



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 7, Août-Septembre 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5128>

Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ?

Myriam Robic

Philippe Andrès, *Théodore de Banville, un passeur dans le siècle*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2009, 352 p., EAN 9782745318169.



Pour citer cet article

Myriam Robic, « Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ? », *Acta fabula*, vol. 10, n° 7, Notes de lecture, Août-Septembre 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5128.php>, article mis en ligne le 24 Août 2009, consulté le 05 Octobre 2024, DOI : 10.58282/acta.5128

Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ?

Myriam Robic

En accord avec les recherches récentes sur Banville et sa redécouverte par la critique universitaire (éditions critiques publiées chez Champion sous la direction de Peter J. Edwards¹, bibliographie de l'œuvre², ouvrage récent sur T. de Banville et le théâtre³, thèse et livres de Philippe Andrès⁴, thèse de Karine Devauchelle sur la versification et celle de Myriam Robic sur l'hellénisme à paraître chez Champion⁵), le livre de Philippe Andrès se veut une réhabilitation de l'œuvre de Banville. Son réexamen s'avère d'autant plus nécessaire qu'il permet de jeter un regard nouveau sur la littérature post-romantique. Le regard que l'on porte sur Musset, Gautier, Baudelaire (poésie et critique), Mallarmé et Rimbaud s'est, en effet, « modifié » depuis sa redécouverte (influences, genèse et sources des poèmes, enjeux esthétiques dans les essais critiques à l'image de « L'École païenne »). Banville était ainsi l'ami intime de Baudelaire, un des maîtres de Mallarmé, de Verlaine et de Rimbaud (c'est bien à Banville que Rimbaud envoyait ses premiers poèmes tels que « Soleil et Chair », « Ophélie » en 1870) et celui qui remettait à l'honneur les vieilles formes poétiques du Moyen-Âge et de la Renaissance au milieu du XIX^e siècle dans ses *Odes funambulesques* et son *Petit Traité de poésie française*. La polémique, si polémique il y a (Ph. Andrès insiste sur le fait que Banville ne saurait dorénavant être traité « comme un auteur de seconde zone »), relève donc de la place qu'on lui accorde dans la littérature française (maître ? disciple ? théoricien ? élève ?), ceci s'expliquant certainement par un phénomène de décalage temporel ou par une admiration sans borne pour Hugo : « Soit que Banville fût en avance sur les conceptions esthétiques de son temps que d'autres plus habiles réussiraient à institutionnaliser [...], soit qu'il fût trop longtemps le vassal volontairement consentant et fidèle du géant hugolien, figure paternelle que l'on sait, et qu'il en payât le prix ! »⁶. C'est pourquoi, Ph. Andrès se tourne plus volontiers vers la notion

¹ *Œuvres poétiques complètes*, sous la direction de P.-J. Edwards, Champion, 1994-2008.

² Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, *Bibliographie de l'œuvre de Banville*, Slatkine, 2009.

³ Martine Kahane, *Théodore de Banville et le théâtre*, Somogy, 2007.

⁴ Philippe Andrès, *La femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de T. de Banville*, Champion, 1994 ; *T. de Banville (1823-1891), Parcours littéraire et biographique*, L'Harmattan, 1997 ; *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, L'Harmattan, 2000.

⁵ Myriam Robic, « Retour vers l'Eden perdu » : fonctions et représentations de la Grèce dans les œuvres poétiques de T. de Banville, sous la dir. de Steve Murphy, Université Rennes II, 2007 ; *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2009.

⁶ Ph. Andrès, *T. de Banville, un passeur dans le siècle*, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 2009, p. 13.

de « passeur » définie, dans ce cadre, comme un auteur-carrefour dans l'histoire littéraire et artistique du XIX^e siècle, ainsi qu'un intermédiaire entre les générations. Au carrefour de toutes les voies du XIX^e siècle qu'elles soient esthétiques (Romantisme, Parnasse, Symbolisme), idéologiques (recueils sur la modernité du Second Empire, la guerre franco-prussienne...), génériques (poésie, théâtre, prose, œuvre journalistique), l'œuvre banvillienne a cependant souvent été réduite à « l'habileté d'un fabricant de rimes, d'un acrobate verbal » tournée vers un comique funambulesque et une fantaisie qui s'inscrivent dans la lignée de Heine, Hoffmann, Nodier, Nerval, Gautier, Janin et Hugo, alors qu'elle constitue un véritable tremplin vers le Symbolisme et la Modernité comme le révèlent de nombreux articles récents dont les références font ici défaut (J. Bienvenu, P.-J. Edwards, A. Fongaro, P.-S. Hambly, R. Lloyd⁷...).

Le livre de Ph. Andrès ne constitue en rien un ouvrage biographique ni une étude analytique de textes (qui manque d'ailleurs ici pour annuler la valeur strictement illustrative des extraits cités) mais plutôt une synthèse des travaux antérieurs de l'auteur qui œuvre à la redécouverte de Banville depuis trente ans, et de ceux de ses prédécesseurs, accompagnée de quelques problématiques de l'histoire littéraire. Malgré l'approche chronologique risquée et peut-être fastidieuse pour un lecteur constamment confronté aux différents ouvrages dans leur genèse et leur réception critique, le livre permet d'avoir une vue d'ensemble pertinente sur l'évolution esthétique et idéologique de Théodore de Banville. Celui-ci permet ainsi d'aborder la production de l'œuvre poétique, théâtrale, narrative et journalistique d'un point de vue économique — celle-ci est, en effet, marquée par une surabondance « suspecte aux yeux de certains » —, d'un point de vue idéologique en interrogeant particulièrement son rapport au paganisme grec considéré à tort comme une antiquité de pacotille, et d'un point de vue esthétique en dépassant le simple cliché du poète funambule qui joue sur la corde raide de la rime.

Les débuts littéraires : des Cariatides aux Stalactites

Marqué par ses origines nivernaises, berrichonnes et normandes qui joueront certainement un rôle déterminant dans son œuvre poétique et théâtrale (chansons normandes, Vaux-de-vire d'Olivier Basselin et de Jean Le Houx), Banville (1823-1891) vit, à Moulins, une enfance heureuse et paisible qu'il retranscrira dans ses poésies

⁷ J. Bienvenu, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, C. Cros », *Parade Sauvage*, 2006, n° 21, p. 66-92 ; J. Bienvenu, « L'Art poétique de Verlaine : une réponse au traité de Banville », *Europe*, avril 2007, p. 97-107 ; P.-J. Edwards, « La poétique du lieu commun. Banville et la modernité », *Patterns of evolution in nineteenth-century French Poetry*, eds. Lawrence Watson, Rosemary Lloyd, Oxford : The Talents Press, p. 58-70 ; A. Fongaro, « Apollinaire et Banville », *Que Volve ? Bulletin international d'études sur Apollinaire*, 17, janvier-mars 1986, p. 11-17 ; P.-S. Hambly, « Mallarmé, Banville et les poèmes de la nuit », *Bulletin des Etudes Parnassiennes*, V, décembre 1983, p. 1-32 ; P.-S. Hambly, « Mallarmé et Banville, le jardin et la femme », *BEP*, VI, juin 1984, p. 1-24 ; R. Lloyd, « "La divine transposition" : Mallarmé and Banville », *French Studies Bulletin : A Quarterly Supplement*, vol. 9, winter 1983-1984, p. 3-6 ; Y. Matsumura, « L'influence de Banville dans la "Symphonie littéraire" de Mallarmé et la portée de cette influence », *Etudes de langue et de littérature françaises*, n° 87, Tokyo, 2005, p. 164-176 ; E.-M. Souffrin-Le Breton, « A Mallarmé sonnet and the late poetry of Banville », *French Studies Bulletin*, 69, Winter 1998, p. 4-7 ; P. Andrès, « La Modernité des derniers recueils poétiques de Banville », *Australian Journal of French Studies*, n° 3, sept.-dec. 1999, p. 339-350.

lyriques (« À la Font-Georges », « L'étang Mâlo », *les Stalactites*, 1846). Il fréquente d'abord l'école de Monsieur Pérille où il apprend le latin, puis l'institution pour fils de gens aisés de Monsieur Richer à Paris dont il relatera les souvenirs une dizaine d'années avant sa mort (*Mes Souvenirs*). La découverte du monde parisien est un véritable « tournant initiatique »⁸ pour l'enfant qui fait la rencontre du monde du théâtre, des féeries.

Banville fait une entrée remarquable dans le monde poétique en 1842 avec *les Cariatides*, recueil influencé par le romantisme (Vigny, Musset, Gautier) dont le titre programmatique illustre la volonté de s'inscrire sous l'égide de la mythologie grecque tout comme les pièces intitulées « Vénus couchée », « Prosopopée d'une Vénus » et « Les imprécations d'une cariatide », celles-ci trouvant leur prolongement dans le recueil néo-hellénique des *Exilés*. Outre la préface qui se présente comme un véritable manifeste esthétique (« Oui, je m'attaque à ces hommes, parce que ces hommes s'attaquent à l'art ; parce que les uns tuent le livre avec leurs feuilletons, et qu'avec leurs vaudevilles, les autres tuent le drame... »), le recueil semble chercher à exclure un lectorat de masse par une esthétique « pré-parnassienne » qu'il aurait été utile de redéfinir (termes érudits, références mythologiques et cosmopolites, pastiches d'œuvres gréco-latines notamment Ovide, Virgile et Homère qui nécessitent des connaissances pointues du lectorat et se basent sur un solide culture de la littérature antique, début de l'épopée ou des « épopées savantes »⁹...), et qui trouvera à nouveau son accomplissement dans *les Exilés*, une vingtaine d'années plus tard. Si Ph. Andrès revient à de nombreuses reprises sur ses premières amours¹⁰, il dresse très justement un tableau de l'une des obsessions littéraires de Banville, qui accède effectivement au rang de « mythe personnel » (C. Mauron) : la femme, qui « sous le couvert de l'allusion des amours adolescentes se métamorphose en type », et qui se fait représentation à trois hypostases : « Vénus, la Mort et la Muse ». Cette passion pour les figures féminines réapparaîtra plus tard dans le recueil *les Princesses*, ensemble de fascinants sonnets ciselés sur des femmes fatales et mythiques (« Thalestris », « Ariane », « Sémiramis », « Cléopâtre », « Antiope », « Médée », « Hélène », « Hérodiade... ») ou dans ses *Contes pour les femmes*. Malgré l'absence d'analyse formelle et stylistique des extraits cités (« Dernière Angoisse », « Erato », « Aveu », « À un ciseleur »...), l'auteur s'attarde sur la genèse, l'évolution et la réception critique du recueil. Si la critique est mitigée à l'exception d'Ildefonse Rousset qui entrevoit le rôle révolutionnaire du recueil, *les Cariatides* préfigurent surtout « la quête intérieure de l'auteur des *Fleurs*

⁸ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 21.

⁹ V. Kapor, « Les épopées intertextuelles de Leconte de Lisle », *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*, sous la dir. de Saulo Neiva, Tübingen : Gunter Narr, coll. « Etudes littéraires françaises », 2008. Compte-rendu de l'ouvrage sur *Fabula* : <http://www.fabula.org/revue/document4634.php>

¹⁰ Ph. Andrès, *La Femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de T. de Banville*, *op. cit.*

du Mal », et Ph. Andrès de citer le célèbre sonnet de Baudelaire « À Théodore de Banville » ajouté à la 3^e édition des *Fleurs du Mal* qui sera elle-même publiée par Banville et Asselineau en 1868. Ainsi parce que « Banville se situe à contre-courant trop tôt », il « se condamne à l'obscurité des précurseurs »¹¹. Le poète se présente, en effet, comme un véritable précurseur dans le travail de rénovation formelle, une rénovation qui laisse place au jeu — annonçant en cela l'esthétique des *Odes funambulesques* —, puisque Banville parodie la Sapho d'A. Houssaye en compagnie de Baudelaire, Vitu et Dupont le 25 novembre 1845.

Banville se lance très tôt dans la critique esthétique notamment dans les journaux *la Presse*, *l'Artiste* et *la Silhouette*. L'art occupe ainsi une place importante dans son œuvre si l'on songe aux nombreuses transpositions d'art et ekphraseis qui apparaissent dès 1846 dans *les Stalactites* : « Le démêloir », « La fontaine de Jouvence ». Le recueil des *Stalactites* est aussi l'occasion de s'interroger sur un lyrisme orphique qui se réalisera pleinement dans *les Exilés*, et sur le concept de « Modernité » comme le révèle la dédicace de Wilhem Tenint, auteur de *la Prosodie de l'école moderne*, sur un exemplaire des *Stalactites*. La chanson apparaît sous toutes ses formes avec une abondance des mètres courts donnant « une rapidité à la plupart des poèmes où l'impair excelle avant Verlaine ! »¹², des jeux avec les rimes féminines et masculines (« Élégie »), des reprises de chansons populaires (« Ronde sentimentale », « Chanson à boire »)... Ce recueil nourrit d'ailleurs de nombreuses réflexions actuelles sur les rapports entre poésie et musique qui ne sont pas signalées ici à l'exception d'E.-M. Souffrin-Le Breton (B. Buffard-Moret, D. Evans¹³), et sur une métapoétique tournée vers l'image stéréotypée du poète-sculpteur rabâchée par les manuels scolaires à l'image de Lagarde et Michard qui citent seulement le poème « Sculpteur, cherche avec soin » pour présenter un Banville qui « préfère les lignes calmes et pures d'un bas-relief semblable à la procession des jeunes Athéniennes, dans la frise des Panathénées qui ornaient le Parthénon »¹⁴. Il semble alors que la critique ait délibérément retenu des poèmes clichés voire « "soporifiques" bardés d'érudition aux enjeux restreints afin de justifier une certaine vision négative du Parnasse, méthode perverse qui a exclu des manuels nombre de poèmes de Banville dignes d'intérêt d'un point de vue esthétique et idéologique, comme elle a aussi pu exclure du Parnasse Verlaine et Mallarmé »¹⁵. Le recueil des *Stalactites* valut ainsi la critique virulente de Charles de Mazade qui

¹¹ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 42.

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ B. Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIXe siècle. Origine, statuts et formes*, PUR, 2006 (chapitre : « La Chanson chez les parnassiens : entre fantaisie et virtuosité »).

¹⁴ A. Lagarde et L. Michard, *XIXe siècle*, Bordas, 1955, p. 418.

¹⁵ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 6.

qualifia Banville de « poète matérialiste », annonçant en cela « L'école païenne » (1852) de Baudelaire qui crache sur les vieilles « carnaisses antiques » et signale les « grandes chances de perdition » de l'art physique.

Aux abords du coup d'état : de la poésie au théâtre

Dans les années 1848, après sa rencontre avec Marie Daubrun, Banville poursuit sa critique artistique (Eugène Delacroix notamment¹⁶) tout en souffrant de graves difficultés financières. Il publie des contes (*Le Festin des titans*), des sonnets (« La Thessalie »), quelques-unes de ses futures Occidentales signées sous le pseudonyme de François Villon (« L'Odéon », « La tristesse de Xavier ») et soutient les idées républicaines sans s'engager ouvertement. Il soutient son ami Philoxène Boyer dans la mise en scène de sa pièce *Sapho* (1850) dont le nom « qui sent le soufre »¹⁷ commence à résonner dans les milieux parisiens à cette époque (Deschanel, Baudelaire). *Sapho* renvoie, en effet, simultanément à la poésie des origines, à son histoire tragique avec Phaon et, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, au saphisme auquel elle prête son nom, c'est-à-dire au lesbianisme. À la fin du XIX^e siècle, *Sapho* servira d'ailleurs d'alibi culturel pour évoquer le lesbianisme¹⁸. Elle apparaît en avant-première chez Baudelaire qui projetait de publier *les Fleurs du Mal* sous le titre pétard *les Lesbiennes* comme l'indiquent les deux premières éditions des *Stalactites* de Banville¹⁹ qui annoncent à paraître prochainement « *Les Lesbiennes*, poésies par Baudelaire-Dufaÿs ». Incontournable est alors « La Chanson du vin » des *Stalactites* qui porte une épigraphe tirée de « L'âme du vin » et annonce en filigrane l'un des futurs axes des *Fleurs du Mal*, le saphisme qui s'exprime dans « Lesbos », « Delphine et Hippolyte », « Femmes damnées » et « À une mendicante rousse » :

Et le tambourin

Des vierges sans frein

Dans leurs querelles,

Qui, loin des regards,

¹⁶ Sur ce point, consulter : T. de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, introduction et notes de P.-J. Edwards et de P.-S. Hambly, Champion, 2003, tome I.

¹⁷ T. de Banville, « Philoxène Boyer, *Sapho* », *Le Pouvoir*, 18 novembre 1850.

¹⁸ Sur ce point, consulter : N.-G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Editions de la Martinière, 2005 ; J. Dejean, *Sapho, Les Fictions du désir : 1546-1937*, Hachette Supérieur, 1989 (1994) ; Myriam Robic, « Verlaine et le saphisme : autour des *Amies* », *Europe*, avril 2007 ; Myriam Robic, « Tribadisme et lesbianisme dans *Les Fleurs du Mal* », *Cahiers de la Revue d'Art, Littérature et Musique*, n° « Homosexualité(s) et Littérature », n° 10, sous la direction de B. Pivert, 2009, p. 145-156 ; et mon ouvrage en cours : *Femmes damnées : saphisme et poésie (1846-1889)*.

¹⁹ *Les Stalactites*, Paulier, mars 1846 ; *Les Stalactites*, M. Lévy, décembre 1846.

Dans les bois épars

S'aiment entre elles ;

Ph. Andrès indique seulement, quant à lui, que le « poète connaît bien la figure de la Lesbienne et de ses différents avatars parmi les sculpteurs contemporains (Pradier, Clésinger) »²⁰.

Fustigeant le vers « pénible » et « souvent médiocre » de Ponsard, représentant de « l'École du Bon Sens », Banville s'emploie aussi à dénoncer le réalisme de Courbet, et ce dès *le Feuilleton d'Aristophane* en 1852 (le peintre se trouvant caricaturé sous le pseudonyme de Réalista) — et l'on sait que cette satire trouvera son prolongement dans « Bonjour, Monsieur Courbet » des *Odes funambulesques*²¹ tout comme chez Théophile Gautier dans Courbet, le Watteau du laid. Si le poète manifeste un vif penchant pour l'hellénisme comme en témoigne le titre de la pièce, certains textes restent éminemment modernes par les rapports contigus qu'entretiennent le mythe et le monde contemporain. Banville affectionne les effets de mélange, le syncrétisme et use du mythe comme outil explicatif du monde moderne par l'intermédiaire de métaphores, d'allusions, d'anachronismes²²... Tel est le cas du *Feuilleton d'Aristophane* (pièce écrite en collaboration avec P. Boyer) qui constitue une réflexion à la fois méta-dramaturgique et sur les transformations du vieux Paris : « On passe d'une Athènes fictive (celle du quatrième siècle avant Jésus-Christ) où triomphe le comique caustique d'Aristophane au Paris actuel de 1852, ce Paris découvert par un journaliste-candide qui voit défiler le kaléidoscope de la modernité industrielle et des différents représentants des courants artistiques : Réalista-Courbet, Tempesta-Berlioz ou Balzac »²³. La prise en compte du théâtre banvillien est ici très pertinente d'autant plus qu'elle a souvent été négligée par la critique à l'exception de Max Fuchs et de quelques travaux récents²⁴.

Après la publication des *Pauvres saltimbanques*, « récit allégorique de la vie des artistes » aux « accents baudelairiens », Banville compose ses *Odelettes*, courtes poésies dédiées à des artistes contemporains notamment à Gautier à qui sont dédiées trois poésies du recueil définitif — c'est l'occasion pour l'auteur de rappeler les échanges (trop) connus entre Banville et Gautier (« L'Art », *Émaux et*

²⁰ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 85.

²¹ Banville adoucira ses propos dans « Courbet, seconde manière » (*Occidentales*).

²² Ces rapports contigus constituent l'objet de mon livre à paraître chez Champion.

²³ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 91.

²⁴ M. Kahane, *Théodore de Banville et le théâtre*, Somogy, 2007 ; Edition critique des *Œuvres théâtrales* sous la direction de P.-J. Edwards en préparation ; P. Andrès, « Pour une approche du théâtre banvillien : une marginalité esthétique ? », *Impossibles Théâtres, XIXe et XXe siècles*, Editions Comp Act, Chambéry, 2005 ; M. Robic, « Des *Fourberies de Scapin* aux *Fourberies de Nérine* : Molière et Banville », *Ombres de Molière : naissance d'un mythe du XVIIe siècle à nos jours*, dir. J. Emelina, G. Conesa et M. Poirson, Actes du colloque de Pézenas (juin 2009), DOMENS, coll. « Théâtre », à paraître, 2010.

camées). Ces poèmes représentent des imitations des rythmes poétiques de la Renaissance dont le modèle est Ronsard, quelques années avant *Améthystes*, recueil sous-titré *Nouvelles Odelettes amoureuses* composées sur des rythmes de Ronsard. Le recueil permet aussi à Banville d'entamer une réflexion théorique sur l'ode et l'odelette, genre désuet et complexe qui fait appel à l'imitation des grands modèles gréco-latins et des poètes lyriques de la Pléiade, que romantiques et parnassiens, tel Banville, remettent en vogue sous l'impulsion de Victor Hugo et de ses *Odes et ballades* (1822). Dans le sillage d'Hugo, l'une des innovations banvilliennes consiste bien à associer une forme noble et savante, à des sujets dérisoires et funambulesques : le poète présentera ainsi, dans ses *Odes funambulesques*, « une nouvelle langue comique versifiée, appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle ». Et Ph. Andrès de conclure qu'il ne faut pas s'étonner de voir « dans *le Coffret de Santal* de Charles Cros, dans les *Fêtes galantes* de Verlaine et jusqu'à Guillaume Apollinaire des rythmes qui prennent leur origine dans les innovations banvilliennes »²⁵.

1857, une année décisive : la création d'une « nouvelle langue comique versifiée »

L'année 1857 — celle des *Fleurs du Mal* et de *Madame Bovary* — voit, en effet, la publication des *Odes funambulesques* sans nom d'auteur chez Poulet-Malassis. Dans ce recueil qui renforce la célébrité du poète et qui rend hommage à la figure paternelle d'Hugo, il s'agit de combiner l'élément lyrique (le vers lyrique) à l'élément bouffon et la satire, en créant un genre nouveau. Banville réactive ainsi de vieilles formes poétiques héritées du Moyen-Âge et de la Renaissance à l'image du triolet burlesque qui joue sur les calembours et les rimes équivoquées (« Du temps que le Maréchal Bugeaud poursuivait vainement Abd-El-Kader », « Monsieur Jaspin »), de la ballade (« Ballade des travers de ce temps », « Ballade de la vraie sagesse »), du rondeau (« Arsène », « À Désirée Rondeau »), de la Villanelle (« Villanelle des pauvres housseurs »), du chant royal (« Monsieur Coquardeau »)... Le recueil constitue non seulement une expérimentation de vieux genres mais aussi une ouverture sur une « poésie exotique » (parodies des Orientales d'Hugo, pantoum malais, orientalisme...) qui a fait l'objet de travaux récents sur la notion de « fantaisie »²⁶. Cette fantaisie qui ne constitue pas un « drapeau » pour Banville, lui permet d'acérer sa plume et d'user de « l'iambe armé de clous » pour stigmatiser les vices de son temps à l'image du bourgeois représenté sous les traits de Monsieur Prudhomme, Monsieur Homais ou Monsieur Coquardeau (ce « roi des Crétins »), ou pour parodier « l'ensemble des divers poncifs et rocamboles classiques ou romantiques »²⁷. Il s'agit donc d'une caricature esthétique du monde moderne sous

²⁵ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 102.

²⁶ E. Pich, « Banville funambule fantaisiste », *La Fantaisie post-romantique*, sous la dir. de J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, PUM, Toulouse, 2003, p. 517-526.

²⁷ Banville, Lettre à Nadar, citée par P. Andrès, p. 116.

le regard du modèle aristophanesque, dont les références seront réactualisées dans un *Commentaire des Odes* (1873) adressé au lecteur qui n'a plus accès aux allusions satiriques une dizaine d'années après la première publication du recueil. Si l'on regrette que ces questions formelles au centre d'enjeux esthétiques et idéologiques, ne soient ici guère développées, elles trouvent leur prolongement dans un autre ouvrage de l'auteur consacré à la fantaisie post-romantique²⁸ ou dans les travaux récents de Peter-J. Edwards, de David Evans, de Myriam Robic...

Si Banville peut se targuer d'avoir créé un genre nouveau et remis à l'honneur de vieilles formes poétiques, il ouvre encore de nouvelles perspectives : les *Odes funambulesques* abritent une véritable réflexion sur le théâtre et miment « de façon théâtrale, la mini comédie humaine » (voir « Les Folies Nouvelles »). Cette association « hybride » du théâtre et de la poésie trouvera un nouvel accomplissement dans *Le Sang de la Coupe* en 1857. Dans sa préface, Banville annonce, en effet, qu'il souhaite associer « le chant et l'ode au dialogue dramatique » et qu'il ose ce projet fou dans « Le Jugement de Pâris ».

La maturité : de la Légion d'Honneur aux *Exilés*

Après avoir été nommé Chevalier de la Légion d'Honneur en 1858 en tant que « poète lyrique et poète dramatique », Banville se rend à Nice avec Marie Daubrun. C'est alors la période des vers patriotiques à l'image du « Vœu de Nice », des *Strophes à l'Empereur* et de *Nice française* pour le rattachement de Nice à la France en 1859²⁹. C'est aussi le moment pour le poète de montrer son talent de prosateur (Esquisses parisiennes sur lesquelles plane l'ombre tutélaire de Balzac) et de conteur (série de Lettres chimériques publiées dès 1863). Après la publication des *Améthystes* (1862), recueil d'odelettes sur des rythmes de Ronsard et écrites pour Marie Daubrun, le poète fait une rencontre décisive : celle d'Elisabeth Rochegrosse qui sera sa compagne jusqu'à sa mort. Banville se lance ainsi à corps perdu dans l'écriture dramatique : *Diane au bois* (1863), comédie héroïque en deux actes qui relève d'une esthétique de la contamination mêlant références mythologiques et allusions contemporaines, *Les Fourberies de Nérine* (1864), parodie des *Fourberies de Scapin* de Molière qui joue sur un renversement des rôles, *la Pomme* (1865), comédie antique dans laquelle le dramaturge juxtapose deux histoires appartenant à la mythologie gréco-romaine — Gustave Moreau dessinera d'ailleurs les costumes de cette pièce. C'est avec cette dernière pièce que « la domination de Banville se confirme » comme le signale Luc Badesco qui parle de « théâtre formiste »³⁰.

²⁸ Ph. Andrès, *La Fantaisie dans la littérature du XIXe siècle*, op. cit.

²⁹ Dans cette scène lyrique de circonstance, Marie Daubrun interprète le rôle de la ville de Nice. Banville compose aussi *La Mer de Nice* qui rend hommage au séjour des deux amants dans le Midi de la France.

³⁰ L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Nizet, 1972.

L'année 1866 marque l'apogée des publications banvilliennes quant à la notoriété, qu'il s'agisse de *Gringoire* ou des *Exilés*. Si Banville devait « rester le champion du théâtre en vers »³¹ toute sa vie, il rompit avec ses habitudes en proposant une comédie en prose avec *Gringoire*. Pièce de référence représentée à 52 reprises, elle met en scène la figure éponyme du poète issue de la synthèse de Villon et du personnage historique qu'a été Gringoire, « animateur de la troupe des "Enfants sans souci" et auteur de nombreuses "soties" »³². Cette superposition semble avoir été suggérée à Banville par la lecture de l'édition de Pierre Gringoire publiée par Charles d'Héricault en 1858. *Notre-Dame de Paris* sert bien entendu de tremplin à la pièce (retranscription du chapitre V du livre X), mais Banville d'écrire à Hugo en avril 1866 : « Inutile de vous dire que je n'ai pas eu la folie et l'impiété d'emprunter quelque chose à *Notre-Dame de Paris* ! mon *Gringoire* est tout inventé et m'appartient complètement, mais j'ai éprouvé une grande joie à travailler sur un personnage dont vous avez ressuscité le nom et qui porte l'empreinte de votre fantaisie toute puissante ». Au-delà de l'histoire d'amour et du « goût d'un romantisme refroidi pour la chose médiévale », *Gringoire* se tourne vers de multiples enjeux esthétiques et idéologiques : outre l'apparition de ballades (« Ballade des pendus », « Ballade des pauvres gens ») qui rendent hommage à l'un de ses poète de prédilection (Villon) et au romantisme médiévalisant, cette pièce « éminemment politique » pose le problème de la « relation entre le pouvoir et l'Art »³³ comme le souligne justement Ph. Andrès. Cette réflexion politique se poursuit dans *les Exilés* qui apparaît paradoxalement comme le recueil parnassien par excellence, proche en cela des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle. Le titre qui rend hommage aux grands exilés de l'histoire (Ovide, Sappho, Dante, Hugo...) permet non seulement de souligner l'inadaptation entre le monde de l'Idéal auquel aspire l'artiste et celui du monde moderne attiré par le matérialisme et l'argent (voir la préface de *Mademoiselle de Maupin*), mais encore de montrer que les défenseurs de la Beauté sont condamnés à vivre en Exil dans un Second Empire qui ne les comprend pas. L'architecture du recueil de 1867 est d'ailleurs révélatrice de ce pessimisme foncier puisque celui-ci s'ouvre sur « Les torts du cygne » qui met en scène un cygne blanc, avatar probable du poète, déchiré par des corbeaux.

Ce sont ces questions qui sous-tendent les *Émaux et camées* de Gautier, et les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle qui prônent la fuite du présent et le retrait du poète dans sa tour d'ivoire. Mais Ph. Andrès ne revient pas sur ces problématiques d'histoire littéraire qui expliquent le « retour vers l'Eden perdu » d'un poète qui se place dans la lignée d'un Orphée christique et païen, et le goût prononcé des

³¹ E.-M. Souffrin-Le Breton, « La Création de *Gringoire* au Théâtre-Français avec des lettres inédites de Banville », *Parnasse*, juin 1982, n° 1, p. 18.

³² *Ibid.*, p. 18-19.

³³ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 169.

parnassiens pour l'hellénisme et l'orientalisme. *Les Exilés* peuvent en effet se lire comme un « réquisitoire contre Napoléon III ». Dès lors, il faut se pencher sur les pièces éminemment politiques du recueil pour le comprendre, à l'image des « Loups », poème au fort potentiel allégorique qui oppose la meute de loups assoiffée de sang au cheval blanc et pur (voir François Brunet, Myriam Robic³⁴).

L'auteur insiste enfin, dans cette partie, sur le retour de la verve satirique avec la publication des *Nouvelles Odes funambulesques* en 1869 : il s'agit à nouveau de représenter la vie théâtrale contemporaine dans les Rimes dorées, et de se faire témoin de son temps en refusant de rester silencieux face à la censure et à la démolition du vieux Paris par le baron Haussmann dans *les Occidentales*.

De la guerre franco-prussienne aux années 1880

Le 24 mai 1870, le jeune Arthur Rimbaud envoie à Banville trois poèmes (« Sensation », « Soleil et Chair », « Ophélie ») accompagnés d'une lettre, en vue d'une publication dans *le Parnasse contemporain*. Banville, qui abritera un Rimbaud au comportement déviant (qu'il aurait été amusant de clarifier ici pour l'anecdote³⁵) rue Buci, semble alors une figure paternelle, jusqu'à la lettre du 15 août 1871 qui comporte « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », et qui « décapitera » la figure tutélaire « non conquise » pour reprendre les termes de Ph. Andrès. Le rôle capital joué par Banville dans la poésie du XIX^e siècle associé à son statut de « passeur », émerge également dans son *Petit Traité de poésie française* (1870-1872) qui constitue à l'origine une série de cours (sur 3 ans) destinés aux jeunes filles de l'enseignement secondaire. Le poète y expose non seulement les règles mécaniques des vers, des réflexions sur la rime, l'enjambement, l'hiatus, un élargissement sur les différentes formes connues de poèmes français, des différents genres et rythmes, une présentation de poèmes à forme fixe, mais il permet encore de théoriser sur la Modernité en poésie « conçue comme un art qui s'interroge sur ses origines »³⁶. Moréas y fait d'ailleurs référence dans son *Manifeste du Symbolisme* en 1886. Le *Petit traité* intègre ainsi l'esthétique romantique dans sa réflexion en ouvrant la voie au Symbolisme et à la poétique verlainienne comme le montrera Jacques Bienvenu³⁷. Banville est bel et bien un « relais dans l'univers poétique de son siècle ». Un peu plus tard, il se liera d'amitié avec Mallarmé comme en témoignent leur correspondance, l'article sur Le Forgeron, la traduction anglaise du sonnet

³⁴ Banville, *Œuvres poétiques complètes, Les Exilés*, éd. commentée par F. Brunet, Champion, 1994, tome IV ; M. Robic, « Loups et louves dans la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Revue des Jeunes Chercheurs en Lettres*, « L'ange ou la bête ? », *Bestiaires littéraires de l'antiquité à nos jours*, sous la direction de S. Baudouin, n° 3, 2009, 12 p. : <http://www.rjcl.org/revue/document.php?id=111>

³⁵ Sur ce point, voir : S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Champion, 2004.

³⁶ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 194.

³⁷ J. Bienvenu, « Ce qu'on dit au poète à propos de Rimes », *Vies et poétique de Rimbaud*, Colloque n° 5, *Parade Sauvage*, 2005, p. 266 : « On n'a pas assez remarqué l'originalité du traité de Banville qui anticipe sur bien des points le Symbolisme ».

« Cléopâtre » (*Les Princesses*), l'éloge des Dieux antiques par Banville qui rend « grâce à ce dernier d'avoir ramené les mythes à leur signification physique »³⁸, les poèmes de Banville qui apparaissent en épilogue des Dieux antiques³⁹ ou l'article nécrologique sur Banville publié dans le National Observer de Londres⁴⁰. Il semble alors que depuis un moment déjà, le poète fasse figure de maître. C'est pourquoi, de « jeunes poètes en herbe, obscurs lui écrivaient pour obtenir protection tutélaire »⁴¹.

Si Banville décide de rester à Paris aux heures difficiles de la guerre franco-prussienne, il dénoncera les absurdités de la guerre à travers une poésie désormais engagée dans les circonstances (*Idylles prussiennes*, 1871) qui se poursuivra paradoxalement dans les *Trente-six Ballades joyeuses* (1873). Ce recueil sous-titré « Pour passer le temps/ composées/ À la manière de François Villon/ Excellent poète/ qui a vécu sous le règne du roi Louis le onzième » qui revendique la tradition médiévale, traduit également le Paris moderne (« Ballade pour les Parisiens », « Double Ballade des sottises de Paris »). La critique aura d'ailleurs le mérite de souligner ce « paradoxe banvillien » (Ph. Andrès) — qui constitue plus volontiers un effet de mélange typique de son œuvre qui apparaît sous les traits du syncrétisme, de l'anachronisme (irruption de l'antiquité dans le monde contemporain), d'« hybridations » formelles... — : « se réclamer d'une tradition tout en étant l'observateur du monde réel contemporain »⁴².

L'année 1874 voit la publication de l'un des plus beaux recueils banvilliens sous le titre *les Princesses* : il s'agit de 20 sonnets, tous précédés d'une épigraphe, dont l'écriture s'échelonne sur une vingtaine d'années. Témoinnant d'une fascination pour la mythologie, ces figures féminines hiératiques se présentent non seulement comme « le symbole d'une époque » mais aussi comme l'assomption du mythe de la femme fatale qui aurait mérité un commentaire dans ce cadre. Banville consacre ainsi plusieurs poèmes à la figure dangereuse et lascive de Salomé (des ekphrasis sur le tableau d'Henri Regnault notamment) qui trouve son accomplissement dans « Hérodiade », sonnet à travers lequel la femme dévoile le « chef sanglant de Jean-Baptiste » sur un plat d'or. Par ce mythe « qui s'épanouit entre la guerre 1870 et celle de 1914, Banville s'inscrit très clairement dans l'esthétique de la littérature de

³⁸ Ph. Andrès, *op. cit.*, p. 209.

³⁹ Sur ce point, consulter le dernier chapitre de mon livre « Mallarmé : du panégyrique de Banville aux *Dieux antiques* », *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*

⁴⁰ L'admiration de Mallarmé se lit également dans *La Symphonie littéraire*.

⁴¹ C'est aussi le cas de Verlaine. On connaît l'influence réelle de Banville sur Verlaine notamment sur les liens entre musique et vers, les images mythologiques et la thématique des *Fêtes galantes* comme le signale Ph. Andrès.

⁴² Nombre de poèmes du recueil seront aussi mis en musique. Certaines partitions sont d'ailleurs ajoutées à la fin de la première édition des *Trente-six Ballades* notamment celles de la « Ballade des belles Châlonnaises », de la « Ballade pour sa Commère » par Jules Cressonnois. Tel sera également le cas des *Rondels* que mirent en musique quelques compositeurs célèbres tels Reynaldo Hahn, Claude Debussy.

la seconde moitié du XIX^e siècle qui dit que "la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer" comme le souligne Mireille Dottin-Orsini qui ajoute que "la prolifération des Salomé apportant leur plat au banquet d'Hérode en est l'exemple le plus brutal" »⁴³. Ph. Andrès insiste sur l'influence de l'esthétique baudelairienne par l'épigraphe tirée de « L'Idéal » qui apparaît en ouverture du recueil. Bien qu'il s'agisse certainement d'un choix affectif, on ne saurait négliger la rivalité « générique » entre la pratique du sonnet irrégulier chez Baudelaire et le recours unique au sonnet régulier que revendique ici Banville (tout comme dans son *Petit traité*). Quoi qu'il en soit, par sa thématique, ce recueil se présente bel et bien comme une sorte de transition entre le romantisme et le symbolisme.

Vers un siècle nouveau

Les années 1880, riches en publications narratives, hissent le poète au rang d'un conteur et d'un prosateur reconnu. *Les Contes pour les femmes* (1881) remettent non seulement à l'honneur « chez nous le vieux Conte français » en se réclamant de Marguerite de Navarre, mais intègrent aussi l'élément lyrique dans la narrativité elle-même. Comme l'indique le titre, le public visé est essentiellement féminin (« Génie des parisiennes », « La Bonne servante »...) et la thématique est centrée sur la relation amoureuse. D'autres œuvres en prose suivent cette publication à l'image des *Contes féeriques* (1882), de *Mes Souvenirs* (1885) dont la tonalité intimiste berce les détails descriptifs de la vie littéraire et artistique parisienne, des *Contes bourgeois* (1885), véritable tableau vivant du Paris contemporain dans lequel Banville fustige l'attitude des « arrivistes en tous genres » (l'indestructible bourgeois prudhommesque) et présente des scènes réalistes de la vie quotidienne, des *Belles poupées* (1888), et de *Marcelle Rabe* (1891), l'unique roman de Banville. Toute l'œuvre en prose banvillienne reste ainsi à réexaminer et Ph. Andrès nous convie aux prémices de cette redécouverte.

Outre le théâtre (*Riquet à la Houppe*, *Socrate et sa femme*, *le Forgeron*, *le Baiser*), Banville s'adonne toujours à la poésie comme le dévoilent *la Lanterne magique* (1882), recueil de petits poèmes en prose dans lesquels le sujet lyrique invite les lectrices à une « projection de micro-tableaux mobiles », *Nous tous* (1884) qui peint le Paris contemporain en mariant « la Poésie avec le Journal » (« Préface »), *Sonnailles et clochettes* (1890) sans oublier *Dames et demoiselles* et fables choisies mises en prose (1886) qui constituent une réécriture des *Fables* de La Fontaine — et l'on connaît le rôle clé de La Fontaine dans l'esthétique banvillienne. Contrairement à d'autres parnassiens, Banville se présentera enfin comme un ardent défenseur de la modernité à travers sa poésie (« Tour Eiffel ») ainsi que le dévoile son enthousiasme lors de l'ouverture du chantier de la Tour Eiffel.

⁴³ M. Robic, *op. cit.*, p. 156.

Affirmant son refus de toute tentative taxinomique qui le classerait dans telle ou telle école, Banville se présente comme un véritable « passeur » entre Romantisme et Parnasse, entre Parnasse et Symbolisme (et prémices de la Modernité), comme il a également fait figure de maître de Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. Ainsi que l'affirme Philippe Andrès, « [o]n ne peut plus désormais [...] se contenter de répéter les clichés habituels et toute histoire honnête de la littérature du XIX^e siècle se doit d'intégrer et de prendre au sérieux l'œuvre de Banville ». Les recherches actuelles œuvrent à cette restitution comme en témoignent les trois ouvrages sur Banville publiés en 2009 chez Champion et Slatkine. Outre une bibliographie parfois légère et l'absence de démarche inductive, le travail de Philippe Andrès atteint son but : faire redécouvrir, après Max Fuchs, toute la richesse de l'œuvre banvillienne sur les plans générique, esthétique et idéologique.

PLAN

AUTEUR

Myriam Robic

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : myriamrobic@yahoo.fr