Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Artikel: Pastiches et parodies chez Théodore de Banville : la réécriture au service de la modernité

Autor: Hernikat Schaller, Laura

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006364

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Laura Hernikat Schaller

Pastiches et parodies chez Théodore de Banville

La réécriture au service de la modernité

La réécriture, à travers la parodie comme le pastiche, est sans doute un moyen privilégié, pour un écrivain, de se positionner face à l'autorité littéraire. En effet, le parodiste s'en prend la plupart du temps à des textes qui font autorité, c'est-à-dire qui jouissent d'un certain prestige. Nous nous pencherons en particulier sur le cas de Théodore de Banville (1823–1891), qui a largement pratiqué la réécriture dans son œuvre poétique. Nous verrons qu'il défend une conception valorisante de la parodie, considérée comme une forme d'hommage, dans un contexte qui tend à dévaluer cette pratique d'écriture et à la rendre incompatible avec toute originalité. La parodie et le pastiche doivent permettre à Banville de réaliser un projet littéraire original et moderne, notamment par la création de ce qu'il appelle une "nouvelle langue comique versifiée", et par la réhabilitation des anciennes formes fixes. Mais, comme nous le constaterons, les autorités littéraires qu'il réécrit constituent aussi un poids, parfois difficile à porter, et la pratique parodique peut être une façon de les dépasser. L'étude de la parodie peut ainsi permettre de mieux comprendre la notion d'autorité littéraire, dans le sens où elle doit négocier, composer avec cette autorité.

Réécriture et respect des autorités littéraires

La parodie et le pastiche appartiennent à ce que Gérard Genette a appelé l'hypertextualité, dans la mesure où il y a dérivation d'un texte à un autre, et ils mettent en jeu, d'une part, l'hypotexte, c'est-à-dire le modèle et, d'autre part, l'hypertexte, la production qui en dérive. Contrairement au pastiche, qui imite le style d'un auteur de manière générale, la parodie transforme un texte particulier. Mais le pastiche comme la parodie ont en commun d'être des réécritures avérées, autrement dit qui reposent sur des éléments précis du texte. Comme l'a

souligné Genette, la dérivation doit être "à la fois massive [...] et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle".[1] Si la parodie a jusqu'ici connu de nombreuses tentatives de définition, on peut retenir celle de Daniel Sangsue qui, dans son ouvrage La Relation parodique, la considère comme "*la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier*".[2] En élargissant la définition proposée par Genette, qui limitait la transformation au domaine ludique, elle offre une grande opérationnalité et se prête bien à l'analyse des parodies de Théodore de Banville, qui contiennent la plupart du temps ces trois composantes – ludique, comique et satirique.

Théodore de Banville est surtout connu comme l'un des fondateurs du Parnasse, avec Leconte de Lisle, et il est couramment associé à l'image du funambule fantaisiste, de par l'excentricité et l'acrobatie technique qui caractérisent son œuvre. Mais on oublie qu'il a pratiqué la réécriture tout au long de son œuvre – poétique notamment –, que ce soit à travers le pastiche, la parodie ou la transposition d'art. Nous nous baserons, d'une part, sur ses pastiches, que l'on trouve déjà en 1842 dans ses premiers poèmes, réunis sous le titre Les Cariatides, mais aussi dans plusieurs recueils qui réhabilitent les anciennes formes fixes et qui sont composés "à la manière de" (les Trente-six Ballades joyeuses reprennent par exemple la ballade à la manière de Villon, les Rondels sont composés à la manière de Charles d'Orléans). Nous nous référerons, d'autre part, à ses parodies, contenues presque toutes dans les Odes funambulesques et les Occidentales. Les Odes funambulesques, parues en 1857, représentent sans conteste le plus grand succès de Banville. Quant aux Occidentales, publiées en 1869, elles en sont souvent perçues comme le prolongement, voire le perfectionnement. Elles paraissent d'ailleurs sous le titre générique de Nouvelles Odes funambulesques, réunies avec les Rimes dorées, avant que Banville ne les sépare six ans plus tard. Si les Occidentales sont une parodie des Orientales de Victor Hugo, elles désignent aussi un type particulier de poésie satirique, qu'on trouve également dans les Odes funambulesques.

Les modèles que parodie ou pastiche Banville sont d'une grande diversité: parmi les plus connus, on peut citer Horace, Villon, Voi-

1 G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 19.

2 D. Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 104.

ture, La Fontaine ou encore Molière, donc aussi bien des auteurs antiques, que médiévaux, baroques ou classiques – ayant écrit sous Louis XIV. Pour mieux comprendre la logique présente dans le choix de ces modèles, on peut se référer aux Formalistes russes qui, à la fin des années soixante, ont insisté sur l'idée de contingence de la parodie: les cibles des parodistes se déplacent constamment, selon les intérêts idéologiques et esthétiques du moment, et selon l'horizon d'attente du public. Si les modèles varient à travers les époques, on observe cependant que la parodie prend généralement pour cibles des œuvres à succès.[3] En effet, au XIXe siècle, un succès de librairie ou de scène constitue l'assurance de voir apparaître une, voire plusieurs parodies. Le parodiste a en fait tout intérêt à prendre un modèle connu du public s'il veut que sa cible soit reconnue et que sa réécriture soit comprise. La Bible, les mythes et les fables se retrouvent ainsi parmi les cibles privilégiées des parodistes. L'hypotexte est donc souvent choisi parce que tout le monde le connaît. Il s'agit aussi d'œuvres qui jouissent d'un certain prestige symbolique, d'œuvres qui font autorité. Comme le précise Gérard Leclerc, "la notion d'autorité désigne le poids du déjà-dit, la légitimité presque inconditionnelle dont jouit le discours passé".[4] L'autorité renvoie à la valeur de l'auteur, à son prestige institutionnel et symbolique et, bien évidemment, certains auteurs font plus autorité que d'autres, en appartenant au cercle des classiques, qui constituent un "corpus textuel jugé essentiel et fondateur".[5] Au XVIIIe siècle, une œuvre dite "classique" est d'ailleurs une œuvre qui mérite d'être imité, de servir de modèle, et qui fait autorité.[6] Au critère de la notoriété est donc lié celui de l'autorité littéraire, le parodiste éprouvant une sorte de garantie à réécrire des œuvres qui perdureront à travers les siècles, puisque la parodie reste dépendante de son modèle et qu'elle lui doit une partie de sa gloire.

Si les auteurs réécrits par Banville sont variés, Victor Hugo, auquel il voue un véritable culte, prédomine largement.[7] La correspondance

3 Cela vaut aussi pour le pastiche.

4 G. Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 152.

5 *Ibid.*, p. 89.

6 Voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 279.

7 Ph. Andrès a montré que Banville joue le rôle de "passeur" entre différents courants littéraires, notamment entre le romantisme, auquel il ne peut appartenir en raison de son âge, et le Parnasse, auquel il se rattache de manière plus officielle.

des deux auteurs, tout comme les nombreux poèmes dans lesquels Banville lui rend hommage, montrent que l'admiration de Banville pour Hugo fut durable et qu'elle connut une certaine réciprocité. L'hugolâtrie banvillienne transparaît notamment dans la Préface de 1857 des Odes funambulesques, où il qualifie Hugo de "père de la nouvelle poésie lyrique" et, plus loin, de "demi-dieu qui a façonné la littérature contemporaine à l'image de son cerveau".[8] Il est vrai que la gloire du maître romantique domine tout le XIXe siècle: "Victor Hugo a tout connu et tout rendu",[9] selon les termes de Banville. Ce dernier s'est d'ailleurs exprimé ouvertement sur les raisons de son admiration pour Hugo, au nom de ses contemporains également, dans un entretien pour Le Voltaire daté du 3 avril 1887:

> [...] si notre admiration se spécialise sur Victor Hugo, si de tous les hommages que nous rendons à chacun en particulier, nous faisons un faisceau de louanges que nous déposons aux pieds de Victor Hugo, c'est que le maître a synthétisé dans son propre génie tous les poètes passés, présents et futurs. Il est à lui seul toute la poésie française. Depuis Villon et Ronsard jusqu'aux décadents actuels, Victor Hugo a touché tous les genres, s'est approprié toutes les qualités qui ont formé chaque poète et les a résumées dans son âme.[10]

Ce culte ne concerne en effet pas que Banville, mais touche de manière générale les Parnassiens, qui admirent la beauté formelle de recueils comme Les Orientales. Victor Hugo incarne aux yeux de la jeune génération la figure du Père par excellence:

> Il n'est pas un écrivain aujourd'hui, même parmi ses détracteurs, qui ne soit son enfant. Tous nous avons appris à écrire dans ses vers et dans sa prose. Tous nous lui devons d'être ce que nous sommes [...],[11]

affirme Banville. Il y a donc une dette des écrivains de l'époque à l'égard de Hugo. Si Hugo fait figure d'autorité littéraire, cette dernière se fonde plus sur les critères des écrivains de l'époque – et de certains

Voir Ph. Andrès, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009.

8 Th. de Banville, "Préface" des *Odes funambulesques. Œuvres poétiques complètes (désormais OPC)*, P. J. Edwards (dir.), Paris, Honoré Champion, 1995, t. III, p. 15.

9 "Interview de Lucien Valette avec Banville, *Le Voltaire*, 3 avril 1887", dans Th. de Banville, *Les Cariatides. OPC*, Paris, Honoré Champion, 2001, t. VIII, p. 344.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 345.

écrivains qui plus est – que sur les goûts du public. Car, comme le souligne Martyn Lyons, les poèmes de Hugo n'étaient pas très appréciés du grand public:

> les *Odes* eurent quatre éditions, à tirage tout à fait limité, entre 1822 et 1828, et les éditions des *Feuilles d'Automne* et des *Orientales* furent généralement tirées à moins de mille exemplaires, jusqu'à ce que *Hernani* et *Notre-Dame de Paris* rendissent Victor Hugo célèbre.[12]

Autant dire que les textes qui servent de modèles aux parodies de Banville n'ont pas été les best-sellers de l'époque et qu'ils semblent plutôt réservés à une élite.

On l'a compris, Banville, dans ses parodies, se situe dans une position d'hommage et de reconnaissance face aux modèles qu'il admire. C'est vrai pour ses parodies de Hugo, mais aussi pour ses réécritures de manière générale. La Préface des Odes funambulesques contient plusieurs déclarations qui vont dans ce sens, notamment lorsque Banville demande: "est-il nécessaire de rappeler encore une fois que la parodie a toujours été un hommage rendu à la popularité et au génie?".[13] Justement, le fait est que la parodie ne fonctionne pas toujours à la manière d'un hommage et qu'elle est souvent considérée comme une pratique dévalorisante pour son modèle. L'usage populaire comme les ouvrages non spécialisés la définissent la plupart du temps de façon péjorative. Banville réagit ainsi aux préjugés négatifs – traditionnels mais aussi propres à l'époque – sur la parodie. Cette dévalorisation remonte déjà au XVIIIe siècle, où il n'est pas rare qu'on confonde parodie, pastiche et plagiat. La parodie, au même titre que le pastiche et le plagiat, est souvent perçue comme une forme de transgression: elle menace d'une certaine façon le statut d'auteur en impliquant le risque de nommer *auteur* quelqu'un qui n'a fait qu'emprunter une forme déjà existante. C'est toute la question de la légitimité de la parodie, celle de savoir si elle a le droit de s'emparer d'un autre texte et à quel point, problème en partie lié au rapprochement qu'on a tendance à opérer entre auteur et originalité. Comme on le sait, auteur et originalité deviennent de plus en plus liés à partir du XVIIIe siècle – l'auteur est celui qui fait une œuvre créatrice, il ne

12 M. Lyons, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, Paris, Promodis, 1987, p. 130.

13 Th. de Banville, "Préface" des *Odes funambulesques. OPC*, *op. cit.*, p. 15.

doit rien avoir copié – et c'est à cette même période qu'émerge la notion de propriété littéraire. Dans son ouvrage sur l'originalité, Roland Mortier[14] montre que l'adjectif *original*, qui signifie tout d'abord "premier" ou "primitif", subit un glissement de sens vers une acception littéraire insistant sur la nouveauté, glissement qui s'accentue au XVIIIe siècle pour souligner la singularité et l'unicité. Une œuvre est alors dite *originale* si elle paraît ne dériver de rien d'antérieur, ne ressembler à rien d'autre. Cela explique que la parodie, qui contient une part de reprise formelle et ne crée pas à partir du neuf, puisse être associée à un défaut d'originalité ou à une soumission à l'autorité. "La parodie s'offre, traditionnellement, comme un double grotesque des genres élevés et des ouvrages de renom; au moment où ils culminent elle les consacre et les sape à la fois",[15] note Claude Abastado. Pourtant, les cas d'œuvres parricides ou, comme les appelle Genette, "patrophages",[16] qui ont progressivement occulté leur modèle grâce à leur succès et sont parvenues à faire oublier leur statut parodique – on pense par exemple à Pantagruel de Rabelais – sont relativement rares, ce qui montre que la parodie n'existe que difficilement par elle-même uniquement et qu'elle oblige le plus souvent à considérer son modèle.

De plus, il est inexact d'amalgamer la parodie et le pastiche au plagiat car, s'ils reprennent des fragments de leur modèle sans l'indiquer à travers des guillemets, des références ou de l'italique, ce qui les rapproche de la contrefaçon, ils se distinguent du plagiat dans la mesure où ils se signalent comme tels, notamment dans le paratexte. En effet, titres, sous-titres ou encore préfaces forment souvent des indices explicites qui permettent d'identifier, d'une part, leur statut de texte parodique et, d'autre part, leur modèle.

La question de la légitimité de la parodie est en fait un faux problème, qui semble confondre origine et originalité. En effet, la réécriture d'un texte déjà existant n'exclut en rien la possibilité de faire preuve d'originalité. "L'originalité n'est pas le fait d'être sans origine",[17] souligne Michel Schneider, pour qui l'originalité s'apprécie

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

15 C. Abastado, "Situation de la parodie", *Cahiers du 20e siècle*, n°6, 1976, p. 10-11.

16 G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 271.

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

plus par rapport à ce qui viendra après une œuvre que par rapport à ses sources. Cependant, ce n'est que depuis la fin du XIXe siècle que la parodie peut aussi être synonyme d'invention. Les Formalistes russes considèrent par exemple qu'elle peut déboucher sur un renouvellement en remplaçant les formes périmées par des formes nouvelles et en permettant ainsi l'évolution littéraire. C'est la position à laquelle Banville se rattache, sous réserve que, pour lui, la parodie renouvelle des formes arrivées à leur apogée et non des formes sclérosées. En effet, comme nous allons le voir, la réécriture permet à Banville de revendiquer une vraie originalité et d'aller dans le sens de la modernité.

Recherche de modernité à travers la réécriture

Banville s'est toujours interrogé sur la notion de modernité dans le domaine de la création littéraire et, pour lui, elle va de pair avec le respect de la tradition littéraire. Tradition et modernité sont deux aspects complémentaires de son esthétique, et la réécriture constitue justement un moyen de les concilier.

La modernité des parodies banvilliennes est tout d'abord liée au fait qu'il s'agit de satires de l'actualité. Son œuvre a presque entièrement paru dans des publications périodiques, généralement satiriques, avant d'être recueillie en volumes. Il faut dire que le caractère immédiat du journal se prête bien à ce genre de parodies, qui se veulent une caricature de l'actualité. L'activité de journaliste est inséparable de celle d'écrivain chez Banville, qui revendique le mariage de la poésie avec le journal. Banville se sert ainsi des modèles qu'il admire pour critiquer le champ culturel de son époque: il s'attaque aux institutions littéraires, à la presse, au monde du spectacle des années 1840–1860, ou encore à l'industrialisation de la littérature. Ces parodies satiriques ont d'ailleurs très vite posé des problèmes de lisibilité pour le lecteur, ce qui amena l'éditeur Alphonse Lemerre à demander à Banville d'ajouter un commentaire à la deuxième édition des Odes funambulesques, afin d'éclaircir certaines allusions devenues obscures après quelques années déjà. Le poème "Chaudesaigues dit à Rolle",[18] paru

18 Ce poème n'a pas été recueilli en volume, mais on le trouve dans l'édition critique des *Odes funambulesques* sous "Annexe II. Pièces non recueillies", *op. cit.*, p.

dans le Tintamarre du 18 octobre 1846, mis en regard avec son modèle, "La tombe dit à la rose"[19] de Victor Hugo, permet d'illustrer le fonctionnement de la parodie banvillienne:

Chaudesaigues dit à Rolle:

Du drame qui dégringole,
Que fais-tu, vieillard pointu?
Rolle dit à Chaudesaigues:
Des recueils de tes collègues,
Critique inlu, que fais-tu?

Rolle dit: candide barde,
Je prends leurs mots et j'en larde
Mon feuilleton jusqu'à l'os.
Chaudesaigues dit: chère *ame* [*sic*][20]
Dans chaque recueil je glane
Un article pour Buloz.

La tombe dit à la rose:

– Des pleurs dont l'aube t'arrose
Que fais-tu, fleur des amours?
La rose dit à la tombe:
– Que fais-tu de ce qui tombe
Dans ton gouffre ouvert toujours?

La rose dit: – Tombeau sombre,
De ces pleurs je fais dans l'ombre
Un parfum d'ombre et de miel.
La tombe dit: – Fleur plaintive,
De chaque âme qui m'arrive
Je fais un ange du ciel !

On remarque ici que Banville reste fidèle à son modèle, en suivant de près non seulement son rythme et ses rimes, mais aussi sa structure narrative. La transformation est principalement thématique, Banville ayant adapté l'hypotexte à un sujet d'actualité. Et, comme on le voit, l'intention de Banville n'est pas d'attaquer Hugo, mais plutôt Chaudesaigues et Rolle, deux critiques de l'époque qu'il accuse de piller sans vergogne. Banville s'attaque la plupart du temps aux cibles récurrentes de la petite presse satirique (du Corsaire ou de la Silhouette notamment), aux "têtes de turcs" de l'époque, sur lesquels tout le monde s'accorde à rire, ce qui rend au final ses satires plutôt inoffensives. Aussi rapporte-t-on que "Banville se faisait un devoir d'offrir un bel exemplaire des Odes funambulesques aux amis qu'il

308. Il offre un bon exemple dans la mesure où sa brièveté permet de le citer entièrement, alors que la majorité des parodies banvilliennes son plutôt longues. Et, comme on le verra, il fut précédé d'une introduction qui offre un éclairage très intéressant sur la pratique parodique banvillienne.

19 V. Hugo, *Les Voix intérieures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 230.

20 L'édition critique suggère de remplacer cette faute de rime – qu'on retrouve dans le *Tintamarre* comme dans les manuscrits – par le mot "âne", mais ne procède pas à la modification pour ne pas endosser cette responsabilité, comme on peut le comprendre.

aurait pu froisser dans ses plaisanteries".[21] C'est d'ailleurs en partie parce que ses satires relèvent de lieux communs que Banville n'a pas signé ses Odes funambulesques: comme il le dit dans la Préface, "si l'on devait 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 MONDE?".[22] L'anonymat du recueil fait ainsi partie de l'esthétique de sa publication, et contribue à encourager le succès en attisant la curiosité des lecteurs. La modernité des poèmes banvilliens provient donc en grande partie de leur ancrage dans la presse, l'écriture journalistique impliquant un intérêt accru pour les réalités contemporaines. Le journal est à l'époque un laboratoire d'écriture, un lieu de socialisation et d'émulation intellectuelle, les bureaux jouant un rôle comparable à celui des cafés plus tard.[23]

Banville revendique une certaine modernité non seulement dans les sujets de ses parodies, mais aussi dans leur forme: elles doivent lui servir de tremplin, lui permettre de transformer ses vers en prouesses acrobatiques, comme l'indique le titre des Odes funambulesques. Le but à atteindre est de réussir à marier le lyrisme au comique. Banville le dit dans son Avertissement: il cherche "une forme nouvelle"[24] et croit possible d'

> imaginer une nouvelle langue comique versifiée, appropriée à nos mœurs et à notre poésie actuelle, et qui procéderait du véritable génie de la versification française en cherchant dans la rime elle-même ses principaux moyens comiques.[25]

Cette "nouvelle langue comique" doit donc contribuer à renouveler les genres et les formes littéraires arrivés à leur apogée (pour lui, "les genres littéraires arrivés à leur apogée ne sauraient mieux s'affirmer que par leur propre parodie").[26] Cette idée s'applique par exemple à

21 Voir Th. de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 164, note 5.

22 Th. de Banville, "Préface" des *Odes funambulesques. OPC*, *op. cit.*, p. 15.

23 Voir M.-E. Thérenty, "L'esprit de la petite presse satirique: épigramme et caricature", *Revue de la BNF*, *La petite presse*, n°19, 2005, p. 16.

24 Th. de Banville, "Avertissement" des *Odes funambulesques. OPC*, *op. cit.*, p. 3.

25 *Ibid.*, p. 4.

26 *Ibid.*, p. 2.

l'ode, dont Banville dit qu'elle "a absorbé tous les genres poétiques" et qu'elle "est devenue toute la poésie moderne".[27] La parodie participe au rapprochement entre lyrisme et comique, puisque c'est en partie d'elle que provient le comique. Si l'on se penche sur les parodies des Orientales par exemple, on constate que c'est sur le décalage entre, d'une part, l'Orient pittoresque et exotique évoqué par Victor Hugo, et, d'autre part, la société parisienne dépeinte par Banville que repose le comique. Parodier Victor Hugo n'a rien de nouveau – il est l'auteur le plus imité de tous les temps – et, cela, Banville en est parfaitement conscient. Mais il se veut l'inventeur d'un nouveau genre de parodies de Hugo, précisément parce que, dans ses réécritures, "le comique vient non pas de l'idée, mais des harmonies, de la virtualité des mots, de la magie toute-puissante de la Rime".[28] Banville fait d'ailleurs de la rime le fondement de sa poésie, comme en témoigne son Petit Traité de poésie française (1872): "la RIME [...] est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers".[29] Le style des parodies banvilliennes est ainsi reconnaissable, grâce à ses jeux sur la rime ou encore à ses calembours onomastiques. Notons que cette esthétique fondée sur la rime doit en fait beaucoup à Hugo:

> Ah! la rime, c'est la seule raison d'être de notre vers français. C'est par elle seule qu'il peut se sauver de la platitude, c'est elle seule qui nous donne cette musique nécessaire à la poésie, et on la négligerait ! Victor Hugo a compris qu'il fallait la relever des bas-fonds où elle était tombée, et là encore il s'est révélé le maître![30]

Banville, en faisant de la rime le centre de sa poétique, se situe dans la lignée de Hugo et tente de continuer la révolution qu'il a entreprise en la poussant à l'extrême.

Le projet banvillien semble avoir fonctionné puisque, à l'époque, sa poésie a réellement été considérée comme moderne. À propos des Trente-six Ballades joyeuses, on constate que "[Banville] a fort bien réussi à infuser dans le sang de la vieille ballade toute la modernité

27 Th. de Banville, *Petit Traité de poésie française* (désormais *PTPF*), Paris, Ressouvenances, 1998, [1872], p. 158.

28 Th. de Banville, "Avertissement" des *Odes funambulesques*. *OPC*, *op. cit.*, p. 266.

29 Th. de Banville, *PTPF*, *op. cit.*, p. 47.

30 "Interview de Lucien Valette avec Banville, *Le Voltaire*, 3 avril 1887", dans Th. de Banville, *Les Cariatides*, *OPC*, *op. cit.*, p. 345.

désirable"[31] et, qu'"une fois de plus, [il] a tenté, avec le succès accoutumé, cette chose heureuse et féconde: l'invention dans la tradition".[32] Cette volonté d'associer tradition et modernité rapproche Banville d'auteurs comme Baudelaire ou Laforgue, qui a pour ambition, dans ses *Moralités légendaires*, de créer un genre nouveau à travers l'utilisation d'un répertoire de sujets mythiques.[33] La vague de succès qu'ont connue les formes fixes après que Banville les a réhabilitées suffit d'ailleurs à témoigner de sa modernité. En effet, la réécriture à partir d'anciennes formes est un autre moyen que Banville utilise pour réaliser l'originalité tant recherchée. Dans la Préface du Sang de la Coupe, il dit avoir été "obstinément attaché, pendant toute [s]a carrière d'ouvrier et d'artiste, à restituer les anciennes formes poétiques et à tenter d'en créer de nouvelles, (ce qui est tout un) [...]".[34] On les trouve dès le début de sa carrière, dans Les Cariatides, qui contiennent une section de dizains à la manière de Clément Marot, mais aussi dans les Trente-six Ballades joyeuses, composées à la manière de François Villon. Citons encore ses Rondels à la manière de Charles d'Orléans et ses Odelettes, dans lesquelles Banville imite les rythmes et les thèmes de Ronsard, tout en les adaptant à des sujets modernes. On peut ici parler de pastiches, d'exercices de style, même s'ils n'ont pas pour Banville une vertu purgative ou cathartique comme c'est le cas chez Proust, mais simplement une valeur d'hommage, au même titre que ses parodies. L'objectif premier est de restituer une forme ancienne telle que l'a pratiquée un auteur en particulier afin de renouveler la littérature. Comme le dit Banville dans son Commentaire des Odes funambulesques à propos de la section des "Rondeaux": "j'ai voulu [...] ressusciter et remettre en lumière ces formes de poëmes, parce que j'accepte dans son intégrité la succession de mes aïeux".[35] Il

31 L. V., "Mouvement littéraire – Th. de Banville. – Trente-six Ballades joyeuses précédées d'une Histoire de la Ballade, par Ch. Asselineau. – Paris, A. Lemerre, éditeur", *La Renaissance*, 16 novembre 1873, cité dans Th. de Banville, *Trente-six Ballades joyeuses. OPC*, Paris, Honoré Champion, 1999, t. VI, p. 553.

32 *Ibid.*, p. 554.

33 À ce sujet, voir les ouvrages de Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Éditions Verdier, 1988, p. 105-120 (pour Baudelaire) et de Daniel Grojnowski, *Laforgue et l'"originalité"*, Boudry-Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988.

34 Th. de Banville, "Préface" du *Sang de la coupe. OPC*, Paris, Honoré Champion, 2001, t. II, p. 187.

35 Th. de Banville, *Odes funambulesques. OPC*, *op. cit.*, p. 280.

s'agit pour Banville de se situer par rapport à la tradition, de montrer sa filiation littéraire. Mais en quoi exactement cette réhabilitation des formes fixes lui permet-elle de se montrer moderne? D'une part, le dizain, le rondel ou encore la ballade sont des formes réglées, qui représentent des contraintes formelles et exigent une certaine maîtrise technique. On retrouve là l'idée intéressante de Pierre Bayard, pour qui, "si toute œuvre littéraire repose sur des contraintes, c'est en les multipliant et en les diversifiant qu'on a des chances de susciter des formes originales de création".[36] Ce sont précisément les exigences que représentent ces anciennes formes qui permettent à Banville de faire preuve d'une certaine originalité. Elles constituent ainsi un défi technique, une occasion de nouvelles acrobaties du vers, dans la même veine que les Odes funambulesques. D'autre part, ces anciennes formes, pour être réhabilitées, demandent à être adaptées à des sujets modernes: si la ballade telle que la pratique Villon constitue pour Banville un modèle thématique et formel, elle est associée à des sujets actuels. La réhabilitation des formes fixes offre ainsi à Banville la possibilité d'une création originale, qui ouvre le paysage littéraire tout en se référant à sa tradition. Banville semble avoir le sentiment d'occuper une place précise dans l'histoire littéraire et, à ce titre, posséder une conscience aiguë de l'évolution littéraire:

> L'idée réaliste qui consiste à vouloir que les hommes et les œuvres jaillissent spontanément et de rien, m'a toujours paru fausse à tous points de vue; car nous portons en nous, que nous le voulions ou non, toute la destinée écoulée et toute la destinée future de la race à laquelle nous appartenons, et nous avons à la fois dans nos veines le sang de nos pères et le sang de nos fils.[37]

Banville exige de l'écrivain qu'il ait conscience à la fois de la tradition qui l'a précédée et de la modernité à venir. Mais c'est aussi une conscience très développée du poids de la tradition, parfois difficile à porter, comme nous allons le voir.

36 P. Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, p. 24.
37 Th. de Banville, *Le Sang de la coupe. OPC*, *op. cit.*, p. 186.

Poids et contestation des autorités littéraires

La parodie banvillienne est une marque d'admiration chez Banville, mais elle est aussi un moyen de prendre ses distances avec l'esthétique romantique et avec l'auteur encombrant qu'est Victor Hugo, qui fait figure de véritable "monstre littéraire". Au sens positif, dans la mesure où Hugo est considéré littéralement comme un "prodige qui avertit de la volonté des dieux, qui la montre", selon le sens premier du latin *monstrum*, mais aussi au sens péjoratif, puisqu'il a un aspect effrayant pour de nombreux auteurs, qui ressentent une certaine difficulté à écrire après lui. "On écrivait, tandis que maintenant on gèle" (v. VII),[38] lance Banville dans sa "Méditation poétique et littéraire" des Odes funambulesques où il évoque la nostalgie du romantisme en même temps qu'il déplore l'impuissance créatrice qui suit le mouvement. Dans son discours prononcé à la mort de Baudelaire, Banville s'explique largement sur la difficulté que rencontre tout poète contemporain de Hugo:

> Tout le monde sait qu'un magnifique et puissant écrivain règne chez nous sans conteste depuis trente ans, et, depuis trente ans, a mis sur notre littérature, poésie lyrique, drame, roman, histoire, critique, l'empreinte de sa griffe de lion.
> Cette royauté de Victor Hugo, elle a été tantôt subie, tantôt librement acceptée, mais toujours reconnue et obéie, tant il semblait impossible de s'y soustraire!
> L'imitation de Victor Hugo, tel a été le commencement de tout poëte de ce temps; aucun de nous n'a su ou même voulu s'en affranchir; longtemps le jeune poëte s'essayait à l'ombre de notre cher et vénéré maître, et il restait aux côtés du colosse jusqu'à ce qu'il se fût à son tour senti naître et grandir des ailes.[39]

Si l'utilisation de la ballade telle que l'a pratiquée Villon est intéressante pour Banville, c'est justement parce qu'elle lui permet de se détacher de l'influence hugolienne. Banville l'admet explicitement dans la Préface des Trente-six Ballades joyeuses (1873):

> [...] je sens en moi une sorte de petit orgueil d'ouvrier, en venant restituer un genre de poëme [la ballade] sur lequel Victor Hugo n'a pas mis sa main souveraine: car, en fait de forme à renouveler, il nous a laissé si peu de choses à tenter après lui ![40]

38 Th. de Banville, *Odes funambulesques. OPC*, *op. cit.*, p. 231.

39 "Discours prononcé par Th. de Banville sur la tombe de Charles Baudelaire", dans *OPC*, 1994, t. IV, p. 268-269.

40 Th. de Banville, *Trente-six Ballades joyeuses.* OPC, *op. cit.*, p. 184.

Le poète insiste encore sur le fait qu'il a voulu "non [pas] évoquer la Ballade ancienne, mais la faire renaître dans une fille vivante qui lui ressemble, et créer la Ballade nouvelle".[41] En effet, si Victor Hugo a composé des ballades, elles n'ont qu'un lointain rapport avec celles de Villon.

Cependant, on constate que l'envol du poète n'est pas toujours aussi facile lorsqu'on se souvient des paroles de Banville, qui commentait en ces termes son projet à propos de l'occidentale:

> En créant (ou renouvelant) ce genre, j'ai commencé par parodier des odes de Victor Hugo, pour partir d'un thème connu et pour montrer clairement et nettement ce que je voulais faire. Ce résultat une fois atteint, j'ai peu à peu écrit les odes funambulesques sur des sujets originaux inventés de toutes pièces, et, dans le volume des Occidentales, qui fait suite à celui-ci, on ne trouvera plus une seule parodie de Victor Hugo.[42]

Or, ce n'est pas exactement ce qui s'est passé, puisque les Occidentales contiennent encore plusieurs parodies du maître romantique. De même, Banville, en hésitant entre création et renouvellement, ne semble pas bien sûr d'avoir le droit de s'attribuer la paternité du genre. Il ne faut pas oublier que le XIXe siècle est un siècle de contestations: il voit apparaître toute une littérature minoritaire qui tente de remettre en cause les canons littéraires de l'époque, avec par exemple l'émergence de l'excentricité, de la fantaisie et des mouvements fin-de-siècle (les Hydropathes, les Zutistes, les Hirsutes, etc.). On peut donc légitimement se demander si la parodie n'est pas aussi un moyen, pour Banville, de contester les œuvres qui lui servent de modèles et qui font figure d'autorité.

La parodie possède en effet un statut ambivalent, voire contradictoire, puisqu'elle se réfère à un autre texte tout en y instaurant de la différence. Ce double mécanisme se retrouve dans l'intention de l'auteur, qui souhaite souvent conserver le texte en question, tout en le dépassant. Il y a donc une volonté à la fois de dépendance et d'indépendance par rapport au modèle. La parodie exerce aussi une fonction critique: "le parodiste semble hésiter entre plusieurs discours; il est alternativement ou à la fois un censeurs, un critique, un

41 *Ibid.*

42 Th. de Banville, *Odes funambulesques*, *OPC*, *op. cit.*, p. 265.

écrivain; il joue un personnage délibérément ambigu",[43] note Claude Abastado. Proust incarnera cette idée en faisant de ses pastiches une "critique littéraire en action",[44] par paresse de faire de la critique littéraire. L'admiration que Banville porte à Victor Hugo ne l'empêche pas en effet de se montrer critique à son égard, notamment dans son Petit Traité, où il relève plusieurs erreurs de versification dans les poèmes de Hugo. Ailleurs, Banville évoque ses points de divergence avec Hugo comme pour se féliciter d'avoir su garder une identité propre et de ne pas l'avoir suivi servilement: "[...] même après que lui, mon maître illustre et respecté, a renié et violemment condamné ce qu'on a nommé l'école de l'art pour l'art, je suis resté, moi, le plus fervent adepte de cette école, si c'en est une".[45] Comme le souligne très justement Hélène Maurel-Indart à propos de la filiation littéraire, "il s'agit d'une relation d'appartenance intense, fondée sur un sentiment contradictoire de répulsion et d'affection admirative".[46]

Aussi la dimension d'imitation présente dans la parodie, même si elle est mise au service de l'originalité et de la recréation, semble-t-elle difficile à assumer pour le poète. Cet aspect des rapports de Banville à la parodie peut être éclairé par le poème "Chaudesaigues dit à Rolle", cité plus haut (voir p. 132), et en particulier par son paratexte. Lorsque cette parodie paraît dans le Tintamarre, elle est alors signée François Villon et précédée d'une introduction[47] de Banville, dans laquelle il fait passer son poème pour un apocryphe, en expliquant qu'il s'agit de "vers inédits de Villon, retrouvés par les soins [du] savant archéologue et collaborateur Philéas Badigeon", personnage fictif, comme le laissent deviner son nom ainsi que son statut ... Il ne manque d'ailleurs pas d'adresser une pointe contre Victor Hugo: s'il est surnommé Olympio, "c'est parce qu'il sera chauve un jour". Il est probable que Banville critique ici la mégalomanie fréquemment associée à Hugo, qui se désignait en Olympio lorsqu'il parlait de lui dans ses poèmes. Banville détourne en quelque sorte la grandeur de Hugo, en

43 Cl. Abastado, art. cit., p. 15–16.

44 M. Proust, "Lettre à R. Dreyfus du 18 mars 1908", citée par Y. Sandre dans l'édition "Pléiade" des *Pastiches et mélanges*, p. 685.

45 Th. de Banville, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, Paris, Honoré Champion, 2003, t. I et II, p. 255.

46 H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, La Différence, 2007, p. 215.

47 Voir Th. de Banville, "Variantes et notes" des *Odes funambulesques. OPC, op. cit.*, p. 587.

faisant de ce surnom le signe de sa future calvitie – motivé sûrement par l'analogie entre la lettre "O" d'Olympio et l'image d'un crâne dégarni. Banville, en attribuant son poème à Villon, parvient à un véritable renversement des rôles: comme il le dit,

> François Villon, ayant vécu du temps de Louis XI [...], il semble matériellement impossible qu'il ait imité Olympio. Ce serait donc Olympio qui aurait profité de sa connaissance des langues anciennes pour utiliser ce malheureux Villon.

Le pseudonyme par lequel Banville signe son poème permet un retournement total, puisque Victor Hugo n'est plus la cible parodique, mais le parodiste qui imite Villon. Il passe donc du statut de parodié à celui de parodiste. Banville fait ainsi de Hugo un profiteur, un pilleur ingrat, alors que Villon est réduit au rang de victime: il est qualifié de "malheureux" qui a été "utilisé". L'imitation apparaît même comme un acte condamnable:

> si nous acquérons la preuve de ce fait, nous convoquerons à l'instant les agens de M. Pommier, et nous ferons insérer ledit Olympio dans la prison centrale et littéraire située rue de Provence, 21.

Si le passage est traité sur le ton de l'humour, l'utilisation d'un langage "juridique" suggère l'idée de condamnation qui peut être associée à la pratique parodique, considérée comme un délit par le monde littéraire, comme un pillage parce qu'elle emprunte la forme d'un autre auteur. D'ailleurs le poème lui-même raille deux journalistes plagiaires, dont l'un prend les mots des autres (v. VIII), tandis que l'autre les glane dans des recueils (v. XI). Autrement dit, Chaudesaigues et Rolle se servent des écrits des autres pour les réutiliser sans scrupules. Cette introduction vient ainsi nuancer la conception valorisante de la parodie telle que Banville la présente dans la Préface et l'Avertissement des *Odes funambulesques*. La parodie devient une pratique moins légère, moins innocente, en dépit de la modestie constante de Banville, qui se plaisait à qualifier ses parodies de "feuilles volantes que le poëte avait abandonnées comme un jouet pour la récréation des premières brises" ou encore de "fantaisies plus que frivoles [qui] ne changeront en rien la face de la société",[48] tentant ainsi de minimiser l'activité parodique.

48 Th. de Banville, "Préface" des *Odes funambulesques*. *OPC, op. cit.*, p. 5.

Banville semble parfois porter le poids de l'imitation comme une culpabilité et devoir se justifier, comme c'est le cas dans la dernière scène de sa pièce Les Fourberies de Nérine, où il implore les excuses de son public: "[...] Pardonnez au poëte d'avoir /Mendié, d'une main peut-être familière, /Pour son festin d'un soir les miettes de Molière".[49] En effet, Banville, pour répondre à Constant Coquelin qui lui avait demandé de créer une scène pour la représenter quarante-huit heures plus tard, y parodie la célèbre pièce de Molière, Les Fourberies de Scapin. La pratique parodique peut donc représenter un moyen de produire rapidement et offrir une certaine commodité, sujette à culpabilité pour le poète. Rappelons aussi que les Odes funambulesques sont liées à l'activité journalistique – alimentaire – qu'exerce Banville, et que le poète connaît une situation financière précaire en 1848, au moment où il produit les Occidentales. Banville est donc lui-même soumis aux contraintes de la presse, à l'industrialisation de la littérature qu'il critique dans ses parodies satiriques. Cette culpabilité est sans doute également liée au fait que, au XIXe siècle, le souci de l'originalité finit par dégénérer en ce que Roland Mortier désigne comme un véritable "terrorisme artistique",[50] une "phobie obsessionnelle de toute imitation (confondue avec la copie servile)", une "angoisse névrotique de l'influence"[51], que Harold Bloom nomme encore "The Anxiety of Influence".[52]

Chez Banville, le désir d'originalité se traduit en effet par un net rejet de l'idée d'imitation, comme lorsqu'il affirme dans le Petit Traité:

> tel est en nous l'amour de la servitude que les nouveaux poëtes copièrent et imitèrent à l'envi les formes, les combinaisons et les coupes les plus habituelles de Hugo, au lieu de s'efforcer d'en trouver de nouvelles. C'est ainsi que, façonnés pour le joug, nous retombons d'un esclavage dans un autre, et qu'après les PONCIFS CLASSIQUES il y a eu des PONCIFS ROMANTIQUES, poncifs de coupes, poncifs de phrases, poncifs de rimes; et le poncif, c'est-à-dire le lieu commun passé à l'état chronique, en poésie comme en toute autre chose, c'est la Mort.

49 Th. de Banville, *Les Fourberies de Nérine*, Paris, Calmann-Lévy, 1864, p. 21.

50 R. Mortier, *L'Originalité*, *op. cit.*, p. 199.

51 *Ibid.*, p. 208.

52 H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

> Au contraire osons vivre ! et vivre, c'est respirer l'air du ciel et non l'haleine de notre voisin, ce voisin fût-il un dieu ![53]

La fonction que Banville attribue au genre de l'occidentale est en effet de "parodie[r] l'ensemble des divers poncifs et rocamboles classiques et romantiques".[54] Comme le remarque Claude Abastado, la parodie joue un rôle critique précisément en "mettant à nu les procédés, [en] figeant les images en clichés, [en] dénonçant les thèmes stéréotypés ou le conformisme en matière des idées [...]".[55] Ce passage montre d'ailleurs à quel point Banville appartient à une génération opprimée par le romantisme, et par le génie de Victor Hugo en particulier, où l'invention n'est plus guère possible, du moins sans reposer sur l'emprunt, la réutilisation, la recréation. Comme le dit Jean-Marc Hovasse à propos des Occidentales, "qu'il faille passer par une parodie de Victor Hugo pour inventer un genre nouveau prouve à quel point le paysage poétique semblait obstrué".[56] Pour en revenir à ce rejet de l'imitation, il peut étonner de la part de Banville, qui a pratiqué le pastiche tout au long de sa carrière. Mais n'oublions pas que le poète n'utilisa le terme "pastiches" qu'à une seule reprise (pour désigner la section des Cariatides "En habit zinzolin", et dans l'édition de 1842 uniquement), lui préférant ensuite l'expression "à la manière de". C'est que Banville, qualifié de n'être qu'un "qu'un faiseur de pastiches"[57] dans Les Cariatides par la critique de l'époque, est conscient de la mauvaise réputation dont jouit alors le pastiche. Il faut en effet attendre la fin du XIXe siècle pour que les conceptions d'originalité et de génie héritées du romantisme se modifient. Comme le dit Catherine Dousteyssier-Khoze, "l' "originalité" va désormais pouvoir passer par le remaniement (parodique) du déjà-écrit"[58], et la fin du XIXe siècle devenir l'âge d'or de la parodie. Banville se situe justement à ce moment charnière pendant lequel la conception de la réécriture est en

53 Th. de Banville, *PTPF*, *op. cit.*, p. 109–110.

54 Th. de Banville, *Odes funambulesques. OPC, op. cit.*, p. 378.

55 C. Abastado, *art. cit.*, p. 35.

56 J.-M. Hovasse, "Banville-Hugo", *Communication du Groupe Hugo du 6 décembre 1997*, p. 7 (http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-12-6hovasse.htm).

57 Th. de Banville, *Les Cariatides*, *OPC, op. cit.*, p. 339.

58 C. Dousteyssier-Khoze, *Zola et la littérature naturaliste en parodies*, Paris, Eurédit, 2004, p. 9.

train de changer et de devenir compatible avec l'originalité, mais non sans difficulté, pour la critique comme pour le poète lui-même.

Comme on l'a vu, la réécriture permet à Banville de rendre hommage à la tradition littéraire et aux œuvres qui font autorité tout en faisant preuve d'une certaine modernité. C'est à travers la parodie et le pastiche, qui reprennent de l'ancien tout en y insérant de la nouveauté, que se réalisent, dans la poésie banvillienne, la satire de l'actualité parisienne de l'époque, la création d'une "nouvelle langue comique versifiée" ou encore la réhabilitation des anciennes formes fixes. Bien que Banville considère l'écriture parodique comme une activité ludique et sans conséquences, elle n'est cependant pas une activité anodine. Et, si le poète ne se situe pas véritablement dans une position de rejet des canons littéraires, le respect qu'il leur porte ne l'empêche pas de se montrer critique face à eux, ni de reconnaître leur part inhibitrice (on a parlé de la difficulté de produire après le romantisme – en particulier après Victor Hugo, qui semble avoir déjà tout exploré) et souligner de la nécessité de les dépasser. Plus que d'une volonté de contester l'autorité, la parodie banvillienne relève donc d'un besoin d'émancipation vis-à-vis des "poncifs" de l'époque. Car, contrairement au respect de l'autorité, celui des poncifs ne permet aucune originalité. C'est ce renouvellement qu'a tenté Banville à travers ses réécritures, même si leur part d'imitation ne fut pas toujours facile à assumer.

Abstract

The present article examines the role of rewriting in Théodore de Banville's works of poetry and analyses his relation to the models of his parodies and pastiches. After a brief theoretical framing and definition of parody, I note how parody usually targets authoritative authors. My purpose is to show that Banville uses rewriting as a way of creating an original work which enables him to combine tradition with modernity, two major aspects of his aesthetics. The question of modernity is constant in his career and goes hand in hand with his respect of tradition. Banville has a positive conception of parody, through which he pays homage to his models. Thus, his admiration for the authors he rewrites, and especially for the figure of Victor Hugo, does not prevent him from appearing critical of them. Parody has an ambivalent status (the parodist conserves and modifies a text it in the same time) and it is also a manner for Banville to distance himself from Romanticism and Victor Hugo, who is an inhibiting author, and to go beyond them. However, the part of imitation contained in parody and pastiche is sometimes hard to assume, even if it serves modernity and originality. The fact is that Banville situates himself at a turning point when the contemporary conception of parody was changing and becoming compatible with originality, although not without difficulty.