient sur cette conceptualisation du singulier : « Après ces trop incomplètes remarques sur l'Épopée, j'ai peu de choses à dire du Poème proprement dit, car ici les exemples sont tout, et il suffit de lire Albertus et *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier, les *Romances du roi Rodrigue* d'Émile Deschamps, *Éloa* d'Alfred de Vigny, *Namouna* d'Alfred de Musset, pour comprendre que le Poème peut aborder tous les sujets, prendre tous les tons, s'exprimer en alexandrins ou en vers lyriques, demander son inspiration à toutes les mythologies, à toutes les légendes et à toutes les histoires, qu'enfin son domaine est infini, et que l'inspiration du poète est, dans ce genre de composition, le seul générateur du style qu'il adoptera ». *PTPF*, p. 133-134. Nous soulignons.

⁵⁹² T. de Banville. « Préface », L. Tailhade. *Le jardin des rêves*, [Paris, Alphonse Lemerre, 1880, 272 p.] p. III-IV.

⁵⁹³ T. de Banville. « Réalisme », *OPC III*, p. 230, v. 74.

pas sans dire que le je est mis là non seulement pour moi, mais pour bien d'autres qui sont plus que moi⁵⁹⁴? » Un an avant la fameuse formule d'Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny (« Car Je est un autre⁵⁹⁵ »), la réflexion de Banville fondant l'identité artistique sur l'altérité, résonne étrangement⁵⁹⁶. Que le « je » soit mis « pour bien d'autres qui sont plus que moi » pose le sujet en transsujet, dans le sens que lui octroient Henri Meschonnic et Gérard Dessons, désignant ainsi le sujet du poème, un singulier-collectif.

Cette dimension translatrice de l'énonciation poétique est assurée par le *chœur* dans le poème funambulesque, où sa place est prépondérante. Il est cet élément qui permet à Banville de fonder un rapport au politique (au sens large de l'ensemble des relations qui s'installent par le langage entre les sujets d'une communauté linguistique).

En palliant au *manque du chœur*, en répondant à son appel, le poème funambulesque défait l'opposition du général et du particulier, de l'individu et de la société, pour faire du singulier la condition du collectif. Ce faisant, il poursuit le rêve de toute littérature : faire qu'une manière personnelle puisse accéder « au statut de manière collective⁵⁹⁷ » — instaurer une « façon commune⁵⁹⁸ ».

⁵⁹⁴ T. de Banville. « Lettre du 26 avril 1870 à Dumas-fils », « À travers les autographes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 26^e année [Paris, Librairie Armand Collin, 1919, 656 p.] p. 117.

⁵⁹⁵ A. Rimbaud. « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », *Œuvres Complètes, Correspondance*, [éd. L. Forestier, Paris, Robert Laffont, 2004, 608 p.] p. 227.

⁵⁹⁶ Ce ne serait pas le seul terrain d'entente insoupçonné du poète funambulesque avec le poète maudit. Ils présentent chacun une part prométhéenne : l'un écrivait « À Olympio » « J'irai voler le feu » (*Les Stalactites*, *OPC II*, p. 88, v. 24), l'autre s'est fait « voleur de feu ». Par ailleurs, on peut également songer à l'expression de Nerval au bas d'un de ses portraits en 1854 : « Je suis l'autre ».

⁵⁹⁷ G. Dessons. *L'art et la manière*, p. 20.

⁵⁹⁸ T. de Banville. « Les Folies-Nouvelles », *OPC III*, p. 117. Sur cette question, consulter le chapitre « Le monstre et le monument », dans G. Dessons. *L'art et la manière*, p. 385-392.

Pour une poétique des manières

*Signer les Odes funambulesques de la même main qu'on a signé les Cariatides, c'est un prodige qu'il était réservé à M. Théodore de Banville de réaliser*⁵⁹⁹.

Si notre étude s'est limitée à un corpus strictement défini dans l'œuvre poétique de Banville, la question de la manière, elle, débute au premier recueil, hante tous les volumes écrits «à la manière de⁶⁰⁰ » et finit par se perdre dans les œuvres non recueillies⁶⁰¹. Survolons-en brièvement les enjeux. Dès la préface des *Cariatides* (1842), Banville cherche à faire valoir dans ses poèmes «un cachet qu'on ne peut méconnaître⁶⁰² » :

Parmi les donneurs de conseil, il y en a qui me trouvent trop original, trop original! D'autres prétendent que j'imité tout le monde. [...] Cependant à chaque pièce nouvelle, les aristarques ne manquent pas de secouer la tête et de s'écrier : Je le reconnais bien là! Qu'est-ce donc Messieurs, je vous prie, qu'un poète qui en imitant Hésiode, Virgile, Victor Hugo, Shakspeare 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 autres⁶⁰³!

Ici, la recherche de l'originalité est revendiquée par une signature — le cachet—, qui elle-même porte l'enjeu de la manière. Seulement, les critiques ne s'y tromperont pas, la manière n'est pas encore là. Jules Huret, le futur auteur de *l'Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), affirme ainsi dans sa petite *Étude* sur le poète:

⁵⁹⁹ C. Monselet. «Théâtres [...] *Nouvelles Odes funambulesques*, par M. Théodore de Banville. » *Le Monde illustré*, 5 juin 1869, « Réception critique », *OPC V*, p. 280.

⁶⁰⁰ *Trente-six ballades joyeuses composées à la manière de François Villon* (1873) ; *Vingt-quatre Rondels à la manière de Charles d'Orléans* (1875) ou les « Caprices en dizains à la manière de Clément Marot » des *Cariatides* (ajoutés en 1879). Pour une première approche de la question, voir L. Hernikat Schaller, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*. Paris, Classique Garnier, 2017, 510 p.

⁶⁰¹ Voir le poème « Seconde Manière », « Poèmes non recueillis », *OPC VIII*, p. 306.

⁶⁰² T. de Banville. « Préface », *OPC I*, p. 339.

⁶⁰³ T. de Banville. « Préface », *OPC I*, p. 339.

Dans *Les Cariatides*, l'auteur n'est pas encore *lui*. Il chante, il s'exalte, il s'élève, et ses chants sont doux et purs, et son inspiration, faite de jeunesse et d'enthousiasme, ne doit rien à personne ; mais sa manière se ressent de son culte pour ses maîtres favoris⁶⁰⁴.

Baudelaire, quant à lui, écrira simplement que *Les Cariatides* « étaient l'écho mélodieux de la puissante voix qu'on voulait étouffer⁶⁰⁵ » — celle de Victor Hugo. Sans même avoir besoin d'ouvrir le recueil, la mise-en-scène des « Aristarques⁶⁰⁶ » en préface révèle assez l'immense ombre hugolienne.

Avec *Les Stalactites* (1846), Banville annonce avoir atteint une « certaine gravité de manière », gage de sa « maturité ». Pour le poète, cette « modification de manière » s'accorde avec une vision perfectible de l'art : « C'est le métier qui enseigne à mépriser le métier ; ce sont les règles de l'art qui apprennent à sortir des règles⁶⁰⁷. » De ce point de vue, la manière se rapporte alors à « l'inventivité éthique et critique d'un sujet⁶⁰⁸ », laquelle se réalisera pleinement dans *Odes funambulesques*.

Seulement, à partir de « la manière mêlée », qui a fait l'objet de notre mémoire, les choses se complexifient. En effet, les *Odes funambulesques* (1857) et *Nouvelles Odes funambulesques* (1869) encadrent diachroniquement *Les Exilés* (1867), recueil où le poète « a pu mettre le plus de [lui]-même et de [s]on âme⁶⁰⁹ ». Selon l'opposition développée dans notre Introduction, ce recueil correspond à la « manière lyrique » du poète. Or, tout se passe comme si ce recueil, aux tonalités plus graves, sinon tragiques,

⁶⁰⁴ J. Huret. *Théodore de Banville. Étude*. [Boulogne sur mer, Imprimerie Simonnaire et cie, 1883, 34 p.] p. 13. À notre connaissance, cette étude, qui est le premier ouvrage de Jules Huret, n'a pas été recensée ou convoquée par la critique banvillienne.

⁶⁰⁵ C. Baudelaire. « Sur mes contemporains : Pierre Dupont », *OC II*, p. 169.

⁶⁰⁶ « L'auteur insiste sur ces idées, si évidentes qu'elles paraissent, parce qu'un certain nombre d'*Aristarques* n'en est pas encore à les admettre pour telles. » V. Hugo. « Préface de l'édition originale », *Les Orientales*, p. 577-578. L'italique est du poète.

⁶⁰⁷ T. de Banville. « Préface », *OPC II*, p. 4. Ailleurs, Banville affirmera que « la connaissance des règles ne sert qu'à savoir s'en affranchir. » T. de Banville. « 31 juillet 1850 », *Critiques*, éd. V. Barrucand, p. 373.

⁶⁰⁸ A. Bernadet, B. Degott. « La corde bouffonne ou la quête d'une langue comique. Petite histoire de la poésie française après Banville », *Études françaises*, 51-3, p. 22.

⁶⁰⁹ T. de Banville. « Préface », *Les Exilés*, *OPC IV*, p. 5.

s'était vu effacé par le succès bruyant des recueils funambulesques⁶¹⁰. Dans une lettre dont le destinataire est inconnu, Banville s'en chagrine :

Permettez-moi de vous exprimer mon étonnement de ce qu'ayant bien voulu vous occuper de moi, vous préférez aux *Exilés* les *Nouvelles Odes funambulesques*. Je suis tout entier dans *Les Exilés* ; ma vraie manière est là et seulement là⁶¹¹.

Entre la manière lyrique et la manière mêlée, la « vraie manière » et la moins acquise, le divorce est flagrant. Que le poète ait préféré l'une ou l'autre nous intéresse moins, les œuvres sont là, et au-delà du divorce officieux des deux manières, d'autres études que la nôtre sauront peut-être en déplier les continuités dans une lecture globale de l'œuvre.

Si la manière lyrique semble à première vue dominer l'entièreté de la production poétique de Banville, au point où Myriam Robic considère que l'« Archétype et porte-parole du poète, Orphée constitue la clé de voûte de toute la poésie banvillienne⁶¹² », elle n'est sans doute qu'un versant de cette *voix plurielle* à laquelle aspire le poète, et que nous avons caractérisée plus haut. Dans « La Cithare », poème majeur des *Exilés*, Orphée se présente en effet comme « la voix » « de tout ce qui n'a pas de larmes à pleurer⁶¹³ » : une voix de la pitié universelle. Proche de celle que décrira Gringoire dans la pièce du même nom :

Ce qui fait le poète, le voici : toutes ces douleurs des autres, il les souffre ; tous ces pleurs inconnus, toutes ces plaintes si faibles, tous ces sanglots qu'on ne pouvait pas entendre, passent dans sa voix⁶¹⁴.

⁶¹⁰ Rappelons qu'après une première édition à 525 exemplaires en 1857, *Odes funambulesques* sera tiré à 5000 exemplaires en 1859, puis réédité six fois de 1873 à 1892, ce qui illustre leur vogue considérable auprès du public.

⁶¹¹ T. de Banville. « Lettre du 23 avril 1869 », *OPC IV*, p. 344.

⁶¹² M. Robic. *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, p. 195. Nombre de propos critiques du poète autorisent une telle lecture, ainsi : « L'antiquité, en dépit de tout, sera toujours la véritable religion de la poésie et de la peinture. » T. de Banville. « 24 mai 1872 », *Critiques*, p. 245.

⁶¹³ T. de Banville. « La Cithare », *OPC IV*, p. 67, v. 313-314.

⁶¹⁴ T. de Banville. « Scène VIII », *Gringoire, TC II*, p. 126.

Seulement, nous ouvrons là un autre chantier, plus vaste que l'étendue de notre mémoire. Quoique rédigé en 1883, le constat de Jules Huret vaut encore : « l'œuvre de M. de Banville est une mine profonde à creuser⁶¹⁵ ». Comme toute œuvre d'art, elle suscite indéfiniment des commentaires, qui ont eux aussi une historicité. De ce point de vue, Banville admettait « croire réellement et matériellement à cette figure du flambeau transmis de main main à travers les âges⁶¹⁶ ». Nous transmettons la pioche.

⁶¹⁵ J. Huret. *Théodore de Banville. Étude*, p. 27.

⁶¹⁶ T. de Banville. « Lettre du 26 avril 1870 à Dumas-fils », « À travers les autographes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 26^e année, [Paris, Armand Collin, 1919, 656 p.] p. 117.

BIBLIOGRAPHIE :

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1 Œuvres à l'étude :

BANVILLE, Théodore de. *Odes funambulesques* dans *Œuvres poétiques complètes* t. III, éd. P.-J. Edwards, Paris, Champion, 1995, 806 p.

— *Odes funambulesques*, éd. J.-M. Bailbé [fac-similé de l'édition de 1859], Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1993, 152 p.

— *Nouvelles odes funambulesques*, *Œuvres poétiques complètes* t. V, éd. P.-J. Edwards, Paris, Champion, 1998, 560 p.

1.2 Autres œuvres considérées :

Le Tintamarre, 1846-1847. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32877684p/date1843> page consultée le 14 avril 2017.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*, éd. Peter J. Edwards, Peter S. Hambly, Eileen Souffrin-Le Breton. Paris, Champion, t. I-IX, 1994-2009.

— *Théâtre complet*, Paris, Champions, tomes I-III, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly. 2011-2012.

— *Critique littéraire, artistiques et musicale choisie*, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Champion, tomes I-II, 2003.

— *Critiques*, éd. V. Barrucand, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1917, 484 p.

— *L'Âme de Paris, Nouveaux Souvenirs*, éd. L. A. Bordonaba, Paris, Les Éditions de Paris, coll. « Littérature », 2016 [Paris, Charpentier & cie, 1890], 182 p.

— *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, Paris, Honoré Champion, 2006, 220 p.

— *Lettres chimériques*, Paris, Charpentier & cie, 1885, 350 p.

— *Les Pauvres saltimbanques*, Paris, Michel Lévy frères, 1853, 96 p.

— *Mes Souvenirs*, Paris, Charpentier & cie, 1882, 466 p.

— *Paris vécu, feuilles volantes*, Paris, Charpentier & cie, 1883, 464 p.

- *Petit traité de poésie française*, Paris, Alphonse Lemerre, 1875 [Paris, Bibliothèque de *L'Écho de la Sorbonne*, 1872] 338 p.
- « Préface » à TAILHADE, Laurent. *Le jardin des rêves*, Paris, Alphonse Lemerre, 1880, 272 p.

1.3 Autres sources :

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*, éd. J. Noiret, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2013, 960 p.

— *La muse du département, Un prince de la bohème*, éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2007, 384 p.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les œuvres et les hommes*, t. XI. Disponible sur <http://obvil.paris-sorbonne.fr>. Page consultée le 4 juin 2017.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la pléiade », 1976, 1694 p.

— *Les Fleurs du Mal*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, 354 p.

— *Œuvres en collaboration, Idéolus, Le Salon caricatural, Causeries du Tintamarre*, éd. J. Mouquet, Paris, Mercure de France, 1932, 224 p.

DELVAU, Alfred. *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, E. Dentu, 1867, 514 p.

DUJARDIN, Edouard, *Les Lauriers sont coupés*. éd. J.-P. Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, 180 p.

FLAUBERT, Gustave. *Le Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, 252 p.

GAUTIER, Théophile. *Émaux et Camées*, éd. C. Gothot-Mersh, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1981, 278 p.

HUGO, Victor. *Œuvres poétiques I-III* éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1964-1974.

— *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, 1806 p.

— *Océan, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, 556 p.

HURET, Jules. *Théodore de Banville. Étude*, Boulogne sur mer, Imprimerie Simonnaire et cie, 1883, 34 p.

LEMAÎTRE, Jules. « Théodore de Banville », *Les contemporains : études et portraits littéraires. Première série*. Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1886. Texte disponible sur :

http://obvil.parissorbonne.fr/corpus/critique/lemaitre_contemporains1 Page consultée le 3 juin 2017.

MENDÈS, Catulle. *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Imprimerie Nationale, 1902, 546 p.

MIRECOURT, Eugène de. *Emile de Girardin, Les contemporains*, Paris, Roret & Cie Éditeurs, 1854, 106 p.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres Complètes, Correspondance*, éd. L. Forestier, Paris, Robert Laffont, 2004, 608 p.

VERLAINE, Paul. *Épigrammes* [1894], Texte disponible sur : <http://www.crisco.unicaen.fr/~stage/Verlaine> Centre de métrique en ligne de l'Université de Caen. Page consultée le 12 juin 2017.

VILLON, François. *Œuvres poétiques*, éd. J. Cerquiglini, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, 992 p.

2. CORPUS SECONDAIRE

2.1 Études sur *Odes funambulesques* et *Nouvelles Odes funambulesques*

BERTRAND, Jean-Pierre. « La poétique du fil : *Odes funambulesques* de Théodore de Banville », *Études françaises*, 43-2, 2007, p. 73-83.

BARA, Olivier. « Auriol, ou de l'usage romantique du clown: Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque », *Revue de lectures et d'études vallésiennes*, 2012, pp. 81-93.

BOHAC, Barbara. « Poésie lyrique et caricature dans les *Odes funambulesques* de Théodore de Banville », *études françaises*, 51-3, 2015, p. 27-52.

DEGOTT, Bertrand. « *Ballade n'est pas morte* », *étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Annales de l'Université de Franche-Comté, 1996, 476 p.

EVANS, David. *Théodore de Banville, Constructing Poetic Value in Nineteenth-Century France*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014, 322 p.

FUCHS, Max. *Théodore de Banville*, Genève, Slatkine Reprint, 1972 [1912], 530 p.

HERNIKAT SCHALLER, Laura. *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, Paris, Classique Garnier, 2017, 510 p.

PIANA, Romain. « Théodore de Banville et la satire aristophanesque au XIX^e siècle »,

Modernités, 27, 2008, p. 140-146.

HOVASSE, Jean-Marc. « Banville-Hugo », Groupe Hugo, 1997, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-12-6Hovasse.htm>, page consultée le 13 décembre 2016.

ROBIC, Myriam. *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2010, 568 p.

2.2 Théorie et critique littéraire

De la manière

BERNADET, Arnaud et Gérard DESSONS (dir.). *Une histoire de la manière*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2013, 252 p.

DESSONS, Gérard. *L'Art et la Manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, 432 p.

—« Les enjeux de la manière » dans Daniel DELAS (dir.), *Les Enjeux de la stylistique, Langages*, 118, Paris, Larousse, 1995, p. 56-63.

Journalisme et littérature

Physiologie de la presse, biographie des journalistes, Paris, Jules Laisné Éditeur, 1841, 118 p.

ROBB, Graham. *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, coll. « critiques », 1993, 474 p.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien*. Paris, Seuil, coll. « poétique », 2007, 416 p.

— *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003, 735 p.

TILLIER, Bertrand. *À la charge ! la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005, 256 p.

VAILLANT, Alain. « Baudelaire, artiste moderne de la poésie-journal », *Études littéraires*, vol. 40-3, 2009, p. 43-60.

Ironie et lyrisme

BERNADET, Arnaud. « L'aporie lyrique du comique. Éléments de réflexion critique », *Études françaises*, 51-3, 2015, p. 143-164.

HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette université, 1996, 159 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1964, 188 p.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 446 p.

Théorie, histoire, études littéraires

BADESCO, Luc. *La génération poétique de 1860 I*, Paris, Nizet, 1971, 750 p.

BERNADET, Arnaud, DEGOTT, Bertrand. « Petite histoire de la poésie française après Banville », *Études françaises*, 51-3, p. 5-26.

— « Introduction, Le 1^{er} Verlaine ou le sens de l'aventure », *Verlaine, première manière*, ouvrage coordonné par A. Bernadet, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 182 p.

BENJAMIN, Walter. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002, 304 p.

BERTRAND, Jean-Pierre et Pascal DURAND. *Les poètes de la modernité, De Baudelaire à Apollinaire*, Paris, Seuil, 2006, 332 p.

BUFFARD-MORET, Brigitte. *La chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statuts et formes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 354 p.

CAMPA, Laurence. *Parnasse, Symbolisme, Esprit Nouveau*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 1998, 118 p.

DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 384 p.

DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*, 4^e éd, Paris, Armand Colin, 2016, 204 p.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, 316 p.

— *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, 624 p.

MILLET, Claude. *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, 384 p.

MORTELETTE, Yann. *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, 572 p.

— *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, 444 p.

OEHLER, Dolf. *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1996, 465 p.

SOURIAU, Maurice. *Histoire du Parnasse*, Genève, Slatkine, [1929] 1977, 468 p.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », [1970] 2013, 122 p.

NORDAU, Max. *Dégénérescence II. L'Egotisme. Le Réalisme. Le Vingtième siècle*, trad. A. Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894, p. 54. http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/nordau/nordau_degenerescence-02/. Page consultée le 23 mai 2017.

VALÉRY, Paul. *Variété, Œuvres I*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1975, 1872 p.