

Université Lumière - Lyon 2

École doctorale : 3LA

Théorie et pratique du lyrisme chez Théodore de Banville

par GOMITA Tai

Thèse de doctorat en Lettres et Arts
(Lettres modernes)

sous la direction de M. Bruno Gelas
Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2

Soutenue le 16 avril 2015

devant un jury composé de :

M. Jean-Louis Aroui, maître de conférences à l'Université Paris 8

Mme. Joëlle Gardes-Tamine, professeur émérite à l'Université Paris-Sorbonne

M. Bruno Gelas, professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2

M. Edgard Pich, professeur honoraire à l'Université Lumière Lyon 2

Introduction

Au cours du XIXe siècle a eu lieu une grande réorganisation des genres poétiques. La poésie lyrique, parfois considérée comme mineure par rapport aux grands genres que sont l'épopée et la tragédie, a fini par absorber tous les autres genres poétiques pour devenir le « poème¹ », comme le montre Dominique Combe dans *Poésie et récit*².

Pourtant la notion capitale du lyrisme doit toujours être éclaircie. Le lyrisme, dont il est question très souvent dans le discours critique, est une notion très complexe qu'on ne peut pas facilement définir. Jean-Michel Maulpoix a raison de dire : « il [=le lyrisme] offre peu de prise à la critique qui n'en a fait qu'un usage flou ». On l'emploie comme un outil applicable à n'importe quoi : sensibilité, atmosphère, tonalité, etc.

De plus, pour parler de la poétique propre à chaque poète, on a tendance à associer le mot lyrisme et un adjectif dérivé du nom de poètes, comme dans « lyrisme lamartinien », « lyrisme baudelairien », etc., sans pour autant définir la notion du lyrisme. Quoiqu'il en soit, il est au moins certain que la notion du lyrisme renvoie à un champ très vaste, et ses aspects divers restent à analyser. Il est donc important d'approfondir cette réflexion pour avoir une perspective plus globale sur la poésie au cours du XIXe siècle.

Pourquoi Banville ?

Lorsqu'on aborde la poésie française du XIXe siècle, le nom de Théodore de Banville est inévitable. Sa présence est surtout importante dans le contexte du développement de la poésie lyrique, car parmi les poètes du XIXe siècle, Banville a été un poète très souvent qualifié de « lyrique ». Baudelaire affirme : « le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique³ », et Gautier confirme : « de la poésie, il possède la note la plus rare, la plus haute, la plus ailée, le lyrisme. Il est, en effet, lyrique,

¹ Au XIXe siècle « poème » signifie épopée ; pour le lyrisme on employait généralement le mot « poésie » (« Poésie » a deux sens : au singulier l'ensemble de ce qui est versifié ; au pluriel il s'agit des formes autres que l'épopée et le théâtre).

² Dominique Combe, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989.

³ Charles Baudelaire, « Théodore de Banville », *Réflexion sur quelques-uns de mes contemporains, Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 167.

invinciblement lyrique, et partout et toujours, et presque malgré lui, pour ainsi dire⁴». Parmi les poètes postérieurs, Mallarmé écrit : « Théodore de Banville qui n'est pas quelqu'un, mais le son même de la lyre. Avec lui, je sens la poésie m'enivrer, que tous les temps ont appelée ainsi et bois à la fontaine de lyrisme⁵».

De son côté, Banville lui-même a écrit « Je suis un poète lyrique. » comme refrain à sa « Ballade sur lui-même⁶ » et se désigne comme « Théodore de Banville, poète lyrique » quand il reprend trois articles de Gautier, de Baudelaire et de Sainte-Beuve⁷. Positive ou négative, tout au long de sa carrière qui couvre la seconde moitié du XIXe siècle, l'image de Banville comme poète lyrique est indéniable, et le poète lui-même le reconnaît.

Banville, théoricien du lyrisme.

Banville est un poète qui avait une très vive conscience critique de la poésie lyrique et de son corrélat, le lyrisme. En effet, il a écrit de nombreux articles ou feuilletons dans lesquels il exprime sa pensée sur la poésie lyrique. Poète lyrique, Banville est aussi un théoricien du lyrisme. D'où l'intérêt de confronter sa théorie du lyrisme et sa pratique, pour mieux saisir non seulement la nature du lyrisme banvillien, mais aussi le développement du lyrisme en général au cours de la seconde moitié du siècle.

Pourtant, son apport à la poésie française a été sous-estimé, presque négligé pendant les soixante-dix ans qui ont suivi l'ouvrage de Maximilien Fuchs (1912), qui, malgré l'insuffisance des informations biographiques et la désuétude de la méthode d'analyse, reste encore aujourd'hui la seule étude générale du poète⁸. Ce n'est qu'avec la parution du *Bulletin des Études Parnassiennes* en 1980 qu'on a commencé à redécouvrir Banville. A suivi un colloque à Lyon en 1985, où M. Edgard Pich a proposé le projet de publier l'édition critique des œuvres du poète. Lors du centenaire de la mort du poète, une biographie a été écrite par un historien moulinois, Raymond Lacroix (publiée en 1990) et en 1991 à Moulins un colloque consacré à Banville a eu lieu.

À partir de 1994 la publication des *Œuvres poétiques complètes* de Banville a commencé sous la direction de Peter J. Edwards (elle s'est achevée en 2001, avec le tome IX comme supplément en 2009), suivie de celles de *La Critique littéraire, artistique et musicale choisie* en 2 volumes en 2003, de la *Bibliographie de l'œuvre de Théodore de*

⁴ Théophile Gautier, *Les Progrès de la Poésie française depuis 1830, Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 301.

⁵ Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville » dans *Divagations*, Paris, Charpentier, 1897, p. 118.

⁶ Théodore de Banville, « Ballade sur lui-même », *Trente-Six Ballades joyeuses*, dans *Les Œuvres poétiques complètes* (désormais OPC), t. VI, sous la direction de Peter J. Edwards, Paris, Champion, t. VI, 1999, p. 239.

⁷ Banville, *Poésies complètes/Les Exilés*, Paris, Charpentier, 1878.

⁸ Maximilien Fuchs, *Théodore de Banville* [1912]. Genève, Slatkine Reprint, 1972.

Banville (2009), et de la nouvelle biographie par Philippe Andrès, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle* (2009). Enfin, le *Théâtre complet* de Banville en trois volumes a paru en 2011-2013.

Basées sur ces récents travaux critiques et bibliographiques, ont été soutenues des thèses sur Banville : Karine Devauchelle analyse minutieusement d'après la méthode distributionnelle conçue par Benoît de Cornulier et développée par Jean-Michel Gouvard les vers complexes dans les œuvres poétiques de Banville et une partie de son théâtre⁹; Myriam Robic analyse la thématique de l'antiquité en France du XIXe siècle et le fonctionnement de figures mythiques dans l'œuvre banvillienne, notamment dans les pièces dont le sujet est moderne¹⁰. Bien sûr c'est en nous appuyant sur ces travaux consacrés à Banville que nous essaierons d'aborder notre problématique. Ayant ainsi limité l'objet d'analyse, nous traiterons du lyrisme de Théodore de Banville dans l'ordre suivant :

Dans un premier temps, nous essaierons de saisir la théorie du lyrisme chez notre poète. L'objet privilégié sera le *Petit traité de poésie française* et les articles recueillis dans le volume *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, sans oublier divers autres textes, tels que la préface et les avant-propos des œuvres.

Dans la deuxième partie, sera analysée la pratique du lyrisme dans l'œuvre de Banville. Nous analyserons la diversité admirable des formes poétiques, basée sur le principe de l'expression lyrique, tant dans ses recueils poétiques que dans son théâtre, pour en tenter dans la troisième partie la synthèse.

⁹ Karine Devauchelle, *Approche métrique de la structure interne du vers complexe dans la poésie de Théodore de Banville, 1823-1891*. Thèse de doctorat, université de Nantes, 2003.

¹⁰ Myriam Robic, *Théodore de Banville et la modernité*, Paris, Champion, 2010.

Première Partie : la théorie du lyrisme chez Banville

1.1. Le lyrisme au XIXe siècle

Le lyrisme est une notion emblématique de la poésie du XIXe siècle. Avant d'entrer dans le détail de la théorie banvillienne du lyrisme, nous allons d'abord esquisser l'emploi du mot lyrisme.

1.1.1 Le lyrisme comme néologisme

La lyre est un instrument associé à la poésie depuis la Grèce antique, et l'adjectif lyrique date du XVe siècle¹¹. Mais le mot lyrisme n'apparaît selon *Le Dictionnaire historique de la langue française* qu'en 1829 avec un emploi de Vigny :

Le nom correspondant, LYRISME, n. m., a été créé sur lyrique à l'époque romantique (1829, Vigny) avec le sens de « mouvement lyrique du style, de l'expression ». Par extension, il a pris,

¹¹ Pourtant, le sens a changé au cours des siècles. Voici la définition du *Dictionnaire historique de la langue française* :

Il s'est dit à l'origine (comme nom et comme adjectif) des poètes antiques qui composaient des poèmes déclamés avec accompagnement de lyre et de leurs compositions (par opposition à épique, dramatique, etc.).

- Depuis le XVIe s., lyrique est appliqué aux genres poétiques français issus des genres lyriques antiques. Par extension (1755), il est employé en parlant des poèmes qui expriment les sentiments intimes du poète, cependant qu'il fait son entrée (vers 1751) dans le vocabulaire du théâtre, à propos d'une œuvre mise en scène et chantée.

- Puis au XIXe siècle il entre avec cette valeur musicale dans les syntagmes *scènes lyriques* (1812), *drame lyrique* (1831, Musset), *artiste lyrique* (1897), tandis que dans le domaine littéraire, il s'étend aux œuvres de style poétique, qu'elles soient en vers ou en prose (1862, Baudelaire). En outre, il commence à être employé hors de toute référence artistique, avec une idée un peu péjorative d'« excessif dans son enthousiasme » (1801). Au XXe s., apparaît le syntagme *art lyrique* (1920, Proust), synonyme d'opéra. (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Robert, 1993, p. 1156).

toujours chez les écrivains romantiques (1833, Musset), le sens d'« exaltation d'esprit analogue à l'enthousiasme des poètes lyriques¹²».

Jean-Michel Maulpoix, auteur du *Lyrisme*, précise le contexte :

Cependant, l'étendue des recherches effectuées par l'équipe du *Trésor de la Langue française* et l'observation des rares emplois du mot « lyrisme » entre 1829 et 1835 autorisent raisonnablement à conclure qu'il trouve sa place dans notre langue au début du deuxième quart du XIXe siècle¹³.

En effet, Émile Littré le classe parmi les néologismes. À cette époque, le suffixe « -isme » était en vogue. Il désigne « une discipline ou école, attitude systématisée¹⁴ ». Le Lyrisme peut donc être considéré comme une discipline poétique qui préconise le lyrique. Lyrisme n'est alors pas un mot qu'on emploie dans le poème, mais un mot utilisé par la critique qu'on emploie pour désigner un mode de création poétique.

1.1.2. Le lyrisme et le romantisme

C'est avec l'avènement du romantisme qu'est né le mot « Lyrisme ». Cette période a connu la naissance « d'une conception nouvelle de l'acte créateur, perçu tel un mouvement d'élévation et d'emportement, prenant sa source dans la subjectivité du poète¹⁵ ». Le lyrisme est donc une notion capitale non seulement chez les romantiques proprement dits, mais tout au long du XIXe siècle. N'oublions pas que cette période correspond « au moment même où la lyrique cesse d'être perçue comme un genre poétique parmi d'autres et tend à absorber la totalité de la poésie¹⁶ ».

Voyons de nouveau les définitions de Littré :

- 1 Caractère d'un style élevé, poétique, langage inspiré. Le lyrisme de la Bible.
- 2 En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique, ou des formes qui le caractérisent.
- 3 En général, enthousiasme, chaleur.

Tout d'abord, le lyrisme est une question de « style », notamment « élevé et poétique ». Ensuite est présent le sens négatif du mot lyrique. En troisième lieu, le lyrisme est associé à une activité spécifique, particulière de l'esprit.

¹² *Le Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Robert, 1993, p. 1156.

¹³ Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 25.

¹⁴ Le suffixe implique une prise de position, théorique ou pratique, en faveur de la réalité ou de la notion que dénote la base.

¹⁵ Maulpoix, *op.cit.*, p. 46-47.

¹⁶ Maulpoix, *op.cit.*, p. 25.

La première définition est à retenir, car elle indique clairement que le lyrisme est une question de style. Mais, qu'est-ce que le caractère poétique et élevé ? Penser au lyrisme n'est rien d'autre que réfléchir sur la poéticité. Mais comme on le sait bien, la poéticité ne se généralise jamais. Autrement dit, on ne peut pas concevoir le lyrisme comme une notion généralisante, applicable à toutes les œuvres littéraires à une époque donnée. Au contraire, pour comprendre le lyrisme, il faut examiner chez chaque poète ses pratiques poétiques.

La question du lyrisme ne peut donc pas ignorer la question de la forme et notamment de la versification, car la nouvelle sensibilité des romantiques a inévitablement entraîné l'interrogation sur le vers. Alain Vaillant a raison d'employer l'expression « lyrisme du vers », car le vers n'est pas une simple expression du lyrisme, mais la source du lyrisme même :

[...] le lyrisme du vers est sans contestation possible la grande invention poétique du XIXe siècle. Par lyrisme du vers, il ne faut pas seulement comprendre que le lyrisme parvient à s'exprimer par l'intermédiaire du vers — à travers ou même malgré lui —, mais que c'est le vers, entendons le vers syllabique, qui, par sa plasticité formelle et par sa capacité à manifester textuellement la singularité de chaque voix poétique, a constitué la première source esthétique du lyrisme moderne¹⁷.

Banville n'est bien sûr pas extérieur à ce contexte. Admirateur d'Hugo, représentant de la poésie romantique, Banville est évidemment conscient du développement du lyrisme, comme le prouve une série de ses textes soit en prose soit en vers qui traitent de la poésie lyrique. Nous nous proposons donc d'esquisser une analyse de la théorie du lyrisme chez Théodore de Banville.

1.2. Théorie du lyrisme banvillien : *Le Petit Traité de poésie française*.

Une grande partie des textes théoriques de Banville ne sont pas recueillis dans ses ouvrages, malgré certaines tentatives pour les rassembler des chercheurs postérieurs¹⁸ et *Le Petit Traité de Poésie française*¹⁹, un de ses ouvrages les plus intéressants, voire inévitables, quand on aborde le lyrisme chez Banville. Nous nous proposerons donc, pour saisir sa théorie concernant le lyrisme, d'analyser le *Traité*.

¹⁷ Allain Vaillant, « Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé », *Romantisme*, n° 140, 2008, p. 53.

¹⁸ *Les Critiques*, Choix et préface de Victor Barrucand, Paris, Charpentier, 1917 ; *Critique littéraire artistique et musicale choisie*, sous la direction de Peter J. Edwards en deux volumes, Paris, Champion, 2003.

¹⁹ Banville, *Petit Traité de poésie française* (désormais sous le sigle de PTPF), Paris, Charpentier, 1881.

Or, malgré son importance, cet ouvrage a été sous-estimé, les critiques prenant au pied de la lettre les affirmations-provocations dont l'ouvrage est parsemé. Maurice Souriau, dans *Histoire du Parnasse*, ouvrage très discuté à l'égard de Banville, met de côté la pensée du poète sur le lyrisme, lui reproche d'avoir sacrifié la pensée à la forme (image tout à fait stéréotypée du poète...) : « Banville redouble, s'exaspère, va de plus en plus fort, jusqu'à proclamer la supériorité absolue de la forme en poésie²⁰ ».

Les études récentes sur la poésie française du XIXe siècle reconnaissent de plus en plus l'intérêt du *Petit Traité de poésie française*, pour ne citer que deux articles de Jacques Bienvenu²¹, qui ont fait changer l'opinion de Steve Murphy sur le *Traité*, et ont amené celui-là à écrire longuement sur cet ouvrage²². Pourtant, la pensée de Banville sur la poésie, surtout la poésie lyrique n'est pas encore aujourd'hui complètement éclairée.

Certes, *Le Petit traité de Poésie française* a été parfois cité et commenté²³, surtout par les métriciens (Elwert, Cornulier, Gouvard, etc.²⁴), mais les commentateurs n'ont traité que du côté technique et formel de l'ouvrage, par exemple de la question de la rime et de celle des poèmes traditionnels à forme fixe, sans aborder profondément la question du statut de la poésie elle-même. Il semble même qu'ils hésitent à l'examiner précisément.

La réticence des critiques semble d'un côté venir de la complexité du contexte où le *Petit Traité* a été écrit. Banville appartient à la génération de 1857, génération intermédiaire entre le romantisme et le symbolisme²⁵. Ces trois générations ne sont pas toujours faciles à distinguer et leurs problématiques se superposent dans le *Traité* de Banville. Il est donc indispensable de situer notre poète par rapport à la génération précédente et à la génération suivante.

²⁰ Maurice Souriau, *Histoire du Parnasse* [1929] Genève, Slatkine Reprint, p. 68.

²¹ Jacques Bienvenu « Ce qu'on dit aux poètes à propos de rimes », dans *Vies et poétiques de Rimbaud*, Parade sauvage, Colloque n° 5, p.242-272 ; « L'Art poétique de Verlaine. Une réponse au traité de Banville », *Europe*, n° 936, avril 2007 p. 97-108.

²² Steve Murphy, « Versifications parnassiennes ? », *Romantisme*, n° 140, 2008, p. 67-84.

²³ Par exemple, Jean-Louis Joubert, dans *Genres et formes de la poésie* (Armand Colin), s'appuie sur le *Petit Traité de poésie française* pour présenter les divers poèmes à forme fixe dans la poésie française.

²⁴ Theodor Elwert, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965 ; Benoît de Cornulier, *Art poétique*, Presses universitaires de Lyon, 1995 ; Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000, etc.

²⁵ Sur le concept de la génération de 1857, voir Edgard Pich, « Les générations poétiques du milieu du XIXe siècle », communication dans le colloque « La poésie au milieu du XIXe siècle : une poésie entre deux générations », tenu à Clermont-Ferrand le 12-14 novembre 2008.

1.2.1. Le contexte du *Petit Traité de poésie française*

En raison de sa complexité, certaines précautions doivent être prises pour aborder le *Traité*. Force est de tenir compte du contexte où le *Petit Traité de Poésie française* a été conçu. Le traité a paru en 1872 dans le journal *Écho de la Sorbonne. Moniteur de l'enseignement secondaire des Jeunes Filles* et a été publié la même année²⁶. Comme le montre le titre du journal, les textes du *Petit traité* sont écrits pour initier des élèves, d'où des informations élémentaires que connaissent tous les amateurs de la poésie. La seconde moitié de l'introduction n'est qu'une présentation des vers de diverse longueur (du monosyllabe au vers de treize syllabes). Le chapitre II est entièrement consacré à l'explication du système de décompte de syllabes et de celui de la rime masculine et féminine. Banville consacre ensuite une dizaine de pages à la diphtongue, avec beaucoup trop d'exemples²⁷. Bien qu'ils contiennent des remarques intéressantes, la plus grande partie des chapitres IX et X sont consacrés à la description de la disposition des rimes et des vers dans les poèmes traditionnels comme le rondel, la ballade, le sonnet, le rondeau, le triolet, le chant royal.

Ces informations sont certes trop élémentaires et connues de tout le monde sauf des élèves qui n'ont pas d'habitude de lire de la poésie, mais le poète, conscient qu'il rédige un manuel pour tels élèves, n'a pas pu ne pas les mentionner. Le traité n'est pourtant pas un simple manuel scolaire.

Bien qu'il ait l'apparence d'un manuel, le propos de Banville n'est pas ici tel qu'on puisse le prendre au pied de la lettre, de même d'ailleurs que dans ses autres œuvres, surtout en prose²⁸. Rosemary Lloyd remarque avec raison : « Son traité sur le vers français est souvent spirituel et ironique, surtout là où Banville paraît ériger des lois²⁹ ». L'emphase se trouve partout, surtout dans les passages où Banville avance des axiomes comme : « on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète³⁰ » ou « Dans tout poème, la bonne construction de la

²⁶ Le *Traité* fut réédité chez Charpentier en 1881 et chez Lemerre en 1891.

²⁷ *PTPF*, p. 30-43. D'ailleurs, la plupart de ces exemples sont empruntés au *Dictionnaire des rimes* de Napoléon Landais.

²⁸ Les œuvres de la génération de Banville « ne se prêtent pas à une lecture au premier degré » (Edgard Pich, *op.cit.*)

²⁹ Rosemary Lloyd, « Théodore de Banville : la corde raide entre forme fixe et vers libre ». Dans *Revue d'histoire littéraire de France*. 2004, 3^o, p. 658.

³⁰ *PTPF*, p. 48. aussi cité par Max Fuchs, *Théodore de Banville* [1912] Genève, Slatkine Reprint, 1972, p. 426.

phrase est en raison directe de la richesse de la rime³¹» et où il critique les poètes et les théoriciens (néo -) classiques³².

En plus, l'année de publication est significative. Car en 1872, après la génération de Banville et Leconte de Lisle, les poètes de la génération suivante comme Verlaine et Mallarmé avaient déjà commencé leur carrière, mais en même temps les poètes romantiques tels que Victor Hugo et Théophile Gautier étaient vivants. Les enjeux de ces trois générations sont présents dans le *Petit Traité*. Si l'on ne prenait pas en considération ce fait, il serait impossible de saisir l'idée de la poésie selon Banville.

Il faut donc beaucoup de précautions pour aborder le *Petit Traité de Poésie française*, et surtout admettre l'hétérogénéité de cet ouvrage où le sérieux d'un manuel scolaire contredit l'écriture fantaisiste, et où coexistent les problématiques de trois générations poétiques. Mais il témoigne bien de la réflexion du poète sur le vers, la rime et sur le lyrisme et son rapport avec d'autres « genres³³ ». Après avoir pris ces précautions, nous allons ici examiner de près la réflexion du notre poète.

1.2.2. Aperçu historique de la poésie française d'après Banville : le romantisme et le classicisme

Bien que le *Traité* témoigne des enjeux de différentes générations poétiques, il témoigne de l'admiration, voire du culte de Banville pour le romantisme. Le poète soutient toujours la position du romantisme qui s'oppose précisément au classicisme, même si sa pratique n'est pas toujours conforme aux tendances de la poésie romantique.

L'ouvrage commence par une proposition-provocation sur les 17^e et 18^e siècles, « époques, où l'on a le plus mal connu et le plus mal su l'art de la Poésie³⁴ », surtout eu égard à la versification. Il oppose cette période à celle de ses contemporains : « Et l'outil que nous avons à notre disposition est si bon [...] Notre outil, c'est la versification du seizième siècle, perfectionnée par les grands-poètes du dix-neuvième³⁵ ».

³¹ *PTPF*, p. 68. aussi cité par Max Fuchs, *op.cit*, p. 426.

³² Voici un exemple de reproches acerbes de Banville : « Car, de même que certains hommes ont reçu du ciel le don de rimer, d'autres hommes ont reçu du ciel, en naissant, LE DON DE NE PAS RIMER. Don surnaturel et inexplicable, comme l'autre. M. Scribe, par exemple (après Voltaire), avait reçu le don de ne pas rimer ; il le posséda jusqu'au miracle » (*PTPF*, p. 51).

³³ Étant donné que, comme nous verrons, le romantisme a essayé d'abolir cette notion de genre, nous n'utilisons ce mot que pour désigner une catégorie poétique déterminée dans le système classique.

³⁴ *PTPF*, p. 1.

³⁵ *Ibid.*

En effet, la métrique de la poésie du XVI^e siècle et les vers de Victor Hugo servent toujours chez Banville de référence. Ses récriminations contre la forme poétique classique sont toujours présentes tout au long du *Traité*. Le représentant de classicisme, l'ennemi redoutable de la poésie, c'est Nicolas Boileau, « législateur du Parnasse ». Banville réfute point par point les règles édictées par Boileau dans le chapitre V, à propos de l'enjambement et du hiatus pour mettre en valeur la souplesse du vers complexe (alexandrin et décasyllabe) de son époque³⁶.

Ailleurs, le poète précise ce qu'il entend par classicisme :

Ce qu'ils [=les classiques] persistent à louer, à adorer haineusement, c'est l'ignoble, l'abominable queue de Voltaire versificateur, c'est la versification des tragiques, des idylliques, des didactiques du XVIII^e siècle, molle, incolore, invertébrée, n'ayant pas de sang dans les veines, et qu'on peut impunément couper en autant de morceaux qu'on veut, comme les infusoires et la galette³⁷.

Si Boileau est codificateur des règles du vers classique, Voltaire est le représentant des pseudo-poètes qui les mettent en pratique : « Voltaire, grand homme et poète détestable, prêta à la plus vide et à la plus sottise des versifications l'appui moral de son génie³⁸ ». Il est suivi par les auteurs dramatiques de L'« École du bon sens ».

En un mot, la métrique classique manque de musicalité. Toutes les tentatives des poètes du XIX^e siècle sont plus ou moins un retour à la musique perdue.

Toute poésie est musique, et cette musique absolument absente de la poésie classique, il faut la ressusciter, avec ses voix, ses cris de triomphe, ses sanglots et ses murmures³⁹.

Par contre, il chante les louanges du romantisme, où l'ode englobe tous les genres conventionnels (le roman, la chanson et le mélodrame), ce qu'il confirme dans la suite, en évoquant la résurrection des genres démodés et oubliés :

Ainsi vous vous rappelez cette glorieuse époque, où selon une belle expression du poète Béranger, Victor Hugo abolit d'un trait de plume la prétendue noblesse des genres littéraires, et voulut que la poésie française fût comme un grand empire où de si bas qu'ils fussent partis, les chefs-d'œuvre de tous les genres pourraient régner comme ces soldats à qui l'Empereur ceignait le diadème ! Ce grand lyrique, ce fils légitime d'Orphée et de Pindare savait bien que l'ode est le torrent sacré d'où s'écoulaient tous les fleuves de la poésie, et au lieu de proscrire le roman, la chanson et le mélodrame, il verse dans leurs veines appauvries le jeune sang de l'ode, ce sang plus pur que le sang des dieux, et qui brille comme lui d'une pourpre immortelle.

³⁶ Nous examinerons plus loin en détail la théorie du rythme et du mètre de Banville.

³⁷ *Critique littéraire, artistique et musicale choisie* (désormais *Critique choisie*), Paris, Champion, 2003, t. I, p. 232.

³⁸ *PTPF*, p. 103.

³⁹ *Critique choisie*, t. I, p. 233.

Aussitôt, ces vieux genres renaissent, la chanson redevient la chanson d'Anacréon, le roman devient le frère du poème épique, le mélodrame emprunte à la tragédie toutes ses splendeurs et répand à son gré la pitié et l'épouvante. *Les Orientales*, le roman de Lélia, le poème de « Rolla », les chansons de toute une pléiade poétique proclament les modernes les plus grands lyriques du monde, et nous voici revenus à ces heureux temps de la poésie antique où elle s'abreuvait aux sources les plus pures⁴⁰.

Ainsi, dans le *Petit Traité de poésie française*, Banville oppose fortement le classicisme (XVII^e et XVIII^e siècle) qu'il déteste et le romantisme qu'il adore. Une critique acerbe du classicisme se trouve partout dans l'ouvrage, notamment dans le domaine de versification. Même si le contexte nuance ses arguments, cette position est immuable.

1.3. Le Lyrisme banvillien comme essentiel de la poésie ; le Chant et le Divin.

1.3.1. Les deux régimes de la langue

Avant d'entrer dans le détail de sa théorie du lyrisme, Banville essaie de définir ce qu'est la poésie.

Tout au début du *Traité*, il distingue deux états du langage. Le premier est un emploi ordinaire, un langage parlé : « Seulement ; lorsque nous parlons, notre langage est réglé par un rythme compliqué et variable, dont le dessin ne se présente pas immédiatement à l'esprit avec netteté, et qui, pour être perçu, veut une grande application⁴¹ ». À quoi le poète s'oppose un autre état, le chant : « lorsque nous chantons au contraire, notre langage est réglé par un rythme d'un dessin net, régulier et facilement appréciable, afin de pouvoir s'unir à la musique, dont le rythme est également précis et simple⁴² ».

Il avait déjà énoncé cette dichotomie dans son article sur Ronsard, publié en 1862 : « La différence reste chez nous si grande et si absolue entre la langue parlée et la langue chantée que ce qui est dans l'un des genres une qualité précieuse devient, dans l'autre, une infirmité déplorable⁴³ ». Bien sûr c'est le second qui prend toute la place dans la poésie. Cette position sera reprise par Mallarmé qui fera une distinction entre « langage brut » et « langage essentiel ».

⁴⁰ *Critique choisie*, t. II, p. 51.

⁴¹ *PTPF*, p. 3.

⁴² *PTPF*, p. 3.

⁴³ *Critique choisie*, t. I, p. 13.

1.3.2. Le principe du « Chant »

L'expression propre à la poésie n'est rien d'autre que la parole chantée, c'est-à-dire le vers : « Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée⁴⁴ ». Le vers et le chant sont les mots-clés dans la poétique banvillienne. En fait, le « Chant » est d'après le poète le *sine qua non* de la poésie, d'où cette affirmation « à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant⁴⁵ ». Il établit ici le principe du chant comme essence de la poésie. Et il poursuit : « Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition⁴⁶ ».

1.4. La définition du lyrisme donnée par Banville.

Ce n'est que dans le chapitre VI que Banville nous propose une définition du lyrisme. Banville n'a jamais aussi explicitement traité du lyrisme :

QU'EST-CE QUE LE LYRISME ?

C'est l'expression de ce qu'il y a en nous de surnaturel et de ce qui dépasse nos appétits matériels et terrestres, en un mot de ceux de nos sentiments et de celles de nos pensées qui ne peuvent être réellement exprimés que par le Chant⁴⁷.

Il est une expression du surnaturel, qui libère l'être humain de sa condition terrestre et matérielle. Et ce surnaturel ne peut être exprimé que par le Chant, à son époque incarnée par l'Ode (nous reviendrons sur ce point). Nous nous rendons immédiatement compte que le chant et le divin sont les caractères indispensables du lyrisme. Rappelons que dans *l'Introduction*, le poète avait relevé comme conditions indispensables à la poésie le chant et le religieux. La poésie est donc pour Banville essentiellement lyrique ou elle n'est pas.

La Poésie doit toujours être noble, c'est-à-dire intense, exquise et achevée dans la forme, puisqu'elle s'adresse à ce qu'il y a de plus noble en nous, à l'Âme, qui peut directement être en contact avec Dieu⁴⁸.

Maulpoix précise :

⁴⁴ PTPF, p. 3.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ PTPF, p. 115.

⁴⁸ PTPF, p. 8.

Tributaire d'une inspiration sublime et de son moyen d'expression propre qui est le vers mélodieux, il [=le lyrisme] désigne la poésie élevée, la langue noble de l'âme et de l'émotion, le sommet de l'échelle de l'idée, la plus haute octave de la voix humaine, la plus forte tension de la lyre et du vers dont il représente le degré le plus achevé. Il est la forme superlative, le comble de la poésie⁴⁹.

Le lyrisme n'est donc pas pour Banville un aspect de la poésie, il est l'essentiel de la poésie. Qui plus est, dans sa conception, la poésie joue un rôle métaphysique, indispensable à l'existence humaine. Examinons sa logique au début du *Petit Traité de poésie française*.

1.4.1. Dimension métaphysique de la poésie

Nous avons déjà reconnu la dichotomie banvillienne du langage, et c'est le langage chanté qui renvoie à la poésie. La première condition chez Banville de l'expression poétique est donc claire : le vers et le chant. Banville joint les mots « chant » « chanter » au début du *Petit Traité de poésie française* : « À quoi donc servent les vers ? À chanter⁵⁰ »

L'assimilation de la poésie au vers est non moins intéressante, mais remarquons ici le rôle décisif du « Chant » comme le *sine qua non* de la poésie. À l'instar de Banville lui-même, nous pouvons nous demander à quoi sert le chant. Selon le poète, le chant est la façon unique d'exprimer « ce qu'il y a en nous de surnaturel ». Le divin, ou le surnaturel joue ici un rôle essentiel. Et le chant et le divin sont inséparables, car « l'homme en a besoin pour exprimer ce qu'il y a en lui de divin et de surnaturel, et, s'il ne pouvait chanter, il mourrait⁵¹ ».

Ainsi, le caractère élevé et sublime du lyrisme est précisément défini. Le divin et le surnaturel constituent l'essentiel de l'être humain, sans quoi il ne peut pas survivre. Le caractère élevé de la poésie n'est pas une simple question de style, il est primordial. L'utilité, voire la nécessité de la poésie est typique de la pensée banvillienne.

Mais le chant n'est pas moins vrai que la parole, et comme celle-ci exprime les rapports des hommes entre eux, il exprime, lui, les élans de notre âme vers la nature, vers le monde invisible, vers la justice et la liberté, dont l'ineffaçable notion est le signe de notre origine divine⁵².

Dans le corps humain qui est « créé à l'image de Dieu », l'âme aspire au contact perdu avec la divinité. Là, non seulement l'âme, mais l'homme tout entier retrouve son état originel et parfait. Autrement dit, l'homme n'est pas parfait et de même que son corps matériel, il a besoin d'un « mystique aliment » qui le complète. Cet aliment n'est acquis que par la poésie, expression chantée qui renvoie à l'existence en nous du divin et du surnaturel. Sans lui, logiquement, l'âme humaine expirerait. D'où l'utilité du vers : « C'est pourquoi les

⁴⁹ Maulpoix, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁰ *PTPF*, p. 4.

⁵¹ *PTPF*, p. 5.

⁵² *Critique choisie*, t. II, p. 253.

vers sont aussi utiles que le pain que nous mangeons et que l'air que nous respirons⁵³». Cela ne manque pas de rappeler le fameux cri de Baudelaire : « Vous pouvez vivre trois jours sans pain - sans poésie, jamais ! », qui n'est pas une pure affabulation. De même que Banville, le futur poète des *Fleurs du mal* sent la nécessité de l'aliment lyrique de l'âme.

Ajoutons ici un autre propos de Banville qui éclaire le rapport entre la poésie et l'âme humaine :

Dégagée de la fiction et de la fable, elle [=la poésie] redevient alors ce qu'elle est essentiellement, ce qu'elle fut aux premiers jours du monde, l'âme de tous, exprimée en paroles rythmées, par une voix éloquente et inspirée⁵⁴

En fait, la poésie est « l'âme de tous ». C'est que la communion de la collectivité humaine n'est possible que grâce à la poésie, parole rythmée, émise par une voix « inspirée », car elle éveille un écho au fond de chaque individu, c'est-à-dire l'âme, une partie commune de l'être humain. Les hommes, séparés dans leur individualité, retrouvent la communion.

Puisqu'elle [=la poésie] s'adresse à ce qu'il y a de plus noble en nous, à l'Âme, qui peut directement être en contact avec Dieu⁵⁵.

Quand la parole poétique atteint l'âme de l'homme, c'est non seulement le contact entre les individus, mais aussi le contact avec le Dieu qui est établi. La publication du *Petit Traité* date de 1872, mais Banville avait conçu ce concept bien avant. Nous pouvons le voir dans la préface des *Stalactites* :

Si donc l'auteur de ce livre a chanté encore une fois, sous les divins noms que la Grèce leur a trouvés, la Beauté, la Force et l'Amour, c'est qu'il appartient éternellement à la poésie lyrique de devancer comme une aurore la philosophie humaine⁵⁶.

Ici, le poète emploie le verbe « chanter » pour désigner la création poétique, et montre l'effet de son « chant » : le rôle de la poésie lyrique est de devancer une philosophie, qui, Banville le montre bien dans le recueil, n'est rien d'autre que la libération de l'homme de sa condition terrestre.

⁵³ PTPF, p. 4.

⁵⁴ *Critique choisie*, t. I, p. 218.

⁵⁵ PTPF, p. 9. À propos du style des Goncourt, Banville reformule l'effet du style poétique : « ce style sait tout évoquer, tout peindre, tout décrire, tout suggérer, tout faire deviner, mariant les mots, les sons, les couleurs, et pour exprimer l'au-delà, ce qui dépasse notre pensée et nos sens [...] s'adresse directement, dédaignant la chair, les nerfs et le cerveau lui-même, à l'être divin ! » (*Critique choisie*, t. II, p. 101)

⁵⁶ Banville, Préface des *Stalactites*, *Ceuvres poétiques complètes*, sous la direction de Peter J. Edwards, tome II, Paris, Champion, 1996, p. 3.

Pour continuer à vivre, pour rester l'écho de nos aspirations, la poésie a dû grandir encore et atteindre à son développement suprême ; libératrice et créatrice, inclinée sur tous les maux et attentive aux aurores naissantes, elle contient dans sa forme terrible, exaltée et rayonnante, les cris des pâles victimes, les tumultes de la nature captive qui sera réconciliée, les gémissements des créatures souffrantes et le chant glorieux des générations rachetées ; l'immense hymne de joie qui doit s'élever sur les ruines des haines et des misères, et embrasser enfin dans ses ondes mélodieuses toute la création étoilée et triomphante. Cette nouvelle langue extrahumaine, ailée, divine, où se mêlent la voix de la femme opprimée et celle de l'ange, le murmure de l'Océan et l'extase des cieux, nous l'avons entendue, elle existe⁵⁷.

La poésie est « libératrice et créatrice », nécessaire pour que l'homme vive. Elle chante tous les sujets, qu'ils soient bons ou mauvais (comme Victor Hugo l'avait affirmé dans la préface des *Odes et ballades*). Mais surtout elle est « le chant glorieux », « l'immense hymne de joie ». Voilà la force de cette « nouvelle langue », qui est bien sûr divine, comme le dit ailleurs Banville, la langue sans laquelle l'homme ne peut pas survivre.

Le transport lyrique attisé par le chant permet aux hommes d'accéder au divin et au surnaturel originel, ce qui n'est pas possible dans leur état ordinaire avec leur langage ordinaire, c'est-à-dire la prose. Ainsi, l'homme, grâce au chant lyrique, quitte ses conditions terrestres pour trouver le divin, et pour rendre sa vie complète.

1.4.2. Le lyrisme et l'époque

Le lyrisme est surtout nécessaire pour survivre à une époque où s'imposent la bourgeoisie et son mercantilisme, comme le montre Banville dans la préface des *Odes funambulesques* (1857) :

Assurément ce temps-ci est un autre temps ; ce qu'il appelle à grands cris, ce sont les oiseaux joyeux et libres ; c'est la chanson bouffonne et la chanson lyrique. Lyrique, parce qu'on mourra de dégoût si l'on ne prend pas, de-ci de-là, un grand bain d'azur, et si l'on ne peut quelquefois, pour se consoler de tant de médiocrités, « rouler échevelés dans les étoiles⁵⁸»

La chanson lyrique, qui nous sert « un grand bain d'azur⁵⁹ » est indispensable, sans quoi l'on meurt. Remarquons d'abord l'emploi du mot « Chanson », très proche de chant. La chanson permet de se consoler, de « rouler dans les étoiles ». L'image de l'élévation est essentielle, car cela veut bien dire que l'homme quitte ici sa condition terrestre.

Pourtant, face à la société moderne, ce chant n'est plus le même que celui d'autrefois. De là une invention très originale de Banville, mélange du lyrique et du comique, « une nouvelle langue comique versifiée ».

⁵⁷ *Critique choisie*, t. I, p. 70.

⁵⁸ Banville, *OPC*, t. III, p. 7.

⁵⁹ Le mot « azur » est très important dans la poésie de Banville.

1.4.3. Le rôle du poète, celui qui chante.

Parmi les hommes, le poète est celui qui chante le mieux. Avec ce pouvoir, quel rôle joue le poète ? Jusqu'ici, on s'est contenté de discerner l'effet ou le bénéfice de la poésie, mais il s'agit ici du rapport entre le poète qui chante et les lecteurs-auditeurs réels. Banville n'en parle pas souvent, mais il affirme que le poète est « chargé de rappeler à l'homme son origine divine⁶⁰ » et que

le poète n'a pas d'autre mission que d'exalter la passion, l'héroïsme et l'effort de l'âme humaine luttant au nom d'un idéal de Beauté ou de Devoir contre les nécessités sociales. Grandeur, la nature divine de l'Individu qui a le droit et le devoir de se souvenir de son origine céleste et par conséquent d'être héroïque, tandis que la Société, n'obéissant qu'à des intérêts, est nécessairement implacable et mesquine⁶¹.

Les mots-clés du lyrisme, « divine » et « âme », se retrouvent ici. Mais la société moderne et la nature originelle (divine et céleste) de l'homme ne sont pas compatibles. L'effet du lyrisme dans la société moderne sera une question capitale chez Banville, surtout dans les recueils tels que les *Éxilés* et les *Odes funambulesques*⁶².

1.5. L'expression propre au lyrisme.

Nous avons vu que le chant est l'essence de la poésie elle-même. Alors, quelle est la forme du chant lyrique dont nous avons parlé ? Référons-nous encore au *Petit traité*, où Banville commente divers genres poétiques.

1.5.1. L'Ode.

Dans le chapitre VI du traité, Banville traite de l'Ode, forme liée directement au lyrisme, comme le montre la définition de l'Ode du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* : « L'Ode est d'ordinaire inspirée 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 entière⁶³ ».

⁶⁰ *Critique choisie*, t. II, p. 2.

⁶¹ *Critique choisie*, t. II, p. 21.

⁶² Le cas des *Odes funambulesques*, où le poète raille la société bourgeoise et son mercantilisme, nous semble surtout important.

⁶³ *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome XI [1866-1879] Genève, Slatkine Reprint, 1982, p. 1231.

Les mots employés dans la définition ci-dessus comme « enthousiasme » « ton élevé » se retrouvent ici, ce qui confirme l'affinité forte entre le lyrisme et l'Ode. Banville écrit effectivement : « l'Ode, qui est le Lyrisme par excellence, ou qui, pour mieux dire, n'est que Lyrisme⁶⁴ », l'Ode est la forme idéale de la poésie chez Banville :

elle (=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'existent 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 poèmes⁶⁵.

Comme Ode vient du mot grec « Odê », dérivé du verbe *aeido*, « chanter », elle est naturellement le genre qui convient le mieux à la finalité de la poésie selon Banville. L'ode peut contenir tous les « genres », qui n'existent pas sans elle. « Ce qui vient s'accomplir en elle n'est autre que la progressive et complète absorption de la poésie tout entière par le lyrisme⁶⁶ ». L'élégie est donc « toute lyrique⁶⁷ », et la satire est « absorbée dans l'ode⁶⁸ ».

1.6. Le lyrisme par rapport aux genres

Dans la distinction classique des genres poétiques, l'épopée et la tragédie étaient sans conteste de « Grands genres ». Or, le XIXe siècle a connu leur chute relative et les voit s'intégrer dans la poésie lyrique. L'éviction du narratif de la poésie que préconiseront les poètes symbolistes a déjà commencé. Le discours critique de Banville en témoigne clairement.

En nous servant du *le Petit Traité de poésie française*, nous esquisserons le renouvellement des structures génériques au XIXe siècle surtout en ce qui concerne de « grands genres ».

1.6.1. L' épopée

Dans le système aristotélien du classicisme, l'épopée et la tragédie occupaient le rang le plus haut de la hiérarchie des genres. Le statut de ces deux genres n'est plus assuré au XIXe siècle.

⁶⁴ PTPF, p. 115.

⁶⁵ PTPF, p. 116.

⁶⁶ Maulpoix, *op.cit.*, p. 154.

⁶⁷ PTPF, p. 153.

⁶⁸ PTPF, p. 154.

Comme le montre Dominique Combe, la possibilité de l'épopée en France, a été débattue depuis XVII^e siècle⁶⁹. Au XIX^e siècle, on va jusqu'à affirmer l'impossibilité de l'épopée⁷⁰. Banville ne dit pas qu'elle est impossible, mais en admet la difficulté. Selon lui, la raison de cette difficulté est le manque de spontanéité, qui est la condition sans laquelle l'épopée n'existe pas⁷¹. Donc si un poète contemporain veut faire une œuvre épique, « il devra abolir son raisonnement et retrouver son instinct, en un mot redevenir un homme primitif⁷² ». Les poètes exceptionnels qui en sont capables, ce sont Victor Hugo dont la *Légende des siècles* (mais son sous-titre « Les Petites Épopées » montre bien l'impossibilité de la « grande épopée ») est sans conteste la plus grande œuvre épique du XIX^e siècle, et Leconte de Lisle. Banville estime à propos de « Qaïn » que « ce tableau superbe et grandiose est vu comme aurait pu le voir en effet un géant des premiers jours du monde, et le poète ne l'a pas déparé par un seul trait moderne, qui eût fait évanouir l'illusion⁷³ ». Au contraire, *La Henriade* de Voltaire est une œuvre où se résume « tout ce que ne doit pas être le poème épique⁷⁴ » car ce n'est qu'une œuvre « artificielle et voulue ». L'artificialité s'oppose à la spontanéité, condition essentielle non seulement de l'épique, mais aussi de la poésie.

Banville ne nie pas complètement la possibilité de l'épopée. Mais, pour le didactique, en revanche, il l'exclut fermement de la poésie :

J'omets à dessein le *Poème Didactique*, si fort goûté par nos grands-pères, qui non-seulement n'existe plus, mais qui en réalité n'exista jamais. Car autant il est indispensable qu'Homère, avant l'invention de l'écriture, fixe et éternise dans son poème les notions scientifiques de son temps, autant il est absurde, après l'invention de l'imprimerie, de traiter des sciences et des arts parvenus à leur apogée, autrement que dans la langue technique, claire et précise qui leur est propre⁷⁵

⁶⁹ Dominique Combe, « La nostalgie de l'épique : de l'épopée au "poème" », *Lyrisme et énonciation lyrique*, sous la direction de Nathalie Watteyne, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 331-346.

⁷⁰ François Génin à qui Banville se réfère, constate effectivement l'impossibilité de l'épopée au XIX^e : « c'est qu'un siècle raisonneur n'est pas plus capable de produire une épopée qu'un enfant de produire un traité de philosophie » (Introduction de sa traduction de *Chanson de Roland*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, cité par Banville, *PTPF*, p. 124).

⁷¹ « L'Épopée n'est vraiment l'Épopée qu'à la condition d'être d'abord née ainsi spontanément » (*PTPF*, p. 123).

⁷² *PTPF*, p. 135.

⁷³ *PTPF*, p. 127.

⁷⁴ *PTPF*, p. 128.

⁷⁵ *PTPF*, p.117-118.

La fonction didactique est donc complètement dévolue à la « langue technique ». Selon Banville, les poètes « dépensent une remarquable ingéniosité à ne pas appeler les choses par leur nom, et à remplacer les substantifs⁷⁶ » quand ils écrivent des poèmes didactiques. La paraphrase pompeuse est à rejeter non seulement parce qu'elle ne convient pas au lyrisme, mais aussi simplement parce qu'elle empêche le lecteur de comprendre l'idée.

Il cite ensuite comme exemple un passage de Boileau dans *l'Art poétique*, où celui-ci « prouve, sans recours, que les explications techniques ne doivent pas être données en vers⁷⁷ ». Dans ce passage, Boileau essaie d'expliquer la règle du sonnet. Le lecteur comprend que le sonnet comporte deux quatrains et deux tercets, mais sans en connaître la logique profonde. Ici, l'idée est perturbée par la mise en vers. Le didactique n'est plus un domaine de la poésie, mais de la prose⁷⁸.

1.6.2. La tragédie.

Un autre « grand » genre, la tragédie est aussi abordée dans le *Petit traité de poésie française*. Voici la définition de Banville :

La Tragédie est un poème en action, dialogué et mêlé de strophes lyriques récitées et chantées en chœur, qui nous fait assister aux malheurs et aux crimes des héros fils des Dieux, et fait revivre sous nos yeux la lutte de leurs passions déchaînées les unes contre les autres et se débattant sous la Fatalité divine⁷⁹.

Il est à remarquer que Banville pose comme condition de la tragédie la présence de strophes lyriques et celle du chœur. Il ajoute tout de suite une autre condition : la tragédie doit être essentiellement religieuse. La poésie lyrique exprime des sentiments religieux, qui doivent être partagés par le poète et le spectateur, ce que seul le chœur peut faire.

Or, de même que pour l'épopée, la possibilité de la tragédie est mise en cause. Banville écrit : « Non-seulement la Tragédie est morte chez nous, mais la vérité est qu'elle n'y naquit jamais⁸⁰ » parce que la religion des héros tragiques n'est plus la même que celle des

⁷⁶ *PTPF*, p. 118.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Dans le *PTPF*, Banville affirme l'impossibilité de certains genres poétiques traditionnels : de même que le didactique, le conte est dévolu à la prose (p.156) ; l'épître n'est plus possible à l'époque de télégraphe (154) ; la fable n'existe plus après La Fontaine (p. 154-155).

⁷⁹ *PTPF*, p. 133.

⁸⁰ *PTPF*, p. 137.

spectateurs d'aujourd'hui et que l'absence du chœur rend impossible la communion entre le poète et les spectateurs⁸¹.

Le religieux et le chant, conditions de la tragédie sont en même temps les conditions de la poésie elle-même de Banville comme nous verrons ci-après. Cela signifie que chez Banville la tragédie a perdu son statut d'autrefois et son intégration dans la poésie tout court⁸².

Banville intègre ici ces « grands » genres dans la poésie lyrique, en les privant de leur statut dans le système classique. Il ne déclare pas aussi violemment que Hugo le refus des genres, mais il rabat les notions d'épopée et de tragédie sur celle de poésie lyrique.

1.7. Poésie dans le genre dramatique

Dans la conception des genres de Banville, le théâtre doit être aussi une pratique poétique. Bien plus, à propos de Hugo, Banville affirme : « mais son expression définitive est dans ce Théâtre en Liberté, où il est varié, divers, immense, infini comme la nature⁸³ ». Le théâtre est donc un lieu privilégié où le poète peut déployer son talent.

Là aussi, le rôle du lyrique est primordial : « Cette fois comme toujours, car les lois de l'art sont absolues comme celles de la nature, le vers dramatique devait être retrouvé, comme il avait été trouvé, par un poète lyrique⁸⁴ ».

Plus concrètement, dans l'« Avant-Propos » des *Comédies*, il évoque d'une façon manifeste le rapport entre l'ode et le théâtre. Non content de confirmer la prééminence de la poésie lyrique et de refuser la distinction classique des genres poétiques, Banville va jusqu'à affirmer que le dramatique dérive directement de l'ode, donc de la poésie lyrique :

En effet, la Comédie est directement née de l'Ode [...] et ainsi l'Ode est la génératrice essentielle de la poésie dramatique. Elle représente l'élan de notre âme vers la divinité et vers la nature extérieure ; et tant qu'elle fait partie de la Comédie, soit qu'elle y conserve sa forme absolue, soit qu'elle y soit seulement représentée par le Lyrisme, exprimé en vers ou en prose, la Comédie est complète et vivante⁸⁵.

⁸¹ Dans la préface des *Odes funambulesques*, Banville regrette qu'il n'y ait plus de chœur dans le théâtre moderne.

⁸² Chez Hugo, c'est le drame qui joue ce rôle. Mais le drame n'est pas pour Banville "la poésie complète" comme le prétend Hugo (Préface de *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1968, p. 76). Cette différence est capitale, nous y reviendrons.

⁸³ *Critique choisie*, t. I, p. 233.

⁸⁴ *Critique choisie*, t. II, p. 253.

⁸⁵ Banville, « Avant-Propos » des *Comédies*, Paris, Charpentier, 1879, p. i.

Puisque le poète met la poésie et le théâtre sur le même plan, le dramatique se trouve dans des recueils poétiques de Banville. Dans la préface du *Sang de la coupe* où il recueille certaines de ses pièces mises sur la scène, il insiste sur l'importance de la poésie lyrique dans le genre dramatique :

[...] très intimement persuadé que le théâtre ne trouvera chez nous sa forme définitive que lorsque nous aurons su, comme les anciens, associer le chant et l'ode au dialogue dramatique, j'avais souvent pensé qu'on devait pouvoir, dans le drame, obtenir de très grands effets au moyen de l'emploi de rythmes qui seraient variés, reliés et enchaînés selon la diversité des situations et des personnages, et j'avais, dès 1846, écrit *Le Jugement de Pâris*, pour donner un échantillon de cet art que j'entrevois.

Il a donc tenté dans « Le Jugement de Pâris » d'« associer le chant et l'ode au dialogue dramatique » et d'employer « des rythmes qui seraient variés, reliés et enchaînés selon la diversité des situations et des personnages ». Tout cela est pour rendre au théâtre moderne « qui n'a que la parole et non le chant » l'ode, c'est-à-dire le chant, et pour redonner à l'homme « représenté dans sa vie terrestre et matérielle » ses aspirations idéales et divines sans lesquelles il ne serait pas l'homme. Cette exigence est aussi présente dans la Préface des *Odes funambulesques* où le poète parle longuement du « marasme » du théâtre de son époque.

Les conditions exigées du théâtre par le poète sont les mêmes que les conditions du lyrisme que nous avons vues ci-dessus. Le théâtre est donc aussi le lieu de la pratique du lyrisme. D'où la nécessité d'examiner le corpus théâtral de Banville pour avoir une perspective plus globale du lyrisme banvillien. L'osmose intéressante entre la poésie et le théâtre sera analysée dans la partie consacrée à la pratique poétique de Banville. Nous nous limiterons ici à relever l'exemple des « Folies nouvelles », jouées sur scène en 1854 et recueillies dans les *Odes funambulesques*.

1.8. Vers la notion d'un nouveau « poème »

Étant donné que la poésie lyrique est la poésie elle-même, il est donc normal pour Banville que « tout homme digne de porter aujourd'hui le nom de poète est un poète lyrique⁸⁶ ». Banville se situe dans un courant où, contre la distinction épique/lyrique ou lyrique/dramatique, la poésie lyrique devient le « Poème » contenant en lui toutes les tonalités⁸⁷. Bien sûr, le mot « Poème » n'est pas un mot nouveau. Mais à l'époque classique,

⁸⁶ PTPF, p. 117.

⁸⁷ Dominique Combe définit le « Poème » dans les termes suivants : « De la même manière que la « fonction » vers-prose donne naissance au poème en prose, la « fonction » épique-lyrique (et dramatique), par sa négativité même, fait évoluer la poésie en suscitant un genre nouveau, qu'on peut appeler « Poème » : ni épopée au sens aristotélicien, ni

ce mot signifiait, souvent avec l'adjectif « grand », une longue pièce en alexandrins à rimes plates. Mais ce que Banville désigne ici est tout autre chose. À la fin du chapitre VI du *Petit Traité*, Banville montre ce que deviendra le nouveau « Poème » : « 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 histoires⁸⁸ ». Le « Poème » n'a plus de contrainte de sujet ni de forme. Banville annonce ici l'image du « Poème » moderne où les poètes se délivreront même du vers (à quoi Banville ne s'attendait probablement pas), pour rechercher une prosodie propre à chacun.

1.9. Situations lyriques dans l'œuvre poétique de Banville.

Le lyrisme ne concerne bien sûr pas que le style. L'expression lyrique doit avoir son contenu correspondant. Un article de Banville sur Sainte-Beuve est révélateur :

Il [Sainte-Beuve] voulut [...] peindre non des décors, mais la nature vraie, intime, le paysage qui est sous notre main et qu'il découvrit avant notre grande école de paysagistes ; non des sentiments d'épopée et de tragédie, mais les amours, les doutes, les douleurs, les vraies défaillances de nos âmes modernes⁸⁹.

Le dictionnaire Littré, comme nous l'avons vu ci-dessus, définit le mot lyrisme comme « Caractère d'un style élevé, poétique » et comme « enthousiasme, chaleur », un état d'esprit. En fait, lorsqu'on réfléchit sur le lyrisme, les deux sens sont inséparables, car le premier touche la forme, le second le contenu. Autrement dit, on ne comprend jamais la forme sans tenir compte de son rapport avec le contenu.

Pour traiter du lyrisme de Banville, il est donc indispensable d'analyser les situations lyriques qu'on peut nommer « thèmes » dans la pratique, en tenant compte de la théorie du lyrisme que nous avons abordée ci-dessus.

1.9.1. Le chant

Dans « Le Triomphe de Bacchos à son retour de l'Inde » éclatent Dionysos et les effets de la fureur lyrique. De même que dans « La Chanson du vin », dans cette pièce, la référence à Dionysos amène à la réflexion sur le lyrisme.

poème lyrique, au sens ancien, ni tragédie, le "Poème" réconcilie des genres antagonistes, ou du moins séparés" (Combe, *op.cit.*, p. 341).

⁸⁸ PTPF, p. 129.

⁸⁹ Banville, *Critique Choisie*, t. I, p. 104.

Le chant de l'Orgie avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, le Dieu vermeil comme une flamme,
Qui, le thyrses en main, passe rêveur et triomphant,
À demi couché sur le dos nu d'un éléphant.

Le chant et l'orgie (ce mot est entendu dans un sens positif et métaphorique) sont des lieux lyriques essentiels, et dans « la Chanson du vin » Banville conclut la pièce sur la mention de l'orgie, ce qui souligne son importance comme source du lyrisme.

« Lysios » est un autre nom de Bacchus qui signifie « libérateur » : Bacchus, le vin et l'ivresse ont un pouvoir libérateur. Et le thyrses est le symbole de la divinité dont nous parlons :

Sous leurs peaux de cerfs les Évantes et les Thyades,
Le chœur furieux des Bacchides et les Ménades,
En arrondissant l'arc vigoureux de leurs beaux reins,
Sautent aux accords des flûtes et des tambourins.

Dans la quatrième strophe, le chœur de la bacchanale apparaît. Les noms des bacchantes servent de jalons dans le discours, comme un cortège. L'adjectif « furieux » renvoie à la fureur lyrique. En plus, la présence de la musique qui accompagne le cortège est suggérée par deux instruments. La musique est un constituant de la fête, donc de la poésie.

En l'honneur du dieu retentissent les dithyrambes ;
Le chœur en démente entre-choque ses mille jambes,
Et, quittant la terre avec le rythme forcené,
Comme un tourbillon vole sur un mode effréné.

Dans le système générique aristotélien, le mot lyrique n'est pas employé. C'est le mot dithyrambe qui représente la poésie lyrique, dont l'objet n'est pas rituel. Mais le fait que le dithyrambe était un hymne à Bacchus est important, car ce fait confirme le lien étroit avec le thème de Bacchus et la poésie lyrique elle-même. Le dithyrambe est donc chez Aristote presque un synonyme de poésie lyrique. Il ne s'agit pas que de la bacchanale, mais du lyrisme lui-même. « Le Triomphe de Bacchos » est donc non seulement une transposition d'art, mais aussi un métopoème du lyrisme.

Le chœur entre ici en démente, et le rythme constitutif de la poésie libère l'homme de sa condition terrestre, lui permet de « quitter la terre » et de « voler ». Le mot « tourbillon » suggère un mouvement circulaire et l'adjectif « effréné » la libération des « freins » que la pose impose au sujet ordinaire. Le dithyrambe, c'est-à-dire le chant lyrique, fait entrer dans un état de folie : grâce à lui l'homme entre dans un état où il est doté d'une force particulière et auquel seule la poésie permet d'accéder. Nous pouvons ainsi retrouver la définition du lyrisme que donne Banville : l'homme peut retrouver grâce à l'ivresse et à la folie le divin et le surnaturel.

Or, la poésie et donc le « Chant » sont nécessaires à l'existence humaine. Au début du *Petit Traité de poésie française*, Banville écrit :

[...] l'homme en [=chant] a besoin pour exprimer ce qu'il y a de divin et de surnaturel, et s'il ne pouvait pas chanter, il mourrait.

Le Chant et la poésie appartiennent au même univers, nécessaire pour que l'homme puisse vivre pleinement. Et, dans « Le triomphe du Bacchos », l'homme, ivre, en chantant ou en faisant de la musique, quitte sa condition terrestre pour retrouver le divin et pour accéder à la plénitude de la vie. Ainsi, ce poème peut être lu comme un morceau qui met en valeur des états de conscience qui permettent à l'homme d'accéder à une forme de surnaturel.

1.9.2. La chanson et la danse populaire et folklorique

La première situation lyrique, c'est la chanson et la danse populaire et folklorique. Cette situation se remarque surtout dans les *Stalactites*, dans « Nous n'irons plus au bois » et « La Muse » de même que dans « Viens. Sur tes cheveux noirs » et « La Ronde Sentimentale ». Le paysage rural et les pratiques folkloriques forment ainsi une des sources principales d'inspiration dans *Les Stalactites*. Le paysage se caractérise par des motifs concernant la nature. Dans « Nous n'irons plus au bois », les mots « bois » « herbe » « cerf aux abois/au son du cor » évoquent bien une scène rurale tandis que « La Muse » commence par ce vers : « Près du ruisseau, sous la feuillée ». En même temps que les plantes, l'eau est un des motifs spécifiques du paysage rural, comme le montre aussi le cas de « Viens. Sur tes cheveux noirs » : « Sur les bords de la source aux moires assouplies ». Le thème de la nature est étroitement lié à la nostalgie de l'enfance dans « À La Font-Georges ». Dans ce cadre, bien loin du tumulte de la ville, le poète quitte l'état prosaïque pour trouver l'état lyrique et primitif.

1.9.3. L'Antiquité

Le cadre folklorique et l'évocation de l'antiquité vont de pair⁹⁰. Depuis les *Cariatides* les figures mythiques sont fréquentes dans l'œuvre banvilliennes. Le refrain de « Chanson à boire » (« Chantons Io Pæan ! ») des *Stalactites* reprend littéralement le début du Livre II de *L'Art d'aimer* d'Ovide. Même si la mythologie a subi au fil du temps de nombreuses « contaminations », le lyrisme antique est une référence constante chez Banville.

⁹⁰ « Phyllis. Églogue » (*Cariatides*) et « Idylle » (*Stalactites*) en sont de bons exemples.

1.9.4. L'ivresse.

L'un des motifs non moins fréquents est le vin et l'ivresse comme dans « La Chanson du vin », « La Chanson à boire » (*les Stalactites*) et « Saint Bohème » (*Odes funambulesques*). La fonction du vin (de l'ivresse réelle ou métaphorique) consiste dans une désarticulation de la conduite (ordinaire) des êtres humains, donc des mètres classiques, qui sont des rites indéfiniment repris de la vie sociale, pour retrouver un état extraordinaire, pur et primitif, qui est un état où le chant se révèle comme naturel, immédiat et spontané : le lyrisme. Examinons le cas de « la chanson du vin ».

Parmi les gazons
Tout en floraison,
Dessous les treilles
J'écoute sans fin
La chanson du vin
Dans les bouteilles.

L'effet du vin est de faire sortir les humains du prosaïsme de la vie ordinaire, comme le montre la dixième strophe :

Nos claires prisons
Montrent aux raisons
Évanouies,
L'âme des couleurs,
Du rythme et des fleurs
Épanouies !

« Nos claires prisons », au début de la dixième strophe, est une métaphore du verre rempli de vin. Les raisons, ivres, quittent leur état ordinaire pour retrouver « l'âme des couleurs, du rythme ». L'évocation de l'orgie au milieu et à la fin du morceau n'est pas négligeable, car les bacchantes sont ivres de vin et c'est pour cela qu'elles se mettent à chanter et à faire de la musique.

Parallèlement à la lignée purement lyrique (comme dans *Odelettes* et *Améthystes*), il existe une série d'œuvres poétiques où se mêlent le lyrisme, le comique et le satirique, surtout dans le cadre de Paris du XIXe siècle.

1.9.5. Le rire, la satire et la vie moderne.

Banville ne se contente pas de suivre la tradition de l'ode, hymne noble et chant familial. Il est le premier poète qui lui a conféré un ton comique et satirique. « [...] après tous les autres genres de poèmes la Satire aussi devînt lyrique, fût pénétrée par l'Ode⁹¹ »

Le lyrisme et le comique, autrement dit le chant et le rire, ne sont pas incompatibles chez notre poète : « la musique du vers peut, par sa qualité propre, éveiller aussi tout ce

⁹¹ *Critique choisie*, t. I, p. 99.

qu'elle veut dans notre esprit, et créer même cette chose surnaturelle et divine, le rire !⁹²». Nous avons bien vu que surnaturel et divin sont les mots-clés du lyrisme banvillien, et ce passage montre que le rire fait lui aussi partie du surnaturel et du divin, c'est-à-dire du chant poétique. L'intégration du comique dans la poésie lyrique est ainsi justifiée.

Le rire est même nécessaire à la poésie moderne pour rendre compte des divers aspects de la société moderne. Plus précisément, le poète doit joindre au poétique le comique, la raillerie et l'ironie.

aujourd'hui il [=le poète] a tous les devoirs, car pour traduire l'agile complexité de l'idée moderne, il faut qu'il joigne au large regard d'un Eschyle, au vol effréné d'un Pindare le don comique, la bouffonnerie, la raillerie aristophanesque, l'ironie aux mille formes, le trait à la Gavarni qui avec un mot dit cent choses, et non seulement il ne lui est pas défendu, mais il lui est permis et même enjoint d'avoir de l'esprit⁹³!

Avec le nom d'Eschyle (tragédie), celui de Pindare (Ode), la présence d'Aristophane est primordiale. Rappelons que Banville intitule sa première pièce *Le Feuilleton d'Aristophane*. Aux les poètes antiques, Banville mêle le nom de Gavarni, symbole du peintre de la vie moderne.

Cette mission est complètement remplie dans les *Odes funambulesques*, qui « ont ce caractère très essentiel que, tout le long de ces poèmes, l'élan et l'enthousiasme lyrique sont rendus à la Satire⁹⁴ » ; « en un mot, ce sont des poèmes rigoureusement écrits en forme d'odes, dans lesquels l'élément bouffon est étroitement uni à l'élément lyrique⁹⁵ ».

Cette conception, qui fait son originalité, est toujours présente chez Banville tout au long de sa carrière. Il essaiera de nouveau ce mariage du lyrique et du satirique dans les *Nouvelles Odes funambulesques*. Il ne faut surtout pas oublier son théâtre. Le titre du volume réunissant ses pièces est significatif : *Comédies*. Les pièces comme le *Feuilleton d'Aristophane* (revue), *Le Fourberie de Nérine* (Farce) témoignent de la volonté du poète de réunir les trois éléments : poétique, dramatique, et comique.

De plus. traiter des sujets d'actualité dans les poèmes rapproche inévitablement la poésie du journalisme. En effet, Banville exprime l'idée d'associer la poésie et le journalisme dans l'« Avant-Propos » de *Nous Tous* :

j'ai tenté de réaliser mon vieux rêve, et de marier la Poésie avec le Journal

[...]

⁹² *OPC*, t. III, p. 266.

⁹³ *Critique choisie*, t. I, p. 82.

⁹⁴ *OPC*, t. III, p. 252.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 265.

Et comment le Journal, qui doit nous donner la vie d'hier, encore saignante et palpitante, ne s'accommoderait-il pas de l'événement 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 Villon⁹⁶?

Bien sûr, malgré la différence du ton, *Les Idylles prussiennes* appartiennent à la même ligne, comme il évoque dans le même texte : « En 1870, pendant le siège, hélas ! j'écrivais au jour le jour les *Idylles Prussiennes* », avec *Sonnailles et Clochettes*, le dernier recueil que le poète a publié de son vivant.

⁹⁶ *OPC*, t. VII, p. 3.

Partie II. Les strophes dans le lyrisme banvillien

Dans la partie précédente, nous avons dégagé les enjeux du lyrisme banvillien, à la fois thématiques et formels. Dans cette seconde partie, en suivant à peu près l'ordre chronologique des œuvres de notre poète, nous nous proposons d'examiner la pratique du lyrisme chez Banville en nous appuyant sur le contexte de l'époque (la pratique chez les poètes de son époque) et sur le rapport stylistique entre l'expression (surtout métrique) et le thème.

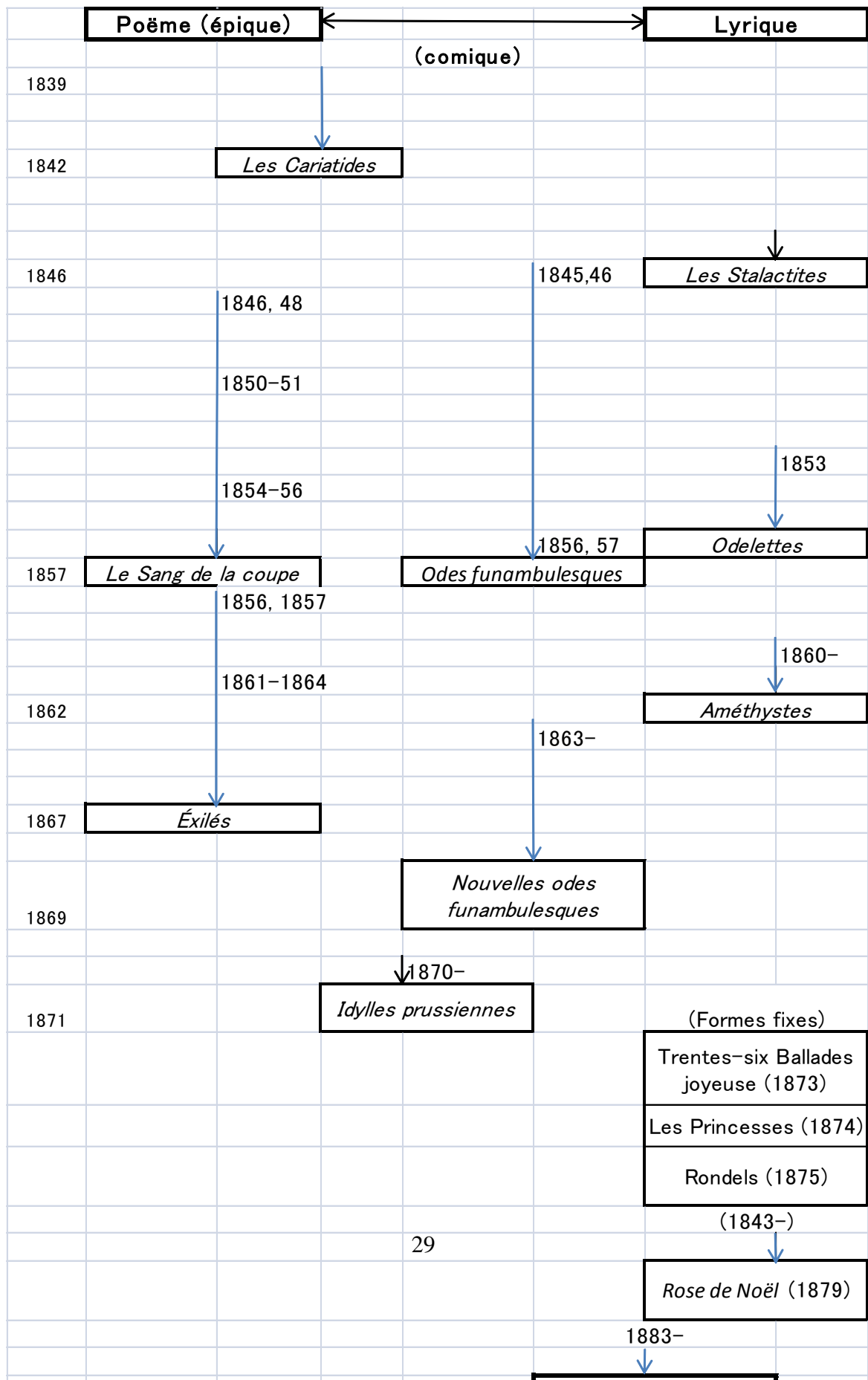
Nous ferons d'abord un inventaire des vers lyriques dans ses recueils poétiques, et des formes fixes souvent oubliées par les classiques.

Ensuite sera examiné le rapport tout à fait particulier entre le théâtre et la poésie chez Banville. Le refus des genres exprimé dans le *Petit Traité* est complètement mis en pratique dans ce domaine. Plus concrètement, nous décrirons les vers lyriques et les strophes dans le théâtre de Banville et la présence des pièces jouées dans les recueils poétiques du poète.

2.0. Réflexion préliminaire : établissement du corpus

2.0.1. *Œuvres poétiques complètes*

Nous suivrons l'ordre chronologique des *Œuvres poétiques complètes*. Pourtant, il se trouve souvent que Banville répartit les poèmes qu'il compose dans la même époque dans des recueils différents. En outre, Banville ne cesse d'ajouter ou de retrancher des pièces à chaque réédition. Donc l'ordre que nous adoptons ici n'est qu'approximatif. Pour saisir *grosso modo* la période de la composition de chaque recueil (qui peut être très longue comme dans le cas de *Roses de Noël*), nous proposons un tableau chronologique de la composition des recueils poétiques de Banville :



					(1843-)
					↓
					Rose de Noël (1879)
					1883-
					↓
1884					Nous Tous
					1887-
					↓
1890					1888
					↓
1892					Sonnailles et Clochettes
					1887-
					↓
					Dans la fournaise

2.0.1.2. Pièces non recueillies

Pour avoir un panorama plus complet des vers lyriques de notre poète, force est de tenir compte des pièces retranchées ou qui ne sont pas recueillies. En plus, il ne faut pas oublier les pièces découvertes après les publications de huit volumes précédents et figurant dans le tome IX des *Œuvres poétiques complètes*⁹⁷.

2.0.2. Théâtre complet

Pour le corpus théâtral de Banville, nous nous référons au *Théâtre complet*⁹⁸ en trois volumes publiés 2011-2013, qui comprennent 24 pièces, dont huit sont en annexe. Il est difficile d'établir de manière rigoureuse le corpus scénique de Banville, car certaines pièces qui figurent dans les œuvres poétiques publiées de son vivant comme « Les Folies-Nouvelles » des *Odes funambulesques* et des prologues du *Sang de la coupe* avaient été jouées ou récitées sur scène. De plus, il se trouve des pièces scéniques dans les annexes des *OPC*. Certaines ont été publiées séparément, certaines restent inédites. Les odes récitées figurant dans les *OPC*, les annexes du *Théâtre Complet* consistent principalement en pièces inédites, ni jouées ni publiées. Nous traiterons des pièces en annexes du *OPC* dans la section consacrée aux pièces non recueillies (2.2), les pièces dans le *TC*, y compris les annexes, dans la section 2.4⁹⁹.

⁹⁷ Désormais désigné sous le sigle de *OPC*. Les œuvres poétiques recueillies dans *OPC* contiennent 55 727 vers, tandis que les pièces dans les annexes comprennent 11 092 vers.

⁹⁸ Désormais sous le sigle de *TC*. Les trois volumes contiennent 13 802 vers sans compter les couplets dans les pièces en prose.

⁹⁹ À titre de renseignement, nous établissons un tableau qui décrit ces pièces de théâtre dans les *OPC*, que l'on trouvera en annexe 2.

2.1. L'expression lyrique dans les recueils poétiques de Théodore de Banville

Le problème du caractère « poétique » se ramène au XIXe siècle à celui de la forme versifiée. Théodore de Banville est un des poètes les plus conscients de la rénovation de la forme. Le poète peut et doit trouver de nouvelles formes pour exprimer de nouvelles sensibilités.

Il est vrai que Banville a écrit de nombreux alexandrins à rimes plates, forme plutôt classique (surtout dans *les Cariatides* et *les Exilés*), mais il a essayé divers mètres y compris impairs (même le vers de 13 syllabes), et diverses formes strophiques.

La recherche d'une forme plus appropriée à leur propre sensibilité et à leur sujet est toujours primordiale chez les poètes lyriques ; mais surtout, le lyrisme exige une forme nouvelle à chaque poème, c'est-à-dire à chaque situation : « C'est ainsi que l'art lyrique a des lois d'une diversité infinie, qui varient avec chaque genre, et presque avec chaque poème¹⁰⁰ », affirmation précisée et confortée par le propos suivant sur Hugo :

Pour chaque poème, pour chaque livre pris dans son ensemble, pour chaque drame, il a trouvé et créé en lui un poète, un artiste nouveau, agrandissant, subtilisant sa manière, la transformant suivant le sujet à traiter¹⁰¹

Banville sentait lui aussi la nécessité de créer constamment de nouvelles formes et l'alexandrin dramatique ou didactique ou épique, quand il est employé dans le lyrisme, doit, pour lui, être recréé de l'intérieur :

La plupart des recueils modernes sont pleins d'alexandrins, forme dramatique, épique ou didactique et contiennent fort peu de vers lyriques c'est-à-dire fait(s) dans les conditions du chant¹⁰².

Banville nous présente ainsi sa conception du vers lyrique. Les formes conventionnelles, rituelles de l'épopée, la tragédie et la poésie didactique n'ont pas de sens dans la poésie lyrique. Elles appartiennent à une rhétorique qui n'a rien à voir avec le poétique. En revanche, les poètes doivent adopter, sinon chercher et inventer d'après leur inspiration les formes métriques particulières selon l'idée que chaque pièce exprime. Cette souplesse, cette

¹⁰⁰ OPC, t. III, p. 288-289.

¹⁰¹ Critique choisie. t.1, p. 95.

¹⁰² Lettre conservée à la BNF, N.A. Fr. 24 261, citée par François Brunet « Musique et poésie dans *Les Stalactites* de Banville » in *Bulletin d'études parnassiennes* n° 9, 1987, p. 5. Il suppose que la lettre date de 1853.

spontanéité sont essentielles au lyrisme. Comme le montre l'affirmation suivante dans le *Petit Traité de poésie française* :

Tout ce qu'on a pu dire ou écrire sur la nécessité d'employer tel mètre ou tel rythme dans la composition de tel ou tel poème doit être considéré comme nul et non avenu. Le poète, dans cette appropriation des mètres et des rythmes au sujet qu'il traite, ne relève plus désormais que de son inspiration et de son génie¹⁰³.

Dès *Les Cariatides* (1842), son premier recueil, la création lyrique suppose la recherche de formes adaptées au processus spécifique de ce genre (« inspiration », « enthousiasme »). En fait, Banville procède à l'invention de mètres et de strophes nouvelles comme les poètes lyriques de l'antiquité. Il s'agira donc d'analyser les caractéristiques des vers lyriques de Banville.

2.1.0. Caractéristiques des vers complexes de Banville

N'oublions pas, avant d'analyser ses vers lyriques et la pratique des poèmes à forme fixe, que Banville compose de nombreuses pièces en alexandrins, soit monométriques soit hétérométrique, soit à rime plate soit en strophes.

Karine Devauchelle a analysé dans sa thèse le cas des vers complexes (alexandrin et décasyllabe) dans les recueils poétiques et une partie du théâtre de Banville. Elle applique la méthode d'analyse de son directeur, Benoît de Cornulier. Celui-ci adopte une méthode distributionnelle dans sa *Théorie du vers*. Il n'y traite que de trois poètes (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), ce qui a amené Jean-Michel Gouvard à écrire *Critique du vers*, pour élargir le corpus d'analyse, en abordant une grande partie des vers écrits au XIXe siècle, sans toutefois être exhaustif. Les ouvrages de Banville sont bien entendu l'objet d'une analyse, mais non exhaustive. Le travail de l'équipe Banville, qui a publié les *Œuvres poétiques complètes* de Banville permet à Devauchelle d'aborder l'ensemble du corpus poétique du poète. Elle montre dans sa thèse la spécificité des alexandrins dans certains recueils de Banville. Son originalité est importante dans la mesure où Banville se sert de ces formes plus ou moins traditionnelles pour créer un effet nouveau, inhérent à son lyrisme.

2.1.0.1. L'interaction expressive entre le mètre et la phrase

La méthode la plus récente d'analyse du vers est la méthode distributionnelle de Cornulier et Gouvard (en plus, Devauchelle, dont la thèse est la seule étude pertinente sur les vers banvilliens, adopte cette méthode). Ces trois auteurs proposent de distinguer le

¹⁰³ PTPF, p. 114.

rythme et le mètre, souvent confondus. L'objet de leur analyse est le mètre. Il s'agit plus précisément de la structure binaire 6-6 dans le cas de l'alexandrin, 4-6 ou 6-4 dans le cas du décasyllabe. Ici, le mètre est un outil structurel superposé à la phrase. Au 17^e siècle, la correspondance entre le mètre et la phrase était si parfaite qu'on confondait le mètre et le rythme de la phrase. Mais cette superposition était artificielle, ce que prouvèrent les poètes du XIX^e siècle en mettant à mal la correspondance entre ces deux éléments sans toutefois briser le mètre. Malgré la juste critique de Meschonnic selon laquelle la méthode distributionnelle ne rend pas compte d'autres éléments rythmiques importants, cette méthode est quand même efficace pour mesurer le degré de l'écart entre la phrase et le mètre. Et étant donné que Banville est un poète du 19^e siècle et qu'il est très conscient de cet écart, il nous semble raisonnable pour analyser son rapport avec le mètre d'adopter cette méthode. Nous traiterons plus tard d'autres problèmes importants.

2.1.0.2. Le rythme, notion complexe.

Avant de passer à un exposé détaillé de la méthode distributionnelle, il vaut mieux évoquer le rythme, qui est un domaine très important, mais sur lequel on est loin de trouver un consensus. Si Cornulier et Gouvard mettent un peu de côté le rythme¹⁰⁴, son rôle n'est pas négligeable soit dans la poésie soit dans la prose. La raison de la difficulté de décrire le rythme, c'est sa pluralité : il n'y a pas le rythme, mais des rythmes. Dans le rythme syntaxique où une phrase est divisée en groupes syntaxiques dont la dernière voyelle est accentuée, il y a par exemple un rythme prosodique, basé sur la composition de consonnes et de voyelles. Mais la méthode d'analyse rythmique (Meschonnic) est encore plus controversée que la méthode distributionnelle et il est raisonnable de nous limiter à traiter du rythme syntaxique et de la ponctuation, notions relativement claires et indispensables pour décrire la structure phrastique de vers. Nous tenons seulement à insister sur la nécessité d'études rythmiques plus globales et plus accessibles à tous et à laisser pour d'autres occasions des analyses plus détaillées du rythme des vers banvilliens¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Pourtant Cornulier n'ignore pas la pluralité du rythme. Dans sa *Théorie du vers*, il propose ces deux termes : *le rythme d'écriture* et *le rythme de parole* (Paris, Seuil, 1982, p. 276-78).

¹⁰⁵ *Le Traité du rythme* d'Henri Meschonnic et de Gérard Dessons (Paris, Dunod, 1998) est, malgré son apparence de manuel pour les étudiants du cycle secondaire, difficile à comprendre. Sa réflexion sur le rythme dépasse souvent le cadre même du langage.

2.1.0.3 Pour décrire l'interaction entre le mètre et la phrase : l'analyse distributionnelle de Benoît de Cornulier et de Jean Michel Gouvard

La méthode distributionnelle a été conçue par Benoît de Cornulier¹⁰⁶ et Jean-Michel Gouvard¹⁰⁷. Elle est selon eux une méthode qui rend possible de décrire plus objectivement un vers du point de vue métrique, sans confondre le rythme et le mètre. Elle consiste à coder chaque syllabe d'un vers selon des configurations « métrico-métriques », ce qui nous permettra de saisir la proportion de leur fréquence. Ces configurations étaient strictement évitées dans certaines des positions aux époques antérieures au romantisme. C'est pour cela que la méthode est efficace pour mesurer le degré d'écart entre la phrase et le mètre, phénomène qui apparaît au cours du 19^e siècle, époque où se situe l'activité de notre poète.

Pour éviter la confusion très fréquente entre le rythme et le mètre, Gouvard et Devauchelle définissent strictement le mètre comme une structure 6-6 commune à tous les alexandrins avant le romantisme et à la plupart des alexandrins avant les années 1860.

2.1.0.4. Les critères métrico-métrique

Alors quels sont les marquages (signe d'écart) de la méthode distributionnelle ? Gouvard propose dans sa *Critique du vers*¹⁰⁸ quatre catégories de marquage, c'est-à-dire quatre types de configurations linguistiques qui n'apparaissent jamais sur la sixième position, c'est-à-dire la position antécésurale, dans le vers classique : les déterminants et les pronoms proclitiques (C), les prépositions monosyllabiques (P), les syllabes prétoniques internes (M) et les « e » posttoniques (F)¹⁰⁹.

Nous citons ici le détail de ces marquages établis par Gouvard :

- Proclitiques (C)¹¹⁰

- i. les articles définis *le, la, les* ;
- ii. les articles définis contractés *du, des, au, aux* ;
- iii. les articles indéfinis *un, une, des* ;

¹⁰⁶ Notamment dans sa *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982 et *L'Art poétique*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

¹⁰⁷ Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Honoré Champion, 2000.

¹⁰⁸ Gouvard, *op.cit.*, p. 87-106.

¹⁰⁹ Karine Devauchelle y ajoute « & » qui correspond à la coordination et, « s » pour désigner une syllabe pré-féminine. (Devauchelle, *op.cit.*, p. 295)

¹¹⁰ Gouvard *op.cit.*, p. 87.

- iv. les déterminants possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)* ;
- v. les déterminants démonstratifs *ce, cet (te), ces* ;
- vi. les pronoms sujets *je, tu, il(s), elle(s), on, ça, ce, nous, vous,*
- vii. les pronoms objets *me, te, nous, vous, le, la, les, se, lui, leur,*
- viii. *en* et *y*;
- ix. le morphème négatif préverbal *ne*.

Devauchelle ajoute quelques formes non clitiques, mais pertinentes pour une approche métrico-métriques, désignées sous le sigle de C⁺¹¹¹:

- i. l'indéfini *tous* dans l'expression *tous les* (donc immédiatement suivi de l'article et du substantif)
- ii. l'indéfini *nul* immédiatement suivi du substantif auquel il se rattache
- iii. le déterminant numéral monosyllabique immédiatement suivi du substantif auquel il se rattache.

- Les propositions monosyllabiques (P)

Gouvard relève les prépositions suivantes avec lesquelles une syllabe est codée (P) : *à, chez, dans, de, dès, en, hors, par, pour, près, sans, sous, sur, vers, entre* et *contre* (quand le « e » est éliidé)¹¹². Pour être codée comme P, une préposition doit confiner immédiatement avec sa « base¹¹³ ». Est donc exclu « sauf » qui est souvent détaché de sa « base ». En plus « près » et « hors » ne sont considérés comme P que quand ils ne sont pas suivis par « de », ce qui les éloigne de leur « base ».

- Les syllabes prétoniques internes (M)

Sera codée M toute voyelle « d'un polysyllabe antérieure à la dernière voyelle accentuée de ce polysyllabe¹¹⁴ ». Gouvard cite un exemple d'Hugo :

Sera Napoléon-le-petit dans l'histoire¹¹⁵ (M3M4M5M6M7M8).

- Les « e » posttoniques (F)

¹¹¹ Devauchelle, *op.cit.*, p. 96. Elle ajoute aussi A6, correspondant à l'adverbe *plus* ou à l'adverbe *si*.

¹¹² Gouvard, *op.cit.*, p. 90-91.

¹¹³ Substantif qui suit la préposition.

¹¹⁴ Gouvard, *op.cit.*, p. 99.

¹¹⁵ Hugo, cité par Gouvard, *op.cit.*, p. 99.

Toute syllabe dont le noyau vocalique est un « e » posttonique non élidé métriquement est désignée « F ». Voici un exemple de Rimbaud :

Et de braise, et mille meurtres et les longs cris

Dans ce vers les 6^e et 8^e positions sont codées respectivement F6 et F8.

2.1.0.5. Avantages de l'analyse distributionnelle

La présence des marquages métrico-métriques à la 6^e position d'un alexandrin montre que la phrase n'est pas concordante avec la structure binaire du mètre et que la césure est plus ou moins affaiblie¹¹⁶. Leur absence signale en revanche la présence d'une coupe¹¹⁷ à une position concernée : par exemple, l'absence fréquente de marquage à la 4^e position peut suggérer une coupe entre la 4^e et la 5^e position. Quand un de ces marquages se pose à la fin du vers, la fin du groupe syntaxique dépasse la fin du vers, en d'autres termes, a lieu un enjambement très sensible.

2.1.0.6. Aperçu des vers complexes chez Banville selon Devauchelle

2.1.0.6.1. Le décasyllabe

Avec l'alexandrin, le décasyllabe est un vers complexe. Le mètre est dans la plupart des cas 4-6, et beaucoup plus rarement 5-5. Chez Banville aussi, c'est le mètre 4-6 qui est adopté le plus souvent et le vers en 5-5 est relativement rare. Devauchelle ne relève que 145 décasyllabes 5-5 contre 1446 décasyllabes 4-6¹¹⁸. Ces deux mètres ne sont jamais employés en même temps. Nous pouvons dire que le mètre 4-6 et le mètre 5-5 sont deux mètres complètement différents qui ont seulement la même longueur.

Cornulier remarque que le mètre 5-5 évoque l'atmosphère de la chanson¹¹⁹. Par ailleurs, Devauchelle dit de ce mètre : « À l'exception d'un sonnet composé sur ce rythme, le mètre 5-5 apparaît parfois dans des structures peu courantes, voire inexistantes dans la

¹¹⁶ Mais bien entendu, cela ne signifie pas l'affaiblissement du mètre.

¹¹⁷ Nous citons la distinction établie par Devauchelle entre la césure et la coupe : « Afin de ne pas faire l'amalgame entre mètre et rythmes, j'ai réservé le terme de césure aux seuls mètres complexes à part entière (comme le 6-6 ou le 4-6), appliquant le terme de coupe aux rythmes (métriques ou non-métriques) des vers (complexes ou simples). La césure est donc une coupe métrique qui existe indépendamment de la phrase, tandis que les coupes (métrique ou non) traitent des rythmes inhérents à la phrase. » (Devauchelle, *op.cit.*, p. 289)

¹¹⁸ Devauchelle, *op.cit.*, p. 21.

¹¹⁹ Cornulier, *Art poétique, op.cit.*, p. 102-103.

poésie en alexandrin¹²⁰». En effet, il est à remarquer que chez Banville ces décasyllabes sont parfois accompagnés de vers de 5 syllabes, qui eux-mêmes n'étaient pas très courants. La combinaison avec les vers de 5 syllabes souligne le fait qu'un décasyllabe peut être éventuellement l'ensemble que forment deux vers de cinq syllabes¹²¹. Par la présence de ces impairs courts, Banville semble conférer au décasyllabe un nouveau statut¹²².

2.1.0.6.2. Alexandrin

À la fin de la première partie, Karine Devauchelle résume la tendance générale de l'alexandrin banvillien.

« Appliquée aux alexandrins, l'analyse distributionnelle relève seulement 1 % de vers X6 (présentant un des critères métrico-métriques à la 6e syllabe). Elle montre par ailleurs une structure symétrique dans la distribution des critères métrico-métriques dans laquelle seul semble se détacher un éventuel mètre 6-6. L'alexandrin banvillien apparaît donc composé de deux hémistiches 6-syllabiques superposables d'un point de vue morpho-syntaxique. Cette structure binaire, qui perdure même pour les recueils les plus tardifs, apporte la preuve que Banville n'a pas brisé le mètre, 6-6. L'étude des vers X6 montrera qu'il a libéré la phrase dans le mètre, créant ainsi un vers où les rythmes sémantiques se combinent au mètre 6-6 (plus ou moins défaillant du point de vue de la concordance. Nous verrons qu'une mise à mal du rythme 6-6 ne correspond pas forcément à une disparition du mètre 6-6 : bien au contraire, l'analyse essaiera de montrer que le décalage entre la phrase et le mètre se révèle être, le plus souvent, d'une grande ressource stylistique¹²³».

L'analyse distributionnelle de l'ensemble des alexandrins chez Banville montre que la plupart de ces alexandrins gardent la structure binaire 6-6. Pourtant cela ne veut pas dire que la position de Banville est « classique ». Au contraire, Banville multiplie le décalage entre la structure du mètre et celle de la phrase, dont les cas extrêmes sont l'alexandrin dont la sixième position est occupée par un des critères métricométrique.

¹²⁰ Devauchelle, *op.cit.*, p. 34.

¹²¹ Les décasyllabes de ce morceau sont tous concordants en 5-5, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune divergence entre le mètre et la phrase. Il me semble que pour ne pas brouiller l'impression de la particularité de ces décasyllabes, Banville évite soigneusement toutes sortes de rejets qui enjambent la césure médiane à la 5e position.

¹²² Alain Chevrier consacre un ouvrage entier au décasyllabe 5-5 (*Le Décasyllabe à césure médiane Histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier, 2011).

¹²³ Devauchelle, *op.cit.*, p. 86.

2.1.1. *Les Cariatides* : l'habileté précoce du poète.

Les Cariatides sont le premier recueil de Banville, qui n'avait que dix-neuf ans lors de sa parution. En général, le recueil est fortement marqué par l'influence du romantisme. D'abord deux longs poèmes s'imposent : « La Voie lactée » qui compte 1092 vers et « Les Baisers de pierre » 994 vers (l'ensemble du recueil compte 5668 vers), mais on se rend compte tout de suite que le poète emploie divers mètres et diverses strophes, du distique au dizain. La recherche des formes diverses appropriées à l'inspiration est déjà présente.

Nous donnons ici la liste qui décrit les caractéristiques métriques de chaque pièce des *Cariatides*¹²⁴. Nous avons numéroté les pièces pour la commodité de compréhension.

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPCI)
1	A ma mère	16	Quatrain abab fmfm	8	5
2	Les Cariatides	50	Terza rima commençant par un vers isolé : a aba bab cbc...	12	7
3	Dernière Angoisse	102	Sizain aabccb ffmfm	12.12.8.12.12.8	10
4	La Voie lactée, à Victor Perrot	1092	Rimes plates	12	15
5	Les Baisers de pierre, à Armand du Mesnil	994	Rimes plates	12	55
6	Amour d'Élise Feuilletts détachés I. C'est là qu'elle priait	10	Rimes plates	12	92
7	II. D'où vient-il, ce lointain frisson	14	Sonnet	12	93
8	III. Oui, mon cœur et ma vie !	68	Quatrain abab fmfm	6.4.6.4.	94
9	IV. O mon âme, ma voix pensive	64	Quatrain abab fmfm	8	98
10	V. Le Zéphyr à la douce haleine	14	Sonnet	8	101
11	VI. Tout vous adore, ô mon Élise	112	Huitain aaabcccb	8	102

¹²⁴ Le champ « Titre » désigne le titre des pièces, ou l'incipit. « Nv » désigne le nombre de vers contenus dans une pièce. Dans « Strophe », on décrit le schéma rimique et gonique des pièces, de même que le champ « mètre » donne la description de mètres employés. Nous appliquerons cette formule dans tous les tableaux métriques des œuvres en vers de Banville.

12	VII. Le soleil souriait	20	Quatrain abab fmfm	12.8.12.8.	107
13	Phyllis. Églogue	144	Rimes plates	12	109
14	Songe d'Hiver. I. nos longs soirs d'hiver...	81	Sizain et neuvain aabccb aabccbdcd...	12.12.8.12.12.8/ 8.8.8.8.8.8.8.8	119
15	II. Viens à moi, dit-elle...	56	Septain aabcccb ffmffm	5	123
16	III	4	Rimes plates	12	126
17	IV	60	Quintil abaab fmffm	12.12.12.12.8	127
18	V	4	Rimes plates	12	130
19	VI	18	Neuvain aabccbdb ffmffmf	7	131
20	VII	52	distique aa bb cc...ff mm ff mm	12	132
21	VIII	37	Terza rima aba bab abc... fmf mfm...	12	135
22	IX	62	distique aa bb cc...mm ff mm ff	12	137
23	X	42	septain aabcccb ffmffm	7	141
24	XI	14	distique aa bb cc...ff mm ff mm	12	143
25	XII	48	sizain aabccb mmfmmf	12.12.6.12.12.6	144
26	Clymène	72	Rimes plates	12	147
27	La nuit de printemps	144	Quatrain abab fmfm	7	150

28	Ceux qui meurent et ceux qui combattent. I. La lyre morte	144	Sizains ababab (mfmfm) abbaab (mffmmf) ababba (mfmffm) ababab(fmfmfm) abbaba(fmmfmf) abbaba(mffmf) aababb(ffmfm) abbaab(fmmffm) ababab(fmfmfm) ababab(fmfmfm) ababab(fmfmfm) abbaab(fmmfmf) aabbba(mmffm) ababab(fmfmfm) abbaab(fmmffm) aababb(ffmfm) abaabb(fmffm) ababab(fmfmfm) abaabb(fmffm) aababb(ffmfm) ababab(fmfmfm) abbaab(fmmffm) ababab(fmfmfm) aabbab(ffmfm)	12	157
29	II. La mort du poete	120	Quatrain fmfm	12.6.12.6	164
30	III Les deux frères	168	Sizains abaabb ababab ababba abbaba ababab ababab aababb abbaab ababab aababb ababba abbaba abbaab abbaba aabbab abbaba abbaab abbaab ababab abbaab ababab aabbab ababab ababab aababb ababab ababab abbaab	12	170
31	IV Une Nuit blanche	94	Rimes plates	12	178
32	V La Vie et la Mort	100	Quatrains abab fmfm	8	182
33	VI Nostalgie	52	Quatrains abab mfmf	12.6.12.6	187
34	La Renaissance	14	Sonnet	12	190
35	Trois femmes à la tête blonde	9	Tercet aaa bbb... fff mmm fff	8	191

36	La Deesse	14	Sonnet	12	192
37	Sachons adorer	9	Tercet aaa bbb... fff mmm fff	8	193
38	Idolâtrie	24	Quatrain abab fmfm	10.10.10.5	194
39	Même en deuil...	9	Tercet aaa bbb... mmm fff mmm	8	196
40	Amour angélique	27	Quatrain et quintil alternés : abaa abaab fmff fmffm	12.12.8.8 /8.8.8.8/ 12.12.8.12/ 8.8.8.8/ 12.12.8.12 /8.8.8.8	197
41	Loys	56	Huitain abbacddc	8	199
42	Bien souvent je revois	20	Rimes plates	12	202
43	Leila	56	Quatrain abab fmfm	8	203
44	Vénus couchée	28	Rimes plates	12	206
45	Pourquoi, courtisane	35	abA Aba b ¹²⁵	5	208
46	Le Stigmate	58	Rimes plates	12	210
47	Prosopopee de Vénus	36	Rimes plates	12	213
48	L'Auréole	58	Rimes plates	12	215
49	L'Implication d'une Cariatide	36	Rimes plates	12	218
50	Érato	130	-Sizains ababcc ababcc ababcc ababcc ababcc -Mélange de diverses strophes ababcdcdee abbacddc abbacc abbacc ababddc ababddc abab abbacddc ababddc aaddcddc abbacddc aabccbdee abbacddc (non séparé par le blanc typographique)	12	220
51	A Vénus de Milo	14	Rimes plates	12	225
52	A Victor Hugo	84	Quatrain aabb mmff	8.8.8.4	226
53	A ma mère	64	Quatrain abab mfmf	12.6.12.6	230
54	Conseil	14	Sonnet	12	234
55	Le pressoir	16	Rimes plates	12	235
56	A Auguste Supersac	152	Quatrain abab mfmf	12.6.12.6	236
57	I	10	Dizain ababbccddc	10	243
58	II	10	Dizain ababbccddc	10	244
59	III Fête galante	10	Dizain ababbccddc	10	245
60	IV Étang	10	Dizain ababbccddc	10	246

¹²⁵ Les majuscules désignent le vers refrain.

61	V. Les Bergers	10	Dizain ababbccded	10	247
62	VI. Pierrot	10	Dizain ababbccded	10	248
63	VII. Sérénade	10	Dizain ababbccded	10	249
64	VIII. La Comédie	10	Dizain ababbccded	10	250
65	IX. Bal masqué	10	Dizain ababbccded	10	251
66	X. Parade	10	Dizain ababbccded	10	252
67	XI. Enfin Malherbe vint...	10	Dizain ababbccded	10	253
68	XII. Heine	10	Dizain ababbccded	10	254
69	XIII. Les Parias	10	Dizain ababbccded	10	255
70	XIV. Trumeau	10	Dizain ababbccded	10	256
71	XV. Les Roses	10	Dizain ababbccded	10	257
72	XVI. Impéria	10	Dizain ababbccded	10	258
73	XVII. Le Lilas	10	Dizain ababbccded	10	259
74	XVIII. Hamlet	10	Dizain ababbccded	10	260
75	XIX. La Forêt	10	Dizain ababbccded	10	261
76	XX. Chérubin	10	Dizain ababbccded	10	262
77	XXI. Aveu	10	Dizain ababbccded	10	263
78	XXII. Palinodie	10	Dizain ababbccded	10	264
79	XXIII. Le Divan	10	Dizain ababbccded	10	265
80	XXIV. Sagesse	10	Dizain ababbccded	10	266
81	A Madame Caroline Angebert	48	Quatrain abab fmfm	8	267
82	Aux Amis de Paul	100	Quatrain abab fmfm	12.6.12.6	270
83	Sieste	24	Quatrain abab fmfm	8	275
84	Sous bois	14	Sonnet	10	277
85	O jeune Florentine...	22	Rimes plates	12	278
86	I. Rondeau, à Eglé	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	Décasyllabe sauf le rentremnt de 4 syllabes	279
87	II. Triolet, à Phylis	8	Triolet ABaAabAB	8	281
88	III. Rondeau, à Ismène	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	Décasyllabe sauf le rentrement de 4 syllabes	282
89	IV. Triolet, à Amarante	8	Triolet ABaAabAB	8	283
90	V. Rondeau redoublé, à Sylvie	25	Rondeau redoublé	Décasyllabe sauf le rentrement de 4 syllabes	284
91	VI. Madrigal, à Clymène	8	Huitain ababc bcb	8	286
92	VII. Rondeau redoublé, à Iris	26	Rondeau redoublé	Décasyllabe sauf le rentrement de 4 syllabes	287
93	VIII. Madrigal, à Glycère	8	Huitain ababcded	8	289
94	A une Muse folle	72	Sizain aabccb ffmffm	12.12.12.12.12.8	290

Nous analyserons les vers lyriques des *Cariatides* selon la longueur de la strophe (du distique au dizain). La méthode de classification est celle de Philippe Martinon¹²⁶

2.1.1.1. Rimes plates : 4, 5, 6, 13, 16, 18, 26, 31, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 85¹²⁷.

16 pièces sont en alexandrins à rimes plates (le poète n'y emploie pas d'autres mètres). D'abord se remarquent les deux longs morceaux « La Voie lactée » (4) et « Les Baisers de pierre » (5) qui sont des « poèmes » au sens propre. « Phyllis » (13) est la troisième pièce la plus longue (114 vers). Il s'agit d'une églogue.

D'autres pièces fonctionnent d'une manière différente : « C'est là qu'elle priait » (6) est le morceau qui commence la série « Amour d'Élise. Feuilletts détachés », composée de pièces dont les formes sont variées¹²⁸. Là, elle fonctionne comme incipit de la série. Dans une autre série, « Songe d'hiver », les deux morceaux courts de quatre vers (16, 18) servent de transition d'une pièce à l'autre.

Les pièces suivantes (42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 85) sont toutes courtes (58 vers maximum). Elles sont donc d'une nature différente des alexandrins à rimes plates du « poème ».

2.1.1.2. Distique : 20, 22.

Le distique ne remplit pas tout à fait les conditions de la strophe, car l'alternance de rimes ne peut se produire dans deux vers. Il s'agit de vers à rimes plates, typographiquement séparés deux à deux. Pourtant, c'est une forme assez répandue dans l'histoire de la poésie française. La présence du blanc typographique (éventuellement la frontière syntaxico-sémantique) la rapproche de la strophe. En effet, les métriciens travaillant récemment sur la strophe comme Cornulier et Aroui tendent à doter le distique du statut de strophe. Nous ne tranchons pas la question, nous limitant à décrire l'usage du distique qui fait partie de la diversité formelle de notre poète. Dans *Les Cariatides*, c'est le cas de la neuvième pièce de la série « Songe d'hiver » (22).

¹²⁶ Philippe Martinon, *Les Strophes Études historiques et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*[1912] New York, Burt Franklin, 1969.

¹²⁷ Le numéro correspond à celui dans le tableau.

¹²⁸ Banville se complait dans les *Cariatides* à mettre en série des morceaux. On y trouve les séries telles qu'« Amour d'Élise », « Songe d'hiver », « Ceux qui meurent et ceux qui combattent », « Les Caprices. En dizain à la manière de Clément Marot », « En habit zinzolin ».

2.1.1.3. Tercets

Le statut du tercet comme strophe est encore discutable, car l'alternance de rimes ne se fait pas dans un tercet, mais comme dans le cas du distique, un tercet est lié au suivant par ses rimes (*aba bcb cdc* ou *aab, bbc, ccd*, etc.). Cela n'empêche pas les poètes du Moyen âge de l'employer. Les poètes du XIXe siècle l'abordent inévitablement dans la recherche de la variété d'expression.

2.1.1.3.1. Terza rima (2, 21)

La forme la plus connue du tercet est sans aucun doute la Terza rima qui, comme beaucoup d'autres, employé souvent par les poètes de la Pléiade, a été abandonnée au XVIIe et XVIIIe siècle à ce point que les lecteurs du XIXe siècle croient qu'il est une invention de leur époque, comme en témoigne Banville dans *Le Petit Traité de poésie française* :

On serait tenté de le croire d'invention récente, parce que ce sont nos contemporains qui ont excellé à s'en servir ; mais, au contraire, nous le trouvons, du vivant même de Ronsard, chez le poète comique et tragique Étienne Jodelle, dans les vers *A sa Muse* [...] ¹²⁹

Le « maître » de ce rythme au XIXe siècle est sans conteste Théophile Gautier, que Banville ne manque pas d'évoquer dans le *Petit Traité de poésie française*. Et bien sûr, Banville compose des terza rima. « rythme admirable, attaché et serré comme une tresse d'or, et qui n'admet aucune défaillance, aucun repos dans le souffle lyrique ¹³⁰ », écrit-il.

Banville adopte la terza rima dans « Les Cariatides » (2) et la VIIIe pièce de la série « Songe d'Hiver » (21). Ce n'est qu'en 1857 que « Les Cariatides » (2) a été ajouté ¹³¹. Les deux pièces sont en alexandrins.

Normalement, La terza rima se termine par un vers isolé, qui forme avec le tercet précédent un quatrain à rimes croisées. Mais dans « Les Cariatides », Banville ajoute un vers tout au début de la pièce, qui rime avec le premier et le troisième vers du tercet qui suit (a aba). Les quatre premiers vers ne constituent donc pas un quatrain à rimes croisées. Le vers isolé à la fin de la pièce est maintenu. Par contre, dans « Songe d'Hiver VIII », la forme est normale, avec un vers isolé à la fin de la pièce.

¹²⁹ PTPF, p. 172.

¹³⁰ PTPF, p. 174.

¹³¹ Dans les *Poésies complètes* parues en 1857, une autre pièce en terza rima "Décor" est ajoutée en tête des *Stalactites*. Cette pièce a paru avec "Les Cariatides" dans la *Revue française*, le 10 juillet 1857. Il est clair que ces deux morceaux sont des sortes de préfaces en vers des recueils. D'ailleurs, Banville voulait d'abord intituler la pièce elle-même "Les Stalactites" (OPC, t. II, p. 454).

2.1.1.3.2. Tercets monorimes :35, 37, 39

Auguste Brizeux a introduit le tercet monorime (*aaa bbb ccc*, etc.). Banville le mentionne dans le *Petit Traité* : « Brizeux a essayé de créer des rythmes composés de tercets. Ils sont beaux, mais bien inférieurs aux Terza Rima, puisque les strophes n'y sont pas attachées les unes aux autres¹³². Ils sont pourtant habilement inventés, et il faut les étudier¹³³ ». En effet, Banville emploie cette forme trois fois dans le recueil, dont deux (37, 39) sont ajoutés en 1857. Dans les trois cas on a exactement la même forme (trois tercets monorimes en octosyllabes).

2.1.1.3.3. Autre type de tercet (45)

Pourquoi, courtisane... (45) est cas particulier du tercet. Deux tercets et un vers isolé (abA Aba b) sur deux rimes forment une superstrophe¹³⁴ répétée cinq fois. Le dernier vers du premier tercet est repris au début du second tercet. Le mètre est le pentasyllabe. Cette structure compliquée et délicate prouve la précocité métrique de Banville.

2.1.1.4. Quatrains

On compte 18 pièces en quatrains. C'est la forme strophique la plus fréquente dans le recueil.

2.1.1.4.1. Quatrains monométriques (1, 9, 27, 32, 40, 43, 81, 83)

Sept cas sont monométriques. Sauf la pièce 20, écrite en vers de sept syllabes, tous sont en octosyllabes à rimes croisées (fmfm).

¹³² C'est pour cela que Martinon affirme : "Ce sont de jolis vers : ce ne sont pas des strophes". (*op.cit.*, p. 88).

¹³³ *PTPF*, p. 176.

¹³⁴ Molino, Jean / Gardes-Tamine, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie, tome 2, De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique Nouvelle », 1988, p. 51 : « Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une technique d'enchaînement des strophes, mais plutôt d'une organisation de strophes différentes en unités d'ordre supérieur, de superstrophes si l'on veut, qui viennent insérer dans le texte un niveau intermédiaire entre la strophe et le poème ».

2.1.1.4.2. Quatrains à clausule (38, 52)

« Idolâtrie » (38) (10.10.10.5 abab fmfm) « A Victor Hugo » (52) (8.8.8.4 aabb mmff).

Banville compose souvent des quatrains à clausule¹³⁵ dont les rimes sont presque toujours suivies, comme dans « A Victor Hugo » (36), mais lorsque le quatrain est composé sur un vers plus long que dix syllabes, il choisit systématiquement les rimes croisées comme le montre le cas d'« Idolaêtrie » (38).

2.1.1.4.3. Quatrains hétérométriques symétriques

2.1.1.4.3.1. Quatrains à base d'alexandrins (12, 29, 33, 53, 56, 82)

Le quatrain « Le soleil souriait » (12) est composé de deux alexandrins et deux octosyllabes croisés (12.8.12.8 abab fmfm). Cinq autres pièces (29, 33, 53, 56, 82) sont écrites en quatrains dont la base est l'alexandrin, combiné avec le vers de six syllabes (12.6.12.6). Les rimes sont croisées dans tous les cas. Ce type se trouve chez Lamartine, et surtout chez Hugo.

2.1.1.4.3.2. Quatrains à base de vers de six syllabes : 8

Sur le quatrain à base de vers de six syllabes, Martinon remarque : « Le vers de six a été croisé quelquefois, au XVI^e siècle et au XIX^e, avec celui de quatre¹³⁶ » que Banville ne néglige pas après Ronsard et Hugo ; « *Oui, mon cœur et ma vie !* »(8) (6.4.6.4. fmfm) en est un exemple.

2.1.1.4.4. Quatrain hétérométrique dissymétrique : 40

« *Amour angélique* » est un cas particulier : d'abord la structure métrique est particulière : 12.12.8.12, ainsi que celle des rimes (*abaa*).

2.1.1.4. Quintils : 17, 40

Le premier exemple de quintil se trouve dans la pièce 17, la quatrième de la section « *Songe d'hiver* ». Le quintil est hétérométrique, avec un dernier vers plus court que les

¹³⁵ Cette formule est de Philippe Martinon. Cela désigne un quatrain dont le dernier vers est plus court que les trois autres.

¹³⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 157.

autres pour former la clausule (12.12.12.12.8). La disposition des rimes est *abaab*, la plus usitée. Martinon en relève un exemple chez Hugo.

Dans la pièce 40 « Amour angélique », le quintil est associé à un quatrain par la rime pour former une superstrophe répétée trois fois (*abaa abaab*) ; le quatrain est hétérométrique (12.12.8.12).

2.1.1.5. Sizains

2.1.1.5.1. Sizains monométriques : 28, 30, 50

Trois pièces sont en sizains monométriques. Elles sont relativement longues (respectivement 144 vers, 168 vers, 130 vers) et en alexandrins.

Les sizains de « La Lyre morte » (28) sont sur deux rimes dont les combinaisons diverses sont disposées à la fantaisie du poète, sans régularité, de même que « Les deux frères » (32). Les rimes d'« Érato » (50) sont non moins compliquées. Pourtant, les 30 premiers vers peuvent être divisés en 5 sizains (sans blanc) *ababcc*¹³⁷.

2.1.1.5.2. Sizain à clausule : 94

« La Muse folle » (12.12.12.12.8, *aabccb ffmffm*)

Le sizain à clausule est plus rare que le quatrain à clausule. Curieusement, Hugo préfère l'octosyllabe au vers de six syllabes. Banville ne reprendra jamais cette forme sauf dans une pièce retranchée de l'édition de 1879 des *Cariatides* (Voir 2.2.6).

2.1.1.5.3. Sizains symétriques : 3, 14, 25

Il y a trois cas de sizains symétriques à base d'alexandrins qui sont, selon Martinon, « avec les sizains d'alexandrins et les dizains d'octosyllabes, les vraies formes du plus haut lyrisme¹³⁸ ». Ce sont des formes reprises de Lamartine, fréquentes chez Victor Hugo.

« Dernière Angoisse » (3) (12.12.8.12.12.8 *ffmffm*) ; la première pièce de « Songe d'Hiver » (12.12.8.12.12.8 *mmfmmf*) où le sizain est combiné avec un neuvain ; la douzième pièce de la même série (12.12.6.12.12.6 *mmfmmf*), cette fois composée uniquement de sizains. La disposition des rimes est la même : *aabccb*, la plus orthodoxe.

¹³⁷ Cette structure peut se comprendre un quatrain suivi d'un distique.

¹³⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 232.

2.1.1.6. Septains : 15, 23

Le septain, forme employée souvent au Moyen âge est rare à l'époque moderne. La disposition des rimes peut être très variée, mais Martinon affirme que « la vraie forme » est le septain *aab cccb*. Il en cite un exemple de Lamartine que Banville utilise deux fois dans les *Cariatides*. « *Viens à moi, dit-elle* », (15) deuxième morceau de la section « *Songe d'hiver* » est écrit en vers de cinq syllabes et « *Je bois à toi, jeune Reine !* ». (23) dixième morceau de la même section (*aabcccb ffmffm*) en heptasyllabes. Hugo emploie aussi le septain surtout dans la chanson. Le ton léger et galant des deux pièces de Banville peut être dû à l'influence de Hugo.

2.1.1.7. Huitains : 11, 41

On trouve deux pièces en huitains : « *Tout vous adore, ô, mon Élise* » (11), quatrième pièce de la série « *Amour d'Élise* » et « *Loys* » (41). Toutes les deux sont en octosyllabes, mais la structure rimique n'est pas la même. Celle du premier est *aaab cccb* que Martinon classe parmi les huitains « modernes » dont l'unité comme strophe est plus forte que les huitains anciens, qui ne sont que deux quatrains géminés. En effet, le huitain du second, *abbacddc* peut être considéré comme la succession de deux quatrains à rimes embrassées qui ne sont pas séparées typographiquement. Banville lui-même relève comme modèle de huitain deux exemples de Clément Marot, dont la disposition rimique est *abab bcbc*¹³⁹. Mais ici il choisit d'autres formes.

2.1.1.8. Neuvains : 14, 19

Le neuvain est naturellement un type rare de strophe, étant donné qu'il s'agit d'une strophe non seulement longue, mais aussi impaire. La longueur du neuvain permet diverses combinaisons des rimes. Banville, en tant que poète lyrique qui veut multiplier les formes d'expression, ne néglige pas cette strophe.

Dans « *Dans nos longs soirs d'hiver* » (14), premier morceau de la section « *Songe d'Hiver* », il combine le sizain (12.12.8.12.12.8) et le neuvain en octosyllabe dont les rimes sont disposées de la manière suivante : *aabccbdc*. Le neuvain de « *Et près de moi je vis luire* », sixième de la même section ont la même structure des rimes, mais il est en heptasyllabes.

Banville a sans doute pour modèle le neuvain *aabccbddb*, mais il y apporte une modification, en inversant les deux dernières rimes, pour avoir la structure *aabccbdbd*.

¹³⁹ PTPF, p. 168.

C'est un bon exemple de ses inventions de nouvelles formes à partir des formes qui préexistaient avant lui.

2.1.1.9. Dizains : 57-80

Le cas des Dizains dans les *Cariatides* est bien différent que celui des neuvains. Ils forment une section, « Les Caprices en dizains à la manière de Clément Marot ». Ici, le modèle est clairement indiqué, et Banville respecte la forme de Marot dans l'ensemble des vingt-quatre dizains (*ababbccdd*).

Voici ce qu'affirme Banville à propos du dizain dans le *Petit Traité de poésie française* :

Le Dizain est certes moins solidement bâti que le Huitain, car il semble en quelque sorte pouvoir se diviser en deux parties, l'une qui finit avec le cinquième vers, l'autre qui commence avec le sixième. Cependant il est si bien conçu, si bien pondéré ; la double rime du quatrième et du cinquième vers, rattachée à celle du second vers, appelle si bien la double rime du sixième et du septième vers rattachée à celle du neuvième vers, qu'on n'aurait pas le courage de donner le coup de ciseau qui séparerait les deux parties de cette belle strophe. Tout l'artifice, toute la gloire du poète consiste à bien attacher sa strophe, précisément là où elle risque de se casser, c'est-à-dire entre le cinquième vers et le sixième. Il faut que le cinquième vers soit une véritable Schéherazade, dont l'imagination force le sultan son maître à brûler d'envie d'entendre le sixième vers¹⁴⁰!

Les Cariatides nous présentent une admirable diversité formelle et l'habileté précoce du poète de 19 ans. Banville adopte divers mètres, y compris des impairs (heptasyllabes, pentasyllabes), et les combine d'une façon tout à fait variée. Ce recueil peut être considéré comme une sorte d'inventaire des formes dont le poète dispose. Néanmoins, il ne cessera jamais de varier les formes de ses vers lyriques.

2.1.2. *Les Stalactites* : le recours à une source populaire : la chanson et l'utilisation de refrains.

Les Stalactites, deuxième recueil de Banville paru en 1846, est éminemment lyrique au point de vue à la fois des thèmes et de la forme. Banville lui-même affirme qu'il a voulu mettre ce recueil sous le signe du lyrisme, tandis que les « poèmes » (au sens traditionnel) sont réservés au *Sang de la coupe* :

¹⁴⁰ PTPF, p. 171-2.

Mais divisant dès lors en deux parts des œuvres dont l'intention était très diverse, j'avais donné aux *Stalactites* les odes, tout ce qui était la pure effusion lyrique, tandis que je gardais surtout pour *Le Sang de la Coupe* les tentatives que j'avais faites pour trouver la chose tant cherchée, c'est-à-dire une forme moderne du poème proprement dit¹⁴¹.

Dans *Les Stalactites*, comme ailleurs, la création lyrique suppose la recherche de formes adaptées aux situations spécifiques, représentées par les mots « inspiration » et « enthousiasme ». En fait, Banville procède à l'invention de mètres et de strophes nouvelles comme les poètes lyriques de l'antiquité. Il s'agit donc d'étudier les formes inventées dans le recueil.

Pour donner une perspective générale de l'invention rythmique dans *Les Stalactites*, voici un tableau complet de formes métriques, des systèmes des rimes et des strophes dans ce recueil. Pour faciliter la compréhension nous avons numéroté les pièces recueillies.

	Titre	Nv	Strophe	mètre
1	Décor	50	terza rima a aba bcb...fmf mfm	12
2	Carmen	32	Quatrain abab mfmf	12
3	Nous n'irons plus au bois	10	dixain AbabccbabA	12
4	La Muse	20	Quatrain aabb ffmm mmff ffmm mmff ffmm	8
5	Oh ! Quand la Mort	8	rimes plates	12
6	Chanson à boire	55	quatrain abba fmmf ; refrain ; quatrain fmmf ; distique	8.8.8.8/ 4 /8.8.8.8 /10.10
7	Viens. Sur tes cheveux noirs	12	rimes plates	12
8	La Chanson de ma Mie	30	quintil abaab mfmmf	6.3.6.6.6.3
9	Les Tourterelles	24	rimes plates	12
10	Ronde sentimentale	26	distique aa MM ; quatrain abba fmmf	10
11	La Femme aux roses	14	rimes plates	12
12	La Chanson du Vin	90	sixain aabccb mmfmmf	5.5.4.5.5.4
13	À Charles Baudelaire	10	rimes plates	12
14	Chère, voici le mois de mai	120	sixain aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4
15	Le Démêloir	22	rimes plates	12
16	À la Font-Georges	80	Quatrain aabb	6.6.6.4

¹⁴¹ Banville, « Préface » du *Sang de la Coupe*, OPC, t. II, 1996, p.185-186.

			ffmm	
17	La Fontainede Jouvence	60	quatrain aabb ffmm	12
18	Chanson d'amour	32	Quatrain abab mfmf	8
19	Camille, quand la Nuit...	24	sixain aabccb ffmffm	12
20	Chanson de bateau	30	sixain aabcbe mmfmm	7.3.6.6.4.4
21	Pour mademoiselle***	16	quatrain abab fmfm	12
22	À une petite Chanteuse des rues	84	sixain aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7
23	Idylle	50	Distique ou rime plate	12
24	Toute cette nuit nous avons...	24	quatrain abab mfmf	8
25	L'Arbre de Judée	44	Quatrain abab mfmf	12
26	Élégie	42	Distique ab ab fm fm fm (rime androgyn)	10.7.
27	La Symphonie de la Neige	80	quatrain abab fmfm	12
28	Dans le vieux cimetière	36	quatrain abab fmfm	12 6 12 6
29	L'Étang Mâlo	14	rimes plates	12
30	Sonnet sur une Dame Blonde	14	sonnet	4
31	Le Triomphe de Bacchos	52	Quatrain aabb ffmm	13
32	La dernière pensée de Weber	36	sixain aabccb(ffmffm); quatrain fmfm	3.3.7.3.3.7/8.8.8.8.
33	L'Âme de la Lyre	24	sixain ababab aabbab ababab abbaab (fmfmfm ffmmfm fmfmfm fmmfm)	12
34	À mon Père	16	rimes plates	12
35	À Olympio	60	Quatrain abab fmfm	12.6.12.6
36	Sculpteur, cherche avec soin...	18	rimes plates	12

Ce tableau permet de tirer une série de conclusions. Nous allons relever selon leur forme strophique les combinaisons des mètres et des rimes.

Les pièces en alexandrin à rimes plates sont au nombre de 9 (5, 7, 9, 11, 13, 15, 29, 34, 36¹⁴²). Mais il faut remarquer plusieurs choses. Alors que l'alexandrin à rimes plates est la plupart du temps employé dans de très longues séries (pièce de théâtre, épopées, poèmes didactiques), la plupart des pièces de cette œuvre sont très courtes, comme si elles étaient formées d'une seule strophe ; si on laisse de côté les deux premières (qui sont des sortes de préfaces) la pièce 5 est un huitain, la pièce 7 n'a que douze vers ; comme la pièce 11, la pièce 13 est un dizain.

Il faut ajouter qu'entre les pièces 4 et 16, on a une alternance (systématique ?) entre une pièce en alexandrins à rimes plates et une pièce avec des vers plus courts.

2.1.2.1. Distiques

Le statut du distique comme strophe a été controversé, car deux vers ne suffisent pas pour produire une alternance de rimes masculines et de rimes féminines, et dans la plupart des cas il s'agit de vers à rimes plates typographiquement divisés par deux¹⁴³. Cette disposition typographique, Banville l'utilise cinq fois (4, 6, 10, 23, 26). « Élégie » est un cas très exceptionnel. Au point de vue phonétique, les deux vers du distique ont des rimes avec la même voyelle d'appui (aa/bb/cc), mais le premier vers est masculin, alors que le second est féminin, se terminant par « e » muet (mf/mf/mf...)¹⁴⁴. Cette rime « androgyne » semble apparaître ici pour la première fois dans la poésie française¹⁴⁵.

2.1.2.2. Le Tercet (Terza Rima)

« Décor », ajouté à partir de l'édition de 1857, est en alexandrins. De même que dans « Les Cariatides » (qui est d'ailleurs composé à la même période que « Décor »), un vers isolé est ajouté au début de la pièce pour donner le schéma suivant : *a aba*. L'autre vers isolé forme avec les trois vers précédents un quatrain à rimes croisées *aba b*.

¹⁴² Le numéro désigne celui des pièces dans le tableau.

¹⁴³ Benoît de Cornulier et Guillaume Peureux considèrent le distique comme strophe légitime en raison de son usage fréquent dans l'histoire de la poésie française. (1995, 2009)

¹⁴⁴ *OPC*, t. II, p. 87.

¹⁴⁵ D'après Kastner, *A History of French Versification*, Clarendon Press, Oxford, 1903, p. 8, cité et traduit in *OPC*, t. II, p. 530.

2.1.2.3. Le Quatrain

On compte 14 pièces formées de quatrains. Dans ceux-ci, le poète joue sur plusieurs variables : la disposition des rimes (croisées ou embrassées ou suivies) et la longueur des vers (mètres). Pour les mètres on a deux cas : les quatrains monométriques et les quatrains hétérométriques. Les combinaisons des deux variables aboutissent mathématiquement à un nombre très élevé de formes possibles. En voici la liste dans *les Stalactites* :

2.1.2.3.1. Formes monométriques

2.1.2.3.1.1. Quatrains d'alexandrins : 2, 21, 25, 17, 27

Tous les cas sont à rimes croisées sauf « La Fontaine de Jouvence » (17) écrite en rimes suivies.

2.1.2.3.1.2. Quatrains de décasyllabes : 10

Le couplet de la « ronde sentimentale » est en quatrains à rimes embrassées abba de décasyllabes mesurés 5-5.

2.1.2.3.1.3. Quatrains d'octosyllabes : 4, 6, 18, 24, 32

Le cas de « La Muse » (4) est intéressant : Ce sont des quatrains typographiques aabb, mais l'alternance des rimes masculines et féminines est renversée chaque fois qu'on passe au quatrain suivant de la façon suivante : ffmm mmff ffmm mmff ffmm.

2.1.2.3.2. Formes hétérométriques

12.6.12.6 (fmfm) : 28, 35.

6.6.6.4 (ffmm¹⁴⁶) : 16.

Le quatrain 12.6.12. 6 a été employé par Ronsard, et plus tard par Hugo. Banville en fait aussi usage une vingtaine de fois¹⁴⁷.

Le quatrain 6.6.6.4 est aussi une invention de Ronsard. Cette forme a été négligée pendant les 17^e et 18^e siècles, c'est Banville qui l'a ressuscitée selon Martinon¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Dans ce cas les rimes sont plates, mais la clause de quatre syllabes lui donne l'unité comme strophe.

¹⁴⁷ Philippe Martinon, *op.cit.*, p. 139-140.

¹⁴⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 133-134.

2.1.2.4. Le quintil

Le quintil n'apparaît qu'une seule fois dans « La chanson de ma Mie » (6.6.3.6.3 abaab mfmfmf) (8). Le quintil à base de vers courts est très rare, cette pièce en est un exemple que cite Martinon¹⁴⁹.

2.1.2.5. Sizains

Le nombre de combinaisons de rimes et de mètres est, du fait du nombre plus élevé de vers, beaucoup plus nombreux. On a dans ce recueil 6 sizains, dont la plupart sont hétérométriques.

2.1.2.5.1. Deux sizains monométriques

Sizain d'alexandrins : 19(aabccb), 33

Dans « L'Âme de la Lyre », le poète change dans chaque sizain la disposition des rimes (ababab cddcd efefef ghghgh)

2.1.2.5.2. Cinq sizains hétérométriques

12 « La Chanson du vin » (5.5.4.5.5.4 aabccb mmfmfmf)

14 « Chère, voici le mois de mai » (8.8.4.8.8.4 aabccb mmfmfmf)

20 « Chanson de bateau » (7.3.6.6.4.4. aabc bc mmfmfmf)

22 « À une petite chanteuse des rues » (7.3.7.7.3.7. aabccb mmfmfmf)

32 « La dernière pensée de Weber » (3.3.7.3.3.7. aabccb ffmffm).

Les sizains 8.8.4.8.8.4 et 7.7.3.7.7.3 sont surtout pratiqués par les poètes du XIX^e siècle¹⁵⁰. Banville essaie ici aussi un sizain 5.5.4.5.5.4, cité comme une variante curieuse par Martinon¹⁵¹. Comme le mentionne Eileen Souffrin-Le Breton, la strophe de « Chanson de bateau » (7.3.6.6.4.4) peut être considérée comme un quatrain suivi d'un refrain de deux vers¹⁵². Mais, comme le troisième vers du quatrain et le premier vers du refrain riment, les deux parties sont inséparables. En tout cas, la combinaison de quatre mètres est une tentative assez audacieuse, en particulier à cause de la combinaison très étrange des pairs et impairs.

¹⁴⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 189.

¹⁵⁰ Martinon, *op.cit.*, p. 248.

¹⁵¹ Martinon, *op.cit.*, p. 249.

¹⁵² OPC, t. II, p. 506.

2.1.2.6. Dizain

« Nous n'irons plus au bois » (3) est le seul dizain (ababccbaba). Banville n'emploie ici que trois rimes alors que le dizain régulier utilise souvent quatre rimes. Cela rapproche ce morceau, avec les refrains (v.1 et 10) et les quasi-refrains (v.5.6), du triolet, une des formes fixes favorites de Banville.

2.1.2.7. Forme fixe

À la différence du cas des *Odes funambulesques* où on trouve de nombreux poèmes à forme fixe, l'on ne trouve qu'un sonnet : « Sonnet sur une Dame blonde », sonnet régulier en tétrasyllabes. Nous reviendrons plus loin sur la question des poèmes à forme fixe.

2.1.2.8. Refrain

Outre les diverses combinaisons métriques, on peut ajouter comme élément qui contribue à la musicalité et qui ôte à la valeur fonctionnelle du texte, l'emploi du refrain, sous l'influence de la chanson populaire. « La Chanson de bateau » a un refrain de deux vers : « Le flot nous berce,/Endormons-nous ! »¹⁵³. Dans « Ronde sentimentale », le poète combine un refrain de deux vers et un couplet de quatre vers. Parfois l'emploi du refrain est plus complexe. Par exemple, dans « La Muse », le refrain « Puisque la Muse est un oiseau » se répète à la fin des quatrains 1, 3, 5 et au début des quatrains 2 et 4. Et « Chanson de ma mie » a un refrain « J'aime mieux ***/de ma mie » dont le complément d'objet change dans chaque quintil. Dans « Nous n'irons plus au bois », Banville reprend le refrain d'une chanson connue : « Nous n'irons plus au bois,/I es lauriers sont coupés ». Dans la chanson originale, ce refrain forme deux vers. Banville les unit en un alexandrin dans les vers 1 et 10, et place la première moitié dans le second hémistiche du vers 6 et la seconde dans le premier hémistiche du vers 5.

Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés.
Les Amours des bassins, les Naïades en groupe
Voient reluire au soleil en cristaux découpés
Les flots silencieux qui coulaient de leur coupe.
Les lauriers sont coupés, et le cerf aux abois
Tressaille au son du cor ; nous n'irons plus au bois,
Où des enfants charmants riait la folle troupe
Sous les regards des lys aux pleurs du ciel trempés,

¹⁵³ OPC, t. II, p. 50.

Voici l'herbe qu'on fauche et les lauriers qu'on coupe.
*Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés*¹⁵⁴.

La composition de « Chanson à boire¹⁵⁵ » est aussi digne de remarque : entre deux quatrains, un refrain d'un vers qui ne rime pas est inséré et après le second quatrain suit un autre refrain formé de deux vers (8.8.8.8/Refrain de quatre syllabes/8.8.8.8/Refrain 10.10).

Jusqu'en la moindre gouttelette,
La fraîche haleine de ce vin
Exhale un parfum plus divin
Qu'une touffe de violette,

Chantons Io Paeon !

Et, dessus la lèvre endormie
Des pâles et tristes songeurs,
Met de plus ardentes rougeurs
Que n'en a le sein de ma mie.

La treille a ployé tout le long des murs,
Allez, vendangeurs, les raisins sont mûrs¹⁵⁶!

2.1.2.9. Hapax : vers de treize syllabes

Dans *Les Stalactites* figure une pièce en vers de 13 syllabes, mètre rarissime dans la poésie française¹⁵⁷, « Le Triomphe de Bacchos à son retour de l'Inde » (31). Ce vers de treize syllabes est divisé 5/8 : « Bacchos triomphant//n'a pas vu, dans la sainte fièvre »¹⁵⁸. Il est à remarquer que le déséquilibre entre ces deux « hémistiches », l'un de cinq syllabes (impair) et l'autre de huit syllabes (pair), semble inconnu même à l'époque où la pratique de l'impair elle-même était déjà connue¹⁵⁹, à ce point que Banville ne cite dans son *Petit Traité de poésie française* que cette pièce comme exemple du vers de treize syllabes. Nous ne connaissons avant Banville qu'une occurrence chez Scarron.

¹⁵⁴ OPC, t. II, p. 10. Je souligne et mets des italiques pour la clarté de l'expression.

¹⁵⁵ Il faut noter qu'une pièce au moins des *Stalactites* a été en mise en musique et est devenu une vraie chanson. Voir le commentaire (*op.cit.*, p. 506).

¹⁵⁶ OPC, t. II, p. 15.

¹⁵⁷ "Les vers de treize ou quinze sont extrêmement rares" Philippe Martinon, *Les Strophes Études historiques et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*[1912] New York, Burt Franklin, 1969, p.105.

¹⁵⁸ OPC, t. II, p. 81.

¹⁵⁹ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993.

Tous les exemples que nous avons analysés montrent que la caractéristique essentielle du lyrisme selon Banville est bien l'invention de mètres presque chaque fois nouveau.

Ainsi, *Les Stalactites* peuvent être considérées comme un ouvrage représentatif du lyrisme du jeune Banville. Après les *Cariatides* où l'on a de longues pièces en alexandrins à rimes plates telles que « La Voie lactée », *Les Stalactites* se caractérisent par l'emploi de mètres courts et leur combinaison très complexe dans les diverses formes strophiques.

2.1.3. Odelettes

Les caractéristiques des *Stalactites* reviennent et se développent dans les *Odelettes* (1856). La préface est intéressante en ceci qu'elle révèle la pensée du poète sur la création poétique et la tradition. Banville décrit l'évolution de l'odelette, en insistant sur la prospérité de ce genre au XVI^e siècle.

En France, Charles d'Orléans a préludé sur la lyre aux cordes d'argent. Au XVI^e siècle, tous les virtuoses de la pléiade, Belleau, Baïf, Desportes, et Ronsard plus qu'eux tous, dépensèrent le meilleur de leur art à accomplir l'œuvre légère¹⁶⁰.

L'odelette est donc un genre bien enraciné dans la tradition littéraire de la poésie française. Et il va sans dire que Banville a toujours admiré les poètes du XVI^e siècle notamment Clément Marot et Ronsard. En effet, dès *les Cariatides*, il compose une série de dizains à la manière de Clément Marot.

Tout en faisant grand cas du XVI^e siècle, il affirme dans son *Petit traité de poésie française* : « Et toutefois il faut qu'eux-mêmes ils prennent bien garde de ne pas inventer INUTILEMENT des strophes moins belles que celles qui existent déjà, et ne s'appliquant pas à des usages différents ou n'étant pas aptes à produire des effets nouveaux¹⁶¹ ».

Mais Banville ne nie pas les efforts des poètes contemporains : « Ce trésor des strophes d'ode déjà existantes peut être augmenté, et en effet est augmenté tous les jours par les poètes doués du génie de la métrique », tout en posant les conditions suivantes : « Une nouvelle strophe d'ode ne sera durable, n'existera par conséquent et ne vivra que si elle ne fait pas double emploi avec une strophe déjà existante, que si elle est parfaitement

¹⁶⁰ Banville, « Préface » des *Odelettes*, *OPC*, t. II, 1996, p. 96. Un flou générique s'y observe : Ronsard intitule élégie ou ode une pièce qu'il nommera plus tard « odelette ». On voit aussi souvent comme titre « ode anacréontique » (que Leconte de Lisle utilise dans les *Poèmes antiques*), petite ode à sujet léger, presque synonyme d'odelette.

¹⁶¹ *PTPF*, p. 112.

harmonieuse et équilibrée, que si enfin elle peut être chantée, condition indispensable et première de toute poésie¹⁶²».

Effectivement, c'est ce que Banville a fait dans les *Odelettes*, création des nouvelles formes basées sur les formes inventées par les poètes du XVI^e siècle, ici notamment Ronsard. La reprise des formes ronsardiennes est un des processus en vue de la création des nouvelles formes.

Pour donner une perspective générale de l'invention rythmique dans *Les Odelettes*, nous donnons un tableau complet de formes métriques, des systèmes des rimes et des strophes dans ce recueil. Nous allons relever selon leur forme strophique les combinaisons des mètres et des rimes.

	Titre	Nv	Strophes	Mètre
1	Loisir	54	tercet aaa bbb...(mmm fff...)	8
2	À Arsène Houssaye	102	sizain aabccb mmfmmf	5.5.2.5.5.2
3	À Sainte-Beuve	45	quintil ababa	8
4	À Charles Asselineau	56	quatrain abab mfmf	8.6.8.6
5	À Henry Murger	76	Quatrain aabb ffmm	6.6.6.4
6	À Edmond et Jules de Goncourt	14	rimes plates	12
7	À Alphonse Karr	42	sizain aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7
8	À Zélie	64	Quatrain abab fmfm	10.6.10.6
9	À Léon Gatayes	28	Quatrain abab fmfm	10.10.10.5
10	À Méry	48	sizain aabccb mmfmmf	7
11	À Gavarni	76	quatrain aabb (mmm tous en rimes masculines)	7.7.7.4
12	À Adolphe Gaïffe	15	tercet aaa bbb... fff mmm	8
13	Il est dans l'île lointaine	24	Quatrain abab fmfm	7.5.7.5
14	À Raoul Barbier	64	huitain ababcdcd mfmfmfmf	5
15	Aimons-nous et dormons...	21	septain abaabcc mfmfmfm	6.8.12.6.8.6.6
16	À Philoxène Boyer	24	quatrain aabb (ffff tous en rimes féminines)	8
17	À un riche	48	sizain aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4
18	Chant séculaire	50	dizain ababccddEE mfmfmfmfm	5.8.5.8.6.6.8.8.5.6
19	À Roger de Beauvoir	76	Quatrain abab fmfm	6.4.6.4
20	La Vandangeuse	48	huitain abbaccac	8
21	À Théophile Gautier	28	Quatrain abab fmfm	6.6.2.6
22	À Odette	66	sizain aabccb mmfmmf	8
23	À Eugène Grangé	32	huitain ababcccb	7.5.7.5.7.7.7.5
24	À Jules de Prémaray	24	sizain aabccb mmfmmf	8
25	Théophile Gautier	240	Quatrain abab fmfm	8
26	À Alfred Dehodencq	64	Quatrain abba fmmf	8.8.3.8
27	Les Muses au Tombeau	100	Quatrain aabb ffmm	5.5.5.4

¹⁶² PTPF, p. 113.

2.1.3.1. Quasi-absence des pièces en rimes plates.

La première caractéristique des *Odelettes* est la quasi-absence des pièces en alexandrins à rimes plates. La pièce 6¹⁶³ « A Edmond et Jules de Goncourt » est la seule pièce en rimes plates, divisées typographiquement en « distiques ». Mais la pièce ne comprend que 14 vers. Elle est d'une nature différente du « poème » épique écrit en alexandrins, souvent très long.

En plus, rappelons que l'alexandrin n'est employé que deux fois dans le recueil entier. Le premier est la pièce 6 que nous venons de commenter, le second est dans le septain hétérométrique de la pièce 15, où l'alexandrin n'est présent que dans un seul vers de la strophe. La rareté de l'alexandrin est particulière aux *Odelettes*.

2.1.3.2. Tercet monorime.

Le statut de tercet comme strophe n'est pas stable, parce qu'il ne constitue pas un « tout » où au moins une alternance des rimes masculines et des rimes féminines a lieu. Pourtant, au XIXe siècle, après Auguste Brizeux, les poètes ont pratiqué le tercet monorime (*aaa bbb*), ce qui est les cas des pièces 1 « Loisir » et 12 « À Adolphe Gaïffe ».

2.1.3.3. Quatrains

De même que dans la poésie française en général, le quatrain est la forme la plus fréquente dans les *Odelettes*. On en trouve 12 occurrences. À la différence des *Stalactites*, où 11 quatrains parmi 14 sont monométriques, dans les *Odelettes*, dix sont hétérométriques, ce qui montre bien l'innovation métrique de Banville.

2.1.3.3.1. Quatrain monométrique.

Parmi les 27 pièces des *Odelettes*, seulement deux pièces sont en quatrains monométriques : 16 « A Philoxène Boyer » (octosyllabes à rimes suivies), 25 « A Théophile Gautier » (octosyllabes à rimes embrassées).

2.1.3.3.2. Quatrains à clausule.

5 (6.6.6.4 ffmm), 9 (10.10.10.5 fmfm), 11 (7.7.7.4 aabb mmmm), 27 (5.5.5.4 ffmm).

¹⁶³ Le numéro désigne celui des pièces dans le tableau.

La pièce V « À Henry Murger » a la même forme que « À la Font-Georges » dans les *Stalactites*. Banville y a ressuscité cette forme chère à Ronsard. C'est un quatrain (typographique) à rimes plates, mais le quatrième vers qui fonctionne comme clausule renforce l'impression d'unité strophique. La pièce 27 est un cas identique, à ceci près que Banville essaie comme base le vers de cinq syllabes.

Le quatrain 7.7.7.4 est plus courant que les deux strophes que nous avons mentionnées, mais Banville n'emploie ici que la rime masculine, sans alternance des rimes masculines et féminines.

Le quatrain de la pièce 11 est tout à fait courant (rimes croisées), mais le mètre employé est digne de remarque. Il s'agit de vers de 10 syllabes, avec la césure « moderne » qui divise le vers en 5-5.

2.1.3.3.3. Quatrains symétriques

4 (8.6.8.6 mfmf), 8 (10.6.10.6 fmfm), 13 (7.5.7.5 fmfm), 19 (6.4.6.4 fmfm).

Dans la pièce 4 « A Charles Asselineau » (8.6.8.6 mfmf), il s'agit d'un quatrain à base d'octosyllabes. Cette combinaison de vers de huit et de six syllabes se trouve chez Ronsard. Et Banville l'emploie trois fois dans l'ensemble de ses œuvres poétiques¹⁶⁴.

Le quatrain à base de décasyllabes était souvent employé au XVI^e siècle, car le décasyllabe était un mètre très populaire. En effet, la pièce 8 « A Zélie » a la même forme que l'ode XIII du troisième livre des *Odes* de Ronsard¹⁶⁵.

Dans le cas du quatrain symétrique à bases de sept syllabes, il ne se construit qu'avec les vers de cinq ou trois syllabes, ce qui est le cas de la pièce 13 « Il est dans l'île lointaine » (7.5.7.5 fmfm)¹⁶⁶. Le fait que l'exemple de ce quatrain que cite Martinon est la pièce de Banville prouve que la pratique que nous avons ici est remarquable.

Dans la pièce 19 « A Roger de Beauvoir », deux hexasyllabes et deux tétrasyllabes sont croisés. Référons-nous toujours à Martinon, qui n'oublie pas de mentionner cette pièce de Banville : « Le vers de six a été croisé quelquefois, au XVI^e siècle et au XIX^e, avec celui de quatre. [...] Ce rythme eut beaucoup de succès aux environs de 1840, et Banville, naturellement, ne l'a pas négligé¹⁶⁷ ». En effet, cette forme strophique se trouve chez Ronsard, c'est la pièce XVII du troisième livre des *Odes* « A Cupidon¹⁶⁸ ».

¹⁶⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 151.

¹⁶⁵ *OPC*, t. II, p. 611.

¹⁶⁶ Philippe Martinon explique le contexte : « L'association des vers de sept et cinq est familière au Moyen âge ; elle se retrouve parfois au XVI^e siècle, et jusque chez La Motte. Ce sont les contemporains qui l'ont le plus employée » (*op.cit.*, p. 155).

¹⁶⁷ Martinon, *op.cit.*, p. 157.

¹⁶⁸ Voir la notice dans *OPC*, t. II, p. 633.

2.1.3.3.4. Quatrains dissymétriques

21 (6.6.2.6 fmfm), 26 (8.8.3.8 fmmf)

Le quatrain 6.6.2.6 est une forme négligée jusqu'à ce que Musset la reprenne dans la « Ballade à la lune¹⁶⁹ ». À la suite de Musset et Hugo, Gautier l'emploie aussi. D'ailleurs, c'est en réponse à « Art » des *Émaux et Camées* que Banville compose cette pièce 21 « A Théophile Gautier »¹⁷⁰.

Comme variante des quatrains dissymétriques à bases courtes, Martinon relève la pièce 26 des *Odelettes* « À Alfred Dehodencq » avec une différence dans la disposition rimique (8.8.3.8, fmmf).

2.1.3.4. Quintil

Banville emploie une fois dans ce recueil le quintil (Pièce 3 « À Sainte-Beuve » en octosyllabes *ababa*). Cette forme *ababa* est empruntée de Ronsard (« Verson [*sic*] ces roses en ce vin » Livre IV, XXXVIII¹⁷¹). Martinon suppose que c'est celui-ci qui l'a inventée. Mais d'autres poètes qui ont adopté cette forme « peu employée¹⁷² » font alterner les strophes masculines et féminines. Banville respecte ici la forme originale de Ronsard.

Martinon analyse la raison de la négligence de cette forme : « ... ce n'est pas une strophe, mais plutôt un cadre plus ou moins artificiel, destiné sans doute uniquement, comme peut-être *abbab*, à éviter la monotonie des rimes plates¹⁷³ ». Le cinquième vers est ici une sorte de clausule ajoutée comme le prouve le fait que des poètes répètent souvent le premier vers à la fin de la strophe (cinquième vers) : « C'est le quatrain régulier, après lequel la répétition du premier vers met comme une espèce de refrain¹⁷⁴ ». C'est le cas de « Lesbos » et de « l'Irréparable » de Baudelaire.

¹⁶⁹ « La forme strophique de cette pièce est celle de la "Ballade à la lune" d'Alfred Musset. » (OPC t. II, p. 636).

¹⁷⁰ « Il n'y a d'exception à faire que pour un rythme fameux, lancé un jour par A. de Musset, celui de la *Ballade à la lune* [...] Banville adresse au même Gautier une *Odelette* du même rythme... » (Martinon, *op.cit.*, 170-171).

¹⁷¹ OPC, t. II, p. 603

¹⁷² Martinon, *op.cit.*, p. 201.

¹⁷³ Martinon, *op.cit.*, p. 201-202.

¹⁷⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 201.

2.1.3.5. Sizains

La seconde forme strophique la plus employée est le sizain. On en compte six. La moitié sont monométriques.

2.1.3.5.1. Sizains monométriques : 10, 22, 24

Dans la pièce 10 « A Méry », le sizain est en heptasyllabes (mmfmmf) tandis que les deux autres pièces (22, 24) sont en octosyllabes.

2.1.3.5.2. Sizains hétérométriques :

2 « À Arsène Houssaye » (5.5.2.5.5.2), 7 « À Alphonse Karr » (7.3.7.7.3.7), 17 « A un riche » (8.8.4.8.8.4).

Les poètes du XIXe siècle composent souvent des sizains à base de vers courts. Banville, lui aussi essaie un sizain 5.5.2.5.5.2 dans la pièce 2 « À Arsène Houssaye ». Le modèle qu'adopte Banville est la chanson de Victor Hugo, « La Chanson du fou » du IVE acte de *Cromwell*¹⁷⁵ qui « eut un grand succès et fut très souvent imitée...¹⁷⁶ »

Les sizains 7.3.7.7.3.7 (pièce 7 « À Alphonse Karr ») et 8.8.4.8.8.4 (17 « À un riche ») sont surtout pratiqués par les poètes du XIXe siècle¹⁷⁷.

2.1.3.6. Septain

La strophe de sept vers est assez rare chez Banville¹⁷⁸. Le septain employé dans « Aïmons-nous et dormons... » (pièce 15) est très particulier en ceci que la composition des rimes (*abaabcc*) peut diviser le septain en un quintil et un distique (*abaab cc*) et que le

¹⁷⁵ « Dans ses *Odes et Ballades*, Victor Hugo met en épigraphe à la dixième ballade “À un passant”, quatre sizains qu’il intitule “La chanson du fou” et qu’il fera chanter par le fou Élespuru dans *Cromwell* (IV, 1). », *OPC*, t. II, « Notices », p. 602.

¹⁷⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 248.

¹⁷⁷ Martinon, *op.cit.*, p. 246 et p. 242. Ces deux formes avaient été employées dans *les Stalactites* : « À une petite chanteuse des rues » et « Chère, voici le moins de mai ».

¹⁷⁸ On n’en connaît que cinq occurrences dans l’ensemble de ses œuvres poétiques, dont trois figurent dans les *Cariatides*, « Songe d’hiver. II et X », un dans les *Odelettes* dont on traite ici, un dans « Les Embarras de l’Académie. Chanson sur l’air de Lanturlu » pièce non recueillie (*OPC*, t. V, p. 247). Cette pièce est aussi intéressante (*ababccdd*). Son sous-titre est significatif, ce qui montre le lien étroit du septain avec la chanson. En effet, « Aïmons-nous et dormons... » est mise en musique par plusieurs compositeurs (*OPC*, t. II, p. 621)

poète combine ainsi trois mètres (vers de six, de huit, et de douze¹⁷⁹). Cette forme paraît à Martinon si étonnante qu'il se demande : « Est-ce là une strophe viable ? Et comment Banville si exigeant sur ce point, a-t-il pu risquer celle-là¹⁸⁰ ? » Cet exemple serait le comble des inventions de Banville, voire une expérimentation, car Banville lui-même ne reprendra jamais ce septain complexe et extraordinaire.

2.1.3.7. Huitains : 14, 20, 23

De même que dans l'histoire de la poésie française, le huitain est assez fréquent chez Banville. Et on compte trois occurrences dans les *Odelettes* : 14 « A Raoul Barbier », 20 « La Vandangeuse », 23 « A Eugène Grangé ». Ces trois huitains, différents l'un de l'autre, renforcent la variété formelle du recueil.

Le huitain de la pièce 14 « À Raoul Barbier » a la disposition des rimes suivante : *abab cdcd*. Selon Martinon, au XVII^e siècle, « L'élimination de la rime quadruple devait évidemment changer le huitain *abab bcbc* en un double quatrain croisé à quatre rimes, *abab cdcd*, avec césure naturelle au milieu¹⁸¹ », ce qui affaiblit l'unité de la strophe, car le lien entre la première moitié et la seconde n'y est plus assuré par la rime.

Dans la pièce 20 « La Vandangeuse », le huitain est en octosyllabes, « la mesure la plus ordinaire de ces huitains [anciens]¹⁸² ». Mais la disposition des rimes est différente (*abbaccac*) : dans les quatre premiers vers les rimes ne sont pas croisées (c'est-à-dire *abab*), mais embrassées (*abba*), ce qui fait que le poète répète la rime *a*, non pas *b* dans la suite de la strophe, car les rimes *b* sont trop éloignées pour conclure la strophe comme dans les formes courantes *ababcccb* et de *aaabcccb*¹⁸³. En plus, la rime *a* est au septième vers (*ccac*), non pas au huitième vers.

¹⁷⁹ « Un autre système encore moins naturel consiste à construire un quintil avec un distique : *abaab cc*. Cela est imité du sizain *abab cc*, mais cela ne peut être que pire. Banville, dans les *Odelettes*, en a donné un spécimen, qu'il a empiré encore en y mettant trois mesures [...] » Martinon, *op.cit.*, p. 326.

¹⁸⁰ Martinon, *op.cit.*, p. 327.

¹⁸¹ Martinon, *op.cit.*, p. 333.

¹⁸² Martinon, *op.cit.*, p. 307.

¹⁸³ Martinon explique le contexte de la naissance de ces deux cas : « Les modernes ont compris que le seul moyen de faire un huitain viable, dont les parties fussent liées, et qui eût une valeur lyrique, c'était encore, comme dans le septain, de tripler la troisième rime *c*, procédé que les classiques et même la Renaissance s'interdisaient généralement. Mais cela fait, la strophe pouvait encore avoir deux formes, entre lesquelles beaucoup de poètes ont hésité. En triplant la rime *c* seule, on avait *abab cccb*, qui paraît dérivé directement du septain *abab ccb*, et offre un meilleur équilibre. En triplant les deux rimes doubles du sizain, on avait *aaab cccb*. » (Martinon, *op.cit.*, p. 341)

La pièce 23 « À Eugène Grangé » est caractérisée par l'emploi de deux impairs, heptasyllabes et pentasyllabes. En fait, l'emploi de ces deux mètres est spécifique des huitains modernes (l'alexandrin et le décasyllabe sont peu usités). La disposition des rimes n'y a rien de particulier : *ababcccb*. L'unité du huitain est aussi assurée par la disposition des mètres. Les vers où se trouve la rime *b* sont tous de cinq syllabes tandis que les autres sont des heptasyllabes. Banville semble avoir hérité de cette forme de Hugo¹⁸⁴.

2.1.3.8. Dizain : 18

Le seul dizain dans *les Odelettes*, celui du « Le Chant séculaire » (pièce 18), est tout à fait différent du dizain ordinaire du point de vue métrique et rimique. Cette particularité provient du fait que Banville compose cette pièce sur deux chansons de Béranger¹⁸⁵. Cette pièce peut être considérée comme une mise en pratique de « Chanson sur des airs connus¹⁸⁶ » que Banville avait annoncée dans la préface des *Stalactites*. Dans l'édition critique des *Odelettes*, on a reproduit la partition de l'air¹⁸⁷. Cet air est composé de dix vers (5.8.5.8.6.6.8.8.5.6). Banville reprend complètement cette forme (dans « le chant séculaire » ; les deux derniers vers constituent un refrain comme c'est le cas de la chanson de Béranger). La disposition des rimes est la suivante : *ababccdde*. Il s'agit ici d'un dizain divisé en deux quatrains (l'un à rimes croisées, l'autre à rimes suivies) et d'un distique qui constitue un refrain, « ce qui, avec le distique final, fait six rimes plates¹⁸⁸ ». Ici, l'unité de strophe n'est pas assurée, c'est pourquoi cette disposition n'est pas fréquente.

En outre, la combinaison très complexe de trois mètres (5, 6, 8) est absente des dizains hétérométriques courants dont la plupart sont en octosyllabes ou en décasyllabes¹⁸⁹.

¹⁸⁴ « La forme strophique de cette odelette est celle d'une pièce des *Chants du crépuscule* : "Nouvelle Chanson sur un vieil air" » (*OPC*, t. II, p. 639).

¹⁸⁵ « Banville se sert pour la première fois de l'indication "Air connu", en la mettant sous le titre "Chant séculaire" dans *Le Corsaire-Satan* du 13 mars 1846. Puisque deux chansons de Béranger ont la même forme strophique que "Chant séculaire", il semble que cet "air connu" soit celui de ces deux pièces : "C'est le gros Thomas" » (*OPC*, t. II, p. 568).

¹⁸⁶ *OPC*, t. II, p. 4.

¹⁸⁷ *OPC*, t. II, p. 631.

¹⁸⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 405.

¹⁸⁹ « Toutes les combinaisons hétérométriques que nous venons d'étudier mettent ensemble l'octosyllabe et l'alexandrin. On est un peu surpris que les poètes aient si rarement essayé de joindre ensemble le quatrain et le sizain hétérométrique de vers courts » (Martinon.*op.cit.*, p.403).

Le principe de la diversité¹⁹⁰ est ici aussi évident que dans le recueil précédent, les *Stalactites*. Les *Odelettes* contiennent moins de pièces que celles-ci, la recherche des nouvelles formes est ici plus radicale, plus développée.

Ces divers éléments formels contribuent à créer «une certaine mollesse», des «artifices de la négligence» exigés pour exprimer certains sujets, et surtout à donner une impression musicale, comme il l'avait affirmé dans la préface des *Stalactites*¹⁹¹.

Pour cela, Banville s'inspire aussi des poètes du XVI^e siècle. Il adopte les formes chères à ces poètes, mais négligées aux siècles suivants, pour augmenter son répertoire. Il essaie en même temps d'inventer des formes tout à fait nouvelles. Le vers lyrique de Banville, en puisant dans la poésie du XVI^e siècle comme le montre le titre des *Odelettes*, retrouve la souplesse du lyrisme.

2.1.4. *Le Sang de la Coupe* : à la recherche d'une nouvelle forme de « poème »

Comme l'indique Banville dans la préface du recueil, *Le Sang de la coupe* recueille «les tentatives que j'avais faites pour trouver la chose tant cherchée, c'est-à-dire une forme moderne du poème proprement dit¹⁹²». Il va sans dire qu'à l'époque le mot «poème» désignait le morceau relativement long, écrit en alexandrin à rimes plates. Le caractère du recueil est donc différent que celui des recueils lyriques dont nous avons traité. De même que pour l'analyse des formes strophiques dans les recueils antérieurs du poète, nous établissons un tableau qui décrit les caractéristiques métriques, rimiques et strophiques de toutes les pièces contenues dans le *Sang de la coupe* :

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPC II)
1	L'Invincible	48	Huitain abbacddc mffmfmmf	8	191

¹⁹⁰ Banville conclut ainsi son *Petit Traité de poésie française* : « Sois varié toujours et sans cesse ; dans la poésie comme dans la nature, la condition première et indispensable de la vie est la variété » (*PTPF*, p. 263)

¹⁹¹ *OPC*, t. II, p. 4.

¹⁹² Banville, « Préface » du *Sang de la Coupe*, *OPC*, t. II, 1996, p. 185-186.

À la même époque, Leconte de Lisle essaie lui aussi diverses strophes dans ses poèmes.

2	Malédiction de Cypris	606	Sizain abaabb (fmffmm)	12	194
3	Les Souffrances de l'artiste	96	Quatrain abab fmfm	12	220
4	Louanges d'Aurélie	114	Sizain aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4	225
5	La Toison d'or I. Je vois au grand soleil	14	sonnet	12	230
6	La Toison d'or. II Tel Brille	14	sonnet	12	231
7	La Toison d'or. III Déroule tes cheveux	14	sonnet	12	232
8	La Toison d'or. IV Ainsi tu revivras	14	sonnet	12	233
9	Amazone nue	14	sonnet	12	234
10	La Thessalie	14	sonnet	12	235
11	La Lyre	14	sonnet	12	236
12	Les Affres de l'Amour	14	sonnet	12	237
13	La Nuit	14	sonnet	12	238
14	La Prophétie de Calchas	216	Quatrain abab mfmf	12	239
15	Artémis partant pour la chasse	16	rimes plates	12	249
16	Tristesse au jardin	160	Quatrain abab mfmf	12.6.12.6	250
17	La Colombe blessée	12	Quatrain abab mfmf	12.12.12.6	257
18	Le Palais de la Mode	100	Quatrain abab fmfm	12	258
19	Homme, tu peux faucher, par un sombre désastre	12	Rimes plates	12	263
20	Vous en qui je salue une nouvelle aurore	108	Quatrain abab fmfm	12.6.12.6	264
21	Le Triomphe du Génie	36	Quatrain abab fmfm	12	279
22	Le Livre d'Heures de la Châtelaine	100	Quatrain abab fmfm	12	271
23	À la Font-Georges	12	rimes plates	12	276
24	À Mesdemoiselles Aménaïde, Lyzie et Eugénie de Friberg	36	Sizain aabccb mfmfmf	12.12.8.12.12.8	277
25	À la Forêt de Fontainebleau	48	rimes plates	12	279
26	Les Roses	50	rimes plates	12	281
27	Le Vin de l'amour	16	Quatrain et sizains (non séparés par le blanc typographique) abab ccdeed ffghhg	7	283

28	La Muse Héroïque. Ode récitée à la comédie française par Mademoiselle Rachel le 6 janvier 1854	84	Quatrain abab fmfm	12	284
29	La Gloire de Molière. Ode récitée au théâtre de l'Odéon le 15 janvier 1851	283	I. cinq quintils abaab seize quatrains abab fmfm quatrain abba fmmf onze quintils abaab sept quatrains abab fmfm II vingt-huit quatrains abab fmfm	8 8 8 8 12.6.12.6 12	289
30	La Muse des vingt ans. Prologue écrit pour la première représentation de « Sappho »	52	Quatrain abab fmfm	12	304
31	La Charité. Ode écrite pour une représentation donnée au bénéfice des pauvres	80	Quatrain abab fmfm	12	307
32	À Henri Heine	30	rimes plates	12	311
33	La Centième de Notre-Dame de Paris. Ode récitée au théâtre des nations par Madame Marie Laurent le 13 octobre 1879	80	Quatrain abab fmfm	12	313
34	Le Jugement de Pâris	556	I. sizain aabccb douzain abbaccbddd deux sizains aabccb douzain abbaccbddd sizain aabccb sizain aabccb	sizain 12.12.8.12.12.8 douzain d'octosyllabes deux sizains 12.12.8.12.12.8 (chœur) douzains d'octosyllabes sizain 12.12.8.12.12.8 sizain 8.8.12.8.8.12	317

		quinze quatrains abab mfmf	quatrains (12.6.12.6)
		six quatrains suivis fmm	quatrains d'alexandrins
		deux sizains aabccb	sizains 12.12.8.12.12.8 (chœur)
		douzain ababcccbddbd	douzain d'octosyllabes
		Sizain aabccb	sizain 12.12.8.12.12.8 (chœur)
	II.	douzain ababccdedeff	douzain d'alexandrins (le chœur)
		AabBcdDcC mmffmffmm	neuvain d'octosyllabes
		douzain abbaccdeedff	douzain d'alexandrins (chœur des Hommes)
		huitain aabbedcd	huitain 8.12.12.12.12.8.12.8
		douzain aabcbcdfdfgg	douzain d'alexandrin (chœur des Femmes)
		huitain aabbedcd	huitain 8.12.12.12.12.8.12.8
		douzain abbaccfffgg	douzain d'alexandrins (le Chœur) ;
		AabBcdDcC mmffmffmm	neuvain d'octosyllabes (Hermès)
		douzain aabcbcddeffe	trois douzains

			douzain aabcbcdedeff douzain abbaccddeffef	d'alexandrins	
			huitain aabbcbcc douzain aabcbcdedeff douzain ababccddeffef douzain aabccbdeedff	huitain 8.12.12.12.12.8.12.8 trois douzains d'alexandrins	
			AabBcdDcC mmffmffmm douzain ababccddfoggf.	neuvain d'octosyllabes (Hermès) douzains d'alexandrins	
			III. rimes plates	12	
35	Les Voyageurs	56	Quatrain abab fmfm	12	343
36	Fille de la clarté, Muse aux regards vermeils	22	rimes plates	12	346

2.1.4.1. Rimes plates : 15, 19, 23, 25, 26, 32, 36

Sept pièces sont à rimes plates, toutes en alexandrins. Elles sont courtes par rapport aux pièces en quatrains croisés en alexandrins. Même le plus long morceau, « Les Roses » (26) n'a que 50 vers. « Homme, tu peux faucher, par un sombre désastre » (19), « À la Font-Georges » (23) sont les pièces les plus courtes du recueil (12 vers).

2.1.4.2. Quatrains

Le quatrain est la forme strophique la plus récurrente dans le recueil : 16 pièces contiennent des quatrains.

2.1.4.2.1. Quatrains monométriques

Le quatrain monométrique est évidemment la forme la plus fréquente. De même, la plupart de quatrains dans le *Sang de la Coupe* sont monométriques.

2.1.4.2.1.1. Quatrains d'alexandrins : 3, 14, 18, 21, 22, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35

À la différence des *Stalactites* ou des *Odelettes*, parmi les 13 occurrences des quatrains monométriques, 12 sont en alexandrins. C'est d'ailleurs une forme fort fréquente à l'époque. Martinon remarque :

Ce quatrain est devenu, au XIX^e siècle, une des principales, disons mieux, la principale forme adoptée par les poètes ; et même, avec l'abandon progressif du dizain, voire du sizain, estimés trop ambitieux, c'est devenu aujourd'hui la forme presque unique de beaucoup de poètes, même ou surtout dans le genre le plus élevé.

Elle emplit de nouveau des volumes entiers, et a produit une infinité de belles œuvres dans tous les genres, lyrique ou épique, élégiaque ou descriptif, et chez des poètes de tout ordre et de toute espèce, depuis le *Vallon* de Lamartine jusqu'au *Bateau ivre* de Rimbaud¹⁹³.

Ainsi, Banville adopte ce rythme comme le font les autres poètes à son époque. Remarquons ici que certaines des pièces écrites en quatrains d'alexandrins ont pour sous titre le mot « Ode » : « La Muse Héroïque » (28), « La Gloire de Molière » (29), « La Charité » (31), « La Centième de Notre-Dame de Paris ». Le quatrain croisé en alexandrins peut être considéré donc chez Banville une des principales formes de l'ode. Ces odes sont récitées sur scène, ce qui témoigne de l'intention du poète de mêler le lyrisme et le dramatique, comme il l'annonce dans la préface du recueil¹⁹⁴.

2.1.4.2.1.2. *Quatrain d'octosyllabes* : 29

Contrairement aux autres recueils de Banville, surtout ceux des dernières années où le quatrain d'octosyllabes l'emporte de beaucoup sur les autres, nous ne le trouvons que dans une seule pièce : « Le Gloire de Molière » où on en trouve deux types : quatrains croisés (fmfm) d'octosyllabes et un quatrain à rimes embrassées (fmmf).

2.1.4.2.1.3. *Quatrain d'heptasyllabes* : 27

Le quatrain monométrique d'heptasyllabes est une forme peu représentée chez notre poète. Surtout, dans ses premières œuvres, nous n'en trouvons que deux occurrences. L'un est « La nuit de printemps » des *Cariatides*. La deuxième occurrence est « Le Vin d'amour » du *Sang de la Coupe*. Ce rythme deviendra plus fréquent dans ses derniers recueils. En général, lorsqu'il emploie les vers de sept syllabes dans le quatrain, il préfère les combiner avec des vers plus courts.

2.1.4.2.2. *Quatrain à clausule 12.12.12.6* : 17

Les quatrains à clausule sont assez fréquents chez Banville, surtout lorsqu'ils ont pour base des vers courts (par exemple, on compte 14 occurrences du quatrain 6.6.6.4 à rimes

¹⁹³ Martinon, *op.cit.*, p. 98.

¹⁹⁴ Il ne s'agit donc pas de la nouvelle forme du « poème ».

suivies). Mais il est rare que Banville compose des quatrains à clausule à base d'alexandrins. Le quatrain de « La Colombe blessée » est le seul emploi chez Banville.

2.1.4.2.3. Quatrains symétriques : 16, 20, 29, 34

La seule forme symétrique qu'on trouve dans le recueil est 12.6.12.6. La combinaison de l'alexandrin avec l'hexasyllabe (deux alexandrins et deux vers de six vers) est plus commune que celle de deux alexandrins et deux octosyllabes. À propos de ce genre de la strophe, Martinon a raison de remarquer : « Banville, qui a employé cette strophe une vingtaine de fois, dans ses premières œuvres, la fait indifféremment masculine ou féminine, à l'exemple de V. Hugo¹⁹⁵ ». Parmi les quatre pièces qui contiennent le quatrain 12.6.12.6, deux sont masculines (« Vous en qui je salue une nouvelle aurore » (20) fmfm ; « La Gloire de Molière » (29) fmfm), deux féminines (« Tristesse au jardin » (16) mfmf ; « Le Jugement de Pâris » (34) mfmf). C'est une forme propre à l'élégie selon Martinon. Mais les quatre pièces qui contiennent ce rythme dans le *Sang de la coupe* ne sont pas d'un ton élégiaque.

Dans « La Gloire de Molière » et « Le Jugement de Pâris », il semble que cette forme soit employée pour mieux marquer le changement des locuteurs (il y a dans les deux cas l'indication de personnages : dans le premier, « La Poésie » qui est un personnage allégorique ; dans le dernier, les propos de Cypris, de Pallas et de Héra).

2.1.4.3. Quintil : 29

Le quintil ne se trouve que dans une pièce : « La Gloire de Molière ». C'est le quintil monométrique en octosyllabes qui est le mètre le plus fréquent dans l'usage du quintil (et non en alexandrins). La structure des rimes *abaab* est aussi la plus usitée. « La Gloire de Molière » est une ode dans laquelle les personnages allégoriques louent Molière. Les propos de « La Poésie » (v. 1-25) et ceux du « Drame » (v. 94-143) sont en quintils.

2.1.4.4. Sizains

2.1.4.4.1. Sizains monométriques : 2, 27

2. « La Malédiction de Cypris »

C'est une série de sizains d'alexandrins sur deux rimes, mais la structure de ces rimes n'a rien de régulier. Martinon a raison d'indiquer Musset comme modèle. Comme il l'a indiqué plus haut dans son ouvrage, on a dix combinaisons possibles de sizain sur deux rimes : « il

¹⁹⁵ Martinon, *op.cit.*, p. 140.

y en a dix en tout : d'abord *abab ab*, avec *abba ab*, puis *abab ba* et *abbaba* ; les trois formes *aababb*, *abaabb*, *aabbab* sont assez rares, et bien plus encore celles où trois rimes sont consécutives, *aaabbb*, *aabbba*, *abbbbaa*¹⁹⁶». Banville emploie dans cette pièce toutes les combinaisons sauf les formes *aaabbb aabbba abbbbaa*¹⁹⁷.

Martinon évoque dans la suite la caractéristique particulière de cette forme :

il est évident qu'il n'y a plus rien là qui ressemble à des strophes, dont la caractéristique est de se répéter : c'est un cadre artificiel, qu'il a plu au poète d'adopter pour y enfermer un conte ou un récit. Musset a mieux aimé répéter trois fois chaque rime, mais dans un ordre quelconque, que de s'astreindre aux rimes plates ; il a pensé sans doute qu'il y aurait là plus de variété, et par conséquent moins de monotonie, et qu'en triplant la rime il rachetait amplement l'irrégularité de la forme.

L'idée était fort juste. Mais loin d'avoir un caractère lyrique, cette disposition serait plutôt un cadre épique, à l'imitation de ceux qu'ont employés les poètes italiens ou anglais, l'octave, ou la strophe de Spenser. Ou plutôt c'est quelque chose d'intermédiaire, à égale distance des formes lyriques et des rimes plates. Musset a écrit ainsi près de 300 sizains, dont la moitié dans *Namouna*¹⁹⁸.

La longueur de la pièce (606 vers, soit 101 sizains) semble confirmer l'explication de Martinon. À l'instar de Musset, Banville essaie une forme intermédiaire entre le vers purement lyrique et la forme épique qu'est l'alexandrin à rimes plates.

27. « Le Vin de l'amour »

« Le Vin de l'amour » est une pièce de 16 heptasyllabes. Malgré l'absence de blanc, elle peut être divisée en un quatrain croisé et deux sizains *aabccb* (mmfmmf).

2.1.4.4.2. Sizains symétriques : 4, 24, 34

« À Mesdemoiselles Aménaïde, Lyzie et Eugénie de Friberg » (24) « Le Jugement de Pâris »(34) 12.12.8.12.12.8.

Parmi les sizains symétriques, qui représentent « la forme primitive et principale du sizain¹⁹⁹», la combinaison de l'alexandrin et de l'octosyllabe est la forme la plus répandue, avec 12.12.6.12.12.6. En plus c'est « une des formes favorites du romantisme²⁰⁰». Il est tout à fait légitime que Banville l'emploie dans le *Sang de la coupe* dont les pièces sont principalement composées dans les années 1840.

¹⁹⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 301.

¹⁹⁷ Dans les cas de *abbaab* et *aabbab*, la forme masculine l'emporte sur la forme féminine.

¹⁹⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 307.

¹⁹⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 231.

²⁰⁰ Martinon, *op.cit.*, p. 236.

« Le Jugement de Pâris » contient un autre type de sizain : 8.8.12.8.8.12²⁰¹, dont les derniers vers des modules²⁰² (tercets) sont plus longs que les deux vers qui précèdent. Chez les classiques on trouve 8.8.12.8.8.12, mais « Mais les seules formes qui ne soient pas très rares aux deux époques [= le XVI^e siècle et le XIX^e siècle] sont tout au plus 4.4.8 et surtout 3.3.7²⁰³ ». En effet Banville avait employé le sizain 3.3.7.3.3.7 dans « La dernière pensée de Weber » (les *Stalactites*) mais il est rare qu'il compose ce type de sizain avec l'alexandrin et l'octosyllabe.

4. « Louanges d'Aurélié » 8.8.4.8.8.4

À la différence des classiques dont les mètres sont limités (au moins dans la poésie sérieuse) à l'alexandrin et à l'octosyllabe, les romantiques préfèrent des mètres relativement plus légers, plus propre à l'expression lyrique. Banville est l'un des poètes qui chérissent le plus ce sizain comme le remarque Martinon.

2.1.4.5. Huitains : 1, 34

« L'invincible » (1) est composé de six huitains *abbacddc* en octosyllabes. Ce type de huitain est formé, selon la classification de Philippe Martinon, de « quatrains géminés ». En effet, le lien entre la première moitié et la seconde n'est pas assuré par la rime. Pourtant, le genre des rimes (mffmfmmf) montre qu'il y a l'alternance du genre des rimes dans la strophe (non pas succession de deux quatrains masculins : mffm mffm).

Dans la deuxième partie de « Le Jugement de Pâris » (34) se trouvent trois strophes de huit vers. Du point de vue typographique la strophe peut être considérée comme deux quatrains indépendants, car il y a un blanc entre le quatrième vers et le cinquième. Mais sa disposition des rimes *aabb cbcc* assure l'unité de la strophe²⁰⁴. Martinon répertorie le huitain *abab cbcc*, qui est fort rare. Banville fait que le quatrain initial est en rimes suivies. La strophe est hétérométrique : 8.12.12.12.12.8.12.8. Cela témoigne de la volonté d'originalité.

²⁰¹ Cette strophe (v. 49-54) est précédée par un sizain 12.12.8.12.12.8 (v. 43-48). Ces deux sizains sont liés par les rimes : *aabccb bbadda*. En plus, le début du premier sizain est entièrement repris à la fin du second (« C'est à moi, c'est à moi d'avoir le fruit doré »).

²⁰² Dans la terminologie de Benoît de Cornulier (*Art poétique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 127-136), un module est un constituant métrique intermédiaire entre la strophe et mètre.

²⁰³ Martinon, *op.cit.*, p. 250.

²⁰⁴ Martinon ne relève pas cette forme dans son répertoire des huitains. Celle-ci n'est sans doute pour lui qu'une série de quatrains enchaînés.

2.1.4.6. Neuvain : 34

AabBcdDcC *mmffmffmm*

La trente-quatrième pièce dont nous venons de traiter contient trois neuvains. Ils sont tous en octosyllabes. Les premier, quatrième, septième et neuvième vers sont repris tels qu'ils sont dans les trois strophes. La césure se situe entre le quatrième vers et le cinquième vers. Le « quatrain initial » est à rimes suivies, donc moins lyrique que le quatrain croisé. Les cinq vers suivants sont différents des formes « lyriques » du quintil (*aabab* et *abaab*). Martinon ne mentionne pas cette forme.

2.1.4.7. Douzains : 34

Une des caractéristiques du *Sang de la coupe* est l'usage du douzain que Banville ne pratique pas ailleurs dans ses autres œuvres poétiques²⁰⁵. Les trois parties de « Le Jugement de Pâris » contiennent des douzains fort variés.

I.

abbaccbddd *mffmffmffm*

abbaccadda *fmmfmmmfmmmf*

ababccbddbd *fmfmffmffmf*

Le douzain apparaît trois fois dans la première partie, toujours en octosyllabes, mètre le plus fréquent dans la strophe composée. La disposition des rimes suggère une césure entre le quatrième et le cinquième vers. Le « quatrain initial » des deux premiers cas est à rimes embrassées tandis que le troisième est en rimes croisées. Les huit vers suivants sont apparemment dérivés du huitain « moderne » *aaab cccb*. Leur combinaison donne donc le schéma suivant : *abab cccd eeed*. On en trouve les exemples chez Hugo, Vigny et Gautier²⁰⁶. Pourtant, Banville essaie de renforcer l'unité de strophe en liant par la rime quadruple le quatrain initial et le huitain qui suit. Dans le premier douzain c'est la rime b qui réapparaît au huitain *abba cccbddd*, alors que l'on voit dans le deuxième quatre fois (vers 1, 4, 8 et 12) la rime a : *abba cccaddda*. Le poète ajoute une petite modification au troisième douzain en invertissant les deux dernières rimes : *bd* en *db*.

II.

ababccdedeff *mfmmmfmmmf*

abbacdeedff *fmmfmmmfmm*

aabcbcdedeff *mmfmfmfmff*

²⁰⁵ Par contre, nous les trouvons parmi les couplets dans son théâtre.

²⁰⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 419.

abbaccdedeff *fmmfmmfmmf*
 aabcbcddeffe *ffmfmmfmmf*
 aabcbcdedeff *mmfmmfmmf*
 abbaccddefe *fmffmmfmmf*
 aabcbcdedeff *mmfmmfmmf*
 ababccdefef *mfmmffmf*
 aabccbdeedff *mmfmmfmmf*
 ababccdeffe *fmffmmfmmf*

Le chœur des Hommes et des femmes est en douzains d'alexandrins, ce qui est rare pour une strophe composée assez longue et qui dans la plupart des cas est en octosyllabes. À la différence des douzains de la première partie, les douzains ne sont pas ici composés d'un quatrain et d'un huitain. À première vue, les premier, deuxième, troisième, sixième, huitième et dixième douzains commencent par un quatrain initial, mais le troisième couple de la rime (*cc*) le suit immédiatement. Si on séparait les quatre premiers vers, le reste serait un sizain précédé par un distique qui n'est pas du tout lié au sizain par la rime. Donc la césure entre le quatrième vers et le cinquième est improbable. Il est plus raisonnable de penser que les douzains sont composés de deux sizains.

Nous pouvons d'abord diviser ces douzains en deux types : dans le premier type, les douzains commencent par *ababcc* (premier, neuvième et onzième) ou *abbacc* (deuxième, quatrième, septième) ; dans le second type, les douzains commencent par *aabcbc* (troisième, cinquième, sixième, huitième) ou *aabccb* (dixième).

Dans la seconde moitié, la disposition des rimes est plus variée. Les types *ddeffe* (cinquième et onzième) *ddefef* (septième et neuvième) sont identiques aux sizains normaux : *aabccb* et *aabcbc* ; les types *dedeff* (premier, troisième, quatrième, sixième, huitième), *deedff* (deuxième et dixième) sont des formes qu'on peut avoir en inversant des sizains plus habituels : *aabcbc* ; *aabccb*. La première moitié a donc quatre types de rimes, la seconde moitié cinq. De nombreuses combinaisons sont possibles. Par conséquent, parmi les dix douzains, il n'y en a que deux identiques. Tous les autres sont différents l'un de l'autre.

III

Douzains d'alexandrins à rimes suivies

Tout au long de la troisième partie se succèdent les ensembles de douze alexandrins en rimes suivies. On ne peut donc pas les qualifier de « douzains » au sens strict. Pourtant, le blanc typographique et l'indication de personnage suggèrent leur unité (plutôt sémantique et énonciative que métrique) comme strophe.

2.1.4.8. Sonnets

Le seul type de poème à forme fixe dans le recueil est le sonnet. On en trouve huit occurrences. Il est intéressant de noter que huit sonnets sont disposés de sorte qu'ils constituent une série (à partir de la 8e position jusqu'à 13e position). Surtout, les quatre premiers ont un titre commun, « La Toison d'or ». Il s'agit moins de la succession de quatre sonnets indépendants que d'une pièce composée de quatre sonnets.

Rappelons que Banville affirme dans le *Petit Traité* que même le poème (épopée) et la tragédie doivent inévitablement comprendre des vers lyriques pour exister.

Il est vrai que certaines des pièces dans le *Sang de la coupe* sont longues, mais les morceaux en alexandrins à rimes plates ne sont ni nombreux ni longs. Ce fait témoigne de la volonté du poète d'introduire des vers lyriques (et en même temps le lyrisme) dans le « Poème ». En effet, « la Malédiction de Cypris », considérée par le poète comme « le plus important de mes essais en ce genre²⁰⁷ » comprend 606 vers et est écrite en sizains.

Certes, la plupart des strophes du *Sang de la Coupe* sont plutôt classiques (quatrain isosyllabiques d'alexandrins et d'octosyllabes, quatrain symétriques 12.6.12.6 ; sizain symétriques 12.12.8.12.12.8, etc.), bien que Banville emploie ici une ou deux formes qu'il ne reprendra jamais (Quatrain à clausule 12.12.12.6). Mais la variété au point de vue strophique du recueil se résume dans « le Jugement de Paris ». On y trouve des quatrains, des sizains, des huitains, des neuvains, et même des douzains. En plus, par exemple, les neuvains ont tous ici une structure rimique différente, de même que les huitains et les douzains.

Banville explique en 1874 son intention dans la préface du recueil :

Obstinément attaché, pendant toute ma 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) et très intimement persuadé que le théâtre ne trouvera chez nous sa forme définitive que lorsque nous aurons su, comme les anciens, associer le chant et l'ode au dialogue dramatique, j'avais souvent pensé qu'on devait pouvoir, dans le drame, obtenir de très grands effets au moyen de l'emploi de rythmes qui seraient variés, reliés et enchainés selon la diversité des situations et des personnages, et j'avais, dès 1846, écrit *Le Jugement de Pâris*, pour donner un échantillon de cet art que j'entrevois²⁰⁸.

Dans le *Sang de la coupe*, le poète aborde non seulement le « poème » mais aussi le « drame » où il introduit des « rythmes » variés, c'est-à-dire le lyrisme. De même dans « *La Gloire de Molière* », il emploie cinq types de strophes. La présence des vers lyriques variés est une des caractéristiques des œuvres théâtrales de Banville.

²⁰⁷ Préface du *Sang de la Coupe*, OPC t. II, p. 186.

²⁰⁸ Préface du *Sang de la Coupe*, op.cit., p. 187.

« Le Jugement de Pâris » n'est pas une pièce de théâtre faite pour être jouée, mais une autre particularité du recueil est la présence de morceaux récités sur le théâtre. « La Muse Héroïque », « La Muse des vingt ans » « La Charité » sont en quatrains à rimes croisées d'alexandrins, forme très répandue de l'ode. En effet, le choix formel du poète est important :

Enfin, contrairement au système qui a prévalu après moi, j'avais employé aussi pour glorifier les anniversaires des génies, non la forme dramatique, en ce cas puérile et ayant le défaut de rapetisser et de tourner aux masques de carnaval les personnages surnaturels qu'elle met en scène, mais l'ode encore, dialoguée ou non²⁰⁹

L'osmose entre le genre dramatique et la poésie lyrique est ici claire. Ainsi, la tentative du poète d'élargir l'éventail de l'expression lyrique se maintient et se développe dans le *Sang de la Coupe*.

2.1.5. Les Odes funambulesques : les vers lyriques dans les recueils satiriques et comiques

Les Stalactites et *Les Odelettes* que nous avons étudiées ci-dessus se situent dans la lignée des « odelettes », dont le ton est purement lyrique. En parallèle, Banville compose des morceaux comiques et satiriques : *Les Odes funambulesques* (1857) dont certaines pièces sont composées à la même époque que les *Stalactites* et les *Odelettes*, et les *Nouvelles Odes funambulesques* (1869), qui seront divisées en *Occidentales* et *Rimes dorées* en 1875. Le ton est certes un peu différent, mais la recherche des formes est toujours présente.

De nombreuses pièces dans ce recueil sont composées en alexandrins à rimes plates. Pourtant dans les sections « autre guitare » et « variations lyriques », nous pouvons constater que Banville est ici aussi fidèle au principe de la diversité métrique, même quand il s'agit de parodies de Victor Hugo (qui, lui-même, pratique divers vers lyriques).

Nous établissons ici, de la même manière que dans l'analyse des recueils précédents, la liste des pièces en vers lyriques recueillies dans les *Odes funambulesques*. Pour la commodité de la compréhension, nous avons numéroté les pièces.

	Titre	Nv	Strophes	Mètre	Page
1	La Corde Roide	60	aabccb mmfmmf	8	17

²⁰⁹ Préface du *Sang de la Coupe*, *op.cit.*, p. 188.

2	La Ville Enchantée	104	abab fmfm	12	20
3	La belle Véronique	52	abab fmfm	12	25
4	Mascarades	200	ffmm	6.6.6.4	28
5	Premier Soleil	44	abab fmfm	12	37
6	La Voyageuse	124	abab mfmf	8	40
7	Éveil	136	Rimes plates	12	47
8	Les Théâtres d'enfants	128	Rimes plates	12	53
9	L'Opéra turc	132	Rimes plates	12	58
10	Académie Royale de Musique	262	Rimes plates	12	63
11	L'Amour à Paris	142	Rimes plates	12	81
12	Une Vieille Lune	130	Rimes plates	12	87
13	PRÉFACE	78	aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4	94
14	Les Folies Nouvelles	295	Scène I et Scène II : rimes plates. Scènes III et IV : rimes plates sauf les chansons	12	98
			Scène III		
			Chanson 1 : deux huitains ababcdCD fmfmfmfm	8	
			Scène IV		
			Chanson 2 : ababacC ; ABABC	7.7.7.7.7.7/7.7.7.7.5	
			Chanson 3 : Trois neuvains ababccdcD fmfmfmfm	7	
			Chanson 4 : deux huitains aaabcccb ffmffm	7	
15	L'Ombre d'Éric	40	8AbbababA AbbacacA AbbacacA AbbacacA AbbacacA	8	118
16	Le Mirecourt	42	aabccb ffmffm	12.12.8.12.12.8	120
17	V...le baigneur	72	aabccb ffmffm	7.3.7.7.3.7	122
18	La Tristesse	72	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	126

	d'Oscar				
19	Le Flan dans l'Odéon	88	abbacdDC fmmfmffm	8	130
20	L'Odéon	36	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	134
21	Bonjour, Monsieur Courbet	48	abab fmfm	12	136
22	Nadar	84	abab mfmf	12.6.12.6	139
23	Reprise de La Dame	72	ababcccb fmfmffm	6	143
24	Marchands de Crayons	175	quintil abaab fmffm	8	174
25	Nommons Couture !	84	abab fmfm	6.4.6.4	155
26	Le Critique en mal d'enfant	102	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	160
27	Rolle n'est plus vertueux	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	8.8.8.8.8/8.8.8.3/8.8.8.3	165
28	Mademoiselle Page	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	8.8.8.8.8/8.8.8.1/8.8.8.8.1	167
29	Brohan	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	8.8.8.8.8/8.8.8.2/8.8.8.8.2	168
30	Arsène	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10/10.10.10.2/10.10.10.1 0.10.2	169
31	Madame Keller	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10/10.10.10.2/10.10.10.1 0.10.2	170
32	Adieu, Paniers	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10/10.10.10.1 /10.10.10.10.1	171
33	À Désirée Rondeau	15	Rondeau aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10/10.10.10.2 /10.10.10.10.2	172
34	Mort de Shakspeare	8	Triolet ABaaabAB	8	173
35	Nérait, Tassin et Grédelu	8	Triolet ABaaabAB	8	174
36	Grédelu	8	Triolet ABaaabAB	8	175
37	Tassin	8	Triolet ABaaabAB	8	176
38	Nérait	8	Triolet ABaaabAB	8	177
39	Feu de Bengale	8	Triolet ABaaabAB	8	178
40	Leçon de	8	Triolet ABaaabAB	8	179

	chant				
41	Académie Royale de Musique	8	Triolet ABaaabAB	8	180
42	Du temps que le maréchal Bugeaud poursuivait vainement Abd-el-Kader	8	Triolet ABaaabAB	8	181
43	Âge de M. Paulin Limayrac	8	Triolet ABaaabAB	8	182
44	Bilboquet	8	Triolet ABaaabAB	8	183
45	Élève de Voltaire !	8	Triolet ABaaabAB	8	184
46	Monsieur Homais	8	Triolet ABaaabAB	8	185
47	Polichinelle Vampire	8	Triolet ABaaabAB	8	186
48	Opinion sur Henri de La Madelène	8	Triolet ABaaabAB	8	187
49	Note rose	8	Triolet ABaaabAB	8	188
50	Monsieur Jaspin	16	Doubles triolets	8	189
51	Le Divan Le Peletier	48	Six triolets	8	190
52	Ma biographie	48	abab mfmf	8	193
53	À un ami, pour lui réclamer le prix d'un travail littéraire	48	abab mfmf	12.8.12.8	196
54	Villanelle de Buloz	25	villanelle A'bA" abA' abA"...abAA..	7	199
55	Écrit sur un exemplaire des Odelettes	24	aabccb mmfmmf	5.5.2.5.5.2	291
56	Couplet sur l'air des	5	abaab fmffm	6.6.6.6.3	203

	Hirondelles, de Félicien David				
57	Villanelle des pauvres housseurs	37	villanelle	7	204
58	Chanson sur l'air des Landriry	120	aaBcC mmfmm	8.8.3.8.3	207
59	Ballades des célébrités du temps jadis	28	ballade huitain ababbcbC	8	213
60	Virelai à mes éditeurs	56	virelai divisé en 6 groupes de longueurs différentes : 2 vers, 5 vers, 12 vers, 14 vers, 18 vers, 5 vers A'A" aabaA' abaababA" abaA' aababbabbababA" aaaabbabaaaaabaaaA' abaA'A"	7	215
61	Ballade des travers de ce temps	35	ballade en dizains ababbccdcD	10	218
62	Monsieur Coquardeau, Chant royal	63	chant royal ababccdedE	10	221
63	Monselet d'automne, Pantoum	40	Pantoum mfmf	8	225
64	Réalisme	76	Rimes plates	12	228
65	Méditation poétique et littéraire	24	aabccb ffmffm	12.12.12.12.12.12 12.12.6.12.12.6	231
66	À Augustine Brohan	36	abab mfmf	8	233
67	La Sainte Bohème	70	abbacdeed abba mffmffmffm fmmf	8	235
68	Ballade de la vraie sagesse	35	ballade en dizains ababbccdcD	10	239
69	Le Saut du tremplin	72	aabccb mmfmmf	8	241

2.1.5.1. Rimes plates : 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 64

L'édition de 1873 des *Odes funambulesques* à laquelle nous référons contient 69 pièces. Huit pièces sont écrites en alexandrins à rimes plates. On ne trouve qu'un exemple de strophes en rimes suivies (« Mascarades » en quatrains 6.6.6.4 mmff que l'on a vus dans les *Stalactites* ou dans les *Odelettes*). Sauf « Le Réalisme » et « Folies-Nouvelles », tous ces cas se situent dans la section « Évohé ».

L'usage de l'alexandrin à rimes plates est d'un caractère différent de celui des « poèmes », qu'il s'agisse des *Cariatides* ou du *Sang de la coupe*. Cette forme s'associe dans le recueil au ton théâtral et comique. Non seulement les thèmes mais aussi les formes elles-mêmes concernent le théâtre notamment la comédie. Là, la dislocation typographique et énonciative de l'alexandrin²¹⁰ est remarquable et les rimes sont riches.

L'alexandrin à rimes plates n'est donc pas ici de ton épique, contrairement à ce que l'on trouve dans certaines pièces des *Cariatides* et du *Sang de la coupe*, mais se rapproche ces pièces de théâtre, une des formes capitales du recueil.

D'autre part, *Les Odes funambulesques* contiennent un nombre considérable des poèmes à formes fixes auxquels Banville consacre un chapitre entier dans le *Petit Traité de poésie française* (Chapitre IX). Vu leur importance dans l'ensemble du corpus banvillien, nous reviendrons plus tard sur ce point.

2.1.5.2. Quatrains

Parmi les 69 pièces de l'ouvrage, dix pièces sont en quatrains, dont sept monométriques. Ce nombre est relativement bas par rapport à la fréquence du quatrain non seulement dans les recueils de Banville (par exemple, toutes les pièces d'*Idylles Prussiennes*, *Sonnailles et Clochettes*, et *Nous tous* sont en quatrains), mais aussi dans la poésie française de l'époque en général.

2.1.5.2.1. Quatrains monométriques : 2, 3, 5, 6, 52, 66, 67

Trois pièces sont composées de quatrains monométriques d'alexandrins : « La Ville Enchantée » (2), « La Belle Véronique » (3), « Premier soleil » (5). La disposition des rimes est identique dans tous les cas (rimes croisées *fmfm*). Le quatrain à rimes croisées est la forme la plus basique, la plus répandue parmi les diverses formes de quatrains : « Ce quatrain est devenu, au XIXe siècle, une des principales, disons mieux, la principale forme adoptée par les poètes ; et même, avec l'abandon progressif du dizain, voire du sizain,

²¹⁰ Répartition de l'alexandrin coupé en plusieurs segments entre plusieurs personnages qui prononcent chacun un de ces segments.

estimé trop ambitieux, c'est devenu aujourd'hui la forme presque unique de beaucoup de poètes, même ou surtout dans le genre le plus élevé²¹¹».

On trouve dans *Les Odes funambulesques* quatre pièces composées de quatrains d'octosyllabes : « La Voyageuse »(6) « Ma biographie » (52) « À Augustine Brohan »(66) « La Sainte Bohème »(67). Les rimes sont croisées dans les trois premiers cas tandis que dans « La Sainte Bohème » les rimes sont embrassées (fmmf).

Dans « La Sainte Bohème », les quatrains sont insérés comme refrain après les huitains. Les rimes sont embrassées, ce qui n'est pas fréquent chez Banville.

2.1.5.2.2. Quatrains à clausule : 4

« Mascarades » aabb fmm 6.6.6.4

Banville affectionne ce type de quatrain à rimes suivies, composé de trois vers de six syllabes et une clausule de quatre syllabes. La clausule assure l'unité comme strophe, affaiblie par la composition des rimes (aabb fmm). Voici la remarque de Martinon à propos de l'importance de notre poète : « Et ce fut tout, d'abord, jusqu'au jour où Banville le ressuscita de nouveau, cette fois pour longtemps. On peut même dire qu'il lui doit une part de sa réputation, car la pièce qui, la première fois, fit connaître son nom au-delà d'un cercle restreint, c'est une pièce des *Stalactites*, écrite dans ce rythme, l'ode fameuse *À la Font-Georges*, qu'on trouve encore dans toutes les anthologies²¹²».

Martinon suppose que cette forme a été créée au XVI^e siècle par Ronsard d'après Marot ou d'après des chansons populaires, et ce ne serait sans doute pas par hasard que Banville a mis dans la première strophe de la pièce le nom de Ronsard et dans la dernière strophe celui de Marot. En sus de mètres courts qui sont une des caractéristiques de la chanson, le ton plutôt gai de la pièce de Banville est proche celui de la « chanson du vin ». Il avait déjà utilisé ce rythme dans les *Stalactites* (« À la Font-Georges ») et dans les *Odelettes* (« À Henry Murger ») et il continuera de l'employer : « Le poète ne fut pas ingrat : il s'est servi de ce rythme au moins seize fois, dont une pièce des *Exilés*, qui n'a pas moins de soixante-cinq strophes. Ce rythme devait éminemment convenir à Banville, car il est évident que la rime en est l'agrément principal, avec le quatrième vers faisant comme l'écho du troisième. Aussi la rime doit-elle être ici plus parfaite qu'ailleurs²¹³».

2.1.5.2.3. Quatrains symétriques

²¹¹ Martinon, *op.cit.*, p. 98

²¹² Martinon, *op.cit.*, p.134.

²¹³ *Ibid.*

2.1.5.2.3.1. *Quatrains à base d'alexandrin* : 22, 53

Le quatrain de « Nadar » (22) est composé de deux modules *ab* où un alexandrin est suivi d'un vers de six syllabes. Les rimes sont croisées (mfmf). D'autre part, dans « A un ami, pour lui réclamer le prix d'un travail littéraire »(53), la base est aussi l'alexandrin, mais combiné avec l'octosyllabe (12.8. 12.8 abab, mfmf).

2.1.5.2.3.2. *Quatrain à base de vers courts* : 25

Banville avait déjà employé ce type de quatrains à base de vers de six syllabes à rimes croisées avec deux vers de quatre syllabes. Comme nous l'avons vu ci-dessus, Martinon relève les noms de Ronsard et de Hugo comme exemples de poètes qui ont choisi le quatrain 6.4.6.4, sans oublier de mentionner « Nommons couture ! »(25) des *Odes funambulesques*²¹⁴. Cette pièce est particulière en ceci qu'elle est un pastiche d'une pièce de Hugo, comme la plupart de pièces recueillies de la section « Autres Guitares » (qui suggère la présence importante de Victor Hugo dans la section).

2.1.5.3. *Quintils* : 14, 24, 24, 56, 58

« Chanson » de la scène IV des « Folies-Nouvelles » ABABR 7.7.7.7.5

La deuxième chanson des « Folies-Nouvelles » a pour refrain un ensemble de cinq vers, après chaque septain. Ce qui n'est pas régulier, c'est que le dernier vers ne rime pas avec les autres vers. On peut aussi considérer cette strophe comme un quatrain suivi d'un refrain.

« Marchands de Crayons » quintil d'octosyllabes abaab *fmffm* (24)

Il s'agit de la forme la plus répandue du quintil du point de vue à la fois métrique (8.8.8.8.8 « L'octosyllabe, nous l'avons dit, est le seul mètre un peu répandu²¹⁵ ») et rimique (abaab).

« Couplet sur l'air des Hirondelles, de Félicien David » ababa *fmfmf*, 6.6.6.6.3

Le cas de la 56ème pièce du recueil, « Couplet sur l'air des Hirondelles, de Félicien David » est plus particulier : ababa fmff, 6.6.6.6.3. C'est une pièce très courte, qu'on ne peut pas appeler « strophe », ne contenant que cinq vers. Comme l'indique le titre, il s'agit plutôt d'un couplet de chanson qu'une pièce en strophes. Martinon remarque à propos de l'usage de cette forme de quintil que « V. Hugo ne s'en est servi (deux ou trois fois) que dans les couplets destinés au chant et accompagnés de refrains : pour lui ce ne sont pas des strophes²¹⁶ ». Ici, le couplet se compose de vers de six syllabes avec une clausule de trois

²¹⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 157.

²¹⁵ Martinon, *op.cit.*, p. 185.

²¹⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 201.

vers. Le choix de mètres courts est une des caractéristiques de la chanson. En effet, cette pièce est la parodie d'une chanson.

« Chanson sur l'air des Landriry » aabcc *mmfmf*, 8.8.3.8.3

La pièce 58 est un pastiche d'une chanson de Voiture. La disposition des rimes est tout à fait particulière : *aabcc*. Le troisième vers est une sorte de vers blanc, qui ne rime pas. Le troisième vers et le cinquième vers sont repris comme refrain dans chaque quintil (« Landriette » au troisième vers, « Landriry » au cinquième. Bien que les deux mots n'aient pas la même terminaison, leur ressemblance phonique est évidente). À propos des rimes, Banville explique lui-même dans le « Commentaire » des *Odes funambulesques* : « Ici, le fin du fin et la suprême habileté, c'est d'imiter la négligence et le sans-façon de la rime populaire, de faire rimer les mots terminés par un S avec ceux qui sont terminés par un T, et d'éviter, au lieu de la rechercher, la conformité de la consonne d'appui²¹⁷ », comme dans la première strophe (Paris/Landriry), deuxième (champs/méchants), cinquième (soucis/Landriry), seizième (prix/Landriry), dix-huitième (flétris/Landriry), dix-neuvième (souris/Landriry), vingtième (paris/Landriry). Les jeux homophoniques se trouvent partout dans la strophe, ce qui est bien propre à la chanson populaire.

2.1.5.4. Sizains

2.1.5.4.1. Sizains monométriques : 1, 65, 69

On trouve dans les *Odes funambulesques* trois fois le sizain monométrique : « Méditation poétique et littéraire » (65), « La Corde Roide » (1), « Le Saut du tremplin » en octosyllabes (69).

« Méditation poétique et littéraire » (65) contient deux sizains monométriques d'alexandrins (*ffmffm*) et deux sizains symétriques (12.12.8.12.12.8 *ffmffm*) disposés alternativement (12.12.12.12.12.12/12.12.6.12.12.12.6/12.12.12.12.12.12/12.12.6.12.12.6).

« La Corde Roide » et « Le Saut du tremplin » en octosyllabes (1, 69) forment une paire, la première servant de préface versifiée et la seconde étant la conclusion du recueil. Martinon fait une remarque intéressante concernant Banville : « Il serait surprenant que Banville n'eût pas employé un rythme si cher à Ronsard. Il lui doit même quelques-unes de ses plus jolies strophes, témoin celle-ci sur un clown²¹⁸ », et il cite « Le Saut du tremplin ». Il écrit plus loin à propos de ce type de sizain : « Le grand avantage de cette strophe, c'est que si, par la brièveté de son vers, elle convient parfaitement aux sujets légers et gracieux, d'autre part, avec sa césure et son rythme, elle a une envergure qui

²¹⁷ Banville, *OPC*, t. III, p. 545.

²¹⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 226.

l'égal aux plus hauts sujets²¹⁹ », ce qui s'applique parfaitement à ces deux pièces représentatives des *Odes funambulesques*.

2.1.5.4.2. Sizains hétérométriques (symétriques) : 13, 17, 18, 20, 26, 55, 65

Six pièces sont en sizains symétriques. Leur structure rimique est identique : *aabccb* (sauf la différence de « genre »).

Quatre sont à base d'alexandrins : « La Tristesse d'Oscar » (18), « Odéon » (20) « Le Critique en mal d'enfant » (26) (12.12.8.12.12.8 *mmfmmf*). « Méditation poétique et littéraire » (65) (12.12.6.12.12.6 *ffmffm*)

C'est un rythme très employé par des poètes du XIXe siècle comme Lamartine et Hugo, une forme représentative de l'Ode de l'époque. Les deux premiers cas sont basés sur des poèmes de Hugo. À propos de « La Tristesse d'Oscar » Banville commente : « Cette ode ne parodie rien, quoiqu'elle ait vaguement le mouvement du poème de Hugo, LA DOULEUR DU PACHA (*Orientales*, VII,) si souvent parodié²²⁰ », alors que « Odéon » parodie « L'Enfant » (*Orientales*, XVIII.²²¹).

Le sizain de « Méditation poétique et littéraire » (65) (12.12.6.12.12.6 *ffmffm*) est une autre forme de sizain favorite des romantiques : Hugo, Gautier, Sainte-Beuve, suivis par ici Banville. Une caractéristique de ce type de sizain est que Victor Hugo en fait toujours une strophe masculine²²², ce que font à sa suite d'autres poètes y compris Banville.

À base de vers plus courts : « Préface des Folies-Nouvelles » (8.8.4.8.8.4) (13), « V... le baigneur » (7.3.7.7.3.7²²³) (17), « Écrit sur un exemplaire des Odelettes » (5.5.2.5.5.2) (55).

- Un cas est à base d'octosyllabes : « Préface des Folies-Nouvelles » (13) (8.8.4.8.8.4 *mmfmmf*) forme fort employée par les contemporains. Elle n'est pas tout à fait neuve, mais son usage était limité au domaine de la chanson au cours des XVIIe-XVIIIe siècles. C'est après Musset qu'elle a connu sa vraie résurrection. Martinon relève le nom de Banville comme un poète qui chérit cette forme strophique : « Banville notamment usa de ce rythme

²¹⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 226.

²²⁰ Banville, *OPC*, t. III, p. 270.

²²¹ *Ibid*, p. 273.

²²² Terme adopté par Martinon, que précisent Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine : « les strophes masculines, c'est-à-dire terminées par une rime masculine » (*Introduction à l'analyse de la poésie*, t. II, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 24).

²²³ Voir l'étude consacrée à ce type de sizain par Buffard-Moret : « Sara la baigneuse ou les avatars d'une chanson poétique de la Renaissance », *Poésie, musique et chanson*, études réunies par Brigitte Buffard-Moret, Artois Presses Université, 2009, p. 85-102.

plusieurs fois, et toujours en strophes féminines²²⁴ » conformément au modèle qu'avait proposé son prédécesseur.

« V... le baigneur » (7.3.7.7.3.7 *ffmffm*) est une parodie de la célèbre pièce « Sara la baigneuse » de Victor Hugo qui était devenue « une des pièces romantiques de référence pour plusieurs générations de poètes²²⁵ ». Cette strophe connue depuis le XIV^e siècle avec Eustache Deschamps, pratiquée ensuite au XVI^e siècle par Du Bellay et Ronsard, a été remise en valeur au XIX^e siècle d'abord par Sainte-Beuve, suivi par Hugo, Musset, Nerval et bien sûr Banville (il l'avait déjà adoptée dans « À une petite chanteuse de rue » dans les *Stalactites*).

À propos de « Sara la Baigneuse » rappelons que Banville accuse Victor Hugo d'avoir adopté la strophe « féminine » (*mmfmmf*) au lieu de la strophe masculine, forme plus fréquente : « Eh bien ! pour faire sa Sara la Baigneuse, Victor Hugo a sans façon retourné, écorché ce rythme, mettant le poil en dedans et au dehors la peau sanglante [...]. Ce jour-là Victor Hugo a créé du même coup un chef-d'œuvre immortel et un mauvais rythme, mort-né²²⁶ »

Martinon ne reconnaît pas la supériorité de la strophe masculine, mais il avance l'interprétation suivante : « la rime masculine²²⁷ donnait sans doute à l'oreille des poètes un écho beaucoup plus net, et plus tranché²²⁸ », alors que selon Banville « les deux petits vers de la strophe, ayant chacun sa rime au vers précédent, tombent sourdement sur la rime féminine, tandis qu'au contraire avec une rime masculine la chute du grand vers est sèche, manque d'ampleur et de sonorité²²⁹ ».

Ici, Banville adopte une forme exactement identique à celle de « Sara la baigneuse » qu'il n'apprécie pas²³⁰. Peter J. Edwards a raison de remarquer que cette forme, moins parfaite selon Banville, contribue à créer un effet burlesque²³¹. En déplaçant la forme hugolienne dans un contexte tout à fait différent, comique et satirique, c'est Hugo que Banville met en cause ici pour s'en démarquer en tant que poète lyrique et théoricien de la métrique.

²²⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 244.

²²⁵ Buffard-Moret, *op.cit.*, p. 96.

²²⁶ Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris, Écho de la Sorbonne, 1872, p. 146-147.

²²⁷ Il s'agit des deux premiers vers de tercet (*mm*).

²²⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 254-255.

²²⁹ Banville, *Petit Traité de poésie française*, Paris : Bibliothèque de l'écho de la Sorbonne, 1872, p. 146-147.

²³⁰ Il imite non seulement la forme strophique et rimique, mais aussi la structure syntaxique des phrases.

²³¹ Peter J. Edwards, « Pastiche et parodie chez Banville », *Poésie et poétique en France 1830-1890*, études réunies et présentées par Peter J. Edwards, New York : Peter Lang, 2001, p. 147.

« Écrit sur un exemplaire des *Odelettes*²³² » (5.5.2.5.5.2 aabccb mmfmmf) a pour modèle « La Chanson du fou » du IV^e acte de *Cromwell*, de même que « À Arsène Houssaye » dans les *Odelettes*. Le titre du modèle et l'emploi des mètres courts associent la pièce de Banville à la chanson.

2.1.5.5. Septain : 14

La deuxième chanson des « Folies-Nouvelles » combine deux types de strophes : un ensemble formé d'un septain (*ababacC* en heptasyllabes) et d'un quintil (abab+refrain dont nous avons déjà traité) se répète deux fois.

Ce type de septain semble une variation du septain *ababbcc* employé par Du Belley et Marot²³³. Martinon rapproche ce rythme du couplet de la ballade : « Ce fut surtout, au Moyen Âge, un couplet de ballade, quand on en faisait de sept vers²³⁴ » autrement dit, il s'agit d'un huitain de la ballade *abab bcbc* dont on omet le septième vers. Cela a pour effet de « mieux isoler le refrain²³⁵ ».

En effet, dans le cas de Banville, le dernier vers de chaque strophe forme un refrain « Oui je me souviens de ça ! ». Le refrain est dit par « Le Bourgeois » (« Les Folies-Nouvelles » est une pièce de théâtre représentée lors de l'ouverture du théâtre éponyme, ensuite recueillie dans les *Odes funambulesques*), tandis que les autres vers sont de « L'Ancienne Salle ». Tout cela contribue à l'impression d'isolement du dernier vers. Il va sans dire que l'emploi de l'heptasyllabe convient tout à fait à la chanson.

La disposition rimique entièrement identique *ababacc* existait bien sûr, mais le contexte semble bien différent. Martinon cite Gautier, Émile Deschamps et Édouard Grenier, mais chez eux le septain ne contient pas de refrain. Leurs pièces sont plutôt longues, ce qui n'est pas le cas de Banville où la chanson n'a que 24 vers.

2.1.5.6. Huitains : 14, 19, 23, 67

La « Chanson » dans la quatrième scène des « Folies-Nouvelles » est écrite en huitains d'heptasyllabes (*aaabcccb*)

²³² Les adjectifs possessifs à la fin de certains vers, qui entraînent systématiquement des enjambements fort voyants sont une des caractéristiques « funambulesques ».

²³³ Marot a intitulé certaines pièces écrites sur ce rythme « Chansons ».

²³⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 313.

²³⁵ Martinon, *op.cit.*, p. 314.

La strophe de « Flan dans l'Odéon » (*abbacdDC*, octosyllabes) (19) peut être considérée comme une succession de deux quatrains embrassés²³⁶. D'après Martinon, l'élimination de la rime quadruple qui rend impossible le huitain marotique *abab bcbc*, entraîne des huitains composés de deux quatrains. Mais ici les deux derniers vers de la strophe forment un refrain « Allez, allez, ô gens de lettres, / Manger du flan des l'Odéon ! ». C'est le cas particulier que décrit Martinon : « Il y a un cas cependant où les poètes sont conduits nécessairement à géminer les quatrains : c'est quand le second se termine par un refrain²³⁷ ».

Victor Hugo avait pratiqué ce type de huitain comme le relève Brigitte Buffard-Moret dans ses études sur la chanson : « Les timbres rimiques reviennent donc sur quatre vers et pas simplement sur deux. La plupart des poèmes possédant un tel type de refrain sont composés de huitains. Seuls les quatre premiers vers ont des rimes qui changent de strophe en strophe²³⁸ »

Le commentaire de l'édition de 1873 par Banville révèle un hypotexte hugolien : « Parodie du poème de Victor Hugo intitulé LES BLEUETS (*Orientales*, XXXII.)²³⁹ ». Avec l'usage du refrain, la pièce banvillienne a elle aussi le ton populaire de la chanson.

« Reprise de La Dame » *ababcccb* en vers de six syllabes

Il s'agit du premier huitain « moderne » selon Martinon : *ababcccb* dont la caractéristique est de tripler la troisième rime *c*, ce qui renforce le lien entre les quatre premiers vers et les quatre derniers vers. Le mètre adopté est ce le vers de six syllabes. L'emploi des mètres courts est spécifique des huitains modernes (l'alexandrin et le décasyllabe sont peu usités). Le modèle est ici aussi Hugo. C'est une « Parodie du poème de Victor Hugo, intitulé LA CAPTIVE (*Orientales*, IX)²⁴⁰ ».

2.1.5.7. Neuvain : 24

C'est la troisième (et la dernière) chanson dans la scène IV des « Folies-Nouvelles ». *ababccdc* en heptasyllabes. À la différence des deux cas qu'on a relevés dans les *Cariatides*, la structure strophique est conforme au neuvain « classique » selon Martinon où la strophe peut se diviser en un quatrain et en un quintil, ainsi que sa disposition des rimes *ababccdc*, plus fréquente que *ababcdcc*. Comme le montre le titre, le dernier vers de chaque strophe constitue un quasi-refrain, car ils ne sont pas exactement identiques (1re :

²³⁶ « Généralement, quand le premier quatrain était embrassé, le second l'était aussi de préférence : *abba cddc*. C'était un moyen d'avoir des strophes identiques, les quatrains ne l'étant pas » Martinon, *op.cit.*, p. 333-334.

²³⁷ Martinon, *op. cit.*, p. 336.

²³⁸ Buffard-Moret, *op.cit.*, p. 204.

²³⁹ Banville, *OPC*, t. III, p. 272.

²⁴⁰ Banville, *OPC*, t. III, p. 276.

« C'est l'histoire de l'amour » ; 2ème : « C'est le rêve de l'amour ! » ; 3ème : « C'est la chanson de l'amour ») bien que leur structure syntaxique soit commune (une locution présentative : « c'est... de l'amour »).

2.1.5.8. Dizain : 67

« La Sainte Bohème » *abbacdeed mffmffmffm* d'octosyllabes

Banville ne mentionne que le dizain marotique dans le *Petit Traité de poésie française*. En effet, il consacre une section des *Cariatides* aux dizains marotiques. Pourtant, dans l'analyse de Martinon, le dizain marotique n'occupe qu'une place très limitée. Dans la plupart de cas ce sont des dizains « classiques » formés par un quatrain et un sizain. En plus, il souligne l'importance des deux césures (entre le quatrième vers et le cinquième, et entre le septième et le huitième).

Bien que Banville néglige la forme plus répandue du dizain dans le *Petit Traité de poésie française*, il le pratique dans quelques poèmes. « La Sainte-Bohème » en est un exemple. La disposition des rimes est la suivante : *abbacdeed*. C'est une variante du dizain classique le plus orthodoxe selon Martinon : *abab ccdeed*. Dans la pièce dont nous traitons ici, les rimes du quatrain initial sont embrassées, ce qui n'est pas une invention de Banville.

Celui-ci combine ici un dizain et un quatrain-refrain qui se répète intégralement après chaque dizain. Le même type de dizain se trouve dans « Érato » (il s'agit d'une pièce retranchée après les éditions de 1842 et 1857) en alexandrins²⁴¹.

Les pièces recueillies dans les *Odes funambulesques* sont donc aussi variées que celles des *Cariatides*. On trouve des pièces plus ou moins longues en alexandrins à rimes plates, qui étaient absentes dans les *Stalactites* et les *Odelettes*, mais d'un ton tout à fait différent : elles traitent d'actualités de façon comique, voire caricaturale.

D'autre part, dans le *Sang de la coupe*, Banville essayait d'introduire le dramatique dans un recueil de poésie. Il suit cette voie dans les *Odes funambulesques*. Il recueille une pièce de théâtre, « Les Folies Nouvelles », jouée lors de l'ouverture du théâtre éponyme.

En même temps, la lignée purement lyrique des *Stalactites* et des *Odelettes* est maintenue. Le titre de la section « Variations lyriques » montre que la diversité métrique, rimique et strophique est toujours importante chez Banville. L'influence de la chanson populaire s'observe toujours.

Force est d'ajouter que la recherche formelle avait amené Banville à découvrir et à pratiquer les formes fixes du XVI^e siècle dans les *Cariatides* : il suit cette voie pour dans des sections constituées de pièces de même forme fixe comme le rondeau ou le triolet.

²⁴¹ Banville, *OPC*, t. I, p. 303.

L'usage de la forme fixe étant présent tout au long de sa carrière de poète, nous n'en traitons pas ici et reviendrons plus loin sur sujet.

Comme le montre le titre du recueil, celui-ci contient une série d'odes dont les formes sont empruntées à Hugo. Leurs formes sont en soi lyriques, mais le contenu est tout à fait différent. Banville développe ici non seulement sa recherche de formes lyriques mais aussi les thématiques de son lyrisme.

2.1.6. *Les Exilés* : la recherche sur le « poème » des années 1860

Les Exilés est un recueil où Banville rassemble ses « poèmes » épiques composés principalement pendant les années 1860 (la première édition est publiée en 1867). La « pure effusion lyrique » de Banville de cette période se trouve surtout dans *les Améthystes*. Or dans *les Exilés* prédomine la forme orthodoxe de l'épopée française, c'est-à-dire l'alexandrin à rimes plates. Pourtant, les strophes ne sont pas absentes, et nous pouvons y discerner des caractéristiques nouvelles.

Voici le tableau des 48 pièces recueillies dans *les Exilés*²⁴²:

	Titre	Nv	Strophes	Mètre	page OPC4
1	L'Exil des Dieux	204	Rimes plates	12	7
2	Les Loups	52	Rimes plates	12	15
3	Le Sanglier	44	Rimes plates	12	18
4	Hésiode	54	Rimes plates	12	20
5	L'Antre	40	Rimes plates	12	23
6	La Rose	50	Rimes plates	12	25
7	Némée	38	Rimes plates	12	28
8	Tueur de Monstres	32	Rimes plates	12	30
9	La Mort de l'Amour	48	Rimes plates	12	32
10	Roland	64	Rimes plates	12	35
11	Penthésilée	58	Rimes plates	12	38
12	La Reine Omphale	204	Rimes plates	12	41
13	L'île	80	Quatrain mfmf	12	49

²⁴² Pour la commodité de la compréhension, nous avons numéroté les pièces de l'ouvrage.

14	Dioné	66	Rimes plates	12	53
15	La Cithare	374	Rimes plates	12	56
16	Une Femme de Rubens	320	Quatrain ffmm	6.6.6.4	70
17	L'Éducation de l'Amour	348	Rimes plates	12	84
18	Érinna	100	Quatrain abab (ffff)	12	97
19	La Source, À Ingres	130	Rimes plates	12	102
20	Les Torts du Cygne	60	Sizain aabccb mmfmmf	8	108
21	Le Pantin de la petite Jeanne	56	Rimes plates	12	111
22	À ma Mère	24	Sizain aabccb ffmffm	7	114
23	Au Laurier de la Turbie	38	Rimes plates	12	116
24	Chio	28	Rimes plates	12	118
25	À Georges Rochegrosse	60	Sizain aabccb mmfmmf	7	120
26	Le Berger	22	Rimes plates	12	123
27	La Fleur de Sang	55	terza rima fmf mfm fmf...	12	125
28	Hermaphrodite	14	Rimes plates	12	128
29	Le cher Fantôme	174	Rimes plates	12	129
30	L'Âme de Célio	260	Quatrain fmfm	12	136
31	La belle Aude	80	Huitain ababbcbc mfmffmfm	10	148
32	Rouvière	80	Quatrain fmfm	12	152
33	L'Aveugle	20	Rimes plates	12	156
34	L'Attrait du Gouffre	40	Quatrain fmfm	12	158
35	Les Forgerons	44	Quatrain fmfm	8	160
36	À Auguste Brizeux	78	Tercet monorime	12.8.12/8.12.8	163
37	Celle qui chantait	66	Sizain aabccb ffmffm	8	167
38	Amédine Luther, À madame Anna Luther	102	Distique typographique ff mm ff mm	10.7	170
39	L'Enamourée	18	Sizain ababcc (ffffff ffffff ffffff)	7	176
40	Les Jardins	28	Rimes plates	12	178
41	À Théophile	48	Quatrain fmfm	10.5.10.5	180

	Gautier				
42	Baudelaire	50	Rimes plates	12	183
43	La bonne Lorraine	100	Rimes plates	12	186
44	À George Sand	72	Rimes plates	12	190
45	La Chimère	26	Rimes plates	12	194
46	À Élisabeth	92	Quatrain fmfm	8.4.8.4	196
47	À la Muse	16	Rimes plates	12	201
48	Le Festin des Dieux	204	Rimes plates	12	202

2.1.6.1. Rimes plates (1-12, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 33, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48)

Les Exilés est, parmi les recueils poétiques de Banville, celui où les pièces en alexandrins à rimes plates sont les plus nombreuses. En effet, parmi 48 pièces que contient le recueil, 30 sont en alexandrins à rimes plates.

Après la recherche de la « nouvelle forme du poème » dans le *Sang de la Coupe*, il semble que Banville revienne à une forme traditionnelle pour traiter des sujets épiques. Les pièces épiques ont tendance à être relativement longues. En effet, « La Cithare » (15), pièce la plus longue du recueil, compte 374 vers, « L'Éducation de l'Amour » (17) 348 vers, « L'Exil des Dieux » (1) « La Reine Omphale » (12) « Le Festin des dieux » (48) respectivement 204 vers.

En même temps, dès son premier recueil, *Les Cariatides*, le poète avait composé des pièces en alexandrins à rimes plates, mais plus brèves. Il va de même pour les *Exilés*. La plus courte pièce « Hermaphrodite » (28) ne contient que 14 alexandrins.

2.1.6.2. Distique (38)

« Amédine Luther, à Madame Anne Luther » (38)

Le distique où il ne peut pas y avoir l'alternance des rimes n'est pas une strophe au sens strict. Philippe Martinon n'y consacre que quelques lignes au début du chapitre « Le Tercet²⁴³ ». Selon lui il s'agit d'une forme inconnue chez les classiques, ce n'est qu'à partir du romantisme qu'on commence à le pratiquer.

²⁴³ Martinon, *op.cit.*, p. 79.

Après les *Cariatides* et les *Stalactites*, Banville revient une fois au distique. La disposition des rimes est suivie : *aa bb...* (*ff mm*). Pour assurer l'unité de strophe, Banville avait essayé dans les *Stalactites* (« Élégie ») d'alterner le genre des rimes dans le distique (*fm fm...*), ce qu'il ne fait pas ici. Par contre, sans doute afin de mieux marquer chaque fin de distique, le poète reprend la combinaison des deux mètres : un décasyllabe et un heptasyllabe, combinaison plutôt rare, voire « bizarre » pour Martinon²⁴⁴.

2.1.6.3. Tercets

Le tercet n'est pas fréquent chez Banville. D'ailleurs il n'y reviendra pas après *les Exilés* où l'on trouve deux pièces en tercets.

2.1.6.3.1. Terza rima (27) « La Fleur de Sang²⁴⁵»

Comme Gautier et Leconte de Lisle, Banville ne néglige pas la terza rima. Il y revient pour la dernière fois dans « La Fleur de Sang ». Conformément à la tendance des poètes de son époque, la pièce de Banville est écrite en alexandrins.

Martinon considère ce rythme comme « un cadre comme un autre, qui rompait commodément la monotonie de l'alexandrin comme les sizains libres de Musset²⁴⁶ ». En effet, c'est une forme « intermédiaire » entre la forme épique (rimes plates) et la forme lyrique, ce qui correspond bien à la tonalité du recueil épique composé par un poète lyrique.

2.1.6.3.2. Tercet monorime (36) « A Auguste Brizeux »

Auguste Brizeux a rendu célèbre le tercet monorime (*aaa bbb ccc...*), qui n'était pas connu dans le domaine de la littérature française avant le XIXe siècle. « À Auguste Brizeux » est un « tombeau » d'Auguste Brizeux qui est mort le 3 mai 1858 (le poème a

²⁴⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 79.

François Brunet remarque à propos de cette pièce : « malgré la rapidité d'écriture, on voit que la forme est assez travaillée, avec des rythmes compliqués, et une recherche de mesures impaires, qui produisent une musique plaintive, dépouillant toute tendance à l'éloquence » (« Notice » dans Banville, *OPC*, t. IV, p. 448)

²⁴⁵ La remarque de Brunet est intéressante : « La forme en terze rime, rare chez Banville, invite à la rapprocher de deux autres pièces : *Les Cariatides* et *Décor*, qui datent de la même époque, et qui servirent de frontispice aux livres I et IV des *Poésies complètes*. Il est possible que *La Fleur de Sang* ait été écrite pour introduire le livre VI, dont elle rappelle le titre (*Le Sang de la coupe*) : par son style, elle serait harmonisée fort bien avec quelques pièces de cette section. » (« Notice » dans *OPC*, t. IV, p. 414).

²⁴⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 85.

paru dans la *Revue Française* le 1er juin 1858). Banville alterne ici deux types de tercets hétérométriques : 12.8.12/8.12.8, forme qu'emploie Brizeux dans ses *Ternaires* (1841). Notre poète lui rend hommage à la fois du point de vue du contenu et du point de vue formel.

2.1.6.4. Quatrains

La forme strophique la plus fréquente dans le recueil est évidemment le quatrain, de même que dans la poésie française en général. Parmi neuf occurrences six sont monométriques ; on a en outre un quatrain à clausule et deux quatrains symétriques.

2.1.6.4.1. Quatrains monométriques

2.1.6.4.1.1. Quatrains d'alexandrins : 13, 18, 30, 32, 34

Le quatrain monométrique en alexandrins est la forme la plus orthodoxe du romantisme. Il est bien naturel qu'on le trouve fréquemment dans le recueil le plus « académique » de Banville. Dans les six cas, les rimes sont croisées.

Toutefois, « Érinna » (18) a ceci de particulier que toutes les rimes sont féminines (ffff). Le titre suggère le thème sapphique du poème qui explique le choix du poète de ne pas respecter l'alternance de genre des rimes. La pièce est dédiée à Philoxène Boyer qui a composé une pièce intitulée *Sapho*, dont le prologue est de Banville. Celui-ci avait dédié une odelette à Boyer dans *les Odelettes*, « À Philoxène Boyer » où tous les vers sont féminins²⁴⁷.

2.1.6.4.1.2. Quatrain d'octosyllabes : 35

L'octosyllabe est employé plus largement dans le quatrain croisé que l'alexandrin. La plupart des recueils ultérieurs de Banville reprendront cette forme sauf ceux qui sont consacrés aux formes fixes. Curieusement, il ne la choisit que dans une pièce dans *Les Exilés*, « Les Forgerons » (35). Ce fait semble témoigner de la particularité du recueil dont nous traitons ici.

2.1.6.4.2. Quatrain à clausule : 16

Le quatrain à clausule à base de six syllabes qui se termine par un vers de quatre syllabes est une des formes strophiques que chérit Banville. Dans cette combinaison de vers, la rime est toujours suivie *ffmm*. Même dans un recueil comme les *Exilés*, fort différent des *Stalactites* ou des *Odelettes*, le poète l'emploie dans « Une Femme de Rubens » (16).

²⁴⁷ À ce propos, « Vers Sapphique » des *Améthystes* est aussi écrit en quatrains sans alternance des rimes. Mais ici, les vers sont masculins et les rimes sont enchaînées *aaab bbbc*, etc.

2.1.6.4.3. Quatrains symétriques : 41, 46

« À Théophile Gautier » 10.5.10.5

L'usage de décasyllabe 5-5 n'est pas inhabituel chez Banville. Mais curieusement, le quatrain symétrique 10.5.10.5 n'apparaît qu'une seule fois dans ses recueils poétiques tandis que la forme 10.10.10.5 est plus fréquente.

« À Élisabeth » 8.4.8.4

L'emploi du quatrain symétrique à base d'octosyllabes est plutôt rare chez notre poète²⁴⁸. La combinaison avec le vers de quatre syllabes apparaît pour la première fois avec « A Élisabeth ». Cette forme se retrouvera surtout dans les derniers recueils de Banville.

2.1.6.5. Sizains

Le sizain est une des principales formes strophiques de la poésie lyrique en France. De même que dans le quatrain, l'alexandrin est le mètre principal. Or à la différence du *Sang de la coupe* dont la tonalité est plutôt épique, l'alexandrin n'est jamais employé dans les sizains des *Éxilés*.

2.1.6.5.1. Sizains monométriques

2.1.6.5.1.1. sizains d'octosyllabes : 20, 37

« Les torts du cygne »(20) « Celle qui chantait » (37)

Lorsqu'il compose des sizains monométriques, Banville choisit pour mètre le plus souvent l'octosyllabe. Ses poètes favoris comme Victor Hugo et Ronsard sont familiers avec cette forme. Celle-ci est adoptée deux fois dans le recueil. La disposition des rimes est *aabccb*, la plus orthodoxe. Il semble que le poète préfère le schéma *mmfmmf* à *ffmffm*, ce qui ne veut pas dire pour autant que le second est absent. Un des exemples est « Celle qui chantait²⁴⁹ »(37).

2.1.6.5.1.2. Sizains d'heptasyllabes : 22, 25, 37

« À ma mère » (22) « À Georges Rochegrosse » (25) « Enamourée » (37)

²⁴⁸ Le quatrain à clausule 8.8.8.4 et le quatrain symétrique 8.6.8.6 se trouvaient déjà dans les recueils antérieurs du poète.

²⁴⁹ Il s'agit de Marceline Desbordes-Valmore. La pièce est un « tombeau » de la poétesse. A propos de la strophe, François Brunet écrit : « [...] le sizain d'octosyllabes ici employés [est] une formule de la Renaissance, plutôt que de Marceline Desbordes-Valmore elle-même » (« Notices » dans *OPC*, t. IV, p. 445).

Le sizain monométrique d'heptasyllabes apparaît aussi fréquemment que le sizain d'octosyllabes. Trois pièces en sont composées. Le choix de ce mètre s'explique par leur sujet (la famille du poète²⁵⁰). Les rimes y sont disposées d'une manière courante (*abcceb*, *mmfmmf*)

Martinon classe les sizains *abab cc* ou *abba cc* dans la catégorie de « sizain à distique final²⁵¹ ». Nous trouvons le sizain *abab cc* dans « Enamourée » (37). Cette forme est assez rare chez notre poète. Ronsard l'a employée avec des octosyllabes et des hexasyllabes, mais pas le vers de sept syllabes comme Banville le fait ici. Une autre particularité est l'absence de l'alternance du genre des rimes (tous les vers sont féminins *fff fff*).

2.1.6.6. Huitain : 31

Dans le huitain de « La belle Aude » (31) la disposition des rimes est la suivante : *abab bcbc* « sur trois rimes, dont une quadruple : c'est le fameux huitain de Villon et de Marot, le couplet de ballade qui a été de beaucoup le plus usité²⁵² ». Et le huitain est dans la plupart des cas monométrique, en octosyllabes ou en décasyllabes. « La Belle Aude » est écrit en décasyllabes, mètre qui évoque les pièces épiques du Moyen Âge. Le choix de la forme rimique et celui du mètre correspondent bien au thème du poème.

Le ton plutôt épique que lyrique du recueil amène Banville à adopter les alexandrins à rimes plates et les quatrains monométriques d'alexandrins. Néanmoins, il continue à employer son quatrain favori 6.6.6.4 et les tercets. En plus il ajoute une nouvelle corde à sa lyre en composant un quatrain et un sizain (*abab cc* en heptasyllabes avec une légère modification du modèle ronsardien) sans alternance de genre des rimes, ou les quatrains symétriques 10.5.10.5 et 8.4.8.4 qui sont assez rares dans ses œuvres poétiques.

Ici, le choix formel n'est pas gratuit. Les vers lyriques des pièces dédiées à sa famille, et le huitain ancien dans une pièce qui traite du monde de la *Chanson de Roland* attestent les efforts du poète pour trouver une forme particulière à chaque sujet. Il est vrai que la plupart des formes qu'on trouve dans *les Exilés* ne paraissent pas proprement lyriques, mais les strophes employées témoignent que continue sa recherche des expressions appropriées à chaque situation.

²⁵⁰ Le recueil contient un autre poème lié à sa famille : « À Elisabeth » dédié à sa femme. Le quatrain symétrique 8.4.8.4 est aussi un rythme léger qui correspond bien au ton intime du poème.

²⁵¹ Martinon, *op.cit.*, p. 288.

²⁵² Martinon, *op.cit.*, p. 329.

2.1.7. Les Améthystes

La voie que Banville a suivie dans *les Stalactites* et *les Odelettes* ne sera jamais abandonnée. En 1862, Banville compose *Les Améthystes : nouvelles odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ronsard*, titre significatif où se révèle encore la volonté du poète de créer des formes nouvelles basées sur des formes traditionnelles. Rappelons que dans la préface du *Sang de la coupe* de 1874, il affirmera qu'il est : « Obstinément attaché, pendant toute ma carrière d'ouvriers et d'artiste, à restituer les anciennes formes poétiques et à tenter d'en créer de nouvelles (ce qui est tout un,)²⁵³ ». En effet, le poète présente le recueil comme une « petite tentative pour restituer les plus excellents rythmes de Ronsard²⁵⁴ » dans sa lettre à Gautier. Mais le mot restituer ne veut pas dire que le poète n'apporte pas de modification, comme nous le verrons dans notre analyse des vers lyriques des *Améthystes*.

Comme dans l'analyse des *Stalactites* et celle des *Odelettes*, voici un tableau qui enregistre la structure strophique et rimique de toutes les pièces du recueil.

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPCIV)
1	Les Baisers	18	Sizain ababcc tous en rimes masculines	8	213
2	Caprice	12	Sizains ababcc fmfmmm	8	215
3	Inviolata	40	Quatrains mfmf	10.6.10.6	216
4	En silence	18	Sizains ababcc mfmfff	8	218
5	Nuit d'étoiles	24	Quatrains fmmf	7	219
6	Le Rossignol	30	Sizains ababcc fmfmmm	6	221
7	Reste belle	36	Sizains ababcc fmfmf	6	223
8	Printemps d'Avril	21	Septains aabcbcb ffmfmf	7	225
9	Tisbe	16	Huitains ababbcb fmfmfm	8	227
10	Le Charme de la voix	16	Huitains ababbcb mfmfmf	8	228
11	Vers sapphiques	24	Quatrains (à clausule) aaab bbcb eeed (tous en rimes masculines)	10.10.10.5	229
12	Apothéose	64	Quatrains (symétrique) abab mfmf	6.4.6.4	231

²⁵³ « Préface » du *Sang de la coupe*, OPC, t. II, p. 187.

²⁵⁴ OPC, t. IV, p. 485.

Nous décrivons, selon la classification de Philippe Martinon les pièces du recueil. Tout d'abord, on se rend compte tout de suite que les douze pièces sont relativement courtes (64 vers maximum), et les mètres adoptés aussi. L'alexandrin n'est jamais présent, la pièce à rimes plates y est presque absente (la dernière pièce a des rimes suivies, mais l'hétérométrie de ces « faux » quatrains nous donne l'impression qu'il s'agit de strophes). Tout cela montre un principe bien différent de celui des *Exilés* et des *Princesses*, rédigés dans la même période.

2.1.7.1. Quatrains

Parmi les 12 poèmes recueillis dans les *Améthystes*, quatre sont composés de quatrains. Ils sont différents l'un de l'autre et jamais la même structure n'apparaît deux fois.

2.1.7.1.1. Quatrain monométrique : 5²⁵⁵

« Nuits d'étoiles » est une pièce en quatrains d'heptasyllabes dont les rimes sont embrassées. L'heptasyllabe est bien sûr moins employé que l'octosyllabe ou d'autres vers pairs. En général, les quatrains de vers courts, « appartiennent à la poésie légère, ou tendre, ou mélancolique, destinée surtout à être mise en musique²⁵⁶ », ce qui a été bien le cas de « Nuits d'étoiles », qui sera mis en musique par Georges Flé (1898).

En plus, les rimes ne sont pas croisées, mais embrassées. Martinon renvoie à Ronsard²⁵⁷ et à Victor Hugo (« La Coccinelle » dans les *Contemplations*), mais François Brunet ne trouve pas de quatrains d'heptasyllabes à rimes embrassées chez Ronsard. Curieusement, Martinon ne mentionne pas « Nuits d'étoiles », bien qu'il compte Banville parmi les poètes qui adoptent le quatrain croisé de sept syllabes. Selon Brunet, Ronsard emploie les quatrains d'heptasyllabes à rimes plates²⁵⁸. Banville s'en inspire probablement pour composer « Nuits d'étoiles », exemple de création d'une forme nouvelle à partir d'une forme utilisée par les maîtres du passé.

2.1.7.1.2. Quatrain à clausule : 11

« Vers saphiques » rappelle naturellement une forme bien particulière qu'est l'ode saphique du XVI^e siècle, dont la formule est 11.11.11.5. La disposition des rimes est chez Ronsard *aaab*, *bbbc*, etc., que Banville reprend dans sa pièce. Mais Banville modifie le mètre. Il choisit le vers de dix syllabes dont la césure se situe entre la cinquième syllabe et

²⁵⁵ Ce numéro se renvoie à celui du tableau.

²⁵⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 111.

²⁵⁷ OPC t. IV, p. 493.

²⁵⁸ Brunet relève *Le petit enfant amour* ou *Si j'aime depuis naguère...* (OPC, t. IV, p. 493)

la sixième. De même que « Nuits d'étoiles », Banville, en reprenant une forme ancienne, y introduit un élément moderne, inédit.

2.1.7.1.3. Quatrains symétriques : 3, 12

Le quatrain de « Inviolata » est composé de deux décasyllabes et de deux hexasyllabes (10.6.10.6). Le quatrain à base de décasyllabes n'est pas fréquent. Dans ce type de quatrain, les décasyllabes s'associent souvent aux vers de six syllabes. C'est une forme typique du XVIe siècle où le décasyllabe est souvent employé²⁵⁹. Ici, le modèle est toujours Ronsard.

Dans les *Améthystes*, « Apothéose » est la seule pièce dont on ne trouve pas le modèle chez Ronsard. Martinon remarque : « Le vers de six a été croisé quelquefois, au XVIe et au XIXe, avec celui de quatre », ce qui est le cas d'« Apothéose » (6.4.6.4). Cette forme est reprise au XIXe et connaît un succès surtout aux environs de 1840. Martinon ne manque pas cette fois de mentionner Banville.

2.1.7.2. Sizains

Le sizain est la forme strophique la plus employée dans le recueil. Cinq poèmes sur 12 sont composés de sizains, tous monométriques.

2.1.7.2.1. Sizains d'octosyllabes : 1, 2, 4

Les trois sizains sont en octosyllabes. Le choix du mètre n'a rien d'étonnant, c'est plutôt la structure des rimes qui est intéressante. Tous les trois ont la même disposition : *ababcc*, « sizain à distique final » selon la terminologie de Martinon. À la différence du sizain ordinaire *aabccb*, la structure est ici *ababcc*. Dans le sizain ordinaire (*aabaab* ou *aabccb*), on a une césure entre les deux « tercets », pourtant réunis par la présence de la rime *b*. Or, dans le sizain *ababcc* ou *abbacc*, la strophe risque d'être divisée en un quatrain et un distique. L'unité de la strophe n'y est plus assurée. Le sizain *ababcc* ou *abbacc* est utilisé jusqu'au XVIe siècle, puis abandonné dès le XVIIe siècle.

« Les Baisers » a une autre particularité. Toutes les rimes sont masculines²⁶⁰. Au début du recueil, Banville indique : « On sait que le prince des poètes décréta la suppression de l'hiatus et l'entrelacement régulier des rimes masculines et féminines²⁶¹ », passage qu'il insérera dans l'édition 1881 du *Petit Traité de poésie française*. « Les Baisers » est une des

²⁵⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 148.

²⁶⁰ Le modèle est « Las ! je n'eusse jamais pensé... » dans *Amours* de Ronsard (voir notice de *OPC* t. IV, p. 491)

²⁶¹ *OPC*, t. IV, p. 212.

mises en pratique de la théorie de Banville qui permet de transgresser même la règle classique de l'alternance des sexes de la rime.

« Caprice » (2), dont la disposition des rimes est aussi *ababcc* (mais *fmfmmm*) a pour modèle « Chanson, Petit pucelle angevine...²⁶² », où la rime *b* et la rime *c* sont de même sexe (*m*). Dans « En Silence » les rimes *b* et *c* sont féminines (*mfmfff*).

2.1.7.2.2. Sizain en vers de six syllabes : 6, 7

La même disposition des rimes (*abcbcc*, *mfmfff*) se trouve dans « Le Rossignol » avec une différence de mètre : le sizain est composé de vers de six syllabes, « le vers qui convient le mieux à ce rythme²⁶³ ». Ronsard l'avait employé, comme l'indiquent Martinon²⁶⁴ et François Brunet²⁶⁵. Martinon relève le nom de Banville avec Verlaine parmi les poètes modernes qui reprennent ce rythme.

Banville continue dans la pièce suivante « Reste belle » à se servir de la même structure *ababcc*, mais avec une modification. Il change le sexe de deux derniers vers pour obtenir la disposition suivante : *fmfmff*.

2.1.7.3. Septain : 8

Le poète choisit une seule fois dans le recueil le septain, dans « Printemps d'avril ». Après l'élimination de la rime quadruple et de la rime triple (dans le cas du septain), les formes possibles que relève Martinon sont : *abab ccb* et *aab cbc*. Ici la formule est *aab cbc*, moins employée que la première (septain à quatrain initial). À l'instar de Ronsard (le modèle est « A la fontaine de Bellerie » dans le second livre des *Odes*²⁶⁶), Banville adopte l'heptasyllabe qu'emploie aussi Victor Hugo, ce que Martinon n'oublie pas d'évoquer²⁶⁷.

2.1.7.4. Huitains : 9, 10

On observe deux occurrences du huitain dans les *Améthystes* : « Tisbe » et « Le Charme de la voix ». Tous deux sont monométriques, écrits en octosyllabes. Martinon distingue les « huitains anciens » (*abab cbc*) et les « huitains modernes » (*abab cccb*). Le huitain ancien

²⁶² Notice dans *OPC*, t. IV, p. 491.

²⁶³ Martinon, *op.cit.*, p. 293.

²⁶⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 293.

²⁶⁵ Notice dans *OPC*, t. IV, p. 494.

²⁶⁶ Notice dans *OPC*, t. IV, p. 496.

²⁶⁷ Martinon, *op.cit.*, p. 321.

a disparu à cause de la prohibition de la rime quadruple, ce qui n'empêche pas Ronsard de la pratiquer plusieurs fois dans les *Odes*²⁶⁸. La structure des rimes de « Tisbe » est *ababbcbc fmfmfmf*, celle de « Le Charme de la voix » est *ababbcbc fmfmfmf*, avec une innovation dans le sexe des rimes. Ici Banville reste fidèle au modèle et se contente de « restituer » le huitain ancien.

Bien que le recueil ne soit pas long (seulement 319 vers), les formes adoptées sont assez diverses et particulières. D'une part, les modèles trouvés chez Ronsard ont des caractéristiques que le classicisme a exclues, et d'autre part, Banville, ne se contentant pas de les reprendre, y apporte des modifications pour créer des formes nouvelles.

2.1.8. *Les Nouvelles Odes funambulesques : Occidentales et Rimes dorées.*

Les Nouvelles Odes funambulesques, divisées en 1875 en *Occidentales* et *Rimes dorées*, avec quelques ajouts, sont du point de vue métrique plus proches des « odelettes » composées de strophes variées en vers lyriques relativement courts, bien que le contenu soit plus proche, comme l'indique le titre, des *Odes funambulesques*.

2.1.8.1. *Occidentales*

Lorsque l'auteur divise les *Nouvelles Odes funambulesques*, la partie plutôt satirique constitue *Les Occidentales*. Pourtant, malgré le ton satirique et comique analogue à celui des *Odes funambulesques*, y figurent seulement trois pièces en alexandrins à rimes plates. Sauf quelques poèmes à forme fixe (2 sonnets, 1 ballade, 1 triolet), la plupart (32 sur 38) sont en strophes.

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPC V)
1	La Satyresse	14	sonnet	8	5
2	La Pauvreté de Rothschild	56	abab mfmf	12.6.12.6	6
3	Courbet, seconde	56	abab fmf	12	9

²⁶⁸ « À son page, Fais rafraîchir mon vin de sorte » (premier livre des *Odes*. Voir la notice dans OPC, t. IV, p. 497).

	manière				
4	Molière chez Sardou	64	abab mfmf	12.6.12.6	12
5	Ballade du premier jour de l'an	28	Ballade huitain ababbcbC ²⁶⁹ mfmfmf	8	15
6	Soyons carrés	108	abab fmfm	12.6.12.6	17
7	À la Biche empaillée	84	abab fmfm	8	22
8	À vol d'oiseau	60	abab mfmf	12.6.12.6	26
9	Le Thiers-Parti	56	abab mfmf	12.8.12.8	29
10	Pièces féeries	56	abab mfmf	12.6.12.6	32
11	Chez Monseigneur	84	abab mfmf	7	35
12	Inventaire	80	abab fmfm	8	40
13	Le Siècle à Aiguille	60	abab bccb aabccb fmfm fmfm ffmf	12.12.12.12/ 8.12.8.8/12.12.6.12.12.6	44
14	Tristesse de Darimon	64	aabccb/ abab ffmf fmfm	12.12.6.12.12.6/12.12.12.12	48
15	L'Œil crevé	60	abab fmfm	8	51
16	Démolitions	60	abab mfmf	12.8.12.8	54
17	La Criminelle	96	abab mfmf	8	57
18	Masques et Dominos	144	aabb fmm	6.6.6.4	62
19	Le Petit-Crevé	68	abab fmfm	8	69
20	Le Lion amoureux	68	abab fmfm	8	73
21	Satan en colère	72	abaabb fmffmm	8	77
22	Pénélope et Phryné, à Charles Marchal	76	abab mfmf	8	81
23	Leroy s'amuse	76	abab mfmf	12.8.12.8	85
24	Et Tartuffe ?	56	abab mfmf	12.8.12.8/12.12.12.12	89
25	La Balle explosible	64	abab mfmf	8	92
26	Embellissements	68	abab mfmf	8	95
27	Le Budget	56	abab mfmf	12.8.12.8	99
28	Triolets	64	Huit triolets abaaabab	8	102
29	La Mitrailleuse	64	abab mfmf	12.8.12.8	107
30	Périphrases	60	abab fmfm	8	111
31	Trop de cigarettes	60	abab mfmf	8	114
32	Chez Guignol	60	abab fmfm	8	117
33	Un Chant National, s'il	60	abab fmfm	8	122

²⁶⁹ La majuscule désigne le vers-refrain.

	vous plaît				
34	Madame Polichinelle	62	Rimes plates	8	125
35	Delirium tremens	68	abab mfmf	8	129
36	Donec gratus	24	aabb mmff	8.12.8.12	133
37	Ancien Pierrot	110	Rimes plates	12	135
38	Chez Bignon, églogue	102	Rimes plates	12	140

2.1.8.1.1. Quatrains

2.1.8.1.1.1. Quatrains d'alexandrins : 3, 13, 14, 24

Dans quatre cas ce sont des alexandrins (3, 13, 14, 24) à rimes croisées, forme tout à fait courante. Mais Banville le combine avec d'autres formes strophiques. Dans « Le Siècle à Aiguille » (13) se trouvent ainsi trois types de strophes : quatrain monométrique (12.12.12.12), quatrain à trois vers courts (8.12.8.8) et sizain symétrique (12.12.6.12.12.6). Les 40 derniers vers de « La Tristesse de Darimon » (14) sont des quatrains monométriques (12.12.12.12) tandis que les 24 premiers vers sont des sizains (12.12.6.12.12.6). Le poète fait alterner un quatrain symétrique (12.8.12.8) et un quatrain monométrique (12.12.12.12).

2.1.8.1.1.2. À base d'octosyllabes (7, 12, 15, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 35)

Outre que le quatrain monométrique d'octosyllabes est une des formes les plus adoptées par les poètes français, il est chez Banville la forme privilégiée qui occupe une grande partie dans ses œuvres après 1860. Sur 38 pièces du recueil, quatorze sont écrites sur ce rythme. Banville ne se préoccupe pas de la différence entre la strophe masculine et la strophe féminine²⁷⁰.

2.1.8.1.1.3. Quatrains d'heptasyllabes : 11

L'heptasyllabe est bien sûr un mètre moins employé que l'octosyllabe. Pourtant, le quatrain d'heptasyllabes a été adopté par les poètes chers à Banville : Marot, Ronsard, La Fontaine, Corneille et Hugo (*Chansons des rues et des bois*). Or chez Banville ce type de quatrain n'est pas fréquent (moins nombreux que les sizains en heptasyllabes²⁷¹).

2.1.8.1.2. Quatrains symétriques : 2, 4, 8, 9, 10, 16, 23, 24, 27, 29, 36

²⁷⁰ « Sully-Prudhomme, ainsi que Banville et beaucoup d'autres, ne paraît pas faire ici une différence très sensible entre les strophes masculines et les strophes féminines, et, en fait, c'est pour le quatrain d'octosyllabes que la règle a toujours été le moins rigoureuse » (Martinon, *op.cit.*, p. 108).

²⁷¹ Martinon relève le nom de Banville parmi les poètes qui n'étaient pas familiers de ce rythme. Il écrit que Banville n'a utilisé celui-ci qu'une fois, ce qui n'est pas exact. Au moins six fois.

Le quatrain symétrique est présent dans douze pièces. Tous sont basés sur l'alexandrin : cinq sont combinés avec des vers de six syllabes (12.6.12.6) (2, 4, 6, 8, 10), et sept liés à l'octosyllabe (12.8.12.8) (9, 16, 23, 24, 27, 29,36).

« Donec gratus » (36) a ceci de particulier que la disposition des vers est renversée de façon que le premier vers et le troisième soient des octosyllabes et le deuxième et le quatrième soient des alexandrins. Martinon nomme ce type de quatrain « quatrain symétrique imparfait », naturellement beaucoup plus rare que le quatrain symétrique normal. En outre, les rimes sont suivies. Il s'agit d'un cas rare et particulier, non seulement chez Banville, mais aussi dans toute la poésie française.

2.1.8.1.3. Quatrains à clausule et quatrains à trois vers courts :18, 13

« Masque à Domino »(18) (6.6.6.4 fmm) il s'agit d'un quatrain (typographique) à rimes plates, mais le quatrième vers qui fonctionne comme clausule renforce l'impression d'unité comme strophe. Martinon mentionne Banville lorsqu'il commente ce type de strophe, car non seulement il tire une forme ancienne de l'oubli, mais encore il l'emploie fréquemment.

La structure du quatrain de « Siècle à Aiguille » (13) est assez rare (8.8.12.8) ; pourtant, selon Martinon, Victor Hugo l'a employé huit fois ; par conséquent il n'y a rien d'étonnant à ce que Banville, poète hugolâtre le pratique à l'instar de son maître.

2.1.8.1.2 Sizain (13, 14, 21)

Dans *Les Occidentales*, l'usage du sizain, qui est une des strophes les plus répandues dans la poésie lyrique en France, est curieusement limité. Il n'y a que trois pièces où il apparaît. Avec la prospérité du quatrain d'octosyllabes, ce nombre limité de sizains peut faire penser à un changement dans la poétique de Banville.

2.1.8.1.2.1 Sizain monométrique : 21

« Satan en colère » (21) est composé de sizains en octosyllabes à deux rimes (*abaabb*). C'est un pastiche d'une pièce de Victor Hugo, comme fréquemment dans les *Odes funambulesques* : « Du sizain *abaabb* il n'y aurait rien à dire, si V. Hugo n'avait eu le caprice d'insérer quelques strophes de ce type dans une Orientale[...]»²⁷². Il s'agit du « Danube en colère » dont Banville cite deux vers en tant qu'épigraphe. Banville imite ici non seulement le ton et le mouvement du texte de Hugo, mais aussi sa forme strophique²⁷³, comme il l'avait fait dans les *Odes funambulesques*.

²⁷² Martinon, *op.cit.*, p. 306.

²⁷³ Dans « Le Danube en colère », le sizain et le huitain apparaissent alternativement. C'est seulement le premier que Banville reprend.

2.1.8.1.2.2. Sizain symétrique : 13, 14

Quant aux sizains symétriques, on les trouve dans deux pièces. Le mètre 12.12.6.12.12.6 et la combinaison des rimes *aabccb* sont tout à fait courants, mais dans les deux cas, le poète les combine avec d'autres types de strophes. Dans « Le Siècle à Aiguille », quatre sizains occupent la seconde partie tandis que la première partie est construite sous la forme de deux sortes de quatrains croisés (12.12.12.12/8.12.8.8). Par contre dans « Tristesse de Darimon » ce sont les sizains qui sont en début de la pièce.

La variété formelle des pièces recueillies dans les *Occidentales* est un peu limitée par rapport aux *Odes funambulesques* dont la diversité strophique et rimique est remarquable. Les formes fixes deviennent d'ailleurs beaucoup moins nombreuses (4 pièces seulement). Pourtant, dans certaines pièces, Banville combine des strophes différentes. En outre, le quatrain d'octosyllabes et les quatrains symétriques à base d'alexandrins, qui seront les formes principales de la seconde moitié de la carrière de Banville, occupent ici pour la première fois la plus grande partie d'un recueil.

2.1.8.2. Rimes dorées

Après la publication des *Nouvelles Odes funambulesques*, Banville divise ce recueil en deux recueils indépendants. Le second, qui ressemble des pièces dont le ton est moins satirique que lyrique, s'intitule les *Rimes dorées* (1875). Y sont ajoutées dix pièces dont quatre sont des sonnets. Hormis treize sonnets et une pièce à rimes plates, toutes les pièces sont en quatrains.

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPC V)
1	L'Aube romantique	196	aabb ffmm	6.6.6.4	153
2	La Lyre dans les Bois	116	abab mfmf	8	162
3	Une Fête chez Gautier	116	abab mfmf	8	168
4	Conseil à un Écolier	48	abab fmfm	8	174
5	Pas de Feuilleton	164	abab fmfm	8	177
6	Au Pays Latin	116	aabb ffmm	6.6.6.4	185
7	Marie Garcia	14	sonnet	12	191
8	Promenade galante	14	sonnet	8	192
9	À Gérard Piogey	14	sonnet	12	193
10	À Albert Glatigny	14	sonnet	12	194
11	À Claudius Popelin	14	sonnet	12	195

12	À Alphonse Lemerre	14	sonnet	12	196
13	À Jules Claye	14	sonnet	12	197
14	À Gabriel Marc	14	sonnet	12	198
15	Le Musicien	14	sonnet	12	199
16	L'Échafaud	14	sonnet	12	200
17	La Blanchisseuse	14	sonnet	12	201
18	Le Pompier	14	sonnet	12	202
19	La Danseuse	14	sonnet	12	203
20	À Charles Desfossez	32	abab mfmf	8	204
21	Le bon Critique	62	Rimes plates	12	206
22	À la Jeunesse	80	abab fmfm	12	209
23	Le Théâtre	104	abab fmfm	12	213
24	À Eugène Delacroix	64	abab mfmf	12	218
25	L'Ame victorieuse du Désir	104	abab fmfm	8	222
26	L'Apothéose de Ronsard	108	aabb ffmm	6.6.6.4	227

2.1.8.2.1. Rimes plates : 21

« Le bon Critique » ajouté en 1875 est le seul morceau en alexandrins à rimes plates. Le choix de cette forme s'expliquerait par le ton de la pièce : elle raconte une histoire d'un concours des poètes au XIII^e siècle. La fin de la pièce est un message du poète sur la poésie²⁷⁴.

2.1.8.2.2. Quatrains

2.1.8.2.2.1. Quatrains monométriques

2.1.8.2.2.1.1. Trois pièces d'alexandrins : 22, 23, 24

« À la Jeunesse »(22) est un prologue pour célébrer la reprise de *Scènes de la vie de bohème* en 1866. La déclamation de la pièce faisant partie de la cérémonie solennelle, la forme doit être aussi honorable et sérieuse. D'où l'emploi de l'alexandrin.

« Le Théâtre » (23) est écrit aussi en alexandrins. Ce morceau n'a pas été lu sur scène, mais composé pour ouvrir un numéro de la revue *Le Théâtre*, il a donc un caractère plus ou moins solennel et officiel. C'est une ode au théâtre, et par extension à l'art dramatique en général.

²⁷⁴ « Cette pièce, qui est une sorte de rappel à la discipline poétique d'une génération de plus en plus laxiste [...] » (« Notices » dans *OPC*, t. V, p. 397).

« À Eugène Delacroix » (24), troisième pièce en alexandrins, a été composée pour être lue à l'inauguration du monument de Delacroix dans le jardin du Luxembourg en 1890 (donc cette pièce n'y figure que dans l'édition de 1890). Pour rendre hommage en public au peintre, de même que les deux pièces précédentes, la pièce devait être en alexandrins. Ces trois odes témoignent d'un sens ancien de l'« hymne ».

2.1.8.2.2.1.2. Quatrains d'octosyllabes : 2, 3, 4, 5, 20, 25

Tous les quatrains en octosyllabes ont des rimes croisées. Il s'agit non seulement de la forme la plus fréquente du quatrain en général, mais aussi de la forme que Banville utilise le plus souvent dans ses recueils poétiques à partir des années 1860.

2.1.8.2.2. Quatrains à clausule : 1, 6, 26

« L'Aube romantique » (1), « Au pays latin » (6), « L'Apothéose de Ronsard » (26) ont la même structure strophique et rimique (6.6.6.4 fmm). Lorsque la rime est suivie dans le (faux) quatrain, le mètre le plus employé est le vers de six syllabes. Banville s'en sert souvent, et Martinon affirme : « Ce rythme devait éminemment convenir à Banville, car il est évident que la rime en est l'agrément principal, avec le quatrième vers faisant comme l'écho du troisième²⁷⁵ ». Banville reprenant cette forme de Ronsard, il est donc important que Banville emploie le quatrain 6.6.6.4 pour « L'Apothéose de Ronsard²⁷⁶ ».

Publiées en 1869, *les Nouvelles Odes funambulesques* résument les caractéristiques des vers lyriques de Banville dans les années 1860. Certes, comme le montrent les pièces non recueillies, Banville ne cesse de composer de longues strophes, mais elles deviennent rares dans ses recueils poétiques. La division en deux recueils et l'ajout en 1875 indiquent la continuité de cette voie. Désormais, le quatrain d'octosyllabes sera sa forme principale. Dans les *Rimes dorées* on trouve treize sonnets, mais de même que des strophes longues, les formes fixes apparaissent moins souvent dans les recueils du poète, sauf les ouvrages qui rassemblent les mêmes formes fixes (*Rondels, Trente-six ballades joyeuses*, etc).

²⁷⁵ Martinon, *op.cit.*, p. 134.

²⁷⁶ De même dans « A Auguste Brizeux », tombeau du poète décédé recueilli dans les *Éxilés*, Banville adopte le tercet monorime, rythme très cher à Brizeux.

2.1.9. *Idylles prussiennes, Nous tous et Sonailles et Clochettes*: poésie et journalisme

Certains recueils poétiques de Banville ont un fort caractère journalistique. *Les Odes funambulesques* et les *Nouvelles Odes funambulesques* ont pour thème les actualités de l'époque. Les trois derniers recueils que Banville a publiés de son vivant se situent dans la même lignée.

2.1.9.1. *Idylles prussiennes*

Dans les *Idylles prussiennes*, recueil constitué par les pièces qu'a composées Banville pendant la guerre franco-prussienne, le caractère journalistique est plus voyant, non seulement parce que les pièces accompagnent le déroulement de la guerre, mais aussi parce que le poète publie chaque semaine un poème dans le *National* auquel il collaborait à partir de 1868. L'association de la poésie et du journalisme n'est jamais aussi forte. D'ailleurs, Banville affirme dans la dédicace à Ildefonse Rousset : « Mais toutes les poésies doivent être poésies de circonstance²⁷⁷ ».

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPC VI)
1	Le Cavalier	32	mfmf	8	9
2	La Marseillaise	40	mfmf	8	11
3	La Besace	52	fmfm	8	14
4	Les Allemandes	40	abab (ffff)	8	17
5	Les deux soleils	52	mfmf	8	19
6	Les Villes Saintes	16	mfmf	8	22
7	Bonne Fille	36	4mfm	8	23
8	La Populace	16	mfmf	8	25
9	Les Femmes violées	44	abab (ffff)	8	26
10	La Soirée	40	mfmf	8	29
11	Un Prussien Mort	48	fmfm	8	33
12	Cauchemar	40	fmfm	8	36

²⁷⁷ Banville, *OPC*, t. VI, p. 3.

13	Le Héros	32	abab (ffff)	8	38
14	La Lune	56	mfmf	8	40
15	Le Charmeur	44	mfmf	8	43
16	La République	36	fmfm	8	46
17	Châteaudun	40	abab (mmmm)	8	48
18	Le Turco	40	mfmf	8	50
19	Réplique	32	mfmf	8	52
20	L'Histoire	48	fmfm	8	54
21	Le Rêve	20	abab (ffff)	8	57
22	Le Jour des Morts	56	fmfm	8	59
23	Les Fontaines	36	abab (ffff)	8	62
24	Le Moineau	56	fmfm	8	64
25	A la Patrie	36	fmfm	8	67
26	Le Bavarois	48	fmfm	8	69
27	Rouge et Bleu	48	fmfm	8	72
28	Le Cuisinier	40	fmfm	8	75
29	Attila	56	fmfm	8	77
30	Orléans	80	fmfm	8	80
31	Le Mourant	40	fmfm dialogue	8	84
32	L'Ane	68	mfmf	8	87
33	Chien perdu	52	mfmf	8	91
34	Le Contagion	48	mfmf	8	94
35	Les Rats	36	mfmf	8	97
36	Versailles	48	fmfm	8	99
37	Aux Compagnies de guerre du dix-huitième bataillon	52	fmfm	8	102
38	Scapin tout seul	56	mfmf	8	105
39	A Meaux, en Brie	44	fmfm	8	108
40	Espérance	32	mfmf	8	111
41	Monstre vert	40	mfmf	8	113
42	Les chefs	36	fmfm	8	116
43	Sabbat	36	fmfm	8	118
44	La flèche	72	fmfm	8	120
45	La Résistance	64	abab (ffff)	8	124
46	Les Pères	20	mfmf	8	128
47	La fausse dépêche	32	mfmf	8	130
48	Travail stérile	60	mfmf dialogue	8	132
49	Les enfants morts	60	fmfm	8	137

50	Alsace	28	fmfm	8	140
51	L'empreur	40	fmfm	8	142
52	Marguerite Schneider	56	fmfm	8	144
53	Les Larmes	60	fmfm	8	147
54	Un vieux Monarque	36	mfmf	8	150
55	Le fourrier Graf	48	mfmf	8	152
56	Celle qui reste	36	abab (ffff)	8	155
57	Paris	48	fmfm	8	157
58	Le Docteur	44	fmfm	8	160
59	La Fillette	48	fmfm	8	163
60	Henri Regnault	44	fmfm	8	166
61	Vingt-neuf Janvier	56	fmfm	8	169
62	L'Épée	48	mfmf	8	172
63	Le Lion	44	fmfm	8	175
64	Épilogue	44	mfmf	8	178

Pour ces pièces, le poète choisit une forme simple et orthodoxe, qu'on avait fréquemment dans les *Occidentales* et les *Rimes dorées*, le quatrain monométrique d'octosyllabes. Les 64 pièces recueillies sont écrites sans exception sur ce rythme.

Cela ne veut pas toutefois dire que la variété y manque. Banville apporte des modifications concernant l'alternance du genre des rimes. Les vers des sept poèmes suivants sont tous féminins : « Les Allemandes » (4), « Les Femmes violées » (9), « Le Héros » (13), « Le Rêve » (21), « Les Fontaines » (23), « La Résistance » (45), « Celle qui reste » (56), tandis que dans « Châteaudun » (17) toutes les rimes sont masculines.

2.1.9.2 *Roses de Noël*

Au passage, mentionnons un petit recueil dédié à la mère de Banville, *Roses de Noël* (1878). C'est un ouvrage qui ressemble les poèmes que le poète a composés pour sa mère tout au long de sa carrière de poète (1843-1878). Ce sont aussi des sortes de vers de circonstance. De même que pour les autres recueils poétiques de Banville, nous présentons un tableau des caractéristiques formelles des pièces recueillies.

	Titre	Nv	Strophes	Mètre	Page (OPC VI)	Date
1	Le Ruisseau	14	sonnet	12	297	1843.2
2	Oubli	12	aabccb ffmffm	12	299	1843.11

3	Les Colombes	12	fmfm	12	300	1844.11
4	Querelle	14	sonnet	12	301	1845.2
5	Les Baisers	8	Rimes plates	12	302	1845.11
6	Primeur	18	aabccb mmfmmf	8	303	1846.2
7	Lys sans tache	8	Rimes plates	12	304	1847.2
8	Fleur d'hiver	12	fmfm	12	305	1847.11
9	Douces Larmes	32	mfmf	12.12.12.8	306	1854.2
10	Ta Voix	12	fmfm	12	308	1856.11
11	Silence	20	mfmf	12.6.12.6	309	1857.2
12	Ton Sourire	18	aabccb mmfmmf	12	311	1858.11
13	Aurore	12	Rimes plates	12	312	1859.11
14	Exil	22	Rimes plates	12	313	1860.11
15	Les Oiseaux	24	Rimes plates	12	315	1862.11
16	Feuilles mortes	48	fmfm	8	317	1863.2
17	Toute mon âme	20	mfmf	8	320	1864.2
18	Pour nous deux	12	fmfm	12	322	1868.2
19	Ils nous voient	14	sonnet	12	323	1869.2
20	Zélie enfant	20	Rimes plates	12	324	1869.11
21	Leurs Lèvres	32	mfmf	8	325	1870.2
22	Les Absents	20	Rimes plates	12	327	1871.2
23	Comme un jour	28	Rimes plates	12	328	1871.11
24	Vers le ciel	32	Rimes plates	12	330	1872.2
25	Pourquoi seuls?	28	Rimes plates	12	332	1872.11
26	Extase	14	sonnet	12	334	1873.2
27	Les Jardins	28	Rimes plates	12	335	1874.2
28	Nous voilà tous	22	Rimes plates	12	337	1875.11
29	Nos proies	24	Rimes plates	12	339	1876.2
30	A celle qui me voit	16	Rimes plates	12	341	1878.11

2.1.9.2.1. Rimes plates : 5, 7, 13, 14, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30

Les pièces sont rangées dans l'ordre chronologique. On se rend compte que tout au long de la période de la composition, les pièces en rimes plates sont présentes. Elles sont la forme la plus fréquente, et occupent presque la moitié du recueil (14 sur 30). Leur longueur limitée ne dépasse pas 32 vers.

2.1.9.2.2. Quatrains

Après la rime plate, le quatrain est naturellement la forme strophique la plus usitée. Le choix du mètre n'a rien d'atypique. On n'y trouve que l'alexandrin, l'octosyllabe et le vers de six syllabes.

2.1.9.2.2.1. Quatrains monométriques

2.1.9.2.2.1.1. Quatrains d'alexandrins : 3, 8, 10, 18

Il va sans dire que le quatrain monométrique d'alexandrins est considéré par Martinon comme la forme principale de la poésie lyrique en France. Les pièces sont très courtes : « Les Colombes » (31) n'a que 12 vers, « Fleur d'hivers » (8) 12 vers, « Ta voix » (10) 12 vers, « Toute mon âme » (18).

2.1.9.2.2.1.2. Quatrains d'octosyllabes : 16, 17, 21

De même que l'alexandrin, l'octosyllabe est un des mètres les plus employés non seulement dans le quatrain, mais dans la poésie française en général. « Feuilles mortes » écrit sur ce rythme est la plus longue pièce du recueil (48 vers).

2.1.9.2.2.2. Quatrain à clausule : 9

Banville se plaît à certains types de quatrains à clausule, surtout la forme 6.6.6.4. Chez le poète, le quatrain à clausule à base d'alexandrin est très rare. Nous ne trouvons que deux cas où sont combinés l'alexandrin et le vers de six syllabes (12.12.12.6)²⁷⁸. De même, le quatrain 12.12.12.8 n'est employé que deux fois dans le corpus poétique du poète. L'une des deux occurrences est « Douces Larmes » (9).

2.1.9.2.2.3. Quatrain symétrique : 30

Par contre, dans le quatrain symétrique, la combinaison avec l'alexandrin est la plus fréquente. Banville l'adopte de nombreuses fois. « Silence » (12.6.12.6) en est un exemple²⁷⁹.

2.1.9.2.3. Sizains : 2, 12

Le sizain est employé dans deux pièces : « Oubli » (2) en octosyllabes et « Ton sourire » (12) en alexandrins. La combinaison des rimes est *aabccb* (mmfmmf).

²⁷⁸ « La Colombe blessée » du *Sang de la coupe* (OPC, t. II, p. 257) et « Ô mon père chéri », pièce de jeunesse (OPC, t. VIII, p. 227) sont écrits en quatrain 12.12.12.6.

²⁷⁹ Une des pièces non recueillies « À ma mère » est écrite sur la même forme.

2.1.9.2.4. Sonnets : 1, 4, 19, 26

Banville adopte souvent la forme de sonnet pour des pièces dédiées à sa famille ou pour les hommages à ses amis²⁸⁰.

En raison de la longue période de la composition, nous ne pouvons pas dégager des caractéristiques propres à telle ou telle époque, mais le recueil semble montrer une différence métrique entre le vers de circonstance et les pièces destinées à un recueil.

2.1.9.3. *Nous Tous*

De même que les *Idylles Prussiennes*, les deux derniers recueils de notre poète, *Nous tous* et *Sonnailles et Clochettes* sont composés des poèmes que Banville a publiés dans un journal. Du point de vue formel, l'uniformité des mètres et des strophes s'y remarque d'abord. Sauf un rondel, toutes les pièces sont composées en strophes relativement courtes, et surtout la fréquence des quatrains d'octosyllabes est élevée. Cette homogénéité s'explique par le fait que ces morceaux paraissent régulièrement dans *Le Gil Blas* presque une fois par semaine. Il s'agit d'une sorte de feuilleton versifié. *Les Idylles prussiennes* avait la même caractéristique, le ton patriotique mis à part, ce qui est rare chez notre poète.

Étant donné que la poésie chez Banville est inévitablement lyrique, ces pièces journalistiques sont aussi lyriques²⁸¹. En effet, dans le cadre du quatrain court et celui du sizain, Banville déploie sa virtuosité métrique pour créer une série de formes nouvelles. Voici le tableau des mètres et formes métriques de l'œuvre.

	Titre	Nombre de vers	Strophe	Mètre	Page (OPC VII)
1	I. Misère ²⁸²	16	mfmf	8	5
2	II. Lili	16	mfmf	8	7
3	III. Le Prêtre	16	mfmf	8	8
4	IV. L'Épouse	16	mfmf	8	9
5	V. Le Petit	16	mfmf	8	10
6	VI. La Princesse	16	mfmf	8	11

²⁸⁰ Dans *Rimes Dorées*, par exemple.

²⁸¹ Banville a essayé en 1852, avec le *Feuilleton d'Aristophane*, d'introduire les strophes lyriques dans la revue de fin d'année, dont les actualités journalistiques sont les sujets privilégiés.

²⁸² Banville numérote les pièces en chiffres romaines.

7	VII. Monsieur Alexandre	16	mfmf	8	12
8	VIII. La Bouquetière	16	mfmf	8	13
9	IX. Le Vieux	16	mfmf	8	14
10	X. La Fille	16	mfmf	8	15
11	XI. Filette	24	mfmf	7.7.7.1	16
12	XII L'Odéon	48	mfmf	8	18
13	XIII. Les Jeunes	40	mmff	8.8.8.4	21
14	XIV. Géométrie	28	abab (ffff)	8	23
15	XV. Balzac	40	fmfm	8.4.8.4	25
16	XVI. À Sarcey	32	mfmf	8	27
17	XVII Chez M. Caro	60	fmfm	7	29
18	XVIII À l'Opéra	24	fmfm	8	32
19	XIX Académie	56	mfmf	8	34
20	XX Centième	13	Rondel ABba abAB abbaB	8	37
21	XXI Ballard	48	fmfm	8	38
22	XXII Transigeante	12	mfmf	8	41
23	XXIII Philosophie	44	mfmf	8	42
24	XXIV Escrime	48	mmff	8.8.8.4	45
25	XXV Rue de Sèze	32	abab (ffff)	8	48
26	XXVI À Zola	42	aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4	50
27	XXVII La Mode	32	mfmf	8	52
28	XXVIII Petit Noël	28	fmfm	8	54
29	XXIX Bibliographie	56	mfmf	8	56
30	XXX Comédie Française	20	mfmf	8	59
31	XXXI Darcier	56	mfmf	7.6.7.6	61
32	XXXII Jour de l'An	48	mfmf	8.6.8.6	64
33	XXXIII Pas de Neige	60	aabccb ffmffm	8	67
34	XXXIV...On les honore	16	mfmf	8	70
35	XXXV Politique	16	fmfm	8	71
36	XXXVI Maurice Bouchor	20	mfmf	8	74
37	XXXVII La Liseuse	60	ffmm	6.6.6.4	76
38	XXXVIII Musique Française	40	fmfm	8	79
39	XXXIX Édouard Manet	30	aabccb mmfmmf	7	81
40	XL Clovis Hugues	44	fmfm	8	83
41	XLI Pitié suprême	40	aabb mmmm	7.7.7.4	86
42	XLII Comédiens	56	fmfm	8	88
43	XLIII Les Boîtes	32	mfmf	8	91
44	XLIV Les Grimaces	54	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	93

45	XLV Juste Retour	54	aabccb ffmffm	8	96
46	XLVI Dans le Monde	68	mfmf	8	99
47	XLVII Galatea	80	fmfm	6.6.2.6	103
48	XLVIII Quel Daim	52	fmfm	8	107
49	XLIX Trop de Temps	56	mfmf	6.4.6.4	110
50	L Initiales	28	fmfm	8	113
51	LI Bon Matin	52	mfmf	8	115
52	LII Bal Masqué	52	fmfm	8	118
53	LIII Un Jeune Homme	36	mfmf	8	121
54	LIV La Dame	52	fmfm	8	123
55	LV Oiseliens	12	mfmf	8	126
56	LVI La Mercière	20	mfmf	7	127
57	LVII Païva	44	mfmf	8	129
58	LVIII Don Juan	40	mfmf	7	132
59	LIX Turlututu	40	fmfm	8	134
60	LX Garcia	40	mfmf	8	136
61	LXI Le Cèdre	44	mfmf	8	138
62	LXII Michelet	40	mfmf	8	141
63	LXIII À l'Hiver	44	fmfm	7	143
64	LXIV La Croupe	44	mmff	8.8.8.4	146
65	LXV Reine-Blanche	40	ffmm	6.6.6.4	149
66	LXVI Le Mot	40	mfmf	8	151
67	LXVII Cettivayo	44	fmfm	8	153
68	LXVIII Les Cartes	44	fmfm	8	156
69	LXIX Jeu	44	mfmf	8	159
70	LXX Lex	40	fmfm	8	162
71	LXXI Vivre	44	mfmf	8	164
72	LXXII Le Lion	40	fmfm	8	167
73	LXXIII Ave	48	aabccb mmfmmf	7	169
74	LXXIV Phémie	40	fmfm	8	172
75	LXXV Festin En rimes kyrielles	48	ffmm	8	174
76	LXXVI À Paul Arène EN rimes kyrielles	48	ffmm	8	177
77	LXXVII Vieux Jeu	40	fmfm	8	180
78	LXXVIII Grâce	42	aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4	182
79	LXXIX Anniversaire	48	mmff	8.8.8.4	184
80	LXXX Carême	40	mfmf	8	187
81	LXXXI Cigarettes	52	Rimes plates	8.6.8.6...	189
82	LXXXII À Jeun	40	mfmf	8	192

83	LXXXIII Prière	52	fmfm	8.4.8.4	194
84	LXXXIV Femmes	40	mfmf	8	197
85	LXXXV Figaro	44	fmfm	7	199
86	LXXXVI Le Bassin	42	aabccb mmfmmf	7	202
87	LXXXVII Le Veau	40	mfmf	8	204
88	LXXXVIII La Fourmi et la Cigale	42	aabccb ffmffm	7.7.4.7	206
89	LXXXIX Les Robes	40	fmfm	8	208
90	XC Le Boulevard	52	mfmf	6.4.6.4	210
91	XCI Aveu	40	fmfm	8	213
92	XCII Les Tristes	40	mfmf	8	215
93	XCIII Adieu	52	fmfm	8.4.8.4	217
94	XCIV L'Été de Paris	120	fmfm	7	220
95	XCV Le Palais-Royal Strophes dites par Mademoiselle Maria Legault le 14 septembre 1880 Pour l'inauguration de la Nouvelle salle Direction Briet et Delcroix.	124	fmfm	7	226
96	XCVI Charivari Strophes dites par Mademoiselle Reichemberg le 3 mai 1883 À la fête donnée chez Pierre Véron pour le cinquantenaire du Journal	112	fmfm	8	232

2.1.9.3.1. Rimes plates : 81

Dans ce recueil il n'y a qu'une pièce à rimes plates : « Cigarettes »(81) où le poète fait alterner l'octosyllabe et l'hexasyllabe. L'alexandrin est absent.

2.1.9.3.2. Quatrains

À partir des années 1870, le quatrain (court) est la forme privilégiée dans les recueils lyriques de Banville. Sur 96 pièces, 81 sont en quatrains.

2.1.9.3.2.1. Quatrains monométriques

Le quatrain monométrique occupe évidemment la plus grande partie du recueil. En effet, on en compte 65 occurrences.

2.1.9.3.2.1.1. Quatrains d'octosyllabes : 1-10, 12, 14, 16, 18, 19, 21-23, 25, 28-30, 34-36, 38, 40, 42, 43, 46, 48, 50-55, 57, 59-62, 66-72, 74-76, 80, 82, 84, 87, 89, 91, 92, 96.

Sauf dans les œuvres de jeunesse, le quatrain monométrique d'octosyllabes s'impose chez Banville, surtout dans ses derniers recueils. Dans *Nous Tous*, on en trouve 58 occurrences. La plupart sont à rimes croisées. Mais le poète supprime l'alternance du genre des rimes dans « Géométrie » (14) et « Rue de Sèze » (25) où les vers sont tous féminins.

2.1.9.3.2.1.2. Quatrains d'heptasyllabes : 17, 56, 58, 63, 85, 94, 95

L'usage du vers de sept syllabes est de plus en plus courant chez Banville. Ici, le quatrain monométrique d'heptasyllabe se trouve dans sept pièces. Dans tous les cas les rimes sont croisées.

2.1.9.3.2.2 Quatrains à clausule

2.1.9.3.2.2.1. À base d'octosyllabes : 13, 24, 64, 79

Dans ce recueil le quatrain à clausule à base d'octosyllabes est toujours associé avec le vers de quatre syllabes (8.8.8.4). Les poètes du XIXe siècle préfèrent le vers de quatre syllabes, à la différence des classiques qui avaient tendance à combiner l'octosyllabe et le vers de six syllabes. Malgré l'usage de la formule 8.8.8.4 chez Hugo, Banville ne l'adopte que bien tardivement²⁸³. On en a quatre dans ce recueil. De même que dans le quatrain 6.6.6.4 qu'il chérit, les rimes sont toujours suivies (*mmff*).

2.1.9.3.2.2.2. À base d'heptasyllabes : 11, 41

Quant au quatrain à clausule à base de vers de sept, Martinon affirme : « Trois vers de sept appellent un vers de cinq ou de trois, car les nombres impairs appellent les nombres impairs²⁸⁴ ». Or, chez Banville, on trouve l'association avec le vers de quatre en sus de la combinaison avec le vers de trois et le vers monosyllabique, ce qui est une des caractéristiques des derniers recueils de Banville, sauf une occurrence exceptionnelle dans les *Odelettes*²⁸⁵. Ici nous trouvons une pièce en quatrains 7.7.7.1 (*mfmf*) « Filette », une en quatrain, 7.7.7.4 (*aabb*), « Pitié suprême », sans alternance du genre des rimes, tous les vers étant masculins.

2.1.9.3.2.2.3. À base de vers de six syllabes : 37, 65

Le type de quatrain à clausule le plus familier à Banville est sans conteste le quatrain où trois vers de six syllabes sont suivis d'un vers de quatre syllabes (6.6.6.4). Depuis *les Stalactites*, il n'a cessé de l'employer même dans un recueil comme *les Exilés*. Deux pièces du recueil dont nous traitons ici sont de ce type de quatrain à clausule : « La Liseuse » (37) et « Reine-Blanche » (65). La disposition du genre des rimes est toujours identique : *ffmm*.

2.1.9.3.2.3. Quatrains symétriques

²⁸³ La pièce « À Victor Hugo » a été ajoutée à l'édition de 1877.

²⁸⁴ Martinon, *op.cit.*, p. 132.

²⁸⁵ « À Gavarni » (7.7.7.4 *aabb mmmm*) des *Odelettes*, *OPC*, t. II, p. 128.

2.1.9.3.2.3.1. À base d'octosyllabes : 15, 83, 93

Le quatrain symétrique à base d'octosyllabes était assez rare dans les premiers ouvrages du poète. On observe seulement une occurrence 8.6.8.6 dans les *Odelettes*²⁸⁶. C'est à partir des années 1880 que l'usage de cette forme strophique devient fréquent chez lui. Comme nous l'avons vu dans le cas du quatrain à clausule, la combinaison la plus usitée est l'octosyllabe et le vers de quatre syllabes. Dans *Nous Tous*, se trouvent trois pièces écrites sur ce rythme : « Balzac »(15), « Prière » (83), « Adieu » (93). Toutes les strophes sont « masculines ».

La combinaison de l'octosyllabe avec le vers de six syllabes est plus rare. Sauf dans « Jour de l'An » (32), on n'a qu'une pièce 8.6.8.6, celle que nous venons de mentionner ci-dessus.

2.1.9.3.2.3.2. À base d'heptasyllabes :31

Banville fait alterner un heptasyllabe et un vers de six syllabes, combinaison très rare²⁸⁷ dans « Darcier »(31). Il s'agit du seul emploi de cette forme 7.6.7.6 dans le corpus poétique de Banville.

2.1.9.3.2.3.3. À base de vers de six syllabes :90

Le quatrain 6.4.6.4 avec des rimes croisées est plus fréquent. Les « maîtres » de Banville, Ronsard et Hugo l'avaient employé. Notre poète l'a adopté dès les *Cariatides*, et jusqu'aux derniers recueils comme *Nous Tous*, où l'on en trouve deux occurrences : « Trop de Temps » (49) et « Le Boulevard » (90).

2.1.9.3.2.4. Quatrain avec un vers court : 47

Le quatrain « dissymétriques » (sans clausule) est peu utilisé. Mais Musset a rendu célèbre le quatrain 6.6.2.6 par sa « Ballade à la lune », qu'ont repris Gautier et Banville²⁸⁸. Banville y revient dans « Galatea » (47).

2.1.9.3.3. Sizains

2.1.9.3.3.1. Sizains monométriques

2.1.9.3.3.1.1. Sizains d'octosyllabes : 33, 45

²⁸⁶ « À Charles Asselineau » (8.6.8.6 mfmf) des *Odelettes*, OPC, t. II, p. 110.

²⁸⁷ Dans le répertoire général, Martinon ne relève que quatre exemples (en dehors de Banville) (Martinon, *op.cit.*, p. 518.)

²⁸⁸ Il s'agit de « À Théophile Gautier » dans les *Odelettes*.

Le sizain monométrique en octosyllabes est une des formes favorites de Banville qui l'a hérité de Ronsard. La disposition des rimes peut être variée, le poète respecte ici celle qui est la plus usitée : *aabccb ffmffm* dans « Pas de Neige »(31), « Juste Retour » (45).

2.1.9.3.3.1.2. Sizains d'heptasyllabes : 39, 73, 86

De même le vers de sept syllabes a été souvent utilisé dans le sizain monométrique depuis le XVI^e siècle jusqu'au XIX^e siècle. *Nous Tous* contient trois pièces écrites dans cette forme (*aabccb mmfmmf*).

2.1.9.3.3.2. Sizains symétriques

2.1.9.3.3.2.1. À base d'octosyllabe :26, 78

Le sizain symétrique 8.8.4.8.8.4, qui existait déjà au XVI^e siècle, prospère au XIX^e siècle, et Banville n'est bien sûr pas étranger à cette vogue. De même que dans ses autres recueils, il adopte deux fois ce type de sizain dans *Nous Tous* : « A Zola » (26) et « Grâce » (78).

2.1.9.3.3.2.2. À base d'heptasyllabes : 44, 88

Deux types de sizains sont basés sur le vers de sept syllabes. Le sizain des « Grimaces » (44) est celui que Banville a continué à employer presque tout au long de sa carrière dans la lignée de l'« odelette » : 7.3.7.7.3.7. Le second est la combinaison du vers de sept syllabes et du vers de quatre syllabes. Victor Hugo l'avait employé dans *La Légende des Siècles*. Martinon remarque que « Ceux qui ont employé le vers de quatre ont aussi fait la strophe masculine presque tous, à l'imitation du Maître²⁸⁹ ». Banville lui aussi respecte la forme du maître lorsqu'il compose (c'est la seule fois) le sizain 7.7.4.7.7.4 dans « La Fourmi et la Cigale »(88).

Dans *Nous Tous*, sont employés seuls le quatrain et le sizain. Mais dans ce cadre limité, Banville montre toujours sa virtuosité dans l'invention de la strophe. Son inventivité, qu'on a observée dans *les Stalactites* ou dans les *Odelettes*, ne s'est pas tarie.

2.1.9.4. Sonnettes et Clochettes

Banville suit la même voie que *Nous Tous* dans *Sonnettes et Clochettes* publiées en 1890. Les pièces ont paru d'une façon régulière dans les deux périodiques suivants : *La Vie pour rire* (entre le 19 mai et le 29 septembre 1888) et *L'Écho de Paris* (entre le 31 octobre 1888 et le 27 mai 1890). On n'y trouve plus ni pièces à rimes plates ni alexandrins et la

²⁸⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 245.

plupart des pièces sont écrites en quatrains ou en sizains relativement courts. L'octosyllabe l'emporte sur les autres vers. La variété des strophes légères est toujours remarquable.

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page (OPC VII)
1	I. À Catulle Mendès	20	mfmf	8	243
2	II Chic	36	mfmf	7.7.7.1	245
3	III Toute la Lyre	32	fmfm	8	247
4	IV Landrol	28	fmfm	8	249
5	V Soleil	28	fmfm	8.4.8.4	251
6	VI Exeat	28	mmff	7	253
7	VII Bastille	36	ffmm	6.6.6.4	255
8	VIII Le Lys	28	mfmf	8	257
9	IX La Pluie	36	mfmf	8	259
10	X L'immortelle	36	mfmf	8	261
11	XI. Désarmement	36	mfmf	8	263
12	XII Le Piano	36	mfmf	8	265
13	XIII Le Froid	36	fmfm	8	267
14	XIV Repos	36	mfmf	8	269
15	XV Margot	36	Sizains aabccb ffmffm	8	271
16	XVI Colloque	36	Sizains aabccb mmfmmf	8	273
17	XVII Chasseurs	32	mfmf	8	275
18	XVIII Réplique	28	mfmf	8	277
19	XIX Rire	28	fmfm	8	279
20	XX Lune	32	mfmf	8	281
21	XXI L'Écho de Paris	52	mfmf	7.3.7.3	283
22	XXII Peinture	56	fmfm	8	286
23	XXIII Lapins	56	mfmf	8	289
24	XXIV Birbe	60	fmfm	8	292
25	XXV Variante	60	fmfm	8	295
26	XXVI Tour Eiffel	66	Sizains aabccb ffmffm	8	298
27	XXVII Jocrisse	60	mfmf	8	301
28	XXVIII Titania	68	mfmf	8	304
29	XXIX Neige	66	Sizains aabccb mmfmmf	8	308
30	XXX Mardi Gras	56	abab(ffff)	8	311
31	XXXI Névrose	52	mfmf	8	314

32	XXXII Moderne	60	mfmf	8	317
33	XXXIII Tristesse	60	ffmm	8	320
34	XXXIV Visite	56	fmfm	8	323
35	XXXV Exposante	56	mfmf	8	326
36	XXXVI Mon Cheval	60	fmfm	8.4.8.4	329
37	XXXVII Deux Tours	52	mfmf	8	332
38	XXXVIII Les Fontaines	52	aabb (fff)	7.8.7.8	335
39	XXXIX Concurrence	72	ffmm	6.6.6.4	338
40	XL L'ÉTÉ	60	mfmf	8	342
41	XLI Noce	68	fmfm	7	345
42	XLII Pessimisme	64	mfmf	8	349
43	XLIII Pégase	56	fmfm	8	352
44	XLIV Scientifique	60	mfmf	8	355
45	XLV Princesse	52	mfmf	8	358
46	XLVI La Nuit	60	mfmf	8	361
47	XLVII Thalie	80	fmfm	6.6.2.6	364
48	XLVIII Turlurette	76	mmff	7	368
49	XLIX Cigare	64	mfmf	8	372
50	L Bêtes	84	mfmf	8	375
51	LI Lutte	76	fmfm	8.4.8.4	379
52	LII Sursum !	66	Sizains aabccb mmfmmf	7	383
53	LIII Les Femmes	64	mfmf	8	386
54	LIV Chapeaux	64	mfmf	8	389
55	LV Vendeur	68	mfmf	8	392
56	LVI Carnaval	68	fmfm	8	396
57	LVII Controverse	64	mfmf	8	400
58	LVIII Avril	68	mfmf	8	403
59	LIX À Auguste Vacquerie	64	fmfm	8	407
60	LX La Charrette	60	fmfm	8	410
61	LXI Villégiature	64	mfmf	8	413
62	LXII Flirt	76	mfmf	8.6.8.6	416

2.1.9.4.1. Quatrains

De même que dans *Nous Tous*, le quatrain monométrique est la forme strophique prédominante de *Sonnailles et Clochettes*. Les modifications que Banville a apportées aux quatrains à clausule et aux quatrains symétriques dans le recueil précédent reviennent ici.

2.1.9.4.1.1. *Quatrains monométriques*

2.1.9.4.1.1.1. Quatrains d'octosyllabes : 1, 3, 4, 8-14, 17-20, 22-25, 27, 28, 30-35, 37, 40, 42-46, 49, 50, 53-61

Parmi les 62 pièces du recueil, 44 sont en quatrains isosyllabiques d'octosyllabes. La plupart sont à rimes croisées, mais les vers de « Mardi Gras » (30) sont tous féminins bien que les rimes soient croisées (abab).

2.1.9.4.1.1.2. En heptasyllabes : 6, 41, 48

Le quatrain d'heptasyllabes est assez habituel dans les pièces de Banville des années 1880. « Turlurette » (48) a ceci de différent des autres occurrences (6, 41 *mfmf*) que les rimes sont suivies *mmff* et le dernier vers est un refrain « Eh ! allez donc Turlurette ! ». Le titre suggère déjà le lien de la pièce avec le genre de la chanson.

2.1.9.4.1.2. *Quatrains à clause*

2.1.9.4.1.2.1. À base d'heptasyllabes : 2

La combinaison de trois heptasyllabes avec un monosyllabe est sans doute de l'invention de Banville, Martinon ne répertoriant que quatre occurrences toutes chez Banville.

2.1.9.4.1.2.2. À base de vers de six syllabes : 7, 39

Le quatrain 6.6.6.4 à rimes suivies est toujours présent dans deux pièces : « Bastille » (7) et « Concurrence » (39). Dans tous les cas, la disposition des rimes est *ffmm*.

2.1.9.4.1.3. *Quatrains symétriques*

2.1.9.4.1.3.1. À base d'octosyllabes : 5, 36, 38, 62

Lorsqu'ils composent un quatrain symétrique à base d'octosyllabes, les classiques n'utilisaient que le vers de six syllabes, le vers de quatre syllabes étant évité. Au contraire, les romantiques préfèrent le tétrasyllabe à l'hexasyllabe. Dans *Sonnailles et Clochettes*, Banville compose une pièce en quatrains 8.6.8.6 (62) et deux pièces en 8.4.8.4 (5, 36).

La disposition symétrique, mais inversée du quatrain, où les vers pairs sont plus longs est très rare chez notre poète. En plus, se remarque la particularité du choix des mètres : l'heptasyllabe et l'octosyllabe. Voici la remarque de Martinon à ce propos :

L'association du vers de huit avec des vers impairs est assez rare, surtout avec le vers de sept, naturellement, car les combinaisons où les vers ne diffèrent que d'une syllabe donnent d'abord l'impression de quelque chose de boiteux et de faux, et il faut du temps pour que l'oreille s'y accoutume [...]²⁹⁰

²⁹⁰ Martinon, *op.cit.*, p, 152.

« Les Fontaines » (38) est la pièce où Banville met en pratique la combinaison 7.8.7.8 à rimes suivies *aabb*, toutes féminines (ffff).

2.1.9.4.1.3.2. À base d'heptasyllabes : 21

Martinon apprécie la combinaison du vers de sept syllabes avec le vers de trois syllabes, « 3 étant plus près de la moitié de 7²⁹¹ ». La forme 7.3.7.3 était pratiquée en Moyen âge, mais les rimes étaient suivies. Or les poètes du XIXe siècle préfèrent les rimes croisées, tendance à laquelle se rallie Banville dans « L'Écho de Paris » (21).

2.1.9.4.1.4. Quatrain avec un vers court

En ce qui concerne le quatrain avec un vers court, il est très rare chez Banville. Et la plupart des occurrences ont pour base le vers de six syllabes, à l'imitation de Musset 6.6.2.6. Il s'agit de « Thalie » (47).

2.1.9.4.2. Sizains

Le sizain est une des formes principales dans la poésie lyrique en France, mais dans les dernières années, la préférence pour le quatrain est évidente.

2.1.9.4.2.1. Sizains monométriques

2.1.9.4.2.1.1. Sizains d'octosyllabes : 15, 16, 26, 29

La tonalité légère du recueil correspond bien au choix de l'octosyllabe dans le sizain monométrique. Rappelons que Banville l'avait adopté dans les première et dernière pièces des *Odes funambulesques*. Le poète l'emploie quatre fois dans le recueil : « Margot » (15), « Colloque » (16), « Tour Eiffel » (25) et « Neige » (29). Les rimes sont combinées d'une manière tout à fait ordinaire : *aabccb*.

2.1.9.4.2.1.2. Sizain d'heptasyllabes : 52

Pour l'équilibre entre la forme et le contenu, il va de même pour le sizain en heptasyllabes. Banville n'a cessé de l'employer tout au long de sa carrière. « Sursum ! » (52) est sur ce rythme.

Les caractéristiques de *Sonnailles et Clochettes* sont proches de celles du recueil précédent, *Nous Tous* : prédominance du quatrain isosyllabique d'octosyllabes, usage assez fréquent de l'heptasyllabe, diverses combinaisons de mètres dans le quatrain. Nous trouvons ici les formes très rares dont certaines apparaissent pour la première et dernière fois dans le

²⁹¹ Martinon, *op.cit.*, p. 156.

corpus banvillien. La recherche formelle sur le lyrisme continuera chez notre poète jusqu'à sa disparition.

2.1.10. *Dans la Fournaise*

Dans La Fournaise est un recueil posthume. Les pièces recueillies sont réparties en trois groupes. Le premier groupe, « Dans la Fournaise », qui occupe à peu près une vingtaine de pièces au début du recueil, est constitué par les pièces publiées dans *l'Écho de Paris* du 31 mars 1890 au 22 décembre 1891. Selon la date à la fin de chaque pièce (qui n'est pas toujours fiable), elles ont été composées de 1879 à 1889. Le deuxième groupe s'intitule « divers », et rassemble les pièces publiées dans divers périodiques de 1876 à 1891. Le troisième groupe appelé « Petites odes » consiste en 21 pièces publiées dans *l'Écho de Paris* à partir du juin 1890 jusqu'à sa mort²⁹². Ces trois groupes dont les pièces sont composées à différentes périodes²⁹³ se distinguent l'un de l'autre du point de vue métrique.

	Titre	Nv	Strophe	Mètre	Page
1	L'Enfant	64	Rimes plates	12	3
2	Rue Lobineau	20	Rimes plates	12	6
3	Mourir, dormir	22	Rimes plates	12	7
4	Massacre	22	Rimes plates	12	9
5	Soleil couchant	34	Rimes plates	12	11
6	La Bête	128	Rimes plates	12	13
7	Objection	54	Rimes plates	12	18
8	Redites	28	Rimes plates	12	21
9	À Georges Rochegrosse	58	Rimes plates	12	23
10	Parisienne	24	Rimes plates	12	26
11	La Forêt	26	Rimes plates	12	28
12	Musique	84	Rimes plates	12	30
13	Salve !	20	Rimes plates	12	34
14	Sagesse	34	Rimes plates	12	35
15	Sous bois	38	Rimes plates	12	37

²⁹² Voir « la constitution du recueil » dans *OPC*, t. VIII, p. 508.

²⁹³ Les pièces du groupe « Dans la Fournaise » sont antérieures à celles qui figurent dans *Sonnailles et Clochettes* (1888-90).

16	Semper adora	52	Rimes plates	12	39
17	Sœur Séraphine	104	Rimes plates	12	42
18	Turbulent	76	Rimes plates	12	46
19	Le Guitariste	40	Pantoum 4fmfm	7	50
20	Le Printems	44	Rimes plates	12	53
21	Populus	50	Rimes plates	12	55
22	Au Laurier	32	mfmf	10.10.10.5	58
23	Nocturne	28	Rimes plates	12	60
24	Rue de l'Éperon	48	fmfm	8	62
25	Variations	36	Rimes plates	12	65
26	Consommation	52	Rimes plates	12.8.12.8...	67
27	La Promenade	40	mfmf	8	70
28	Triomphe	38	Rimes plates	12	72
29	Bakkhos	104	Rimes plates	12	74
30	Les Demoiselles des chars	100	dizain ababccdede fmfmffmfmf	8.12.10.12.8.8.8.12.8.12	79
31	Ballade de Banville à son maître	28	Ballade huitain ababbcbc mfmfmfmf	8	84
32	Aimer Paris	76	Rimes plates	12	86
33	Lecture	56	fmfm	7	89
34	Églé	14	Sonnet	12	92
35	Ballade, pour Mademoiselle Edmée Daudet	28	Ballade huitain ababbcbc	8	93
36	Anna	24	Rimes plates	12	95
37	L'Année cruelle	54	Rimes plates	12	97
38	La Lune Air : Au clair de la lune	48	huitain ababcdcd fmfmfmfm	5	100
39	Les Belles Filles	64	fmfm	6.6.6.5	103
40	Les Saisons	20	mfmf	7.7.7.1	107
41	Au Pierrot de Willette	56	mfmf	7.7.7.1	109
42	À la Chanson	104	fmfm	8	112
43	À Gil Blas	200	fmfm	7	117
44	La Coupe	12	Rimes plates	12	126
45	La Statue de Victor Hugo	160	fmfm	8	127
46	À Victor Hugo	60	fmfm	12	134
47	La Fille de Jaire	52	Rimes plates	12	137

48	Épithaphe d'Alfred Dehodencq	20	fmfm	12	140
49	Duel	14	sonnet	8	142
50	L'Aurore et Céphale	14	sonnet	12	143
51	La Comédie	14	Sonnet	12	144
52	À Mademoiselle Edmée Daudet Pour sa fête le 20 novembre 1887	14	Sonnet	12	145
53	Les Roses	14	Sonnet	12	146
54	Ballade de Banville, à son cher François Coppée	35	Ballade dizain ababbccdc	10	147
55	À Catulle Mendès	20	mfmf	8	149
56	À Madame Léon Daudet	32	mfmf	12	151
57	Déjà vus	64	mfmf	8	153
58	Pèlerines	72	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	156
59	Temps chauds	64	mfmf	8	160
60	Ciels brouillés	64	mfmf	8	163
61	Ténor	72	mfmf	8	166
62	Théophile Gautier	64	fmfm	8	170
63	La Pomme	64	mfmf	8	173
64	Psyché	64	fmfm	8	176
65	Retour	84	ffmm	6.6.6.4	179
66	Flânerie	64	mfmf	8	183
67	Les Grâces	64	abab(ffff)	8	186
68	À Paul Legrand	80	mfmf	8	189
69	Vérité	76	mfmf	8	193
70	Jeune homme	64	mfmf	8	197
71	Fleur	72	mfmf	8	200
72	Cythère	76	mfmf	8	204
73	Bûche	72	ababcc fmfmmm	8	208
74	Saisons	64	fmmf	7	212
75	Jours gras	64	mfmf	8	215
76	Nuit	64	fmfm	6.6.2.6	218
77	Pluie	72	ffmm	6.6.6.4	221

2.1.10.1. Retour des rimes plates (1-18, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 29 32, 36, 37, 44, 47)

Ce qui distingue *Dans la Fournaise* des autres derniers recueils du poète, ce sont les pièces en alexandrins à rimes plates. Nous en trouvons dans le recueil 30 occurrences (sur 77 pièces). La plupart sont dans le groupe « Dans la Fournaise » où Banville avait l'intention de les rassembler dans un recueil qu'il n'a pas pu achever. Le poète n'était pas forcé de composer une pièce par semaine comme lors de la composition des pièces de *Nous Tous* et de *Sonnailles et Clochettes*. Cette différence de condition de leur composition permet au poète de reprendre une forme autre que celle qu'il emploie dans *Nous Tous* et *Sonnailles et Clochettes*. Quatre pièces en rimes plates (29, 37, 44, 47) appartiennent au deuxième groupe « Divers ».

Elles sont composées pendant la période 1876-1889, ce qui veut dire que Banville continue à employer l'alexandrin à rimes plates parallèlement aux quatrains monométriques en octosyllabes.

2.1.10.2. Quatrains

Même si l'on retrouve les rimes plates, les quatrains représentent la majorité dans le recueil (32 sur 77). De même que les pièces à rimes plates, on retrouve l'alexandrin parmi les quatrains.

2.1.10.2.1. Quatrains monométriques

2.1.10.2.1.1. Quatrains d'alexandrins : 46, 48, 56

Le quatrain monométrique d'alexandrins est employé dans les trois pièces suivantes : « À Victor Hugo » (46) « Épitaphe d'Alfred Dehodencq » (48) « À Madame Léon Daudet » (56). Remarquons que dans tous les cas il s'agit d'une sorte d'hommage à ceux envers qui le poète est reconnaissant. Ce sont des odes (au sens de l'hymne) plus ou moins solennelles, d'où le choix de ce rythme grave.

2.1.10.2.1.2. Quatrains d'octosyllabes : 24, 27, 42, 45, 55, 57, 59-64, 66-72, 75

Certaines pièces du deuxième groupe « Divers » et une grande partie du troisième groupe « Petites Odes » sont écrites en quatrains monométriques d'octosyllabes. Le quatrain croisé sans alternance du genre des rimes (67) n'est plus rare chez Banville. Cette principale forme strophique dans les dernières années du poète est toujours très présente dans le recueil.

2.1.10.2.1.3. Quatrain d'heptasyllabes : 33, 43, 74

Ne manque pas le quatrain isosyllabique d'heptasyllabes, aussi fréquent que le quatrain d'octosyllabes. « La Lecture »(33) et « À Gil Blas » (43) sont écrits en quatrains à rimes croisées (*fmfm*). Dans « Saisons », les rimes sont embrassées, ce qui est tout à fait exceptionnel chez le poète.

2.1.10.2.2. Quatrains à clause

Dans son dernier recueil aussi, Banville déploie toujours diverses formes de quatrains. Il continue à employer des formes assez rares, y compris une forme qu'on observe pour la première fois dans le corpus banvillen.

2.1.10.2.2.1. À base de décasyllabes 10.10.10.5 : 21

Le quatrain d'« Au Laurier » est constitué de trois décasyllabes (5-5) suivis d'un vers de cinq syllabes. Lorsqu'il est combiné avec le vers de cinq syllabes, le vers de dix syllabes est divisé 5-5. Les rimes sont croisées.

2.1.10.2.2.2. À base d'heptasyllabes 7.7.7.1 : 40, 41

La combinaison de l'heptasyllabe et du monosyllabe est une des particularités de la versification de Banville des années 1880. *Nous Tous* et *Sonnailles et Clochettes* en contiennent respectivement une occurrence, mais les deux pièces recueillies dans *Dans la Fournaise* sont doute antérieures.

2.1.10.2.2.3. À base de vers de six syllabes : 39, 77

« Les Belles filles » (39) est la seule pièce dans le corpus poétique de Banville, où sont combinés le vers de six syllabes et le vers de cinq dans un quatrain à clause²⁹⁴. Par contre, nous n'avons rien à ajouter à propos du quatrain 6.6.6.4 *ffmm* dans « Pluie²⁹⁵ »(77).

2.1.10.3. Sizains

À la différence du quatrain, le sizain n'est pas fréquent dans le recueil.

2.1.10.3.1. Sizain monométrique :73

Banville reprend de Ronsard le sizain à trois mesures qui finit par un distique : *ababcc*. Il est bien naturel que celui-ci se trouve fréquemment dans *Les Améthystes* « nouvelles

²⁹⁴ Martinon relève une autre occurrence dans *Le Baiser*.

²⁹⁵ Banville date le poème du 9 mars 1891 dans le manuscrit, mais dans la version publiée, la date est le 12 mars 1891, veille de sa mort. À en croire la légende de *l'Écho de Paris* qui précède le poème (le 15 mars 1891, citée dans « Notice » de *OPC*, t. VIII, p. 598), il s'agit bien des derniers vers que Banville a composés.

odelettes amoureuses composées sur des rythmes de Ronsard ». Mais il ne l'abandonne pas et l'utilise avec des octosyllabes dans « Bûche »(73).

2.1.10.3.2. Sizain symétrique : 58

Il s'agit de la forme strophique du poème « À la Rime » de Sainte-Beuve, et « Bel aubepin fleurissant » de Ronsard. Banville l'avait déjà employée dans *les Odelettes* et les *Odes funambulesques*. C'est une des formes les plus chères à Banville, ainsi que le quatrain 6.6.6.4.

2.1.10.4. Huitain : 48

Banville ne pratiquait pas depuis longtemps les strophes longues (supérieures à six vers). Or dans son dernier recueil, nous trouvons une pièce qui contient le huitain *ababacdcd* : « La Lune ». Mais il s'agit d'une pièce écrite sur l'air « Au clair de la lune ». L'emploi d'un mètre court (ici, le vers de cinq syllabes) est une des caractéristiques de la chanson. L'influence de la chanson est importante chez Banville depuis *les Stalactites*.

2.1.10.5. Dizain : 30

« Les Demoiselles des chars » (30) nous intéresse par sa forme strophique où le poète combine trois types de mètre (8.12.10.12.8.8.8.12.8.12) dans un seul dizain. La formule des rimes est *abab ccdede*. La combinaison tout à fait particulière des mètres n'échappe pas à l'attention de Martinon : « Tristan, dans les 41 strophes de la *Maison d'Astrée* [...], avait essayé une autre forme, que Banville, détracteur du dizain, imita pourtant dans *Les Demoiselles des chars* ».

2.1.10.6. Formes fixes

Sur les poèmes à formes fixes, nous nous bornons à en relever les occurrences pour revenir sur ce sujet plus loin.

2.1.10.6.1. Pantoum :19

2.1.10.6.2. Ballades

2.1.10.6.2.1. Ballade en huitains d'octosyllabes (33, 35)

2.1.10.6.2.2. Ballade en dizains de décasyllabes (54)

Dans la Fournaise, dernier recueil (posthume), Banville montre la diversité des formes poétiques un peu diminuée dans les recueils lyrico-journalistiques comme *Nous Tous* et *Sonnailles et Clochettes*. On y retrouve des pièces à rimes plates et de longues strophes, avec quelques formes fixes que le poète est enclin à publier séparément dans ses dernières années. Le recueil témoigne qu'à la fin de sa vie, Banville n'a de cesse de rechercher de nouvelles expressions lyriques (quatrain 6.6.6.5, dizain 8.12.10.12.8.8.8.12, etc.) pour traiter des situations qui changent au fur et à mesure que le temps passe.

2.2. Pièces non recueillies

Nous avons ainsi décrit les caractéristiques formelles de toutes les pièces recueillies dans les ouvrages poétiques de Banville. Mais, pour avoir un panorama plus complet des vers lyriques de notre poète, il faut tenir compte des pièces retranchées ou qui ne sont pas recueillies. En plus, il ne faut pas oublier les pièces découvertes après la publication des huit volumes précédents et figurant dans le tome IX des *Œuvres poétiques complètes*²⁹⁶.

Le corpus dont nous traiterons ici, comprend donc d'abord les annexes de chaque volume des *OPC*, et celles du huitième volume où sont rassemblées les pièces qui ne sont pas liées à tel ou tel recueil et de plus des pièces du neuvième volume des *OPC*.

Annexes des tomes I-VII des OPC.

Il s'agit non seulement des pièces retranchées dans les éditions postérieures de recueils, mais aussi des pièces non recueillies qui sont composées à la même période et dont la forme ou le thème sont proches de ceux de recueils concernés.

Annexes du tome VIII des OPC.

L'éditeur du huitième volume des *Œuvres poétiques complètes* classe les pièces en catégories suivantes :

- Poésie d'enfance et de Jeunesse ;
- Poèmes ;
- Prologues et Textes théâtraux (désormais désigné sous l'abréviation *Théâtre*) ;
- Chanson ;
- Vers de circonstance
- Distique
- Préfaces et Épilogues

²⁹⁶ Désormais désigné sous le sigle de « *OPC* ».

- Dédicaces et envois

Nous tenterons ici de classer ces pièces selon leur forme strophique de la même façon que pour les recueils poétiques de Banville.

	OPCI				
	Pièces retranchées en 1857	Nv	Strophe	Mètre	Page OPC I
1	Que, malgré le rire moqueur	9	Tercet monorime mmm fff mmm	8	297
2	À Victor Perrot et Armand du Ménil	12	Rimes plates	12	298
	Poèmes retranchés en 1877				
3	Confession	60	Sizain aabccb mmfmmf	8.8.4.8.8.4	299
4	Devant l'Océan vert,	20	Rimes plates	12	302
		48	I. Rimes plates	12	
5	Érato	82	II. Mélange : abbacdeed ababdcdeeffgg aabccbdeedfgfg ababccdedeffghgh abbacdcdeefgfghihi abbacdcd	12	303
6	À Victor Hugo	48	Septain aabcccb	8	308
7	À Madame Caroline A.	30	Rimes plates	12	311
8	À Niobé.N.	20	Quatrain abab fmfm	8	313
9	À un ciseleur	14	Sonnet	10	314
	Poème retranché en 1879				
10	À une jeune file	252	Sizain aabccb	12.12.12.12.12.8	315
	Pièces non recueillies				
11	[Vers écrits sur l'album de Mme Angebert	32	Quatrain abab fmfm	12	326
12	Le Monument de Molière	206	Rimes plates	12	328
13	Lettre adressée à M. J.J. après une première visite	56	Quatrain abab fmfm	12	335
	OPCII				Page OPC II

	Stalactites pièce retranchée				
1	Arlequin et Colombine	18	Rimes plates	12	349
	Pièces retranchées du <i>Sang de la Coupe</i>				
2	Non, non, je n'aime plus	14	Sonnet	12	350
3	Forêt, sombres trésors...	12	Rimes plates	12	351
4	À Pierre Corneille	8	abab fmf	12	351
	Pièces retranchées des <i>Poésies complètes 1841-1854</i>				
5	Envoi	72	abab mfmf	8	352
	Pièces non recueillies				
6	Le Philosophe et son disciple, Apologues	46	ababccdeedffgghihij ababccddeeff Septain aabbccc aabb cc	12.8.8.8.12.12.8.10.8.8.12.10.8.12 .12.8.8.12.12.8 12.10.8.8.12.8.8.12.12.12.8.12.8 8.12.12.12.12.12.8 12.8.12.8 12.8	355
7	Aux chevaux des courses du Champ-de-Mars	14	Sonnet	12	357
8	La Romance du Saule	63	Septain aabccbc	8.8.8.8.8.7.2	358
9	À une Dame brune	14	Sonnet	12	360
10	Le Crépuscule. À Antoine Fauchery	14	Sonnet	12	361
11	Le Mercredi des Cendres	40	Huitain abbacdc fmmfmfmf	8	362
12	La Muse des Chansons	56	Quatrains abab mfmf	12	364
13	À Ronsard	14	Sonnet	12	366
14	L'Ode immortelle. À Théophile Gautier	48	Quatrains abab mfmf	10.10.10.6	367
15	À Mademoiselle Emma Livry	40	Quatrains abab mfmf	8	369

16	À Schiller	56	Huitains ababcceb	8	371
	Odelettes et Versiculets				
	Janvier	8	Huitain monorimes	12	373
	Février	28	quatrain abab fmfm quatrain abab fmfm quatrain abab fmfm quatrain abab fmfm quatrain abab fmfm quatrain mfmm ABaA quatrain mfmf abAB	4.4.4.4 5.5.5.5 6.6.6.6 7.7.7.7 8.8.8.8 8.8.8.8 8.8.8.8	373
	Mars	48	Quatrains abab fmfm	5	374
	Avril	16	Huitains abaaabab mfmmmfmf	8	376
	Mai	10	Sizain aabccb mmfmmf Quatrain abab fmfm	7.3.7.7.3.7 12	376
	Juin	11	Tercet aba mfm deux quatrains abab fmfm	6 6	377
	Juillet	24	Quatrain abab fmfm	5	377
	Août	16	Quatrains abab fmfm	8	378
	Septembre	7	Septain aabccb	12	379
	Octobre	6	Sizain aabbba mmfffm	12	379
	Novembre	16	Quatrains aabb mmmm	6.6.6.4	379
17	Décembre	16	Quatrains fmfm	8	380
18	À Jules Janin	44	Quatrains mmmm aaab bbbc...	10.10.10.5	381
	Annexes III pièces de commande et de concours				
	Les Nations. Odes mêlée de divertissement et de danses : première partie		Deux sizains répété aabccb Neuvain aabcbddb Septain aabccb Deux sizains aabccb ffmffm	10 7 10 12.12.8.12.12.8	
19	Les Nations Deuxième Partie	156	trois quatrains abab fmfm distique mm	7 12	383

			(récitatif) huitain aabbcccc mmffmmmm (Air) 5 quatrain abaa mfmm 8 11 vers aaabbccdded 6 huitain aaabcccb ffmffm 5 Quatrain abab fmfm 10.8.10.8 sizain aaabbb ffmmm 5 huitain aaabcccb ffmffm 5 septain ababbbc 6 huitain aabbcccc mmffmmmm (Air) 5 quatrain abab fmfm 12 (Hymne) abaab fmffm 8 aaabcccb ffmffm 8 aaabcccb ffmffm 8 aaabcccb ffmffm 8 (Chœur) abaab fmffm 8	
20	Les Chercheurs d'or au dix- neuvième siècle.	302	I. deux sizain aabccb ffmffm 12.12.8.12.12.8 II. Onze quatrains fmfm 7 III. Rimes plates (40 vers) 12 IV. Huit douzains ababcccdeeed 8 V. Rimes plates (86vers) 12 VI. Six quatrains mfmf 12.6.12.6	391
21	Paris et le nouveau Louvre Ode à M. le Docteur Louis Véron	328	I. neuf sizains aabccb mmfmmf 12.12.6.12.12.6 II. Quatre sizains aabccb mmfmmf 12.12.6.12.12.6 III. Quatrain abba mfmm 12 IV. Rimes plates (32vers) 12 V. Dix dizains ababccdeeed 8	401

			fmfmffmfmfm		
			VI. 21 quatrains fmfm	12	
			VII. Cinq Sizains aabccb ffmfm	12.12.6.12.12.6 ; 12.12.12.12.12.12 /12.12.6.12.12.6 ; 12.12.12.12.12./12 12.12.6.12.12.6	
	OPCIII				
	Pièces retranchées				Page OPC III
1	Villanelle. À Mademoiselle ***	37	Villanelle aba bcb...	7	297
2	Mademoiselle Michonnet	8	Triolet	8	299
3	Critique d'art	8	Triolet	8	299
4	Pierre Dandin	8	Triolet	8	299
5	Nérait, Tassin et Grédelu	8	Triolet	8	300
6	Nérait	8	Triolet	8	300
	Pièces non recueillies				
7	Le Petit Mazeppa	8	Douzain ababcccdeeed	12	301
8	Sans titre	14	Sonnet	3	303
9	Triolet	8	Triolet	8	304
10	Triolet	8	Triolet	8	304
11	Péliion sur Ossa	14	Sonnet	12	304
12	Triolet	8	Triolet	8	305
13	Le docteur Véron	8	Huitain ababacac	10	305
14	Triolet	8	Triolet	8	306
15	Triolet	8	Triolet	8	306
16	Occidentale	30	Quintil abaab fmfm	8	306
17	Occidentale	12	Sizain aabccb	7	308
18	Triolet	8	Triolet	8	308
19	Triolet	8	Triolet	8	309

20	Épilogue des Pensées d'un emballer de commerson	76	Quatrain abab fmfm	12	309
21	Les Occidentales I. La Vieille Presse	174	Sizain abbaab mffmmf	12	312
22	Au Gentil et Docte Maître Arsène Houssaye Odellette pour obtenir quelques paraguantes	96	Quatrain aabb mmmm	7.7.7.4.	320
23	Épitaphe	2	Distique	8.10.	323
24	Croquemitaine Occidentale	52	Quatrain abab mfmf	12.6.12.6	324
25	La Question d'Orient	66	ababcdcdeefggfhihi ²⁹⁷	8	326
26	La Question d'Orient ²⁹⁸				329
	Dédicaces				
27	À Nadar	16	Quatrain abab fmfm	12.6.12.6.	331
28	À mon ami A.P.- Malasis	40	Quatrain abab mfmf	8	332
29	A Édouard Plouvier	1 6	Quatrain abab mfmf	8	333
30	À Hippolyte P.	24	Quatrain abab mfmf	8	334
31	À mon bon ami Adolphe	4	aabb mmff	12	335
32	À Jules Claretie	24	abab mfmf	8	335
33	À Madame Aspasia Charpentier	8	abab mfmf	8	336
	OPCIV				Page OPC IV
			Rimes plates	12	
			abab fmfm	12	
1	Nice Française, scène lyrique	180	ababcdCD	6	279
2	Le Vœu de Nice, 4 mars 1860	40	abab fmfm	12	290

²⁹⁷ C'est un brouillon manuscrit, sans blanc typographique.

²⁹⁸ Transcription plus fidèle à la typographie du manuscrit de la pièce précédente.

3	Le Vingt Avril	60	abab fmfm		12	292
4	Aphrodité	44	abab fmfm		12	295
5	La Lydienne	20	mfmf		8	297
6	À ***	14	Rimes plates		12	298
7	L'Inconsolée	52	mfmf		12	299
8	Au peintre Charles ***	56	Rimes plates		12	302
9	La Chanson du poète	63	FMFM (Refrain)		8	305
			Septain ababccd		8	
			Huitain ababcdcd		8	
10	Le Ruban pourpre	18	Rimes plates		12	308
11	Le Nom de Marie	22	Rimes plates		12	309
	Dédicaces					
12	À Madame Aspasie Charpentier	8	Quatrain mfmf		8	311
13	À Paul Lacour	8	Huitain ababcdcd		8	311
14	À Camille Doucet	6	Sizain aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8		312
	OPCV					Page OPCV
1	Paris nouveau	96	Sizain aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8		235
2	L'Écheveau de Soie	82	Rimes plates		12	240
3	Autre guitare	48	Huitain abbacaca		8	244
4	Le Gaulois	8	Triolet ABaAabAB		8	246
5	Les Embarras de l'Académie. Chanson sur l'air des Lanturlu	63	ababcDD fmfmm	5.5.5.5.5.7.12		247
6	Épigramme	5	abbaa fmmff	12.12.12.8.12		250
7	Albert Glatigny	12	Rimes plates		12	250
8	Au dessous d'un portrait	4	Rimes plates		12	251
9	Du même au même	2	Distique mm		12	251
10	Distique pour le portrait de Leo Lespès	2	Distique mm		12	251

11	À Claudius Popelin	14	Sonnet	12	252
12	Ode à Ronsard	100	abab fmfm	12	253
	OPCVI				Page OPC VI
	Poèmes non recueillis				
	Autour des Idylles prussiennes				
1	À la Patrie	164	abab fmfm	8	345
2	Des canons !	52	Rimes plates	12	353
	Adieu	120	Dizain ababccdeed fmfmffmfm	12.12.12.12.8.8.8.8.8	355
			Deux sizains aabccb ffmfm	8	
			Deux quatrains abab fmfm	12	
			Douzain ababcccdeed	8	
			Huitain ababcdcd fmfmfmfmfm	12	
			Rimes plates(32vers)	12	
			Quatre quatrains abab fmfm	8	
			Trois qutrains abab fmfm	12.6.12.6	
3					
4	Donnons tout !	104	Rimes plates	12	362
5	Le Sol libre	192	Quatrain abab fmfm	8	366
6	À la France	61	Rimes plates	12	375
	Autour des Ballades				
7	Ballade en l'honneur du pays de France	35	Ballade en dizains	10	378
8	Ballade des Pendus	28	Ballade en huitains	8	380
9	Ballade des peuvres gens	35	Ballade en dizains	10	382
	Autour des Rondels				
10	Ma Mie	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	384

11	Les Nymphes	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	385
12	Le Dieu Caprice	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	386
13	La petite Véronique	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	386
14	Le Vin de Nuits	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	387
15	Le Laurier sauvage	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	388
16	Rondels. Les roses fleurissent au bois...	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	389
17	Ton impérieuse beauté...	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	390
18	Qu'as-tu fais de mon cœur...	15	Rondel (4 4 7)	8	390
19	Pour obéir à mon destin	14	Rondel (Abba abAB abbaAB)	8	391
	Autour des Roses de Noël				
20	Envoi des Cariatides	16	abab fmfm	8	392
21	À ma mère	64	abab mfmf	12.6.12.6	394
22	O ma mère	24	aabaab ffmffm	7	397
23	L'Ange	14	Rimes plates	12	399
	OPCVII				
	Pièce non recueillie (Nous Tous)				Page OPCVII
1	Prélude	16	abab fmfm	7	423
	OPCVIII				Page (OPCVIII)
	Poésies d'enfance et de Jeunesse				
1	O mon père chéri	16	aabb fmm	12.12.12.6	227
2	La Valse	24	abab fmfm	8	228
3	Puisque l'invention	52	abab fmfm	12	229
	Poèmes				
4	À Louise Denozier	96	abab mfmf	8	232
5	À Lucile	18	Rimes plates	12	237
6	À Debureau	68	abab fmfm	12	238
7	La Fiancée	36	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	241
8	À sa pantoufle	28	abab fmfm	10	242

9	De Lyaeus, ami Mathieu	8	abab mfmf	8	244
10	Quand ce sera votre heure	14	Sonnet	12	244
11	Rébecca Félix	44	abab fmfm	12	245
12	La Muse des bois	8	Rimes plates	12	247
13	Aux Sourcils de la jardinière	24	abab mfmf	8	248
14	Nuit de Juin	18	Rimes plates	12	249
15	À Madame Céleste de Chabrilan	48	abab mfmf	12.6.12.6	250
16	Deux Pâquerettes	24	abab fmfm	12	252
17	À Émile Deschamps	32	abab fmfm	10	253
18	Camée	14	Sonnet	12	255
19	Marlotte	56	abab mfmf	12	256
20	À Clarisse	10	Rimes plates	12	258
21	À Ursule	18	Rimes plates	12	259
22	Les Comédiens du temps passé À Arsène Houssaye	14	Sonnet	12	260
23	La Nymphé du Printemps. À Charles Voillemot	10	Rimes plates	12	261
24	Nuit d'été	24	Quatrains abab fmfm	10	261
25	La Charmeresse	40	Huitains ababcdcd fmfmfmfm	7	263
26	Frontispice	84	Rimes plates	12	265
27	À Mesdemoiselles de G***	16	Quatrains abab fmfm	12	268
28	Madame la comtesse d'Agoutt	16	Rimes plates	12	269
29	Adelina Patti	14	Sonnet	12	270
30	Le deuil est sur toute chaumière	20	Quatrains abab fmfm	8	271
31	La Montagne	40	Pantoum fmfm	8	272
32	Le Poète	20	Quatrains abab mfmf	9	274
33	La Plainte de Sapho	32	Quatrains abab fmfm	8	275
34	Les Saules	14	Sonnet	12	276
35	La Grotte	14	Sonnet	12	277
36	Les Montagnes	14	Sonnet	12	278

37	Les Pics neigeux	14	Sonnet	12	279
38	Le Puits Jabin	80	Quatrains abab fmfm	8	280
39	À Alexandre Schœnewerk	16	Quatrains abab mfmf	8	283
40	À Édouard Plouvier	60	Quatrains abab fmfm	12	284
41	Variation	18	Rimes plates	12	287
42	Ballade à John Payne	35	Ballade en dizains	10	288
43	Châteinois	100	Quatrains abab fmfm	8	289
44	À Laurent Tailhade	14	Sonnet	8	294
45	Le Rosier du Luxembourg	106	Rimes plates	12	295
46	Assur-Bani-Pal	51	Rimes plates	12	299
47	Les Parisiennes	100	Quatrains abab fmfm	7	301
48	Seconde manière	14	Sonnet	12	306
49	Janvier	20	Rimes plates	20	307
50	Scènes de la vie à Monaco	24	Quatrains abab fmfm	8	308
51	À Genoux	24	Rimes plates	12	309
52	O Père des odes sans nombre	6	Sizain ababcc(fffff)	8	310
53	À Charles Gueullette le pieux éditeur des Parades	14	Sonnet	8	310
54	En forêt	16	Quatrain abab mfmf	12	311
55	À Millet	14	Sonnet	8	312
56	À Jean Richepin	10	Dizain ababbccded fmfmffmfm	10	313
57	Sur votre pur visage	14	Sonnet	12	314
58	La Forêt	24	Quatrains aabb fmm	8.3.8.3	315
59	Neige	24	Quatrains abab fmfm	6.6.2.6	316
60	Avril	24	Quatrains abab mfmf	6.4.6.4	317
61	Le duvet fuit dans l'air	4	Rimes plates	12	318
62	Peins la lumière, ô Georges Rochegrosse !	20	Dizain ababbccded fmfmffmfm	12	319
63	Les Saisons	24	Quatrains abab fmfm	12	320
64	Au jardin	16	Quatrain sabab fmfm	12	321
Prologues et Textes théâtraux					

1	Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains	73	ababccdedeeffghggh ababcdddc ababacdcdefef abbabccddc aabbcdbedefgfhhih	12.12.8.8.8.12.12.12.12.8.8.8.8.12. .12. 12.8.12.12.12.12.8.12.12 12.12.12.12.8.8.12.12.8.8.8.8 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12 8.8.8.8.8.12.8.8.12.12.12.12.12. 12.12.12.8.8	322
2	Mesdames et Messieurs...	44	Quatrains abab fmfm	12	325
3	Adieux à Ferville Strophes lues par M. Bressant	64	Quatrains abab fmfm	12	327
4	Vous ne voyez... Air : T'en souviens-tu	8	Huitain ababcdcd fmfmfmfm	10	330
5	La Comédie-Française en mil huit cent soixante-trois. Prologue	38	Rimes plates	12	331
6	La Comédie-Française en mil huit cent soixante-trois. Épilogue	18	Rimes plates	18	333
7	Ode à Shakespeare	112	Quatrains abab fmfm	12	334
8	Metz et Nancy	372	Rime plates(316vers) Dix quatrains fmfm Rimes plates (16vers)	12 8 12	339
9	Concert des Beaux-Arts Prologue d'ouverture	90	Rimes plates (70vers) ababcdcd fmfmfmfm Rimes plates (12vers)	12 4.7.4.7.4.7.4.7 12	364
10	La Soirée de l'Événement	30	Rimes plates	12	367
11	Gringoire	10	Dizain ababbccddcd fmfmfmfmfm	10	369
12	Remerciement	60	Quatrain abab fmfm	12	369
13	La Mode est, je l'avoue...	24	Rimes plates	12	372

14	Prologue pour une représentation de La Pomme et des Fourberies de Nérine	32	Quatrains abab fmfm	12	373
15	Un Domino Prologue d'ouverture du Théâtre du Château-d'eau récité par Mlle Désirée	100	Rimes plates	12	375
16	Dédicace[de Florise]	14	Sonnet	12	380
17	le Messager	116	Rimes plates	12	381
18	Les Écoliers Prologue d'ouverture	52	Quatrains abab fmfm	12	385
19	Le Journal Saynète	150	Rimes plates	12	388
20	La Comédienne [Fragment]	8	abab fmfm	12	399
Chansons					
1	Chanson	48	aabb abab fmm fmfm	7	400
2	Crépuscule Rêverie	24	abab fmfm CCDD fmm(refrain)	10.10.10.10 / 6.6.6.6	403
3	Fleur de bohème Catalane	42	dizain abbabbcbc fmmfmmmm huitain ababcdcd fmfmfmfm huitain ababcdcd fmfmfmfm huitain ababcdcd fmfmfmfm huitain ababcdcd fmfmfmfm	8.8.6.8.8.6.5.10.5.10 8 8 8	404
4	Le dernier Chant de Sapho	25	abaab fmfm FMFM fmfm FMFM	8.8.8.4.8 8.8.8.8 8.8.8.8	406
5	Le Délaissé	24	aaabcccb fmmffm	10.6.4.4.10.10.4.4	408
6	La Vespée	27	ababccRDD mfmmfmm	7.7.7.7.7.8.4.4.8	409

7	Cécilia	36	Douzain abbacdeedff	9.3.3.9.3.3.9.3.3.9.3.3	410
8	Ma Grand'tante Chanson Louis XV	48	Douzain ababdcdeeff	8	412
9	La Tristesse de Laure	48	Rimes plates (16vers)	4.4.3.3.4.4.4.4.4.4.3.3.4.4.3.3.	414
10	Ma Colombine	20	ababC (f f f f F)	8.8.8.8.6	416
11	Le Centenaire	36	abaabcdcd fmffmfmfm	8.8.8.8.7.7.7.7.	417
12	Noël	56	abab fmfm	8	419
13	Le Chanteur florentin	32	aaabcccb ababcdcd aaabcccb ababcdcd	6	421
14	La Charité	32	aaabcccb ababcdcd aaabcccb ababcdcd	4	423
15	Sérénade	24	ababcdcd fmffmfmfm	8.10.8.10.8.10.4.4	424
16	La Fenêtre ouverte	52	ababcdcdmfmfmfmf ABAAB mfmmf	8	425
17	Jeunesse	10	ababa mfmfm	12	428
Vers de circonstance					
1	Sein ne rime pas avec moins	6	Rimes plates	8	429
2	Hamptoncort, j'ai pleuré...	14	Sonnet(irregulier)	12	429
3	[À Mademoiselle Judith Montigny]	8	Quatrain abab mfmf	12	430
4	La Sibylle, à Madame Mongruel	8	Quatrain abab fmfm	8	431
5	La France à Milan	84	ababcccdeed fmffmffmffm	8	431
6	À la fille d'Alphonse Karr	56	Quatrain abab mfmf	8	435
7	La Fête de la France	66	Deux types de sizains : aabccb ffmffm aabaab ffmffm	12.12.12.12.12.12 / 12.12.6.12.12.6	438
8	Le Triomphe de la paix, ode avec chœurs	48	Quatrain abab fmfm (Chœur) Cinq huitains ababcdcd Quatrain abab fmfm (Chœur)	8	441
9	À Jean Coquelin à	64	Quatrain abab fmfm	8	444

	sa naissance				
10	Prologue [à l'Album d'Anatole Lionnet]	76	Quatrain abab mfmf	8	447
11	À M. l'Abbé Crétineau-Joly pour la Saint-Henri	28	abab fmfm	8	451
12	Jésus enfant	16	abab mfmf	8	452
13	Toast à Madame I. Rousset le 15 août 1871	60	aabccb mmfmmf	8	453
14	À M.I. Rousset pour la Saint Ildefonse, à Alfort	72	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	456
15	À Madame Ildefonse Rousset, le 15 août 1877	84	abab fmfm	8	459
16	Vous êtes invités, beaux messieurs..	12	Quatrain abab fmfm	12	463
17	Ballade à Jacques Truffier, pour sa bienvenue	28	Huitain ababbcbc mfmffmfm	8	464
18	À Auguste Dorchain	18	Rimes plates	12	465
19	Nos pères amoureux	4	Quatrain abab fmfm	12	466
20	On demande pourquoi tu ris...	8	Quatrain abab mfmf	8	466
21	Éventails à Madame J. de Nittis	24	Quarain abab mfmf	7.7.7.3	467
22	Pour Mademoiselle Reichemberg	4	Quatrain abab fmfm	8	468
23	Pour Madame Théo	4	Quatrain abab mfmf	8	469
24	Pour Mademoiselle Réjane	4	Quatrain abab mfmf	8	469
Distiques					
1	[Polichinelle]	2	ff	12	470
2	Les Mirlitons de La Vie moderne	2	mm	12	470
3	Ah ! Quand la jeunesse...	2	ff	12	470
Préfaces et Épilogues					
1	Dizain, pour commencer	10	Dizain ababbccdd	10	471
2	Ballade, pour finir	28	Ballade en huitains	8	471

			ababbcdc		
3	Ballade pour célébrer les fées parisiennes	35	Ballade en dizains ababbccdc	10	473
4	Amants serrés dans votre nid	4	Quatrain abab mfmf	8	474
5	Épilogue	10	Dizain ababbccdc	10	475
6	Aux Lectrices	10	Dizain ababbccdc	10	476
7	Rappel	10	Dizain ababbccdc	10	476
8	Invocation	10	Dizain ababbccdc	10	477
9	Dzain, Au Lecteur	10	Dizain ababbccdc	10	477
10	Zinzolin chien	10	Dizain ababbccdc	10	478
11	Épilogue	10	Dizain ababbccdc	10	479
12	Achevé d'imprimer	10	Dizain ababbccdc	10	479
Dédicaces et envois					
1	À Zélie	4	Quatrain abab fmfm	6.8.8.8	480
2	À Madame Aspasia Charpentier	14	Sonnet	12	480
3	À mon cher ami (et cousin) Gabriel Marc poète français	16	Triolets redoublés ABaAabAB	8	481
4	À Charles Asselineau	10	Rimes plates	12	481
5	À Georges	4	Quatrain abab mfmf	8	482
6	À Roger de Beauvoir	8	Huitain ababcdcd mfmfmfmf	8	482
7	À Théophile Gautier	16	Quatrain abab mfmf	8	482
8	À mon cher ami Molin	20	Quatrain abab mfmf	8	483
9	À mon cher ami Molin	6	Rimes plates	12	484
10	À Madame Charpentier	8	Quatrain abab mfmf	8	484
11	À Don Bernardo Calderon y Sarmiento	16	Quatrain abab fmfm	8	484
12	À Catulle Mendès	4	Quatrain abab mfmf	7.4.7.4	485
13	À Messieurs les Sociétaires de la Comédie Française	10	Dizain abbaacdcdc mfmfmfmfmf	12.8.12.8.10.12.8.12.8.8	485
14	À Mademoiselle Ponsin	6	Rimes plates	12	486

15	À Coquelin	7	aabcbbc mmfmffm	12.12.12.12.12.8.8	486
16	À Régnier	6	aabcbc ffmfmf	8	486
17	À Édouard Thierry	9	aabab mmfmf abab mfmf	12.12.12.12.8 12.12.12.8	486
18	À mon collaborateur Coquelin	2	mm	12	487
19	À Madame Aupick	2	fm	3.8	487
20	À Mademoiselle Sarah Bernhardt	4	mfmf	12	487
21	À Mademoiselle Rousseil	6	Rimes plates	12	487
22	À Madame Aspasie Charpentier	16	abab mfmf	8	488
23	À Madame Aspasie Charpentier	14	sonnet	8	488
24	À Georges Charpentier	14	sonnet	12	489
25	À Georges Charpentier	20	abab fmfm	6.6.3.6	490
26	À Madame Georges Charpentier	20	aabb mmff	8.8.8.4	490
27	À Madame Aspasie Charpentier	8	abab mfmf	8	491
28	À Adolphe Molin	8	abab fmfm	8	492
29	À Madame Aspasie Charpentier	8	abab fmfm	8	492
30	À Catulle Mendès	2	ff	12	492
31	À Madame Aspasie Charpentier	8	abab mfmf	8	493
32	À Madame Aspasie Charpentier	8	abab mfmf	8	493
33	À Cadet	2	mm	12	493
34	À Madame Aspasie Charpentier	8	ababcdcd mfmfmfmf	8	494
35	À Auguste Vitu	4	abab fmfm	8	494
36	À Jules Claretie	4	abab mfmf	8	494
37	À Coquelin	4	abab mfmf	8	494
38	À Madame Jeanne	6	aabcbc mmfmfm	8	495

	Samary				
39	À M. Got	4	abab mfmf	8	495
40	À Febvre	4	abab mfmf	8	495
41	À M. Hamel	4	abab fmfm	8	495
42	À Grivollet	4	abab fmfm	8	495
43	À M. Falconnier	4	abab mfmf	8	496
44	À M. Joliet	4	abab fmfm	8	496
45	À Mademoiselle Tholer	4	abab fmfm	8	496
46	À Mademoiselle Persoons	4	abab mfmf	8	496
47	À Mademoiselle Martin	4	abab mfmf	8	496
48	À M. Bodinier	4	abab fmfm	8	497
49	À Coquelin Cadet	4	abab mfmf	8	497
50	À ma chère femme Élisabeth	4	abab mfmf	8	497
51	À Georges	6	aabcbe ffmfmf	8	497
52	À André Antoine	4	aabb fmm	12	498
53	À Mademoiselle Deneuilly	4	abab mfmf	12	498
54	À Jules Claretie	4	abab mmff	12	498
55	À Georges Rochegrosse	10	dizain ababbccddc fmfmfmfmfm	10	498
56	À Georges Charpentier. Envoi d'Un manuscrit	26	Abab mfmf	8.8.8.3	499
	OPCIX				
	Titre	Nv	strophes	Mètre	Page OPCIX
1	Le Mois de Mai	40	huitains abbaacdc mfmfmfmf	8	9
2	Phyllys, ne plaignez pas...	4	Rimes plates	12	10
3	Le Rosier du Luxembourg À Madame la marquise Blanche de Soffray en remerciement de son beau poème. 27 juin 1868	14	Sonnet	12	11
4	Opéra	14	Sonnet	12	12
5	À Madame Marguerite Borie	14	Sonnet	12	13

6	[À Madame Marguerite Borie 1er janvier 1880]	80	Quatrain abab mfmf	7	15
7	[À Madame Marguerite Borie 20 Juillet 1880]	40	Quatrain abab fmfm	8	18
8	La Comédienne Strophes récitées par Mademoiselle Sarah Bernhardt	100	Quatrain abab fmfm	12	20
9	Georges Roche-grosse	10	Dizain ababbccdd mfmfmfmfmf	10	24
10	Inspire-moi, Ponsard...	18	Rimes plates	12	25
11	Ballade pour l'hôtellerie du Singe d'Or	28	Ballade en huitains	8	26
	Dédicaces				
12	[A Henry Houssaye]	4	aabb fmm	8	27
13	À Gustave Flaubert	4	abab mfmf	12	28

2.2.1. Rimes plates

2.2.1.1. OPC I : 2, 4, 5, 7, 12

Tous les cas sont en alexandrins²⁹⁹. Sauf 130 alexandrins retranchés et remplacés d'« Érato », les quatre pièces retranchées des *Cariatides* sont relativement courtes (30 vers maximum). Par contre, « Le Monument de Molière », pièce non recueillie, contient 206 vers. Le fait qu'il s'agit d'une pièce (d'un caractère plutôt officiel) pour un concours proposé par l'Académie explique le choix de l'alexandrin à rimes plates.

2.2.1.2. OPC II : 1, 3, 20, 21

« Arlequin et Colombine » (1, 18 vers, 1857) figure dans *les Stalactites* de la *Poésie complète* de 1857 et disparaît dans les éditions ultérieures. « *Forêt, sombres trésors...* » (3. v.12) est une pièce retranchée du *Sang de la coupe*. Elles sont en alexandrins à rimes plates, mais courtes, forme assez fréquente dans les premiers recueils de Banville.

²⁹⁹ 2 « À Victor Perrot et Armand du Ménil » (1842) ; 4 « Devant l'Océan vert » (1842, 1857) ; 5 « Érato » (1842, 1857) ; 7 « À Madame Caroline A. » (1842, 1857). 12 « Le Monument de Molière »

20 « Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle » est divisé en six parties, dont la troisième et la cinquième sont en alexandrins à rimes plates. Il s'agit d'une pièce de circonstance pour le concours de la Société des Gens de Lettres en 1855.

21 « Paris et le nouveau Louvre » contient diverses formes dont 32 vers sont en alexandrins à rimes plates. De même que « Les Chercheurs d'or... », c'est une pièce écrite pour le concours de la même Société, ce qui explique le choix plutôt classique de mètres (alexandrin, octosyllabe, vers de six syllabes) et de formes strophiques.

2.2.1.3. OPC IV : 1, 6, 8, 10, 11

« Nice française » (1) qualifié par le poète de « scène lyrique » est une pièce « jouée au Théâtre “impérial” de Nice, le 14 juin 1860, à l'occasion des fêtes du “rattachement”³⁰⁰ ». Comme le suggère l'adjectif “lyrique”, se trouvent dans la pièce des strophes (“Prières” en quatrains croisés et “Chant” en huitain avec un refrain), mais le reste (140 vers) est en alexandrins à rimes plates, choix qui convient au ton patriotique et solennel de la pièce.

« A*** » (6) ne compte que 14 vers. Bien que la pièce soit écrite en alexandrins à rimes plates, ce n'est pas un « poème » (épique), mais un hommage adressé à une femme (François Brunet suggère qu'elle pourrait désigner la Muse³⁰¹) au charme duquel le poète ne peut échapper. « Au peintre Charles *** » (8) qui n'est qu'un brouillon manuscrit, est un peu plus long et comprend 56 alexandrins. « Le Ruban pourpre » (10) (18 alexandrins) et « Le Nom de Marie » (11) (22 alexandrins) qui font partie de “cycle de Marie Daubrun” sont elles aussi des pièces courtes en alexandrins que compose Banville à maintes reprises.

2.2.1.4. OPC V : 2, 7, 8

« L'Écheveau de Soie » (2) est une pièce satirique. L'alexandrin est ici disloqué de la même façon que dans les *Odes funambulesques*. On trouve donc de nombreux critères métricométriques à la sixième position de l'alexandrin.

« À Albert Glatigny » (7) est écrit pour accompagner une caricature de Glatigny³⁰². De même, comme l'indique le titre, « Au-dessous d'un portrait d'Albert Glatigny » (8) est aussi une pièce associée à une œuvre picturale. Ces deux pièces sont des sortes de vers de circonstance, ce qui explique leur brièveté. Pour ce type de pièce de circonstance Banville emploie l'alexandrin à rimes plates aussi fréquemment que le quatrain.

³⁰⁰ OPC, t. IV, p. 279.

³⁰¹ OPC, t. I OPC, t.IV., p. 298.

³⁰² On y trouve donc les rimes riches d'une façon « funambulesque », où la plupart des mots-rimes (sauf v. 7-8 « vermeils/soleils ») ont une « consonne d'appui ». Surtout, les mots-rimes des vers 1-2 (barde/barde) et ceux des vers 11-12 (craints/crins) ont exactement la même sonorité.

2.2.1.5. OPC VI : 2, 3, 4, 6

« Des canons ! »(2) est du même ton que les pièces recueillies dans les *Idylles prussiennes*, mais sa forme, des alexandrins à rimes plates, la distingue de ces pièces dont la plupart sont écrites en quatrains d'octosyllabes. D'où le fait que Banville ne la retient pas pour le recueil.

« Adieu » (3)

Dans cette pièce patriotique, la partie dialoguée est en alexandrins à rimes plates (120 vers) ainsi que la conclusion (32 vers).

« Donnons tout ! » (4)

Banville emploie souvent l'alexandrin à rimes plates dans les pièces récitées sur scène, qui sont souvent des prologues pour l'ouverture d'un théâtre. Cette situation plus ou moins solennelle et officielle explique le choix de l'alexandrin, mètre long et parfois grave plutôt que l'élan des strophes à base de mètres courts. Il en va de même pour les pièces patriotiques. La situation de la France lors de la guerre franco-prussienne était évidemment sérieuse, et l'attitude de Banville est non seulement sérieuse, mais aussi ardente pour encourager le peuple de son pays natal, comme le montre le cas de « Donnons tout ! » où le poète incite le peuple à contribuer de toutes ses forces à la victoire (qui ne se réalisera pas). Pour « À la France », pièce inédite et imparfaite (malgré la disposition des rimes plates elle ne compte que 61 vers) le poète a choisi pour mètre l'alexandrin.

2.2.1.6. OPC VIII :

Poèmes : 12, 14, 20, 21, 23, 26, 28, 41, 45, 46, 49, 51, 61

Théâtre : 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 19

Chansons : 9 (couplets de 16 vers)

Vers de circonstance : 1, 18

Dédicaces : 4, 9, 14, 21

Poèmes

C'est une section qui rassemble les pièces écrites à diverses périodes parues (ou non) dans des périodiques, mais non recueillies dans ses œuvres poétiques. Parmi ces pièces que Banville a composées dans une longue période (des années 1840 à sa mort en 1891), de nombreuses pièces sont à rimes plates (le mètre employé est le plus souvent l'alexandrin). Leurs caractéristiques métriques (leur longueur, les rimes, le rapport entre le mètre et la structure phrastique) sont très variées, et elles sont surtout intéressantes quand on tient compte du ton et du contexte de ces pièces.

Les pièces à rimes plates figurant dans la section « poème » ont toutes pour mètre l'alexandrin. Sauf « Frontispice » (26. 84 alexandrins), « Le Rosier du Luxembourg » (45.

106 vers) et « Assur-Bani-Pal » (46. 51 vers), leur longueur est très restreinte et ne dépasse pas 30 vers.

Le rapport entre la poésie et l'œuvre picturale est naturellement intime chez Banville. On se rappellera d'abord « La transposition d'Art » pratiquée non seulement par Banville, mais aussi par Théophile Gautier et par Charles Baudelaire. Dans cette section, « La Nympe du Printemps À Charles Voillemot » (23) en est un exemple, où il décrit un tableau de Voillemot en vers. « Frontispice » (26) peut être aussi considéré comme une pièce en vers faisant office de frontispice d'un album. En même temps, Banville compose de nombreuses pièces à mettre à côté des œuvres picturales réelles : « La Muse des bois » (12) est un poème écrit pour accompagner une lithographie de même que « Madame la comtesse d'Agoult » (28) et « Janvier » (49). « Assur-Bani-Pal » (46), pièce traitant d'un sujet assyrien, sans référence directe, rappelle quand même « La Mort de Sardanaple » de Delacroix³⁰³.

- Féminité

La longueur limitée de ces pièces est moins apte à la narration qu'à la description picturale et non prolix. L'ensemble donne l'impression qu'il s'agit d'un petit portrait. La féminité est un des objets privilégiés de ce type de pièces. « À Clarisse » (20) et « A Ursule » (21) sont de la même inspiration que les pièces parues sous le titre « portraits des femmes » en 1858³⁰⁴.

- Miscellanées

« Le Rosier du Luxembourg » (45) est une pièce nostalgique et autobiographique évoquant la jeunesse du poète. Raconter des épisodes dans sa vie exige un espace assez important, ici 106 alexandrins³⁰⁵. L'évocation d'un aveugle pauvre dans « À Genoux » se rapproche du regard de François Coppée³⁰⁶.

La rubrique « Poème » contient par souci d'exhaustivité des manuscrits inédits du vivant de Banville, comme « Le duvet fuit dans l'air » (61), pièce manuscrite de quatre alexandrins, sans date.

³⁰³ OPC, t. VIII, « notices », p. 644.

³⁰⁴ Il s'agit des poèmes suivants qui ont paru dans *Revue française* le 10 mai 1858 : « L'Attrait du gouffre », « Camée », « Le Ruban pourpre », « Le Nom de Marie » « La Fleur de sang ». La première pièce et la cinquième sont recueillies dans *Les Exilés*.

³⁰⁵ Il est intéressant de noter que Banville rédigera un autre texte, cette fois en prose, consacré au Jardin du Luxembourg. Il paraît dans le *Gil Blas* le 17 avril 1881, quatre mois après de la parution de la pièce en vers et est recueilli dans *Mes Souvenirs*. Le rosier, la pépinière et le souvenir de jeunes artistes (Baudelaire, Pierre Dupont, Murger et Auguste Préault). Le rapport entre ces deux textes pourrait ressembler au cas de « Invitation au voyage » de Baudelaire.

³⁰⁶ En effet, le poème a paru dans *Les Victimes du devoir* en 1884, où a aussi collaboré Coppée.

Théâtre (Prologues et deux pièces)

Dans la section « Prologues et Textes théâtraux », Banville emploie souvent l'alexandrin à rimes plates. Certaines pièces sont des prologues se félicitant de l'ouverture d'un théâtre, qui se rapprochent donc de l'Ode au sens strict. D'autres pièces ont une forme plus proche de la pièce de théâtre où plusieurs personnages dialoguent. D'une part, la situation plus ou moins solennelle et officielle des premiers explique le choix de l'alexandrin, mètre long et parfois grave plutôt que l'élan des strophes à base de mètres courts. D'autre part, l'unité de douze syllabes convient évidemment aux pièces narratives et dramatiques.

« La Comédie-Française en mil huit cent soixante-trois. Prologue » (5) 38
alexandrins à rimes plates.

« La Comédie -Française en mil huit cent soixante-trois. Épilogue » (6) 18
alexandrins à rimes plates.

« La Comédie-Française en mil huit cent soixante-trois » est classé parmi les textes théâtraux, ce qui semble discutable : à la différence des autres pièces rassemblées, le prologue et l'épilogue ne sont pas récités sur scène, mais encadrent un ouvrage en prose, même s'ils imitent un passage des *Burgraves* de Victor Hugo. Il nous semble plus logique qu'ils soient placés dans la section « Préfaces et épilogues ». Quoi qu'il en soit, puisque le modèle est en alexandrins à rimes plates, Banville n'avait pas d'autre choix, car le pastiche chez Banville « suit de près le mouvement prosodique, rhétorique et lexical de l'original », et l'imitation n'est pas pour attaquer le modèle, celui-ci étant le « point de départ connu pour mieux souligner la médiocrité du sujet qu'il propose, procédé assez répandu chez les satiristes³⁰⁷ ».

D'autre part, il existe les textes plus proches de la pièce de théâtre au sens étroit du terme, où plusieurs locuteurs dialoguent.

« Metz et Nancy » (8) (316 alexandrins à rimes plates ; 4 quatrains masculins d'octosyllabes)

Dans « Metz et Nancy » se trouvent sept personnages (M. Tant-Pis, Thalie, l'Opéra, la Comédie et le Drame, la ville de Metz, la ville de Nancy). M. Tant-Pis est une sorte de représentant du public comme « Le Bourgeois » dans « Les Folies Nouvelles » des *Odes funambulesques*.

Thalie, muse de la comédie, occupe une position privilégiée dans l'univers banvillien. Dès « Folies-Nouvelles », elle apparaît comme un guide qui entraîne le public au monde du spectacle. De même, M. Tant-Pis rencontre Thalie, qui lui montre le théâtre. Elle présente et loue tour à tour l'Opéra et la Comédie. La pièce s'achève avec les deux déclamations strophiques (récitées par la Ville de Metz et le Drame). Il ne serait pas inutile d'ajouter

³⁰⁷ OPC, t. VIII, p. 657.

qu'une telle pièce qui traite des arts est chez Banville un lieu privilégié pour exprimer sa pensée sur divers genres artistiques.

« Concert des Beaux-Art. Prologue d'ouverture » (9) est une pièce constituée d'alexandrins à rimes plates et d'un huitain bimétrique (4.7.4.7.4.7.4.7) dont nous examinerons plus tard la nature dans la section consacrée au huitain.

Les 82 alexandrins sont divisés en sept groupes (parastrophes d'après la terminologie de Aroui³⁰⁸) séparés par des blancs typographiques. Leur longueur n'est pas régulière : le 1^e groupe compte six vers, le 2^e groupe 10 vers, le 3^e groupe 16 vers, le 4^e groupe 12 vers, le 5^e groupe 8 vers, le 6^e groupe 18 vers, le 7^e groupe 12 vers. Le huitain (sur la musique de Gluck) intervient entre les 6^e et 7^e groupes.

« La Soirée de l'Événement » (10)

Ce court prologue de 30 alexandrins à rimes plates n'est qu'un poème de circonstance. La pièce comprend trois parastrophes (9 vers ; 12 vers ; 9 vers). La frontière syntaxique (marquée par le point et le blanc typographique) ne correspond pas à celle des rimes (par exemple, la rime du vers 9 trouve son écho au vers 10 séparé par un blanc. Le même phénomène se rencontre entre les vers 21 et 22).

« La Mode est, je l'avoue... » (13)

C'est une pièce spirituelle évoquant d'une manière humoristique la mode du public présent à l'ouverture du Théâtre-Cluny en 1868. Elle est constituée de 24 alexandrins à rimes plates. Sa particularité formelle consiste en ceci que le vers 10 est segmenté après la quatrième syllabe, le reste étant renvoyé à la ligne suivante³⁰⁹.

« Un domino Prologue d'ouverture du Théâtre du Château-d'eau récité par Mlle Désirée » (15)

Il s'agit toujours d'un prologue récité pour célébrer l'ouverture d'un théâtre. De nombreuses didascalies divisent typographiquement les vers en parastrophes. Certaines indications interviennent au milieu d'un vers, ce qui fait qu'entre le premier segment et le second, il y a un blanc, puis l'indication et encore un blanc.

³⁰⁸ « Mais au préalable, je vais présenter une analyse des textes à typographie aléatoire (chapitre 2.1.), ou sans blancs typographiques (chapitre 2.2.). Il convient d'abord de préciser ce que j'entends par "aléatoire". Il s'agit des textes dont la présentation typographique ne présente aucune périodicité, et donc est formellement non prédictible. De tels poèmes deviennent fréquents au XIX^e siècle avec les *Châtiments* de Victor Hugo (cf. Gardes-Tamine 1988 : 145). J'appellerai *parastrophe* tout groupement typographique à frontières non périodiques. Autant dire qu'un tel groupement n'est pas métrique. C'est une notion assez proche de celle de *paragraphe de vers* qu'utilise Joëlle Gardes-Tamine (1988 — voir aussi Molino / Gardes-Tamine 1988 : 13) », Jean-Louis Aroui, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative* thèse de doctorat présentée à l'Université Paris 8, 1996, p. 166.

³⁰⁹ Ce vers est un alexandrin ternaire 4-4-4.

« Le Messenger » (17)

Comme d'autres prologues, « Le Messenger » est fait pour être récité sur la scène, lors de l'ouverture de l'Odéon le 15 septembre 1880. Du point de vue du contenu, Banville manifeste, de même que dans la plupart de ses prologues, sa conception de l'art scénique (à la fois poétique et populaire). Sur le plan formel, la pièce est écrite en alexandrins à rimes plates (116 vers), divisée en cinq groupes : n°1 : introduction suivie d'un blanc et une didascalie (v.1-32) ; n°2 : boniment commençant par l'apostrophe au public suivi d'un blanc (v.33-66) ; n°3 : l'acteur présente la programmation : tous les genres dramatiques seront joués puis vient un blanc (v.67-80) ; n°4 : de même, tous les sujets, antiques ou modernes, conviennent à la maison qui ouvre. Un blanc (v.81-90) ; n°5 : apostrophe au public (v.91-116).

Chaque partie constitue une parastrophe assez indépendante du point de vue syntaxico-sémantique (les cinq parties se terminent avec un point ou un point d'exclamation) et du point de vue typographique.

« Le Journal » (19)

Parmi les prologues et les textes théâtraux recueillis dans le huitième volume des *OPC*, « Le Journal » est le texte le plus proche de la pièce de théâtre. Le titre est suivi d'un sous-titre indiquant le genre : « Saynète ». Ensuite, les noms des personnages et ceux des acteurs sont indiqués, ainsi que le lieu et la date de la représentation. C'est un dialogue léger et rapide entre deux époux, Rose et Henri. La pièce compte 150 alexandrins à rimes plates se divisant en deux scènes (1er : v.1-30³¹⁰, 2^e : v.30-150). Les didascalies et les changements de locuteur (très rapides) suivis toujours d'une indication de personnage découpent typographiquement les alexandrins. De plus se rencontrent de nombreux critères métrico-métriques à la 6^e syllabe voire à la 12^e syllabe. Le trimètre est employé tout à fait couramment.

Chansons

« La Tristesse de Laure » (9) comprend trois couplets numérotés (I, II, III) de 16 vers à rimes plates (l'alternance des genres est respectée) dont la disposition des mètres est inhabituelle : 4.4.3.3.4.4.4.4.4.4.3.3.4.4.3.3. Cette série de 16 vers peut se diviser en quatre parties : 4.4.3.3/4.4.4.4/4.4.3.3/4.4.3.3. La longueur exceptionnelle du couplet, la combinaison des deux mètres courts apparentent naturellement la pièce à la chanson. La forme bimétrique avec le tétrasyllabe et le trisyllabe ne figure ni dans le répertoire de Martinon ni dans celui où Aroui décrit d'une manière détaillée les formes strophiques de Verlaine et de Béranger.

Vers de Circonstance

Parmi les pièces classées dans la section « Vers de circonstance », on n'en trouve que deux qui sont à rimes plates :

³¹⁰ Le vers 30 est segmenté.

« Sein ne rime pas avec moins » (1)

Il s'agit d'un commentaire spirituel en vers sur une pièce de Pierre Dupont. Comme le montre l'incipit, Banville joue avec les mots rimes. Le choix comme mètre de l'octosyllabe renforce l'impression de la légèreté de la pièce.

« À Auguste Dorchain » (18) ne manque pas d'intérêt en ceci que c'est une lettre en alexandrins à rimes plates. Le rapport entre l'épistolaire et le vers rappelle inévitablement les vers de circonstance de Mallarmé, ce qu'évoque avec raison Peter J. Edwards³¹¹.

Compte tenu du contexte « circonstanciel » des pièces, elles sont d'une longueur assez limitée.

Dédicaces

« À Charles Asselineau » (4) est une dédicace constituée de douze alexandrins à rimes plates, évoquant l'époque où la première édition *des Stalactites* fut publiée. Banville insiste sur l'année de la publication, « mil huit cent quarante-six³¹² » (v. 6) mise en contraste avec « mil huit cent soixante » où cette pièce a été écrite.

« À mon cher ami Molin » (9) 6 vers *mmffmm*

« À Mademoiselle Ponsin » (14) 6 vers *ffmmff*

« À Mademoiselle Rousseil » (21) 6 vers *ffmmff*

Ces trois pièces, qui ne contiennent toutes les trois que six vers peuvent être considérées à la fois comme une suite de trois modules *aa* (rime suivie) et comme un sizain à rimes plates *aabbcc*, puisque ces pièces sont constituées d'un seul bloc, donc ne sont pas périodiques³¹³. Le mètre employé est l'alexandrin.

« À mon cher ami Molin » (9) est une dédicace en vers au peintre Adolphe Molin, sur un exemplaire des *Esquisses parisiennes*. Le poème a pour sous-titre « (qui esquisse bien mieux que cela avec son fusin* magistral) » où Banville a écrit « fusin » au lieu de « fusain ». Et le premier vers est une correction de la faute d'orthographe : « *Faute. Le mot fusain s'écrit avec ai ». Mais c'est Molin qui a « dit qu'on écrit par i seul ! » C'est un

³¹¹ Voir les remarques sur cette pièce : (OPC, t. VIII, p. 711).

³¹² « mil » se situe à la 6^e syllabe d'alexandrin, ce qui s'observe déjà dans le *Feuilleton d'Aristophane* joué en 1852.

³¹³ Voici la définition du mot par Cornulier : « périodique (suite, simple/binaire) : Une suite périodique est composée d'éléments équivalents (à quelque égard) réapparaissant, chacun au moins deux fois, toujours dans le même ordre. Elle est *simple* si elle n'est composée que d'un type d'éléments, comme *aaaaa*, *complexe* si elle est composée d'éléments d'au moins deux types, comme *abcbca* (en particulier, binaire, s'il a exactement deux types comme dans *ababab*) » CORNULIER, Benoît de *De la métrique à l'interprétation Essai sur Rimbaud*, Paris, Éditions Classiques Garnier 2009, p. 533.

clin d'œil malicieux et amical du poète au peintre. De plus, le dernier couple des mots rime : « aidé/t ou d », rappelle certains vers de Hugo qui se terminent par un alphabet³¹⁴.

« À Mademoiselle Ponsin » (14) est une dédicace adressée à l'actrice Zélia Ponsin (1843-1885) qui a joué le rôle de Vénus dans *La Pomme*³¹⁵.

De même, la dédicataire de « À Mademoiselle Rousseil » est Rosélia Rousseil qui a joué le rôle d'Achille dans *Déïdamia*³¹⁶.

2.2.1.7. OPC XI

L'ensemble de quatre alexandrins de « Phllys, ne plaignez pas... »(2) peut être considéré à la fois comme deux modules (*aa* et *bb*) de rimes suivies et comme un quatrain suivi³¹⁷, mais le fait que la pièce ne contient que quatre vers ne permet pas de trancher.

« Inspire-moi, Ponsard... » (10) est en fait la même pièce qui figure dans les Annexes de tome VIII des *Œuvres poétiques complètes* sous le titre « À Auguste Dorchain ». À l'époque de la parution de tome VIII, l'existence du manuscrit que décrit l'éditeur n'était pas connue.

La rime plate étant la forme la plus "basique" des textes versifiés en français, il est un des principaux choix formels dans les pièces de circonstance (y compris les Dédicaces) de même que dans les autres sections.

2.2.2. Distiques

Banville compose parfois des pièces en distiques dans ses recueils poétiques, alors que n'y figure aucune pièce d'un seul distique, ce que le poète n'ignore pas ailleurs. Les éditeurs des *Œuvres poétiques complètes* de Banville recueillent des pièces de deux vers sous la rubrique « distique » dans le huitième volume en sus de trois cas dans les autres volumes.

La longueur extrêmement restreinte de deux vers explique certains usages du distique, comme le montrent les exemples dans les annexes. En effet, à propos des poèmes constitués d'un seul quatrain, Jean-Louis Aroui remarque : « Il est symptomatique que la plupart de ces pièces [=pièces composées d'un seul quatrain] n'aient pas paru en recueil du vivant de

³¹⁴ On peut relever, par exemple, le fameux vers de « Réponse à un acte d'accusation » dans les *Contemplations* : « Et le dévastateur du vieil A B C D ».

³¹⁵ *OPC*, t. VIII., « Notice », p. 724.

³¹⁶ Voir la notice sur la pièce dans *OPC*, t. VIII, p. 729.

³¹⁷ En effet, le commentateur de cette pièce la qualifie de « quatrain » (*OPC*, t. IX, p. 11).

l'auteur, et qu'elles aient seulement une fonction de paratexte ou de commentaire de dessin. Elles relèvent de ce que l'on appelle traditionnellement "la poésie de circonstance", poésie brève qui construit sa métricité sur un principe d'équivalence culturelle³¹⁸». Il en est tout à fait de même pour le cas des pièces d'un seul distique chez Banville.

2.2.2.1. OPC II : « Les Nations » (19)

Dans « Les Nations », un récitatif est constitué deux alexandrins (*mm*). Faute de périodicité, ce groupe peut être à la fois une suite de deux vers avec rimes suivies ou un distique. En tout cas, le blanc typographique sépare ce groupe des autres.

2.2.2.2. OPC III : « épitaphe » (23)

C'est une pièce purement circonstancielle³¹⁹, qui ne manque pourtant pas d'intérêt : d'abord, le choix des mètres : la combinaison d'un octosyllabe et d'un décasyllabe (8.10) est fort rare. Banville a composé un distique composé d'un décasyllabe et d'un heptasyllabe, mais c'est une seule pièce où il combine le décasyllabe et l'octosyllabe dans le distique. De plus, il est à noter que le premier vers est plus court que le second, ce qui ne se trouve jamais chez le poète sauf dans cette pièce. Le ton est sûrement ludique (surtout grâce à l'hallucinante rime-calembour : fausse Nathalie/fausse natte allie³²⁰), et l'éditeur a raison de recueillir cette pièce dans le tome III consacré aux *Odes funambulesques*.

2.2.2.3. OPC V : « Distique pour le portrait de Léo Lespès » (10)

Comme le montre le titre, ce distique en alexandrins (*mm*) est un commentaire sur un portrait.

2.2.2.4. OPC VIII :

2.2.2.4.1. Section « Distiques » : 1, 2, 3

[Polichinelle] (1) *ff*

« Les Mirlitons de *la vie moderne* » (2) *mm*

« Ah ! Quand la jeunesse... » (3) *ff*

[Polichinelle] n'est rien d'autre qu'un commentaire d'une lithographe éponyme de Manet, tandis que « Les Mirlitons de *La Vie moderne* » est une pièce qui figure dans les

³¹⁸ Aroui, *op.cit.*, p. 218-219.

³¹⁹ Pour le contexte où elle est écrite, voir la notice dans *OPC*, t. III, p. 593.

³²⁰ Le mot « fausse » apparaît trois fois.

mirlitons vendus lors de « La Fête de Paris-Muricie³²¹ ». « Ah ! quand de la jeunesse... » parut pour la première fois dans *le Figaro* lors du centenaire de la naissance du poète en 1923. Nous ne disposons pas d'autre information. Ces trois distiques sont en alexandrins.

2.2.2.4.2. Dédicaces

Le distique étant une forme souvent employée comme dédicace, deux pièces sont recueillies dans la section « Dédicaces ». Banville emploie toujours l'alexandrin.

« À Catulle Mendès » (30) *ff*

« À Cadet » (33) *mm*

« À Catulle Mendès », publication posthume dans un Catalogue Librairie Ancienne et Moderne Dorbon en 1896, est une dédicace à Catulle Mendès *des Fables* de La Fontaine dont la préface est de Banville. Selon la remarque des *Œuvres poétiques complètes*, « Le catalogue précise qu'il s'agit d'un tirage à part de la préface à cet ouvrage³²² ». Le couple rime « la font Taine/La Fontaine » est amusante avec le contre-rejet « Taine » (« la font Taine/Et d'autres ;»).

« À Cadet » est une dédicace autographe de Banville à Coquelin Cadet sur l'exemplaire de *Riquet à la houppe*. Le poète met le nom du dédicataire à la rime du deuxième vers qui rime avec le mot « enclin » du premier vers.

2.2.3. Tercets

2.2.3.1. OPC I : « Que, malgré le rire moqueur » : 1

2.2.3.2. OPC II : 17 « Juin » (*aba fmf* en vers de six syllabes)

Le tercet est assez fréquent dans les premiers ouvrages de Banville. « Que, malgré le rire moqueur », pièce retranchée de l'édition de 1857 des *Cariatides*, est composée de trois tercets monorimes d'octosyllabes (*mmm fff mmm*), forme typique du Banville des années 1840.

« Juin », qui fait partie des « Odelettes et Versiculets » (1865), est une pièce qui commence par un groupe de trois vers suivi de deux quatrains à rimes croisées. Le choix

³²¹ Voir la notice dans *OPC*, t. VIII, p. 539.

³²² *OPC*, t. VIII, p. 733.

des mètres et celui des formes strophiques dans cette série sont tout à fait particuliers, loin de la régularité des formes classiques. Le bloc de trois vers de six syllabes ne réapparaissant pas dans la pièce, avec sa longueur très limitée de 11 vers, diffère des tercets que le poète pratiquait dans ses premiers recueils. Dans le corpus des recueils poétiques, le tercet disparaît après les années 1860.

2.2.4. Quatrains

De même que dans l'ensemble des pièces banvilliennes, le quatrain est la forme la plus courante dans les pièces retranchées ou non recueillies de son vivant.

2.2.4.1. Quatrains monométriques

2.2.4.1.1. Quatrain d'alexandrins

OPC I : 11, 13

« Hier, j'ai répété à moi-même [Vers écrits sur l'album de Mme Angebert] » (11)

C'est une pièce non recueillie du vivant de Banville. C'est en 1913 qu'*Annales Romantiques* l'a publiée. Selon l'éditeur, cette pièce figure dans l'album de Mme Angebert, amie de Lamartine que le jeune Banville et Pierre Dupont fréquentaient.

Le poème est composé de huit quatrains croisés d'alexandrins (*fmfm*). La forme n'a rien d'étonnant, puisque comme le remarque Martinon, il s'agit d'« une des principales, disons mieux, la principale forme adoptée par les poètes³²³ ».

« Lettre adressée à M. J.J. après une première visite » (13)

« J.J » désigne Jules Janin. C'est un hommage adressé par le jeune poète au critique après une visite. Les 14 quatrains d'alexandrins sont à rimes croisés et toutes les rimes sont féminines. Banville évoque déjà (la pièce date d'avril 1843) le jardin du Luxembourg et les arbres fruitiers qu'il rappellera dans *Mes Souvenirs*.

OPC II : 4, 12 17, 19, 21

« À Pierre Corneille »(4)

C'est un court hommage à Pierre Corneille de deux quatrains à rimes croisées d'alexandrins. La pièce figurait dans *Poésies Complètes 1841-1854*, puis a été retranchée dans les éditions postérieures.

³²³ Martinon, *op.cit.*, p. 98.

« La Muse des Chansons » (12)

« La Muse des Chansons », qui a pour sous-titre « Prologue dédié à Mademoiselle Delphine Fix », est une ode-prologue d'ouverture (genre où Banville excellait) à l'album de 1852 de Léopold Amat, chanteur et musicien. Delphine Fix est l'actrice qui a sans doute récité ces vers lors du concert où Amat a chanté les morceaux de l'album³²⁴. Cette ode est en quatrains à rimes croisées, toutes féminines, d'alexandrins.

« Mai » (17), cinquième pièce de la série « Odelettes et Versiculets » est composée d'un sizain bimétrique (7.3.7.7.3.7) et d'un quatrain à rimes croisées d'alexandrins (*fmfm*).

Parmi les nombreuses formes utilisées dans « Nations » (19), se trouve un récitatif (v.119-122) de quatre alexandrins à rimes croisées (*fmfm*).

« Paris et le nouveau Louvre » (21) contient deux types de quatrains d'alexandrins. La troisième section numérotée « III » (v. 79-82) consiste en un seul quatrain à rimes embrassées (*mffm*), tandis que dans la sixième section (v.215-298) les rimes sont croisées (*fmfm*).

OPC III : 20, 31

« Épilogue des *Pensées d'un emballleur* de Commerson »

Louis-Auguste Commerson est l'auteur des *Pensées d'un emballleur* publiées en 1851, dont Banville a donné la préface et cet épilogue qui est écrit en quatrains d'alexandrins à rimes croisées. Le ton ludique et fantaisiste de la pièce est renforcé par des rimes-calembours, pour ne citer que le dernier couple « la commère son/ Commerson³²⁵ ». Par contre, la césure médiane de l'alexandrin est respectée.

« À mon bon ami Adolphe »

Cette pièce est constituée de quatre alexandrins à rimes suivies. Cette forme peut être considérée comme un quatrain à rimes suivies, reconnu culturellement en tant que strophe, ou comme la simple juxtaposition de deux modules *aa*. En tout cas, c'est un poème de circonstance, dédié à Adolphe Molin.

OPC IV : 1, 2, 3, 4, 7

On trouve dans trois pièces patriotiques sur l'annexion de Nice le quatrain croisé d'alexandrins³²⁶.

³²⁴ Voir la notice dans *OPC*, t. II, p. 741.

³²⁵ Le dernier mot est l'adjectif possessif « son », rejet incongru.

³²⁶ On peut relever comme caractéristiques stylistiques l'usage très fréquent de l'apostrophe, de l'injonction et du parallélisme où deux éléments sont mis en parallèle par la césure médiane de l'alexandrin et la conjonction « et ». Voici les exemples du parallélisme :

(2)

« Nice Française³²⁷ » (1)

La partie « Prière » contient quatre quatrains croisés d'alexandrins, chacun numéroté avec des chiffres romains (v.140-156). Les strophes sont à finale masculine (*fmfm*).

« Le Vœu de Nice » (2), autre pièce patriotique sur Nice (récitée par Marie Daubrun sur la scène du théâtre Tiranty) est entièrement écrite en quatrains d'alexandrins à rimes croisées (*fmfm*)³²⁸. L'alexandrin est le mètre non seulement le plus répandu, mais aussi le plus "officiel" ce qui sied bien à la situation que loue le poète.

Il en est de même pour « Le Vingt Avril » (3). Ce sont des « Stances pour l'anniversaire de la naissance de l'Empereur le 20 avril 1860 », qui ont la même forme que « Le Vœu de Nice ».

« Aphrodité » (4) est d'un ton différent des trois pièces dont nous venons de traiter : c'est une pièce consacrée à la divinité grecque, comme de nombreuses pièces recueillies dans *Les Exilés*. Pour cette thématique aussi, le poète a employé le quatrain à rimes croisées d'alexandrins, forme tout à fait orthodoxe³²⁹.

« L'inconsolée » (7)

C'est une des pièces « en marge du *Cher Fantôme* » selon François Brunet³³⁰. Le ton élégiaque où le « je » évoque une maîtresse morte et souhaite l'apparition du fantôme de celle-ci, semble expliquer le choix de la strophe féminine.

OPC V : 12

v.12 « Unis pour le Devoir et pour la Liberté ; »

v. 24« Brave comme le Cid et fier comme Roland ! »

(3)

v.8 « Versé beaucoup de pleurs et fait beaucoup de bien »

v.12 « Ardent comme une flamme, et doux comme un baiser ».

v.58 « Est pleine de leur race et pleine de leur nom. »

Cette figure apparaît le plus souvent à la fin d'une strophe pour la conclure.

³²⁷ « *Nice française*, scène lyrique, fut jouée au Théâtre impérial de Nice, le 14 juin 1860, à l'occasion des fêtes du « rattachement », la ville de Nice étant incarnée par Marie Daubrun et La France par Mlle Duluc, autre actrice de la troupe Thibaut » (OPC IV, p. 279)

³²⁸ De plus le couple des rimes « espérance/France » se trouve dans les deux pièces.

³²⁹ Pourtant, le poème contient deux vers (v. 18 et v. 30) dont la sixième position est occupée par la préposition « sur », un des critères métricométriques, ce qui suggère un décalage entre la construction syntaxique de la phrase et la structure métrique (binaire) de l'alexandrin.

³³⁰ OPC, t. IV, p. 299

« Ode à Ronsard »

Il s'agit d'une ode récitée pour l'inauguration de la statue de Ronsard. Cette ode est donc de la même veine que les odes-prologues récitées du *Sang de la coupe* et les autres prologues que Banville n'a pas recueillis dans ses *Œuvres* du son vivant. Le choix du quatrain en alexandrins à rimes croisées dans une pièce dédiée à Ronsard semble tout à fait adéquat, dans la mesure où Ronsard est un des premiers poètes qui ont commencé à utiliser cette forme strophique³³¹.

OPC VI : 3

« Adieu »

Le discours de « L'Alsace » qui ouvre la pièce (l'indication « scène lyrique » suit le titre) s'achève sur deux quatrains d'alexandrins à rimes croisées. La strophe est masculine.

OPC VIII

Poésie d'enfance et de Jeunesse : 3

Poèmes : 6, 11, 16, 19, 27, 40, 54, 63, 64

Théâtre : 2, 3, 7, 8, 12, 14, 20

Vers de Circonstance : 3, 4, 16, 19,

Dédicaces et Envois : 52, 53, 54

Poésie d'enfance et de Jeunesse

« *Puisque l'invention...* »

Dans « *Puisque l'invention...* » (3), poème sur Daguerre, le jeune Banville a employé cette forme déjà très répandue à cette époque qu'est le quatrain d'alexandrins à rimes croisées (strophes masculines).

Poèmes

« A Deburau » (6)

Il s'agit d'un des premiers « tombeaux », ici de Deburau, décédé en 1846. Banville y professe sa foi dans l'art. L'admiration pour le comique populaire et la force réparatrice du vin sont des motifs importants dans *les Odes funambulesques* et dans *les Stalactites*. Mais Banville n'a recueilli cette pièce ni dans *les Stalactites* ni dans *les Odes funambulesques*, sans doute à cause de sa forme trop lourde (surtout le mètre) et de son ton un peu trop sérieux.

³³¹ Voir Martinon, *op.cit.*, p. 97.

« Rébecca Félix » (11) est un poème élégiaque dédié à l'actrice morte en 1854. Le poète adopte ici la même forme que dans « À Deburau ». De même, « Deux Pâquerettes » (16) qui est d'un ton différent est quand même composée sur la même forme (*fmfm*).

« Marlotte » (19) mélange l'évocation de la féminité (« elle ») et celle de la nature. Ces deux substantifs féminins peuvent avoir amené le poète à opter pour la forme féminine du quatrain à rimes croisées d'alexandrins, alors qu'on trouve quatre quatrains croisés d'alexandrins (forme masculine : *fmfm*) dans « À Mesdemoiselles de G*** » (27), courte pièce de circonstance dédiée à des « Mesdemoiselles³³² » (donc traitant de la féminité).

« A Édouard Plouvier » (40) est un « tombeau » composé pour l'inauguration du buste d'Édouard Plouvier, collaborateur du *National*, qui décéda le 13 novembre 1876. Les quatrains sont masculins.

Comme nous l'avons vu dans le cas de courtes pièces en alexandrins à rimes plates, le quatrain croisé d'alexandrins sert aussi de commentaire à une œuvre picturale. « En forêt » (54) en est un exemple : elle est composée pour une gravure d'Hector Giacomelli, d'où sa brièveté : quatre quatrains croisés et féminins.

« Les Saisons » (63), pièce manuscrite et inédite du vivant de Banville, se compose de six quatrains croisés (*fmfm*). La première strophe fonctionne comme introduction au « ballet » que joueront les Saisons que suivent les quatre strophes suivantes, chacune représentant une saison (Hiver, Printemps, Été, Automne). La dernière strophe conclut la « danse » des quatre saisons. « Au Jardin » (64) est aussi un manuscrit qu'a laissé le poète, sans date, qui aurait été fait pour accompagner un dessin ou une gravure.

Théâtre

« Mesdames et Messieurs... » (2)

Ces vers ont été récités lors d'une soirée pour Hippolyte Ballue, qui dessina les costumes du *Feuilleton d'Aristophane* de Banville en 1852. De même que dans de nombreux prologues-odes que Banville a composés à diverses occasions, il s'adresse au public et présente le programme de la soirée en quatrains croisés et masculins d'alexandrins.

De même Banville a composé « Adieux à Ferville Strophes lues par M. Bressant » (3) pour une occasion identique à celle de la pièce précédente, soirée au bénéfice de Ferville qui faisait ses adieux. Sur le plan formel, cet hommage a la même forme que celle de « *Mesdames et Messieurs...* ».

« Ode à Shakespeare » (7)

Shakespeare a été, tout le long de la carrière de Banville, un de ses maîtres les plus importants. Le poète n'a de cesse de le louer et lui consacre de nombreuses pièces dont « Ode à Shakespeare » est un exemple. La forme strophique de la pièce est toujours le quatrain d'alexandrins à rimes croisées, une des formes principales de l'ode chez notre

³³² Voir la notice dans *OPC*, t. VIII, p. 625.

poète. Le ton est tout à fait enthousiaste : l'apostrophe, l'interjection et l'exclamation y abondent (il en est de même pour d'autres prologues). « Remerciement » (12) a la même forme. Il a été composé à l'occasion de la retraite de Marc Fournier, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin qui lui aussi était fermé.

De même, « Prologue pour une représentation de *La Pomme* et des *Fourberies de Nérine* » (14) est constitué de quatrains d'alexandrins à rimes croisées. Entre le vers 31 et 32, une didascalie s'intercale typographiquement, ce qui ne s'observe pas ailleurs dans le corpus banvillien.

« La Comédienne » (20) n'est qu'un fragment de deux quatrains, dont l'intégralité figurera dans le tome IX des *Œuvres poétiques complètes*.

Vers de circonstance

Trois pièces dans cette section sont écrites en quatrains d'alexandrins à rimes croisées.

« À Mademoiselle Judith Montigny » (3)

Il s'agit d'une dédicace écrite sur la partition de « Crépuscule » de Léopold Amat, que Judith Montigny, dédicataire de la pièce, a sans doute chantée. Les strophes sont féminines.

« La Sibylle A Madame Mongruel (Célélia Grimaldo) » (4) est constitué de deux quatrains croisés d'alexandrins (*fmfm*).

« Vous êtes invités, beaux messieurs... » (16)

Banville et Houssaye avaient organisé une fête au profit des inondés de Murcie en 1879. Banville a composé ces trois quatrains croisés (*fmfm*) à cette occasion.

« Nos pères amoureux » (19) est constitué d'un seul quatrain.

Dédicaces et envois

Comme nous l'avons vu dans le cas du distique, on rencontre souvent parmi les pièces de circonstance, y compris les dédicaces et envois, des textes d'un seul quatrain. Mais l'alexandrin est moins fréquent que l'octosyllabe dans ce type de pièces.

« À Mademoiselle Sarah Bernhardt »(20)

Banville a envoyé à Sarah Bernhardt un exemplaire des *Éxilés* avec cette dédicace en quatrain féminine.

« À André Antoine »(52)

Le dédicataire, André Antoine, avait demandé à Banville d'écrire *Le Baiser* et il y a joué le rôle de Pierrot. Ces quatre vers, à défaut de périodicité, posent toujours le même problème : ils se partagent en deux modules distiques *aa* ou bien ils constituent un quatrain à rimes suivies (*ffmm*).

« À Mademoiselle Deneuilly »(53)

Cette fois-ci, la dédicataire est celle qui a joué le rôle d'Urgèle dans *le Baiser*. Le quatrain est féminin.

OPC XI : 8, 13

« La Comédienne Strophes récitées par Mademoiselle Sarah Bernhardt » (8)

On découvre l'intégralité de la pièce « La Comédienne » dont les fragments figurent dans l'annexe du tome VIII des *Œuvres poétiques complètes*. Comme le montre le sous-titre, cette pièce est une des nombreuses odes composées par le poète pour être récitées sur scène. Le quatrain croisé d'alexandrins est une des formes les plus fréquentes dans ce type de pièce.

« À Gustave Flaubert » (13)

C'est une dédicace sur un exemplaire de *Deïdamia*, composée d'un seul quatrain à rimes croisées (à finale féminine).

2.2.4.1.2. Quatrains de décasyllabes

Les quatrains de décasyllabes ne sont pas très nombreux dans le corpus banvillien. On n'en trouve que quatre dans l'ensemble des pièces non recueillies, tous dans l'annexe du tome VIII.

OPC VIII

Poèmes : 8, 17, 24

« À sa pantoufle³³³ » (8)

Le quatrain est ici à rimes croisées et à finale masculine. Le choix du vers de dix syllabes mesurés 5-5³³⁴ correspond bien au ton léger voire érotique de la pièce. Quant à « A Émile Deschamps » (17), qui a la même forme strophique, le décasyllabe est plus traditionnel, mesuré 4-6, de même que « Nuit d'été » (24).

Chanson : 2

« Crépuscule Rêverie » [Couplet 10.10.10.10 (*fmfm*)/ Refrain 6.6.6.6 (*ffmm*)]

³³³ Nous en avons eu l'occasion de consulter le manuscrit (Collection particulière) qui n'a pas de grande différence des versions imprimées.

³³⁴ « Les quatrains croisés de décasyllabes à césure médiane sont caractéristiques de la poésie du XIXe siècle. On les trouve dans trois poèmes de Marceline Desbordes-Valmore (Chataigné 1991). Hugo les a pratiqués 4 fois (Cornulier 1986) » (Aroui, *op.cit.*, p. 290)

Pour la perspective générale du décasyllabe à césure médiane, voir Karine Devauchelle *Approche métrique de la structure interne du vers complexe dans la poésie de Théodore de Banville*, 2003, p. 36-44. Curieusement elle ne traite pas de « À sa pantoufle ».

Les Stalactites, où Banville fait un usage du décasyllabe relativement fréquent, est un recueil où l'influence de la chanson est la plus marquante. Et une des quatre pièces en décasyllabes dans les annexes est une chanson, « Crépuscule Rêverie »(2). En outre, Banville reprend deux quatrains de cette chanson dans « Nuit d'été » avec quelques modifications, ce qui témoigne de la familiarité du décasyllabe avec le genre de la chanson. Ici, le couplet est constitué d'un quatrain à rimes croisées de décasyllabes classiques (mesurés 4-6) suivi d'un refrain de quatre vers de six syllabes (*ffmm*). Cette superstrophe (un couplet et un refrain) se répète trois fois. Les trois refrains sont toujours identiques.

2.2.4.1.3 Quatrain d'ennéasyllabes

Le vers de neuf syllabes est un mètre assez rare, qu'ont essayé pourtant « les modernes³³⁵ », y compris Banville, toujours conscient d'élargir sa panoplie.

OPCVIII

Poèmes : 32

Le contexte de la composition « poète », pièce écrite en quatrains d'ennéasyllabes est digne d'intérêt : le poème figure à la fin du *Petit Traité de poésie française* comme démonstration de l'ennéasyllabe mesuré 5-4. Dans le premier chapitre du *Traité*, Banville ne relève que le vers de neuf syllabes ternaire 3-3-3. Mais après, il a trouvé un autre type de vers de neuf syllabes mesurés 5-4. Pour marquer la césure, le poète met un tiret entre la cinquième syllabe et la sixième syllabe de tous les vers. Les strophes ont une forme féminine.

2.2.4.1.4. Quatrains d'octosyllabes

De même que dans l'ensemble des œuvres poétiques de Banville, le quatrain d'octosyllabes est très courant dans les pièces non recueillies. Comme le remarque Martinon, cette forme étant « naturellement la plus usitée à toutes les époques car il convient presque à tous les sujets³³⁶ ». Banville en fait usage à 72 reprises, dans les textes dont le contenu et la longueur sont bien différents l'un de l'autre.

La plupart de quatrains d'octosyllabes ont une forme croisée sauf quelques exceptions. Banville emploie indifféremment la forme masculine et la forme féminine. Nous nous proposons d'aborder un ensemble considérable de quatrains d'octosyllabes selon trois critères:

2.2.4.1.4.1. Pièces composées uniquement de quatrains d'octosyllabes

³³⁵ Voir Martinon, *op.cit.*, p. 106. Le célèbre « Art poétique » de Verlaine est écrit sur ce mètre.

³³⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 107.

Étant une des formes les plus courantes de la poésie française, le quatrain croisé d'octosyllabes est employé dans de nombreuses pièces tout au long de la carrière de Banville. Leurs sujets (des pièces patriotiques aux vers de circonstance) et leur longueur (de 8 à 264 vers) sont extrêmement variés.

Formes masculines (19 pièces)

OPC I : 8

« A Niobé.N. »

OPC II : 17

Dans « Odelettes et Versiculet » où sont recueillies douze pièces portant le nom du mois, « Août » (*fmfm*) et « Décembre » (*fmfm*) sont en quatrains d'octosyllabes.

OPC VI : 1, 5

1. « À la Patrie »

5. « Le Sol libre »

Ce sont des pièces patriotiques composées à l'époque des *Idylles prussiennes*. « À la Patrie » a paru dans *le National*, 14 août 1870 environ trois mois avant les pièces qui figureront dans les *Idylles prussiennes*. Philippe Andrès remarque que le recueil contient une autre pièce avec le même titre et suppose que « Le fait qu'il est également constitué de quatrains d'octosyllabes et traite de mêmes thèmes fait de ce poème une sorte d'avant-texte du recueil³³⁷ ». L'idée est intéressante. « Le Sol libre » est écrit pour fêter l'évacuation de l'armée prussienne du territoire français. À cette époque le recueil était déjà publié et cette pièce ne pouvait donc pas y figurer.

OPC VIII

Poèmes

30. « Le deuil est sur toute chaumière »

Le poème n'est pas daté, mais vu son sujet patriotique et sa forme strophique, identique à celle qui domine les *Idylles prussiennes*, il se peut qu'il ait été composé à l'époque où Banville écrivait les pièces de ce recueil. Quoi qu'il en soit, ce poème montre que le quatrain d'octosyllabe peut avoir un sujet patriotique.

33. « Le Plainte de Sapho »

³³⁷ OPC, t. VI. p. 663.

Sapho est une des figures plus importantes de la poésie lyrique chez Banville. Son nom apparaît presque dans tous ses recueils. C'est un poème qui « traduit l'ode plaintive qu'elle adressa à son amant, Phaon³³⁸ ».

38. « Le Puits Jabin » (1876).

Le poète a écrit « Le Puits Jabin » pour un numéro spécial de *Scapin* paru en mars 1876 « au bénéfice des familles ouvrières qui avaient perdu des leurs dans l'éboulement du puits Jabin de Saint-Étienne³³⁹ ». La composition de cette pièce de circonstance a pu être inspiré par des dessins.

43. « Châtenois³⁴⁰ » (1879).

En réponse de l'appel par *l'Événement* pour une « souscription patriotique » en faveur des victimes d'un incendie à Châtenois, un village alsacien, une pièce de cent vers en quatrains d'octosyllabe a été composée par Banville.

50. « Scènes de la vie à Monaco » (1883).

Sur le plan syntaxique, les strophes ne sont pas indépendantes, car la plupart se terminent sur une virgule ou un point-virgule. Avec le mètre employé (octosyllabe, court et léger par rapport à l'alexandrin), la répétition de la structure d'insistance « c'est...où » rapproche la pièce de la tonalité de la chanson.

Chansons : 12

12. « Noël »

Il s'agit de 14 quatrains d'octosyllabes pour le Noël de 1875.

Vers de circonstance

9 « À Jean Coquelin à sa naissance » (1865).

Banville a composé une pièce en quatrains croisés d'octosyllabes pour fêter la naissance de Léon-Jean Coquelin, fils de Constant Coquelin (Coquelin Aîné). Il est intéressant que dans cette pièce la fin de strophe ne coïncide pas toujours avec la fin de la phrase. Une des raisons de ce phénomène serait la brièveté relative du mètre.

11 « À M. l'Abbé Créteineau-Joly pour la Saint-Henri, le 15 juillet 1870 » 28v.

³³⁸ *OPC*, t. VIII, p. 630.

Il traite du même sujet dans « L'Ode immortelle » et « Le Dernier Chant de Sapho ».

³³⁹ *OPC*, t. VIII, p. 632.

³⁴⁰ Voici le contexte de la pièce : « Le 10 août *L'Événement* rapporte qu'un incendie a ravagé le village alsacien de Châtenois. Ce journal tient ses lecteurs au courant de toute l'étendue du désastre. Edmond Magnier, le directeur du quotidien, décide d'ouvrir une « souscription patriotique » pour venir en aide aux sinistrés. Banville et Nadar, tous deux collaborateurs du journal, sont parmi les premiers à envoyer de l'argent. » *OPC* t. VIII, p. 639.

15 « À Madame Ildefonse Rousset, le 15 août 1877 » 84v.

Dans les dernières années, Banville emploie le quatrain d'octosyllabes même pour une pièce fortement marquée par le contexte politique de l'époque, qu'il aurait écrite en alexandrins à l'époque des *Odes funambulesques*.

Dédicaces et envois

11. « À Don Bernardo Calderon y Sarmiento »

Peter J. Edwards situe la pièce autour de *La Mer de Nice* et il suppose que le dédicataire, Bernardo Calderon y Sarmiento est un parent d'Alfred Dehodencq.

28. « À Adolphe Molin » (datée du 1er janvier 1883).

29. « À Madame Aspasia Charpentier »

OPC IX : 7

[À Madame Marguerite Borie 20 juillet 1880]

Le titre indique bien que cette pièce découverte après la publication des huit volumes des *Œuvres poétiques complètes* de Banville est à ranger parmi les vers de circonstance³⁴¹. En effet, c'est un poème de condoléances composé lors de la mort de Victor Borie (le 6 juillet 1880). Georges Rochegrosse a fait le dessin qui l'accompagne³⁴².

Formes féminines (23 pièces)

OPC II : 5, 15

5. « Envoi »

L'envoi à un « Prosper » dont on ignore l'identité est une sorte de prologue des *Poésies complètes 1841-1854* et il a été retranché dans les éditions ultérieures. Les quatrains à rimes croisées d'octosyllabes sont féminins.

15. « À Mademoiselle Emma Livry »

Banville assiste à une représentation de « La Sylphide » où Emma Livry a dansé le rôle-titre en 1858. Émerveillé, il a composé une pièce dédiée à la ballerine.

OPC III (la section « Dédicaces »)

28. « À mon ami A.P.-Malassis » (1865).

³⁴¹ Voir la notice dans *OPC*, t. IX, p. 20.

³⁴² Banville a composé trois poèmes dédiés à Marguerite Borie. « Ensuite, le côté gauche du premier feuillet de chaque poème porte un dessin de Georges Rochegrosse fait exprès pour illustrer le thème principal du texte. » (*OPC*, t. IX, p. 14).

29. « À Édouard Plouvier » (1859).
 30. « À Hippolyte P. »
 32. « À Jules Claretie » (1888).
 33. « À Madame Aspasia Charpentier ».

Il est curieux que ces dédicaces composées à différentes époques soient toutes écrites en strophes féminines.

OPC IV : 5, 12

5. « La Lydienne³⁴³ »
 12. « À Madame Aspasia Charpentier » (dans la section « Dédicace »).

C'est une de nombreuses dédicaces que Banville a adressées à Mme Charpentier. Il s'agit ici d'une dédicace sur un exemplaire des *Éxilés* que possédait la dédicataire.

OPC VIII

Poèmes : 4, 9, 13, 39

4. « À Louise Denozier » (1844).

La dédicataire est une cousine de Banville³⁴⁴. C'est un hommage à la beauté de Louise, mais le poème révèle aussi la pensée de Banville sur la société et sur le rôle des poètes. La forme adoptée est ici le quatrain d'octosyllabes à rimes croisées (et à finale féminines *mfmf*). On peut ajouter comme particularité de cette pièce qu'entre la onzième strophe et la douzième, s'observe un enjambement (la onzième strophe termine avec « Les poètes » qui est un contre-rejet, et la douzième commence par un verbe dont le sujet est « Les poètes »). L'enjambement entre deux strophes n'est pas très courant chez Banville. Dès ses débuts, il essaie d'« assouplir » la coïncidence entre le mètre et la phrase.

9. « De Lyæus, ami Mathieu » (1849).

Le poème traite de Dionysos et du vin, qui sont des motifs importants dans le lyrisme banvillien comme en témoigne « Le Triomphe de Bacchus » dans les *Stalactites*.

13. « Aux Sourcils de la jardinière » (1856).

³⁴³ « En marge de *La Reine Omphale* et d'*Omphale (Les Princesses)* : *La Lydienne*, poésie publiée dans *L'Artiste*, 1er mai 1868 et 1er septembre 1868. Retrouvée et republiée par P.S. Hambly dans BEP IX, juin 1987. » (OPC, t. IV, p. 297)

³⁴⁴ C'est à l'occasion de ses quinze ans qu'il composa pour elle ces vers (OPC, t. VIII, p. 608)

Le narrateur (ce n'est pas le poète, comme le montre le commentaire que nous citons dans la note 343) rend hommage aux « Noirs sourcils de la jardinière³⁴⁵ ».

39. « À Alexandre Schœnewerk » (1876).

Cette pièce dédiée au sculpteur Alexandre Schœnewerk a pu être inspirée par une œuvre de celui-ci. Nous avons mentionné l'importance de l'inspiration picturale dans les poèmes en alexandrins à rimes plates dans la section « Poèmes » ; cette pièce témoigne que la sculpture joue un rôle identique.

Vers de circonstance : 6, 10, 12, 20

6. « À la fille d'Alphonse Karr »

Le commentateur signale qu'il s'agit d'une dédicace sur un exemplaire du *Théâtre de Molière*.

10. « Prologue [à l'Album d'Anatole Lionnet] » (1868).

Banville a collaboré avec les frères Lionnet, chanteurs et imitateurs. C'est le prologue que le poète a écrit pour *l'Album 1868* d'Anatole Lionnet. Le ton est identique à celui de nombreux prologues récités sur scène, où le poète s'adresse au public et l'invite au spectacle.

12. « Jésus enfant » (1871).

20. « *On demande pourquoi tu ris...* »

Ces deux quatrains d'octosyllabe traitent du rire, notion-clef de la poétique banvillienne.

Dédicaces et envois : 7, 8, 10, 22, 27, 31, 32

7. « À Théophile Gautier » (Publication en 1884).

C'est une dédicace sur un exemplaire du *Beau Léandre*.

8. « À mon cher ami Molin » (1859).

Banville a composé plusieurs dédicaces à Adolphe Molin. Cette dédicace est sur un exemplaire des *Poésies complètes 1841-1854*.

³⁴⁵ Le contexte dans lequel le poème est composé est un peu particulier. Nous citons les remarques sur le poème : « *La Gazette des salons* reproduit le texte de *La Gazette de Paris*. Ce poème fait partie de la conclusion d'une courte nouvelle intitulée « Feuillet de voyage ». Trois personnages, le narrateur-poète, un peintre et un millionnaire partent ensemble en voyage et s'arrêtent à Blois où ils découvrent, chacun, une femme aux cils invraisemblablement longs et aux sourcils d'une déesse. Après avoir discuté avec animation de leurs découvertes respectives, ils remarquent que toutes les femmes de Blois sont ainsi faites et qu'elles n'ont nullement besoin de l'encre de Chine comme les Parisiennes. Dans un dénouement paradoxal où les artistes changent de rôles, le poète ébloui tente de fixer l'image de sa déesse en dessinant son portrait, alors que le peintre fait le poème que nous reproduisons. » (*OPC*, t. VIII, p. 615).

- 10. « À Madame Charpentier »
- 22. « À Madame Aspasia Charpentier »
- 27. « À Madame Aspasia Charpentier »
- 31. « À Madame Aspasia Charpentier » (1883?).
- 32. « À Madame Aspasia Charpentier » (1883?).

De nombreuses pièces sont dédiées à Mme Aspasia Charpentier.

2.2.4.1.4.2. Pièces contenant des quatrains d'octosyllabes

Le quatrain d'octosyllabes se rencontre parfois dans une longue pièce où se combinent diverses formes strophiques (surtout dans les textes théâtraux) ou dans une chanson comme refrain.

OPC IV : 9

« La Chanson du poète »

La pièce se compose de cinq superstrophes. La première où un refrain en quatrain d'octosyllabes *fmfm* est suivi par un septain *ababccd* ; les autres comprennent un refrain et un huitain *ababcdcd*. Et pour conclure la pièce, le refrain revient après la cinquième superstrophe.

OPC VI : 3

« Adieu » contient quatre quatrains croisés *fmfm* (vers 83-98).

OPC VIII

Théâtre : 8

À la fin de « Metz et Nancy », deux personnages allégoriques, « La Ville de Nancy » et « Le Drame », déclament tour à tour dix quatrains croisés d'octosyllabes *fmfm* (v.317-356).

Chanson : 4

« Le dernier Chant de Sapho »

Sauf le quintil initial, le couplet et le refrain qui apparaissent alternativement sont en quatrains d'octosyllabes *fmfm*.

Vers de Circonstance : 8

« Le Triomphe de la paix, ode avec chœurs ».

Les chœurs qui encadrent cinq huitains sont écrits en quatrains d'octosyllabes.

2.2.4.1.4.3. Pièces d'un seul quatrain

Les poèmes d'un seul quatrain d'octosyllabes ne sont pas du tout rares chez Banville. Le poème est souvent une dédicace ou un envoi, comme le montre leur fréquence dans les annexes. Il n'y a pas de différence considérable entre la fréquence de la forme masculine et celle de la forme féminine.

2.2.4.1.4.3.1. Formes masculines

OPC VIII

Vers de Circonstance : 22

« Pour Mademoiselle Reichemberg ».

À la demande de l'*Écho de Paris*, Banville a écrit un quatrain sur un éventail pour Suzanne Reichemberg³⁴⁶.

Dédicaces et Envois : 35, 41, 42, 44, 45, 48

35. « À Auguste Vitu » (1885).

À l'occasion de la première de *Socrate et sa femme* à la Comédie-Française le 2 décembre 1885, Banville dédie un quatrain à Auguste Vitu, un vieil ami du poète.

41. « À M. Hamel »

Julien Hamel a joué le rôle de Dracès dans *Socrate et sa femme*. Le mot qui conclut le quatrain est « Hamel ».

42. « À Grivollet »

Paul Grivollet est un acteur qui y a joué le rôle de Praxias. La rime-calembour « ingrat volait / Grivollet » est amusante.

44. « À M. Joliet »

Auguste Joliet y a assuré le rôle d'Antisthènes. Le couple « joli et/Joliet » est digne de l'auteur des *Odes funambulesques*.

45. « À Mademoiselle Tholer » (1885)

Le rôle de Myrrhine a été assuré par Gabrielle Tholer.

48. « À M. Bodinier »

Charles Bodinier était secrétaire général de la Comédie-Française.

OPC IX

12. [À Henry Houssaye]

³⁴⁶ À cette occasion Banville compose trois pièces pour trois éventails.

Il s'agit d'une dédicace de quatre vers à rimes suivies *ffmm*.

2.2.4.1.4.3.2. Formes féminines

OPC VIII

Vers de circonstance : 23, 24.

23. « Pour Madame Théo » (1889).

C'est une des trois pièces que Banville a composées pour un éventail. La dédicataire, madame Louise Théo était une vedette d'opérette.

24. « Pour Mademoiselle Réjane » (1889)

Le troisième quatrain pour un éventail est adressé à Réjane qui a interprété le rôle de Rose dans la saynète, « Le Journal » (*OPCVIII*, p. 388).

Dédicaces et Envois : 5, 36, 37, 39, 40, 43, 46, 47, 49, 50.

5. « À Georges » (1873).

Le destinataire est Georges Rochegrosse.

36. « À Jules Claretie »

Jules Claretie était administrateur de la *Comédie-Française* lors de la représentation de *Socrate et sa femme*. C'est pour le remercier que Banville composa ce quatrain.

37. « À Coquelin »

Ce quatrain appartient à une série de pièces concernant *Socrate et sa femme*. Constant Coquelin a joué le rôle de Socrate.

39. « À M. Got »

De même que la pièce précédente, ce quatrain est écrit à l'occasion de la représentation de *Socrate et sa femme*. Edmond Got, doyen des Sociétaires de la Comédie-Française, a contribué à la représentation.

40. « À Febvre »

Frédéric Febvre était un sociétaire de la Comédie-Française. Au quatrième vers on trouve une rime interne où le nom du destinataire apparaît : « Car vous êtes orfèvre, Febvre³⁴⁷ ».

43. « À M. Falconnier »

Pierre Falconnier a joué le rôle d'Eupolis. Banville s'amuse en faisant rimer « fauconnier » et « Falconnier » au troisième vers.

³⁴⁷ *OPC*, t. VIII, p. 495.

46. « À Mademoiselle Persoons »

Le nom d'Isabelle Persoons, Bachis dans *Socrate et sa femme*, forme une rime interne avec le mot « Personne » dans le dernier vers. Le couple rimique « avec/grec » est aussi intéressant en ceci que la préposition à la fin du vers « avec » suggère un fort décalage entre la phrase et le mètre.

47. « À Mademoiselle Martin »

Marie Martin est Mélitta dans la pièce de Banville. Son nom est le mot rime du troisième vers. Le couple rime « cette/recette » est à remarquer pour la même raison que le « avec » de la pièce précédente (un déterminant démonstratif « cette » occupe la huitième position du deuxième vers).

49. « À Coquelin Cadet »

Ernest Coquelin, dit Coquelin cadet était alors sociétaire de la Comédie-Française.

50. « À ma chère femme Élisabeth »

Élisabeth désigne ici bien sûr Élisabeth Rohegrosse.

2.2.4.1.4.4. *Disposition particulière des rimes*

OPC II : 17

Parmi les sept quatrains qui constituent « Février » dans « Odelettes et versiculets », les trois dernières strophes sont en octosyllabes. Le premier quatrain n'a rien de particulier (*fmfm*), mais les deux dernières strophes sont enchaînées par les rimes et les refrains. Le premier vers de la strophe six se retrouve au quatrième vers, et les deux premiers vers de la strophe six sont répétés à la fin de la septième strophe : (ABaA abAB³⁴⁸) ce qui produit une disposition irrégulière des rimes dans la sixième strophe (*abaa mfmm*).

On trouve dans « Les Nations » (19) un ensemble de quatre vers (*abaa mfmm*) qui s'insère parmi les « Airs » et qui fonctionnerait comme récitatif.

2.2.4.1.5. Quatrains d'heptasyllabes

Parmi les pièces non recueillies, nous trouvons quatre occurrences du quatrain d'heptasyllabes.

OPCII : 17, 19, 20

17. « février »

Le quatrième quatrain de la pièce est écrit en heptasyllabes. Les rimes sont croisées et la strophe est féminine.

³⁴⁸ La disposition des rimes ABaA abAB se rapproche à la structure rimique du triolet, bien qu'ici les deux quatrains soient séparés par un blanc typographique.

19. « Les Nations »

Trois quatrains croisés d'heptasyllabes se trouvent au début de la deuxième partie des « Nations ».

20. « Les Chercheurs d'or dix-neuvième siècle »

La deuxième section est constituée par onze quatrains d'heptasyllabes à rimes croisées (*fmfm*).

OPCVII : 1

1. « Prélude »

Le dernier vers de chaque quatrain d'heptasyllabes (*fmfm*) forme une sorte de refrain, mais l'ordre des mots change :

v.4. « Sois v'lan, sois pschutt et sois tschock³⁴⁹ ! »

v.8. « Sois v'lan, sois tschock et sois pschutt ! »

v.12 « Sois pschutt, sois tschock et sois v'lan ! »

v.15-16 « Moins v'lan que pschutt, ô déesse, / Et sois aussi pschutt que tschock³⁵⁰ ! »

OPCVIII

Poèmes : 47

47. « Les Parisiennes³⁵¹ »

Banville décrit minutieusement les charmes des parisiennes. Le vers 82 se termine par l'article défini « la », ce que ne relève par la thèse de Devauchelle.

Chansons : 1

1. « Chanson »

Six sections de deux quatrains d'heptasyllabes (*ffmm fmfm*) constituent la pièce. Le premier vers du premier quatrain de chaque section commence par « Quand Cypris » tandis

³⁴⁹ « Dans un texte de 1883, Coppée en éclaire la portée : « Ce qui est toujours pschutt, ce qui toujours à la mode [...] » (*Œuvres complètes, Œuvres en prose*, Hébert, 1885, t. II p. 321). En 1883 également, une revue de l'année en deux actes et dix tableaux, signée Ernest Blum et Raoul Toché, avait pour titre : Pschutt et v'lan » (*OPC*, t. VII, p. 650).

³⁵⁰ Si l'on attribue à chacun des trois éléments qui constituent le refrain une lettre (A=v'lan, B=tschok, c=pschutt), on peut en dégager le schéma suivant : ABC ; ACB ; BCA ; AB/BC.

³⁵¹ Chaque page de la revue où figure ce texte est ornée d'un dessin de Georges Rochegrosse (*OPC*, t. VIII, p. 645).

que le premier vers du second quatrain commence par « Bienheureux » (sections 1 et 5) ou « Heureux » (sections 2, 3, 4, 6).

2.2.4.1.6. Quatrain de vers de six syllabes

OPCII

Dans « Février » (17), le poète prolonge d'une syllabe le mètre de chaque strophe (le premier quatrain en vers de quatre syllabes, le second en vers de cinq syllabes et ainsi de suite). Le troisième quatrain a donc pour mètre le vers de six syllabes. Les rimes sont croisées et la strophe est féminine.

OPCVIII

Chansons : 2

Le refrain de « Crépuscule Rêverie » est constitué d'un quatrain suivi de six syllabes (*ffmm*).

2.2.4.1.7. Quatrain de vers de cinq syllabes

OPCII

Le deuxième quatrain de « Février » (17) est écrit en vers de cinq syllabes *mfmf*.

2.2.4.1.8. Quatrain de vers de quatre syllabes

« Février » (17) commence par un quatrain de vers de quatre syllabes *mfmf*.

2.2.4.2. Quatrains symétriques

2.2.4.2.1. À base d'alexandrins

Comme mètre contrastif, on ne trouve pas l'octosyllabe. La combinaison plus courante d'alexandrins et de vers de six syllabes³⁵² se trouve à cinq reprises dans l'ensemble des pièces non recueillies.

OPCII : 20

« Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle »

³⁵² Martinon mentionne à propos de cette forme strophique le cas de Banville : « Banville, qui a employé cette strophe une vingtaine de fois, dans ses premières œuvres, la fait indifféremment masculine ou féminine, à l'exemple de V. Hugo. » (Martinon, *op.cit.*, p. 140).

La sixième section qui conclut la pièce est composée de six quatrains bimétriques 12.6.12.6 (v.279-302). La rime est croisée et la strophe a une forme féminine.

OPCIII : 24, 27

« Croquemitaine Occidentale »

Une des « Occidentales », qui vise un critique (selon le commentateur, Gustave Planche) est écrite en quatrains symétriques 12.6.12.6 *mfmf*³⁵³.

27. « À Nadar »

Il s'agit d'une dédicace manuscrite sur un exemplaire des *Odes funambulesques* que possédait Nadar. Ici, les strophes sont masculines.

OPCVI : 3

« Adieu »

La pièce comprend trois quatrains symétriques à base d'alexandrins, dont le mètre contrastif est le vers de six syllabes (12.6.12.6 *fmfm*).

OPCVIII

Poème : 15

« À Madame Céleste de Chabrillan »

Ce poème est fait de 12 quatrains symétriques (12.6.12.6 *mfmf*) composés en 1858.

2.2.4.2.2. Quatrain à base de décasyllabes

OPCII : 19

« Les Nations »

Parmi les « airs », s'insère un quatrain 10.8.10.8 *fmfm*³⁵⁴.

2.2.4.2.3. Quatrains à base d'octosyllabes

OPC VIII

Poèmes : 58

« La Forêt »

³⁵³ Le vers 23 se termine par une préposition « avec » qui rime avec « grec ».

³⁵⁴ « Le vers de dix lui-même n'est pas très fréquent. La chanson l'associe parfois avec le vers de huit, de préférence en huitains. » (Martinon, *op.cit.*, p. 148).

De même que l'exemple de Musset que cite Martinon³⁵⁵, le quatrain de « La Forêt » où se combinent l'octosyllabe et le trisyllabe, est en rimes suivies *ffmm*.

2.2.4.2.4. Quatrains à base d'heptasyllabes

OPC VIII

Dédicaces et Envois : 12

« À Catulle Mendès »

C'est une dédicace constituée de quatre vers, mais on peut les considérer comme un quatrain surtout en raison de la bimétrie et de la disposition des rimes (*mfmf*). La forme 7.4.7.4 s'observe aussi chez Hugo. C'est la seule pièce où Banville l'emploie.

2.2.4.2.5. À base de mètres courts

OPC VIII

Poèmes : 60

« Avril »

Banville semble emprunter cette forme de quatrain 6.4.6.4 à Ronsard³⁵⁶. Martinon mentionne Banville après Ronsard, Victor Hugo, et Marceline Desbordes-Valmore.

2.2.4.3. Quatrains à clause

2.2.4.3.1. À base d'alexandrins

OPC VIII

Poésies d'enfance et de jeunesse : 1

« O mon père chéri »

Dans les quatrains à clause dont le mètre de base est l'alexandrin, le vers de six syllabes occupe comme mètre contrastif une position privilégiée. Mais Banville adopte ici

³⁵⁵ « Le vers de trois, comme celui de deux, est beaucoup plus rare dans le quatrain symétrique que dans le quatrain à clause simple, à cause de la difficulté de la rime. Il a servi pourtant à une pièce célèbre d'A. de Musset, mais en rimes suivies. » (Martinon, *op.cit*, p. 153).

³⁵⁶ Voir le commentaire dans *OPC*, t. VIII, p 651.

la rime suivie, ce qui contredit la remarque de Martinon sur cette forme : « Les modernes ne mettent pas ce quatrain en rimes embrassées, ni en rimes suivies³⁵⁷ »

Dédicaces et Envois : 17

« À Édouard Thierry »

Cette courte dédicace à l'administrateur de la Comédie-Française à l'époque où *La Pomme* a été jouée, est constitué d'un quintil et d'un quatrain à clausule 12.12.12.8 *mfmf*.

2.2.4.3.2. À base de décasyllabes

OPC II : 14, 18

14. « L'Ode immortelle. À Théophile Gautier »

C'est la traduction d'une ode de Sapho. Mais Banville choisit ici la forme 10.10.10.6, tandis que l'ode saphique de Ronsard est en quatrains 11.11.11.5, et que plus tard Banville composera des pièces saphiques 10.10.10.5.

18. « À Jules Janin »

La forme de « À Jules Janin » présente plusieurs particularités : la disposition des rimes est « enchaînée », *aaab bbbc...* et les vers sont masculins de sorte que l'alternance de genre des rimes est absente. Ce sont des particularités de « l'Ode saphique », mais Banville emploie le vers de dix syllabes à la césure médiane au lieu de l'hendécasyllabe³⁵⁸.

2.2.4.3.3. À base d'octosyllabes

OPC VIII

Dédicaces et Envois : 26, 56

26. « À Madame Georges Charpentier »

Le quatrain à clausule 8.8.8.4 est la forme la plus courante des strophes à base d'octosyllabes. Ici, les rimes sont suivies *mmff*.

56. « À Georges Charpentier. Envoi d'un manuscrit »

Banville accompagne d'une petite pièce l'envoi d'un manuscrit. Le mètre contrastif est ici le trisyllabe. Les rimes sont croisées : *mfmf*.

2.2.4.3.4. À base d'heptasyllabes

³⁵⁷ Martinon, *op.cit.*, p. 118.

³⁵⁸ « Forme reprise par Banville, dans les *Améthystes*, mais en vers de dix. En Allemagne on fit quelquefois des quatrains conjugués, *aaab cccb* » (Martinon, *Les Strophes*, note 2, p. 127)

OPC III : 22

22. « Au Gentil et Docte Maître Arsène Houssaye Odelette pour obtenir quelques paraguantes »

Les vers de cette « Odelette » « sur ce mode humble et naïf³⁵⁹ » sont tous masculins. De même que dans la plupart des cas du quatrain à clause 6.6.6.4, les rimes sont suivies *aabb*, mais ici le mètre de base est l'heptasyllabe³⁶⁰.

OPC VIII

Vers de circonstance : 21

« Éventails A Madame J. de Nittis »

Ces vers, dédiés à la femme du peintre Joseph de Nittis, sont écrits sur un éventail. La forme strophique est un quatrain à clause 7.7.7.3 (dont les rimes sont croisées). Pour le quatrain à clause dont le mètre de base est l'heptasyllabe, le choix du trimètre comme mètre contrastif est plutôt courant³⁶¹.

2.2.4.3.5. À base de vers courts

OPC II : 17

« Novembre »

Le quatrain à clause 6.6.6.4 est une des formes favorites de Banville, dont il hérite de Ronsard. Les rimes sont toujours suivies et les vers sont tous masculins.

2.2.4.4. Quatrains dissymétriques

OPC VIII

³⁵⁹ v. 8-9 (OPC, t. III, p. 320).

³⁶⁰ « Banville ne s'est pas contenté de reproduire le rythme de Ronsard : il en a fait des variantes. Il y a conservé le vers de quatre, qui est l'écho nécessaire, mais il a remplacé le vers de six, d'abord par celui de sept [...] On remarquera qu'ici toutes les rimes sont masculines. Ainsi fera également Baudelaire dans sa pièce "A une mendicante rousse", qui est du même type » (Martinon, *op.cit.*, p. 135).

³⁶¹ « Trois vers de sept appellent un vers de cinq ou de trois, car les nombres impairs appellent les nombres impairs, et le vers de quatre est l'associé naturel du vers de huit » (*op.cit.*, p. 132).

De plus, remarquons la présence d'un déterminant possessif « sa » à la fin du vers 23 :

Mon caprice jette sa

Tache rose !

Poèmes : 59

Le quatrain 6.6.2.6, devenu célèbre avec une chanson de Musset et pratiqué aussi par Gautier est employé à cinq reprises chez Banville dont une est « Neige » (59). Les rimes sont croisées et la strophe est masculine.

Dédicaces et Envois : 1, 25

« À Zélie »

À propos du quatrain dont le premier vers est plus court que le reste, Martinon reste assez succinct et se limite à citer un exemple de Corneille 8.12.12.12. Le quatrain à base d'octosyllabes dont le début est occupé par un vers de six syllabes ne figure ni dans le répertoire de Martinon ni dans le corpus verlainien établi par Aroui. Cette dédicace autographe sur un exemplaire des *Cariatides* comprend 36 vers, mais seul le premier quatrain est connu (il a été mis en vente en 1991³⁶²).

« À Georges Charpentier »

Le quatrain 6.6.3.6 où le vers de deux syllabes à la troisième place est remplacé par un vers de trois syllabes peut être considéré comme une variante de la strophe 6.6.2.6. « À Georges Charpentier³⁶³ » en est la seule occurrence dans l'ensemble du corpus banvillien. Le répertoire de Martinon l'ignore³⁶⁴. La strophe est masculine.

2.2.5. Quintil

2.2.5.1. Quintils monométriques

Le quintil monométrique se rencontre dans deux pièces, qui sont écrites en octosyllabes et sur deux rimes *abaab*.

OPCII : 19

« Hymne » qui clôt « Les Nations » (19) commence et se termine par un refrain de cinq octosyllabes : *abaab fmffm*.

OPC VIII

³⁶² Voir la remarque dans *OPC*, t. VIII, p. 718.

³⁶³ Le vers six présente un déterminant possessif « mon » (un des critères métricométriques) en dernière position.

³⁶⁴ Verlaine emploie une fois cette forme (Aroui, *op.cit.*, p. 584).

Chanson : 16

Dans « La Fenêtre ouverte » (16), le refrain est en quintil d'octosyllabes (*abaab mfmfmf*).

2.2.5.2. Quintils hétérométriques

2.2.5.2.1. À base d'alexandrins

OPC V : 6

« Épigramme » est une pièce d'un seul quintil dont le quatrième vers (un octosyllabe) est plus court que les autres (alexandrins). Cette forme est « irrégulière » d'après la terminologie de Martinon³⁶⁵. La disposition des rimes est *abbaa fmmff*.

OPC VIII:

Dédicace et Envoi : 17

« À Édouard Thierry » (17)

La pièce commence par un quintil à clausule (*aabab* 12.12.12.12. 8) à la manière de Hugo³⁶⁶.

2.2.5.2.2. À base d'octosyllabes

Il est à noter que le quintil hétérométrique à base d'octosyllabes n'apparaît que dans deux pièces de la rubrique « Chansons ».

OPC VIII:

Chansons : 4, 10

« Le dernier Chant de Sapho » (4) est une autre occurrence du quintil « irrégulier » dont le quatrième vers est plus court que les autres (*abaab* 8.8.8.4.8). La pièce commence par un quintil, suivi par cinq quatrains d'octosyllabes.

« Ma Colombine » (10)

Certes, la pièce est composée de quatre groupes de cinq vers. Mais il serait plus juste de considérer ce groupe comme un quatrain à rimes croisées suivi d'un refrain, qui ne rime avec aucun vers dans le groupe, mais qui apparaît à la fin de chaque strophe. Sa périodicité est interstrophique. Tous les vers sont féminins.

³⁶⁵ L'auteur ne traite pas de cette forme dans la partie consacrée au quintil, mais il la classe parmi les « strophes irrégulières » dans la liste des appendices (Martinon, *op.cit.*, p. 534).

³⁶⁶ Martinon, *op.cit.*, p. 187.

2.2.6. Sizains

2.2.6.1. Sizains monométriques

2.2.6.1.1. Sizains d'alexandrins

OPC II : 17, 21

Dans « Odelettes et Versiculets » (17), « octobre », pièce d'un seul sizain, a ceci de particulier que toutes les rimes ont le même timbre : [kɔR], alors que les vers 3-5 ont une finale féminine, ce qui donne la formule suivante : aabbba *mmfffm*. Cette disposition diffère de la forme classique sur trois rimes (*abccb*), ce qui conforte l'impression qu'il s'agit ici de la fantaisie du poète.

La section VII de « Paris et le Nouveau Louvre » comprend deux types de sizains : des sizains monométriques d'alexandrin, et des sizains bimétriques 12.12.6.12.12.6. La disposition des rimes est classique *abccb*.

OPC III : 21

« La Vieille Presse » est un mélange de divers types de sizains sur deux rimes. Cette forme se trouve dans les premiers ouvrages de Banville.

OPC VIII:

Vers de circonstance : 7

Dans « La Fête de la France », pièce de circonstance écrite en 1866, le poète fait alterner deux types de sizains *abccb* : des sizains d'alexandrins et des sizains symétriques à base d'alexandrins, combinés avec les vers de six syllabes : 12.12.6.12.12.6. La tonalité plus ou moins officielle de la pièce semble expliquer le choix des formes tout à fait classiques.

2.2.6.1.2. Sizain de décasyllabes

OPC II : 19

Un sizain de vers de dix syllabes mesurés 5-5 (*abccb ffmffm*) se répète deux fois au début des « Nations » (19).

2.2.6.1.3. Sizain d'octosyllabes

OPC VI : 3

« Adieu » comprend trois sizains d'octosyllabes (*aabccb ffmfm*)

OPC VIII:

Poèmes : 52

« *O Père des odes sans nombre...* » (52) est une pièce formée d'un sizain d'octosyllabes "à distique final"³⁶⁷ *ababcc*. Tous les vers sont à finale féminine.

Vers de circonstance : 13

« Toast à Madame I. Rousset » est écrit en sizains d'octosyllabes *aabccb mmfmmf*, une des formes plus orthodoxes du sizain.

Dédicaces et Envois : 16, 38, 51

16 « À Régnier » 6 vers (*aabc bc ffmfmf*)

38 « À Madame Jeanne Samary » 6 vers (*aabc bc mmfmmf*)

51 « À Georges » (*aabc bc ffmfmf*)

Dans les pièces d'un seul sizain, la formule *aabc bc* s'observe fréquemment.

2.2.6.1.4. En vers de cinq syllabes

OPCII : 19

Dans « air » des « Nations » (19) apparaît un groupe de six vers où la disposition des rimes est tout à fait exceptionnelle : *aaabbb*. L'emploi du vers de cinq syllabes semble marquer le lien avec la musique.

2.2.6.2. Sizains bimétriques

2.2.6.2.1. À base d'alexandrins

2.2.6.2.1.1. *Sizains à clause*

OPC I : 10

« À une jeune fille » 12.12.12.12.12.8

Il s'agit d'un poème recueilli dans les *Cariatides*, mais retranché en 1879. Avec « La Muse Folle » Banville ne l'emploie cette forme strophique que dans les *Cariatides*.

³⁶⁷ « On peut aussi doubler successivement chacun des éléments du tercet, le premier *a* devenant *ab*, le second de même, et *b* devenant *cc*, et voilà le sixain à distique final *ababcc* » (Martinon *op.cit.*, p. 212).

2.2.6.2.1.2. *Sizains symétriques 12.12.8.12.12.8*

OPC II : 19, 20

Le sizain symétrique à base d'alexandrins combiné avec un octosyllabe est une forme qui convient à un ton solennel, comme le montrent les cas de la première partie des « Nations » (19) qui se termine par deux sizains symétriques 12.12.8.12.12.8 ainsi que la section I des « Chercheurs d'or du dix-neuvième siècle » (20).

OPC IV : 14

Banville compose souvent des pièces d'une seule strophe comme dédicace ou envoi. Dans la plupart des cas, le mètre choisi est court (surtout l'octosyllabe), mais le poète n'hésite pas à adopter une "grande strophe" dont le mètre de base est l'alexandrin, comme le montre « À Camille Doucet » (14)

OPC V : 1

« Paris nouveau » (1) est une pièce où le poète raille des pièces officielles qui louent le "renouvellement" de Paris. Banville y reprend la forme solennelle qu'est la grande strophe 12.12.8.12.12.8 *mmfmmf*.

OPC VIII

Poèmes : 7

« La Fiancée » 36 vers

2.2.6.2.1.3. *Sizains 12.12.6.12.12.6*

OPC II : 21

« Paris et le nouveau Louvre Ode à M. le Docteur Louis Véron » (**I, II, VII**)

OPC VIII

Vers de circonstance : 7

Dans « La Fête de la France », Banville fait alterner deux types de sizains : sizains monométriques d'alexandrins aabccb et sizains symétriques 12.12.6.12.12.6 sur deux rimes aabaab.

2.2.6.2.1.4. *Cas particulier*

OPC VI : 6

« Le Philosophe et son disciple, Apologues »

Cette pièce est un mélange de groupes de vers dont la longueur est différente l'une de l'autre, ainsi que les mètres employés, ce qui rend difficile d'y trouver des strophes

régulières. Or, le groupe de six vers qui conclut la pièce (v.41-46) répète trois fois le module 12.8. Un blanc typographique sépare les deux premiers et le dernier. Ce groupe peut être considéré comme un quatrain suivi et un distique *aabb cc* ou un sizain *aabbc* en raison de l'identité du module.

2.2.6.2.2. Sizain à base d'octosyllabes : 8.8.4.8.8.4

OPCI : 3

« Confession » (3) ne figure que dans l'édition de 1857 des *Cariatides*. La pièce est écrite en sizains 8.8.4.8.8.4, une des formes les plus employées des sizains symétriques à base d'octosyllabes.

2.2.6.2.3. À base d'heptasyllabes

OPCII : 17

« Mai » (17) dans « Odelettes et Versiculets » est constitué d'un sizain 7.3.7.7.3.7 et un quatrain d'alexandrins à rimes croisées.

2.2.7. Septains

OPC II : 8, 19

« Romance du saule » *aabccbb mmfmmff* 8.8.8.8.7.2

« Les Nations » *ababbbc fmfmmmm* 6.6.6.6.6.6

OPC VIII

Dédicaces et Envois : 15

La disposition des rimes *aabcbbc* peut être considérée comme formant un sizain *aabcbc* dont la rime *b* se répète trois fois. La composition métrique 12.12.12.12.8.8 fait penser aussi au sizain à clause 12.12.12.12.12.8.

2.2.8. Huitains

2.2.8.1. Huitains monométriques

2.2.8.1.1. Huitains d'alexandrins

OPCI : 5 « *Érato* » *abbacdcd*

OPCII : 17 « *Janvier* » : *huitain monorime*

OPCVI : 3 « *Adieu* » *ababcdcd*

Parmi les formes mêlées d'« *Érato* », les huit derniers vers sont disposés de la manière suivante : *abbacdcd*. Cette forme n'apparaissant qu'une seule fois, la périodicité, une des conditions de la strophe, ne s'y observe pas. Pourtant, *abba cdcd* est une des formes qui sont répertoriées par Martinon.

« *Odelettes et versiculets* » (*OPC II Annexes 17*) sont une série de douze pièces où la fantaisie formelle est bien visible. D'une manière consciente, le poète opte pour des formes rares, voire anormales, selon les critères des strophes classiques. « *Janvier* » est une pièce qui comprend huit vers. Mais il ne se trouve qu'une seule rime, sans alternance. Ce n'est pas une véritable strophe *stricto sensu*. Mais cela témoigne de la recherche du poète de formes en dehors des strophes classiques.

« *Adieu* » (*OPCVI : 3*) contient un huitain *ababcdcd* en alexandrins. Il s'agit d'une des formes les plus fréquentes de huitain (ancien).

2.2.8.1.2. Huitains de décasyllabes

OPC III : 13

« *Le docteur Véron* » est une pièce d'un seul huitain de dix vers mesurés 5-5 dont la disposition des rimes est *ababacac fmfmfmf*, que Martinon relève une seule fois chez La Fare (en heptasyllabes).

OPC VIII

Théâtre : 4

« *Vous ne voyez... Air : T'en souviens-tu* » (4) a été, comme le montre le sous-titre, écrit sur un air connu. La forme n'a rien de particulier : c'est un huitain de décasyllabes (4-6) *ababcdcd*.

2.2.8.1.3. Huitains d'octosyllabes

OPC II : 11, 16, 19

« Le mercredi des Cendres » (11) est une chanson à boire, composée de cinq huitains d'octosyllabes *abbacddc*. Les deux derniers vers de la strophe sont repris dans chaque huitain.

« À Schiller » (16), 56 vers en huitains d'octosyllabes *ababcccd*

Il s'agit d'une pièce de circonstance composée pour le centenaire de Schiller.

"L'Hymne" des « Nations » (19) comprend deux quintils qui encadrent trois huitains d'octosyllabes *aaabcccb*.

OPC IV : 9

« La Chanson du poète »

C'est une chanson où le refrain de quatre vers et le couplet de huit vers (sauf le premier, qui ne comprend que sept vers) paraissent alternativement. Le mètre employé est l'octosyllabe. La disposition des rimes est la suivante : *ababcdcd*, formule bien appropriée à la chanson.

OPC V : 3

« Autres guitares » est la suite de la fameuse « Ombre d'Éric » dont la cible est Paulin Limayrac. Banville reprend exactement la même forme que dans la pièce qu'il a composée en 1845 : *AbbacacA*. Le premier vers est répété à la fin de la strophe.

OPC VIII

Chansons : 16

Dans « La Fenêtre ouverte », un huitain (*ababcdcd*) et un refrain de cinq vers constituent une super-strophe qui apparaît à quatre reprises.

Vers de circonstance : 8

« Le Triomphe de la Paix. Ode avec chœur » (8) commence et se termine par un quatrain d'octosyllabes (« chœur ») tandis que les strophes qui se situent entre ces deux quatrains sont des huitains d'octosyllabes *ababcdcd*, chacun numéroté en romains.

Dédicaces et Envois : 6, 34

Deux pièces sont formées d'un seul huitain. La formule rimique *ababcdcd* n'assure pas le statut de la strophe, car elle peut être considérée comme une suite de deux quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, sans blanc typographique.

« À Roger de Beauvoir »

« À Madame Aspasia Charpentier »

OPC IX : 1

« Le Mois de Mai » : *abbacddc*

Les deux premiers vers du premier huitain apparaissent à la fin du deuxième huitain. À la tête de la troisième strophe, c'est seulement la première moitié du premier vers du refrain qui est reprise : « Est-il venu ? » tandis que dans la quatrième strophe, le premier vers du refrain se situe à la septième position du huitain. La pièce se termine par un refrain légèrement modifié : « Dans ton cœur est-il revenu,/Dis-le-moi, ma douce maîtresse ? » au lieu de « Est-il venu, le mois de mai,/Dis-le-moi, ma douce maîtresse ? ». Ces répétitions sont caractéristiques de la chanson.

2.2.8.1.4. Huitains d'heptasyllabes

OPC VIII

Poèmes : 25

« La Charmesse »

Chanson : 3

« Fleur de bohème. Catalane »

Après le dizain initial, le reste de la pièce est en huitains d'heptasyllabes *ababcdcd*, chacun numéroté en romains.

L'identité de la forme strophique de ces deux pièces n'a rien d'anormal : le poète reprend quatre huitains de « Fleur de bohème » publiée en 1860 dans la « Charmesse » parue en 1862.

2.2.8.1.5. Huitains de vers de six syllabes

OPC IV : 1

La dernière partie de « Nice Française » (1), "Chant/Air National de la Reine Hortense » comprend trois huitains de six syllabes (*ababcdcd*). Les deux derniers vers constituent un refrain.

OPC VIII

Chanson : 13

Dans « Chanteur florentin » (13), se rencontrent deux sortes de huitains de vers de six syllabes qui apparaissent alternativement : *ababcdcd* / *aaabcccb*.

2.2.8.1.6. Huitains de vers courts

OPC II : 19

« Air » de « Les Nations » (19), comprend deux sortes de huitains : *aabbcccc* ; *aaabcccb*. La première forme est fort rare. Martinon ne la répertorie pas.

OPC VIII

Chanson : 14

« La Charité »

C'est une pièce en huitains de quatre syllabes. Deux dispositions des rimes y apparaissent l'une après l'autre : *ababcddc* et *aaabcccb*.

2.2.8.2. Huitains hétérométriques

OPC VIII

Théâtre : 9

« Concert des Beaux-Arts Prologue d'ouverture »

Le chœur de huit vers, écrit sur un air de Gluck, écrit en deux mètres : 4.7.4.7.4.7.4.7 (*ababcdcd fmfmfmf*). Une strophe bimétrique qui commence par le mètre le plus court est assez rare.

Chanson : 5, 15

Dans le genre de la chanson, la strophe peut être parfois trimétrique

« Le Délaié » (5) *aaabcccb* 10.6.4.4.10.10.4.4

« Sérénade » (15) *ababcdcd* 8.10.8.10.8.10.4.4

2.2.9. Neuvains

2.2.9.1. Neuvain monométrique

OPC II : 19

Martinon considère la formule *aabccbddb* comme un « sizain augmenté d'un troisième tercet³⁶⁸ ». Victor Hugo l'emploie assez souvent. Banville l'emploie une fois dans « Les Nations » (19), en heptasyllabe, mètre qui, d'après Martinon convient le mieux à cette forme³⁶⁹.

³⁶⁸ Martinon, *op.cit.*, p. 363.

³⁶⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 364.

2.2.9.2. Neuvain hétérométriques

OPC VIII

Théâtre : 1

« Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains » (1863)

La deuxième partie comprend 9 vers dont la disposition des rimes *ababcdddc* peut se diviser en un quatrain *initial* et un quintil *abbba*. Cette combinaison n'est pas mentionnée dans l'ouvrage de Martinon. De plus, Banville y adopte deux mètres : 12.8.12.12.12.12.8.12.12.

Chanson : 6, 11

« La Vespée » (6)

Bien que la structure métrique 7.7.7.7.8.4.4.8 suggère une césure entre le cinquième et le sixième vers, les cinq derniers vers de la strophe constituent un refrain qui se répète dans chaque strophe. Compte tenu de la présence du "quatrain initial" *abab*, la césure serait plutôt entre le quatrième vers et le sixième.

« Le Centenaire » (11)

Ce neuvain est divisé en un quintil initial *abaab* et un quatrain à rimes croisées. La disposition des mètres (8.8.8.8.7.7.7.7) correspond à celle des rimes. La césure se situe entre le cinquième vers et le sixième.

2.2.10. Dizains

2.2.10.1. Dizains monométriques

2.2.10.1.1. Dizains de décasyllabes

Banville mentionne dans le *Petit Traité de poésie française* le huitain et le dizain comme une sorte de forme fixe. Ici, la structure rimique est fixe : *ababbccddc*. Pour ce qui concerne le mètre, c'est le décasyllabe qui est le plus fréquent.

OPC VIII

Poèmes : 56, 62

« À Georges Rochegrosse » (*ababbccddc* en décasyllabes 10 vers),

« *Peins la lumière...* » (ababbccddc de décasyllabes 20 vers)

Théâtre : 11

« Gringoire » (ababbccddc en décasyllabes 10 vers)

Préfaces et Épilogues : 5-12

Banville compose souvent des dizains de décasyllabes pour les préfaces et épilogues de ses œuvres en prose. La disposition des rimes est identique dans toutes les pièces : *ababbccddc*,

Dédicaces et Envois : 55

« À Georges Rochegrosse » a la même forme que les préfaces et les épilogues dont nous avons traité.

2.2.10.1.2. Dizain d'octosyllabes

OPC II : 21

« Paris et le nouveau Louvre. Ode à M. le Docteur Louis Véron »

Cette forme de dizain, qui combine un quatrain à rimes croisées et un sizain à trois rimes *aabccb* est qualifiée par Martinon de "la forme pure ou normale"³⁷⁰ du dizain classique. Curieusement, nous ne la trouvons que dans les pièces non recueillies. Banville y adopte l'octosyllabe comme mètre de base.

2.2.1.2. Dizains hétérométriques

OPC VIII:

Chanson : 3

« **Fleur de bohème** »

La première strophe est un dizain où cinq mètres sont employés : décasyllabes, octosyllabes, vers de six syllabes, vers de cinq syllabes et vers de trois syllabes : (8.8.3.8.8.6.5.10.5.10)

Ce dizain semble comprendre un sizain initial sur deux rimes et un quatrain à rimes croisées : *abbabbbcbc*. Le premier vers est répété à la quatrième position, le deuxième à la

³⁷⁰ « La réunion de ces deux formes essentielles, la seconde développant la première, a donné le dizain *abab ccd eed*, que nous appellerons la forme pure, ou normale, pour la distinguer de ses variantes. C'est assurément une des formes lyriques les plus merveilleuses qui aient jamais existé dans la littérature de tous les temps et de tous les pays ». (Martinon, op.cit., p. 367)

cinquième position, le troisième à la sixième position. Si l'on décrit les vers répétés en majuscule, la disposition est suivante : $AB_1B_2AB_1B_2bcbc$.

Dédicaces et Envois : 13

La structure rimique dans « À Messieurs les Sociétaires de la Comédie Française » (13) *abbacdcdc* n'est relevée ni par Martinon ni par Aroui, mais elle peut être considérée comme une variante du dizain composé d'un quatrain initial et d'un sizain. La strophe commence par un quatrain à rimes embrassées, et le sizain est fait de trois modules dont le dernier est inversé : *cdcd dc*. Cette pièce est aussi intéressante du point de vue de l'hétérométrie. Trois mètres y sont employés : 12.8.12.8.10.12.8.12.8.8.

2.2.11. Onzains

OPC II : 19

Un groupe de onze vers de cinq syllabes fait partie d'« Air » dans « Les Nations » avec les rimes *aaabccdded*³⁷¹.

OPC VIII

Textes théâtraux : 1

« Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains » *abbabcccbbc mffmfmmmmffm* 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12.

Dans la complexité de ce prologue se rencontre un groupe de onze vers séparé du reste par deux blancs typographiques. Le poète dispose les rimes de la manière suivante : *abbabcccbbc*. Ce schéma peut être considéré comme un quintil *abbab* suivi d'un sizain *aaabba*, liés par le timbre *b*. Il semble que Banville prolonge d'un vers le dizain marotique et modifie la seconde partie. Cette forme est absente dans le répertoire de Martinon. Deux types de mètres sont employés : 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12.

³⁷¹ Note : le dixième vers ne rime pas avec les autres, mais le mot à la fin du vers « éclairs » est proche des rimes *d* dont la terminaison est « leurs » (couleurs/ciseleurs/fleurs). Trois éléments [l] [r] et un *s* qui ne se prononce pas, sont communs aux vers 9-11. Une tentative de la rime consonantique ?

2.2.12. Douzains

2.2.12.1. Formes monométriques d'octosyllabes

OPC II : 20

On trouve huit douzains d'octosyllabes *ababcccdeeed* « Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle ». C'est la forme la plus usitée de douzain.

OPC III : 7

Le douzain d'octosyllabes du « Petit Mazeppa » *ababcccbdddb*, est une variante du douzain *ababcccdeeed*, composé d'un quatrain initial et un huitain. Banville remplace la quatrième rime par la deuxième rime.

OPC VI : 3

« Adieu » comprend un douzain d'octosyllabes *ababcccdeeed*.

OPC VIII

Chanson : 8

« Ma Grand'tante Chanson Louis XV »

Le douzain peut se diviser en trois groupes de quatre vers : *abab cdcd eeff*. Chaque groupe est suivi par une ponctuation plus ou moins forte.

2.2.12.2. Formes hétérométriques

Théâtre : 1

« Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains »

Le troisième paragraphe comprend douze vers

(*ababdcdefef 12.12.12.12.8.8.12.12.8.8.8.8*)

Chanson : 7

« Cécilia »

La combinaison du vers de neuf syllabes et du vers de trois syllabes n'a qu'une seule occurrence chez Banville. La strophe semble consister en deux groupes de six vers : *abbacc deedff*, ce qui confirme la structure symétrique de la disposition des mètres : 9.3.3.9.3.3/9.3.3.9.3.3.

2.2.13. Strophes (séquences) de plus de douze vers

En fait, le groupe de vers plus long que le douzain n'est souvent qu'une succession de divers modules, plutôt qu'une strophe qui a une unité rimique.

OPC I : 5

La seconde partie d'«Érato» est constituée de cinq séquences, composées de nombreuses sous-strophes (quatrain et sizain) sauf le dernier groupe de quatre vers.

Séquence 1 : abba aabccb (ou abbacdeed) abab abab aabb aabb (26 vers)

Séquence 2 : aabccb abba abab abab aabcba aa (26 vers)

Séquences 3, 4 : abab abba abab aabcba abab abba (26 vers)

Séquence 5 : abab

Du point de vue typographique, la troisième séquence comprend onze vers et le quatrième 15 vers, mais le onzième vers de la troisième séquence rime avec le premier vers de la quatrième séquence, ce qui nous amène à traiter ces deux séquences comme un groupe de 26 vers. Nous ne pouvons pas discerner un ordre dans la disposition de ces sous-strophes, mais la plupart de celles-ci sont des quatrains et des sizains classiques.

OPC II : 6

« Le Philosophe et son disciple, Apologues »

ababccdeed ffgg hihij 12.8.8.8.12.12.8.10.8.8.12.10.8.12.12.8.8.12.12.8 (20 vers)

ababccddeeff 12.10.8.8.12.8.8.12.12.12.8.12.8 (13 vers)

aabbccc mmffmmm 8.12.12.12.12.12.8 (7 vers)

aabb cc ffmm ff 12.8.12.8 12.8 (4 et 2 vers)

La première séquence comprend 20 vers, le deuxième 13 vers. Pourtant, de même que dans le cas d'«Érato», le dernier vers de la première séquence rime avec le deuxième vers de la deuxième séquence : *abab aabccd aabbcddcd ababccc aabbcc*. En outre, le poète emploie ici trois mètres.

OPC III : 25

« La Question d'Orient » est un mélange de 66 vers.

OPC VIII

Théâtre : 1

Banville y rassemble à sa fantaisie des ensembles de vers dont la longueur est différente l'un de l'autre ainsi que la disposition des mètres où sont mélangés l'alexandrin et l'octosyllabe sans régularité.

Voici la structure métrique et rimique des six séquences de la pièce :

ababccdedeffghggh 12.12.8.8.8.12.12.12.12.8.8.8.8.12.12 (18 vers)

ababccddc 12.8.12.12.12.12.8.12.12 (9 vers)

ababccdefef 12.12.12.12.8.8.12.12.8.8.8.8 (12 vers)

abbabccbbc 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12 (13 vers)

abab 12.12.12.12. (4 vers)

aabbcbdedefgfgghhiih 8.8.8.8.8.8.12.8.8.12.12.12.12.12.12.12.8.8 (19 vers)

Le premier ensemble compte 18 vers qui peuvent se diviser en trois sous-ensembles : ababcc dedeff ghggh (deux sizains ababcc et un quintil abaab). La disposition de mètres est suivante : 12.12.8.8.8.12.12.12.12.8.8.8.8.12.12.

Le quatrième est une séquence de treize vers : ababccdefef qui semble être constitué par un quintil ababa et deux quatrains abab. Ne se trouve pas la correspondance entre le schéma de rimes et celui de mètre : 12.12.12.12.8.8.12.12.8.8.8.8

Le dernier groupe comprend 19 vers : aabbcb dede fgfg hiih 8.8.8.8.8.8.12.8.8.12.12.12.12.12.12.12.8.8. Il est difficile d'y trouver une disposition régulière des rimes. La strophe longue et hétérométrique se rapproche du vers libre.

2.2.14. Poèmes à forme fixe

Sur la pratique des poèmes à forme fixe chez Banville, nous reviendrons plus loin en détail. Nous nous limitons à relever les titres et leurs formes.

2.2.14.1. Sonnets

OPC I : 9

OPC II : 2, 7, 9, 10, 13

OPC III : 8, 11

OPC V : 11

OPC VIII

Poème : 10.14.29. 34-37, 44, 48, 53, 55

Vers de circonstance : 3(*irrégulier*)

Ce sonnet semble le seul sonnet « irrégulier » que Banville ait composé.

Dédicaces et Envois : 2, 23,24

2.2.14.2. Triolets

OPC III : 2-6. 9, 10, 12, 14, 15, 18, 19

2.2.14.3. Villanelle

OPC III : 1 *aba bcb...*

2.2.14.4. Ballades

OPC VI : 7-9

OPC VIII

Poèmes : 42

Préfaces et Épilogue : 2, 3

2.2.14.5. Rondels

OPC VI : 10-19

Tous les rondels ne sont évidemment pas repris dans le recueil éponyme. Les pièces non recueillies ont la même forme régulière.

2.2.14.6. Pantoum

OPC VIII

Poèmes : 31

Après une mise en pratique dans les *Odes funambulesques*, Banville reprend le pantoum dans ses dernières années (*Dans la fournaise*). De plus, il compose un autre pantoum « La Montagne » (31) comme exemple dans le *Petit Traité de poésie française*, paru en 1872.

Nous avons ainsi examiné les pièces retranchées et les pièces non recueillies. Est maintenu le même principe de diversité formelle et de celle des sujets dans ses œuvres poétique.

À partir des longues pièces scéniques, tantôt patriotiques tantôt comiques, Banville va jusqu'à composer des pièces d'une seule strophe. De plus, la pratique de la chanson est très importante du point de vue métrique. Ici, comme les pièces publiées et recueillies dans ses œuvres poétiques, il est clair que Banville continue la quête de la forme appropriée à chaque situation, y compris celles qui sont éphémères (pièces de commande, vers de circonstance, dédicaces et envois, etc.).

2.3. Pratique des poèmes à forme fixe.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, pour Banville la création des nouvelles formes et la reprise des anciennes formes ne font qu'un. Outre que ses vers lyriques sont très divers, la pratique des poèmes à forme fixe, dont la plupart remontent au XVI^e siècle est une partie importante dans la poésie banvillienne.

En effet, Banville reconnaît l'importance des poèmes à forme fixe à ce point qu'il affirme que ceux-ci sont les seuls genres qui sont avec l'ode dignes d'exister à son époque. Il révèle clairement l'intention de les pratiquer pour les ressusciter : « J'ai voulu, autant qu'il était en moi, ressusciter et remettre en lumière ces formes de poèmes, parce que j'accepte dans son intégrité la succession de mes aïeux³⁷² ».

L'expression « poèmes à forme fixe » peut paraître à première vue conservatrice, mais en fait, ces poèmes contribuent paradoxalement à libérer le vers et préparent le vers libre selon Rosemary Lloyd³⁷³. À la différence de la versification classique, les formes fixes du XVI^e siècle, ignorant les règles classiques, sont libres du point de vue métrique et de la disposition des vers et des rimes. Les poètes du XIX^e siècle s'en inspirent souvent de même que de la chanson populaire.

La pratique des formes fixes traditionnelles est présente chez Banville tout au long de sa carrière. Dès les *Cariatides*, le poète compose une série de poèmes à forme fixe « En habit zinzolin³⁷⁴ » (trois rondeaux, deux triolets, deux madrigaux, un rondeau redoublé) et 24

³⁷² OPC, t. III, p. 280. Ce propos semblerait un peu contradictoire (au moins en apparence) avec sa volonté de créer de nouvelles formes métriques.

³⁷³ Rosemary Lloyd « Théodore de Banville : la corde raide entre forme fixe et vers libre ». Dans *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2004, 3^e, p. 655-672.

³⁷⁴ OPC, t. I, p. 279-289.

dizains sous le titre des « Caprices/en dizains à la manière de Clément Marot³⁷⁵ ». Il compose aussi des sonnets dans les *Stalactites* et dans le *Sang de la coupe*.

C'est surtout dans les *Odes funambulesques* (1857) où les poèmes à forme fixe sont nombreux. Cela fait partie de recherches de l'expression du lyrisme adapté à l'époque moderne : emploi ironique des formes fixes ; mise en scène satirique de Paris.

Outre les *Nouvelles Odes funambulesques*, où Banville approfondit la veine qu'il avait trouvée dans les *Odes funambulesques*, il continue à composer des recueils où les pièces ont la même forme fixe : le sonnet (*Les Princesses*), le rondel (recueil éponyme) et la ballade (*36 ballades joyeuses*).

Nous allons examiner dans le corpus des œuvres poétiques de Banville l'usage des formes fixes, pour démontrer leur diversité formelle et leurs fonctions stylistiques en nous appuyant principalement sur le *Petit Traité de la poésie française* où le poète consacre de nombreuses pages à l'explication de ces formes. Nous présentons chaque type de ces poèmes à forme fixe, selon l'ordre de Banville dans le chapitre IX du *Petit Traité*.

2.3.1. LE RONDEL

La première forme que le poète aborde dans le neuvième chapitre du *Petit traité de poésie française* est le Rondel. N'oublions pas qu'il publie un recueil dont le titre est cette forme elle-même. Banville compose 35 rondels. Curieusement, le poète n'emploie presque pas cette forme hors de *Rondels*, recueil publié en 1875³⁷⁶. Voici le tableau de tous les rondels pratiqués par Banville :

	Titre	Nv	Forme et disposition des rimes	Mètre	Recueil (page des OPC)
	<i>Rondels</i>				<i>Rondels</i> (OPC VI)
1	I Le Jour	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm ³⁷⁷	8	269
2	II La nuit	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	270

³⁷⁵ OPC, t. I, p. 243-266.

³⁷⁶ Un rondel « Centième » figure dans *Nous Tous*, OPC t. VII, p. 37

³⁷⁷ La majuscule désigne un vers-refrain.

3	III Le Printemps	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	271
4	IV L'été	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	272
5	V L'Automne	13	ABba abAB abbaA fmmf fmfm fmmff	8	273
6	VI L'Hiver	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	274
7	VII L'Eau	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	275
8	VIII Le Feu	13	ABba abAB abbaA (tous les vers sont masculins)	8	276
9	IX La Terre	13	ABba abAB abbaA fmmf fmfm fmmff	4	277
10	X L'Air	13	ABba abAB abbaA (tous les vers sont féminins)	6	278
11	XI Le Matin	13	ABba abAB abbaA (tous les vers sont masculins)	8	279
12	XII Le Midi	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	280
13	XIII Le Soir	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	281
14	XIV La Pêche	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	282
15	XV La Chasse	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	283
16	XVI Le Thé	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	284
17	XVII Le Café	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	285
18	XVIII Le Vin	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	286
19	XIX Les Étoiles	13	ABba abAB abbaA fmmf fmfm fmmff	8	287
20	XX La Lune	13	ABba abAB abbaA (entièrement écrit sur des rimes féminines)	8	288

21	XXI La Paix	13	ABba abAB abbaA (uniquement sur des rimes masculines)	8	289
22	XXII La Guerre	13	ABba abAB abbaA (entièrement écrit sur des rimes féminines)	8	290
23	XXIII Les Métaux	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	291
24	XXIV Les Pierreries	13	ABba abAB abbaA fmmf fmmf fmmff	8	292
	<i>Nous Tous</i> (OPC VII)				<i>Nous Tous</i> (OPC VII)
25	XX Centième	13	ABba abAB abbaA mffm mfmf mffmm	8	37
	Annexes				Page (OPC VI)
26	Ma Mie	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	384
27	Les Nymphes	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	385
28	Le Dieu Caprice	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	386
29	La petite Véronique	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	386
30	Le Vin de Nuits	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf (Rimes mixtes)	8	387
31	Le Laurier sauvage	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	388
32	<i>Les roses fleurissent au bois,</i>	14	ABba baAB abbaAB mffm fmmf mffmmf	8	389
33	<i>Ton impérieuse beauté</i>	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	390
34	<i>Qu'as-tu fait de mon cœur, dis-moi</i>	15	ABba cdAB cddccAB mffm mfmf mffmmmf	8	390
35	<i>Pour obéir à mon destin..</i>	14	ABba abAB abbaAB mffm mfmf mffmmf	8	391

Le texte « À Armand Silvestre » qui sert d'avant-propos souligne la position du poète manifestée dans le *Petit Traité*, trois ans auparavant :

J'essaie encore une fois de ressusciter, après le Triolet et la Ballade, un de nos vieux rythmes français, dont l'harmonie et dont la symétrie sont charmantes. Des rythmes, n'en invente pas qui veut ; mais c'est quelque chose peut-être que de tirer de l'oubli quelques-uns de ceux que nos aïeux nous ont laissés en bloc, comme un tas de pierreries enfermées dans un coffre, que le féroce XVII^e siècle a failli jeter à l'eau avec tout ce qui était dedans, sans autre forme de procès³⁷⁸.

La pratique du rondel n'est donc pas gratuite, mais avec l'intention de le ressusciter, pour retrouver les « pierreries » oubliées sans s'acharner trop à inventer de nouveaux rythmes (Banville avait déconseillé dans *Le Petit Traité de poésie française* d'essayer de créer les nouvelles formes, mais le poète lui-même ne respecte pas du tout ce propos).

De plus, est à remarquer la différence thématique entre le rondel et les pièces comiques ou satiriques dans les œuvres funambulesques, comme l'explique Peter J. Edwards : « pour les sujets plus sérieux, il replit d'autres genres : le sizain, le dizain et le rondel³⁷⁹ » et l'analyse de Philippe Andrès dans l'édition critique montre l'importance du rondel chez Banville. Quoi qu'il en soit, voici la description que donne le poète à propos du rondel dans *le Petit Traité de poésie française* :

Le Rondel est tout entier écrit sur deux rimes.

Le Rondel peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin.

Je vais expliquer la contexture du Rondel commençant par un vers masculin, et il n'y aura qu'à retourner celui-là pour avoir la contexture du Rondel commençant par un vers féminin.

RONDEL COMMENÇANT PAR UN VERS MASCULIN. — Dans le premier quatrain, les deux rimes masculines sont au premier et au quatrième vers. Les deux rimes féminines sont au second et au troisième vers.

Dans le second quatrain, les rimes masculines sont au premier et au troisième vers ; les rimes féminines sont au second et au quatrième vers, — et le troisième et le quatrième vers de ce second quatrain ne sont autres que le premier et le second vers du premier quatrain, ramenés en manière de refrain.

Nous avons ensuite une troisième strophe de cinq vers, composée d'abord d'un quatrain où les rimes masculines sont au premier et au quatrième vers, et où les rimes féminines sont au second et au troisième vers, — puis du vers qui commence le Rondel, ramené une troisième fois³⁸⁰.

La forme du rondel chez Banville n'est pas tout à fait identique tout au long de sa carrière. On peut discerner deux périodes importantes : la première période (1858) avant la publication du *Petit Traité de poésie française* en 1872, la seconde est autour 1875-1876 où

³⁷⁸ OPC, t. VI, p. 265.

³⁷⁹ Peter J. Edwards, « Les Odes funambulesques et les poèmes à forme fixe », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p. 53.

³⁸⁰ PTPF, p. 186-187.

les pièces recueillies dans *Rondels* ont été composées. À la seconde période, la forme du Rondel est conforme à la description qu'on a citée ci-dessus : *ABba abAB abbaA*, tandis que les pièces composées avant 1872 ont des formes différentes : certains rondels sont composés, à la différence des pièces qui figureront dans les *Parnasses contemporains* en 1875, de 14 vers. Et le refrain de deux vers en tête de la pièce est repris intégralement à la fin.

« Le vin des nuits » (30) est remarquable par la rime mixte. Tous les vers se terminent par la même voyelle [i] alors que l'alternance du genre des rimes est respectée.

Dans « *Les roses fleurissent au bois* » (32) l'auteur renverse l'ordre de rimes de la deuxième strophe, ce qui donne la forme suivante : *ABab baBA abbaAB*.

« *Qu'as-tu fait de mon cœur, dis-moi* » (34) est, parmi les rondels qu'a composés le poète, le seul qui a 15 vers, et est écrit sur quatre rimes, de sorte que la deuxième strophe ne forme pas un quatrain régulier à rimes croisées : *cdAB* au lieu de *abAB*. Malgré l'appellation « forme fixe », le poète tâtonne souvent pour trouver une forme qui lui paraît définitive.

Une des particularités du rondel est le refrain, ce qui fait sa musicalité : « De même que la ballade se trouve liée à la danse populaire (du provençal, ballada, dont la racine *balar* trouver « danser »), de même, le rondel provient d'une danse (la ronde)³⁸¹ ». « Le génie de poète consiste à faire « que le refrain soit ramené sans effort, gaiement, naturellement, et chaque fois de façon à former comme un trait nouveau, mettant en lumière un nouvel aspect de la même idée³⁸² ».

Banville conclut la rubrique consacrée au rondel en donnant des conseils pratiques :

Est-il besoin de dire qu'en concevant le Rondel qu'on va faire, il faut qu'on ait VU d'avance et pour les deux chutes de strophes, comment et par quelles transitions et à l'aide de quelles rimes le refrain sera amené et ramené. La LOI est partout la même : ou il faut avoir VU tout d'avance, ou on ne fera que de la marqueterie et du placage, c'est-à-dire, en fait de poésie, rien³⁸³!

2.3.2. LA BALLADE

Banville passe ensuite à la Ballade, qui était avec le rondeau et le sonnet une des formes les plus répandues avant le XVIe siècle. Le poète va jusqu'à consacrer un recueil entier à la ballade : *36 ballades joyeuses* (1873) qui est un ouvrage d'une grande importance, car c'est

³⁸¹ OPC, t. VI, p. 612.

³⁸² PTPF, p. 187.

³⁸³ PTPF, p. 188. Ce passage rappelle la théorie de la rime de Banville.

sa première tentative de réunir des pièces à forme fixe dans un recueil poétique, suivi des *Princesses* (1874), et des *Rondels* (1875), ainsi que l'avant-propos qui révèle son intention de créer de « nouvelles » formes fixes.

Tout d'abord il faut éclairer sa position théorique par rapport à la ballade dans l'*Avant-Propos* de *36 ballades*. Il définit la ballade comme « une des formes de poème les plus essentiellement françaises qui aient existé³⁸⁴ » et exprime son intention de ressusciter la ballade de même que le rondel. Les qualités de cette forme sont « la clarté, la joie, l'harmonie chantante et rapide ». L'adjectif « chantante » montre bien qu'il s'agit d'un « rythme lyrique » délaissé au XVIII^e siècle. Il relève les noms de Clément Marot, de La Fontaine, mais surtout c'est à François Villon qu'il emprunte le modèle de la ballade comme le confirme le titre complet du recueil : « Trente-six ballades joyeuses/pour passer le temps/composées à la manière de François Villon/excellent poète/Qui a vécu sous le règne du roi Louis le onzième ». Il continue : « et elle unit ces deux qualités maîtresses d'être facile à lire et difficile à faire », car la pièce doit être écrite sur certain nombre de rimes pareilles (trois dans le cas de la ballade en huitains, quatre dans le cas de la ballade en dizains), ce qu'il avait précisé dans le *Petit Traité de poésie française*.

L'importance de ce court texte réside en ceci que le poète exprime son intention non seulement de ressusciter la forme, mais de créer la Ballade nouvelle³⁸⁵. Certes, la pratique des formes fixes chez Banville remonte jusqu'à son premier recueil poétique, mais ici le poète exprime pour la première fois son intention concernant la pratique de ces formes³⁸⁶:

Ainsi ai-je dû agir, et cependant mon effort fût demeuré stérile si je n'eusse été de mon temps dans le cadre archaïque, et si dans la strophe aimée de Charles d'Orléans et de Villon je n'eusse fait entrer le Paris de Gavarni et de Balzac, et l'âme moderne ! En un mot, j'ai voulu non évoquer la Ballade ancienne, mais la faire renaître dans une fille vivante qui lui ressemble, et créer la Ballade nouvelle³⁸⁷ »

Il explique ainsi son but : faire entrer dans la forme de Charles d'Orléans et de Villon des sujets modernes surtout parisiens, ce qu'il avait fait dans les *Odes funambulesques*. Les noms de Gavarni et de Balzac rapprochent les *36 ballades* de ses œuvres funambulesques.

Dans *Le Petit Traité de poésie française*, Banville se contente de décrire le système rimique et strophique de la ballade, sans aborder le contenu :

³⁸⁴ OPC, t. VI, p. 183.

³⁸⁵ « Les poètes modernes ont ressuscité la ballade, ou plutôt, à vrai dire, ils l'ont créée. » (Ténint, *op.cit.*, p. 174)

³⁸⁶ Il aborde le même sujet dans les commentaires de la troisième édition des *Odes funambulesques*, rédigés sans doute à la même période (au cours de 1873. *L'Avant-propos* de *36 ballades joyeuses* a pour date juin 1873, tandis que l'achèvement d'imprimerie de la troisième édition des *Odes funambulesques* est du 20 octobre 1873).

³⁸⁷ OPC, t. VI, p. 183-184.

LA BALLADE. La Ballade peut être écrite en vers de dix syllabes (avec césure après la quatrième syllabe) ou en vers de huit syllabes. Elle peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin. Je vais donner pour exemples une Ballade en vers de dix syllabes et une Ballade en vers de huit syllabes, commençant l'une et l'autre par un vers masculin. — On n'aura qu'à les retourner, c'est-à-dire à mettre des rimes féminines où il y a des rimes masculines et vice versa, pour avoir la Ballade en vers de dix syllabes et la Ballade en vers de huit syllabes commençant l'une et l'autre par un vers féminin [deux exemples de ballade, l'un de La Fontaine, le second de Clément Marot].

La Ballade en vers de dix syllabes n'est autre chose qu'un poème formé de trois Dizains écrits sur des rimes pareilles. Après les trois Dizains vient — non une quatrième strophe, mais une demi-strophe de cinq vers, appelée Envoi et qui est comme la seconde moitié d'un quatrième Dizain qui serait écrit sur des rimes pareilles à celles des trois premiers Dizains. La Ballade en vers de huit syllabes n'est autre chose qu'un poème formé de trois Huitains écrits sur des rimes pareilles. Après les trois Huitains vient non une quatrième strophe, mais une demi-strophe de quatre vers appelée Envoi et qui est comme la seconde moitié d'un quatrième Huitain, qui serait écrit sur des rimes pareilles à celles des trois premiers Huitains³⁸⁸.

Banville pratique souvent la Ballade, il va jusqu'à publier un recueil entièrement consacré à cette forme, *36 ballades joyeuses* (1873) : au total, on relève 49 ballades (dont une est incomplète) et 2 doubles ballades dans le corpus banvillien. Nous en donnons ici la liste :

	Titre	Nv	Forme et disposition des rimes	Mètre	Pages
	<i>Odes funambulesques</i>				(OPCIII)
1	Ballade des célébrités du temps jadis	28	ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	213
2	Ballade des travers de ce temps	35	ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmf	10	218
3	Ballade de la vraie sagesse	35	ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmf	10	239
	<i>Occidentales</i>				(OPCV)
4	Ballade du premier jour de l'an	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	15
	<i>36 ballades joyeuses</i>			Mètre	(OPC VI)
5	I Ballade de ses regrets	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmf	10	187
6	II Ballade des belles Châlonnaises	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	189
7	III Ballade de la bonne Doctrine	35	Ballade en dizains ababbccdcD fmmfmmfmf	10	191

³⁸⁸ PTPF, p. 191-192.

8	IV Ballade en l'honneur de sa Mie	28	Ballade en huitains ababbcbC fmfmmfmf	8	193
9	V Ballade pour une amoureuse	28	Ballade en huitains fmfmmfmf	8	195
10	VI Ballade de sa fidélité à la Poésie	35	Ballade en dizains fmfmmffmf	10	197
11	VII. Ballade à la gloire du Lys	35	Ballade en dizains fmfmmffmf	10	199
12	VIII. Ballade sur la gentille façon de Rose	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	201
13	IX. Ballade pour sa commère	35	Ballade en dizains fmfmmffmf	10	203
14	X. Ballade pour célébrer les pucelles	35	Ballade en dizains mfmfmmfmf	10	205
15	XI. Ballade en faveur de la Poésie dédaignée	28	Ballade en huitains fmfmmfmf	8	207
16	XII. Ballade de Banville aux Enfants perdus	35	Ballade en dizains ababbccdcD fmfmmffmf	10	209
17	XIII. Ballade pour la servante du cabaret	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmf	10	211
18	XIV Ballade pour une aux cheveux dorés	28	Ballade en huitains ababbcbC mmmmmmmm	8	213
19	XV. Ballade pour trois sœurs qui sont ses amies	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmf	10	215
20	XVI. Ballade sur les hôtes mystérieux de la Forêt	35	Ballade en dizains ababbccdcD fmfmmffmf	10	217
21	XVII. Ballade pour annoncer le printemps	28	Ballade en huitains ababbcbC ffffff	8	219
22	XVIII. Ballade en quittant le Hâvre-de-Grâce	35	Ballade en dizains ababbccdcD fmfmmffmf	10	221
23	XIX Ballade pour une Guerrière de marbre	35	Ballade en dizains ababbccdcD fmfmmffmf	10	223
24	XX. Double Ballade pour les bonnes Gens	48	Double Ballade (6 huitains sans envoi) ababbcbc fmfmmfmf	8	225
25	XXI. Ballade pour les Parisiens	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	228
26	XXII. Double Ballade des sottises de Paris	48	Double Ballade (6 huitains sans envoi) ababbcbc mfmmfmf	8	230
27	XXIII. Ballade à Georges Rochegrosse	28	Ballade en huitains ababbcbC fmfmmfmf	8	233
28	XXIV. Ballade à sa femme. Lorraine	35	Ballade en dizains mfmfmmfmf	10	235
29	XXV. Ballade de la belle Viroise	35	Ballade en dizains fmfmmffmf	10	237

30	XXVI Ballade sur lui-même	28	Ballade en huitains ababbcbc fmfmfmfm	8	239
31	XXVII. Ballade de l'Amour bon ouvrier	35	Ballade en dizains fmfmfmfmfm	10	241
32	XXVIII. Ballade du Rossignol	35	Ballade en dizains fmfmfmfmfm	10	243
33	XXIX Ballade de Victor Hugo, père de tous les rimeurs	28	Ballade en huitains ababbcbc fmfmfmfm	8	245
34	XXX. Ballade de la sainte Buverie	35	Ballade en dizains ababbccdcD tous en rimes masculines	10	247
35	XXXI. Ballade à sa Mère	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmfm	10	249
36	XXXII. Ballade à la louange des Roses	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmfm	10	251
37	XXXIII. Ballade pour les chanteurs	28	Ballade en huitains mmmmmmmm	8	253
38	XXXIV Ballade de la joyeuse chanson du cor	28	Ballade en huitains mmmmmmmm	8	255
39	XXXV. Ballade à la Sainte Vierge	35	Ballade en dizains mfmfmmfmfm	10	257
40	XXXVI. Ballade au lecteur, pour finir	35	Ballade en dizains mfmfmmfmfm	10	259
	<i>Dans la Fournaise (OPC VIII)</i>				Pages (OPC VIII)
41	Ballade de Banville à son maître	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	84
42	Ballade, pour Mademoiselle Edmée Daudet	28	Ballade en huitains ababbcbC fmfmfmfm	8	93
43	Ballade de Banville, à son cher François Coppée	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmfm	10	147
44	Ballade à John Payne	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmfm	10	288
	<i>OPC VI Annexes</i>				Pages (OPC VI)
45	Ballade en l'honneur du pays de France	35	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmfm	10	378
46	Ballade des Pendus	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	380
47	Ballade des pauvres gens	34	Ballade en dizains ababbccdcD mfmfmmfmfm ccdeD mmfmf	10	382
	<i>OPC VIII Annexes</i>				Pages (OPC VIII)

	Vers de circonstance				
48	Ballade à Jacques Truffier, pour sa bienvenue	28	Ballade en huitains ababbcbC mfmfmmfm	8	464
	Préfaces et épilogues				
49	Ballade, pour finir	28	Ballade en huitains ababbcbC fmmmmfm	8	471
50	Ballade pour célébrer les fêtes parisiennes	35	Ballade en dizains ababbcdcdD mfmmmmfm	10	473
	OPC IX				
51	Ballade pour l'hôtellerie du Singe d'Or		Ballade en huitains (incomplet)	8	

Comme il le dit dans le *Petit Traité de poésie française*, le poète n'emploie que l'octosyllabe et le décasyllabe. 21 ballades sont en huitains d'octosyllabes et 28 en dizains de décasyllabes.

La ballade était déjà présente dès les années 1850, où Banville a composé trois ballades traitant de l'actualité, qui seront recueillies dans *les Odes funambulesques*. La « Ballade de célébrités du temps jadis » dont la plupart des rimes sont des noms de personnages, rappelle bien « La Sotte ballade » que décrit Georges Lote³⁸⁹.

Il ne cesse pas de la pratiquer et la plupart des pièces recueillies dans les *Trente-Six Ballades joyeuses* ont été composées aux périodes 1861-62 et 1869. Après la publication du recueil, il compose d'autres ballades, surtout comme pièces de circonstances.

La « Ballade du premier jour de l'an » appartient à ces pièces de circonstance pour fêter l'année 1874 et sera recueillie dans *Occidentales*. « Ballade de Banville à son maître » (41) est composée pour un album qui contribue à l'érection d'un monument de Villon. La pièce est accompagnée par un dessin de Georges Rochegrosse, ce qui n'est pas rare dans le cas des pièces de circonstance de Banville.

Globalement, Banville garde la forme régulière de la ballade : quand il s'agit d'une ballade en huitains, le mètre est l'octosyllabe, et qu'il s'agit d'une ballade en dizains le mètre est le décasyllabe. La première est composée de trois huitains *ababbcbC* (la majuscule désigne un vers-refrain) et un envoi *bcBC* et la seconde composée de trois dizains *ababbcdcdD* (qu'on appelle aussi un dizain de ballade) et un envoi *cdcdD*. Il n'est pas par ailleurs étonnant que parfois Banville compose des ballades entièrement composées en rimes masculines ou en rimes féminines.

³⁸⁹ « La Sotte Ballade, que mentionnent les Règles de la seconde Rhétorique, est une ballade ordinaire, avec refrain et envoi, et dont le sujet est pris au répertoire des Sots, c'est-à-dire qu'elle roule sur un sujet plaisant. L'échantillon suivant donnera une idée de ce genre, dont l'intérêt ne réside pas dans la forme très régulière, mais dans les thèmes qui y sont développés, dans le style, et dans la recherche des rimes pittoresques » (Georges Lote, *Histoire du vers français*, t. II, p. 282).

Pour l'envoi, il ne va pas jusqu'à le supprimer³⁹⁰, mais parfois il le commence par un autre mot que « Prince », ce qui est le cas surtout dans *Trente-six ballades joyeuses*. Il est compréhensible que l'envoi des deux ballades qui sont insérées dans *Gringoire* commence par « Prince » vu l'époque où se déroule le drame.

Double Ballade

Le poète mentionne la double ballade, sans en relever d'exemple.

LA DOUBLE BALLADE. La Double Ballade n'est autre chose qu'une Ballade qui renferme six Dizains sur des rimes pareilles ou six Huitains sur des rimes pareilles, au lieu de trois Dizains ou de trois Huitains seulement dont se compose la Ballade ordinaire — et qui, communément, ne se termine pas par un Envoi. Je n'en donne pas d'exemple ici, parce que les Doubles Ballades des poètes anciens pourraient sembler obscures, et parce que je n'en trouverais pas d'exemples modernes, sinon chez un poète que je dois être le premier à oublier³⁹¹.

Cette forme n'est bien sûr pas négligée sur le plan pratique. Le recueil consacré entièrement à la ballade comprend deux doubles ballades : « XX. Double Ballade pour les bonnes Gens » (24) et « XXII. Double Ballade des sottises de Paris » (26).

Tout en respectant les règles formelles de la ballade, le poète a réussi à introduire diverses tonalités soit en négligeant l'alternance de genre des rimes, soit en employant des néologismes. La pratique de la ballade chez Banville doit être abordée en tenant compte du contenu "moderne" qu'il apporte dans le cadre plus ou moins déterminé de la ballade. La Ballade, forme littéralement « lyrique » par son lien étroit avec la musique et la danse, est ainsi adaptée avec soin par le poète à la sensibilité lyrique de l'époque moderne.

Notons que Banville conteste le choix du mot « Ballades » dans les *Odes et Ballades* de Victor Hugo, étant donné que les pièces que celui-ci appelle ballade n'ont rien à voir avec celles de Villon.

J'ai à peine besoin de dire en terminant que les poèmes intitulés Ballades par Victor Hugo dans ses *Odes et Ballades*, par analogie avec des poèmes appelés Ballades dans des pays autres que la France, ne peuvent raisonnablement s'appeler en France des Ballades. Car dans une même langue, le même mot ne peut servir à désigner deux genres de poèmes absolument différents l'un de l'autre ; et pour le mot Ballade, en France, depuis longtemps la place était prise³⁹².

³⁹⁰ Ténint remarque : « Comme forme, ils lui ont rendu l'indépendance des rimes, tout en conservant le refrain ; et ces sortes de poésies ne s'adressant plus qu'au lecteur, l'envoi a été supprimé » (Ténint, *op.cit.*, 174)

³⁹¹ PTPF, p. 193.

³⁹² PTPF, p. 194.

Restant fidèle à Hugo tout au long de sa carrière, Banville manifeste quand même dans le *Petit Traité* sa prise de position différente de celle de son maître vénéré à l'égard de la ballade.

2.3.3. LE SONNET

Le sonnet est une forme ancienne, mais favorite des poètes de la seconde moitié du XIXe siècle. Il occupe une place très exceptionnelle non seulement parmi les poèmes à forme fixe mais aussi toutes les formes poétiques. Abandonné à l'époque classique, il est réintroduit par Sainte-Beuve, et Banville est un des premiers poètes qui le mettent en pratique au milieu du XIXe siècle. La pratique du sonnet devient fréquente à partir de 1857 avec Baudelaire, Leconte de Lisle, Mallarmé et bien sûr Heredia³⁹³. Cette forme correspond bien à la sensibilité des poètes : sa brièveté et ses contraintes formelles conviennent au principe d'intensité de la modernité³⁹⁴ et permettent au poète de concentrer sa pensée. Rappelons qu'en parlant du sonnet, Baudelaire remarque que « la forme du sonnet est contraignante, l'idée jaillit plus intense³⁹⁵ ». Le sonnet est plus familier à la génération de Banville et à celle qui suit qu'à la génération romantique³⁹⁶.

³⁹³ Jacques Roubaud, « Notes brèves et sommaires sur la forme du sonnet française de 1801 à 1914 », in Bertrand Degott et Pierre Garrigues (éd), *Le sonnet au risque du sonnet*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 283-293.

³⁹⁴ « Le poétique réside désormais dans l'intensité de l'effet produit par une forme concentrée, exprimant l'essentiel, à savoir l'« éthos » du sujet - états d'âme, sentiments, dispositions affectives, en mode majeur ou mineur » (Dominique Combe, *art.cit.*, p. 338).

³⁹⁵ Charles Baudelaire, Lettre du 18 février 1860 à Armand Fraisse, dans *Correspondance*, t. I, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676.

³⁹⁶ En effet, l'introduction par Sainte-Beuve n'est pas suivie tout de suite. Jacques Roubaud remarque : « 1. Au début du XIXe siècle, la forme-sonnet a presque disparu en France. Elle ne survit guère que comme jeu de société (bouts-rimés). [...] »

8 À la suite de l'adoption de la forme-sonnet par Sainte-Beuve en 1829, on assiste à une première « vague de sonnets », quantitativement modeste.

9 Une deuxième vague, beaucoup plus importante, accompagne la publication, en 1866, de la première livraison du Parnasse contemporain. Plusieurs dizaines de milliers de sonnets sont publiées. Cette vague se poursuit jusqu'à la Première Guerre mondiale. (Roubaud, *art.cit.*, p. 284).

En effet, les exemples de sonnets cités par Banville dans le *Petit Traité* sont, comme le remarque Jean-Marc Hovasse³⁹⁷, tous des poètes contemporains³⁹⁸ alors que les exemples des autres poèmes à forme fixe sont anciens (Charles d'Orléans, Clément Marot, La Fontaine). Banville constate même que le sonnet est leur propre domaine et que Hugo ne l'a pas attaqué³⁹⁹. Non seulement Banville apprécie le mérite du romantisme, mais aussi il relève les apports des poètes contemporains.

Voici le tableau des sonnets dans le corpus banvillien :

	Titre		Forme	Mètre	Page (Tome OPC)
	<i>Cariatides (OPC I)</i>				OPC I
1	II. D'où vient-il, ce lointain frisson	14	Sonnet régulier (abba abba cdc ede fmmf fmmf mmf mfm)	12	93
2	Le zéphyr à la douce haleine	14	abab abab ccd eed fmfm fmfm ffm ffm	8	101
3	La Renaissance	14	Sonnet régulier mffm mffm ffm fmf	12	190
4	La Déesse	14	Sonnet régulier mffm mffm ffm fmf	12	192
5	Conseil	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	12	234
	<i>Stalactites</i>				OPC II
6	Sonnet sur une Dame Blonde	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	4	78
	<i>Le Sang de la coupe</i>				OPC II
7	La Toison d'or I. Je vois au grand soleil	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	12	230
8	La Toison d'or. II Tel Brille	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	12	231

³⁹⁷ Jean-Marc HOVASSE. *Banville-Hugo*, Communication au Groupe Hugo du 6 décembre 1997. (<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-12-6Hovasse.htm>)

³⁹⁸ Il s'agit de Sully-Prudhomme, François Coppée et Charles Baudelaire.

³⁹⁹ Selon Hovasse, Hugo publie son premier sonnet dans le numéro du 27 juillet 1872 de *La Renaissance littéraire et artistique*. Hovasse a sans doute raison de dire que ce sonnet est « la réponse du berger à la bergère » (Hovasse, *art.cit.*, partie V).

9	La Toison d'or. III Déroule tes cheveux	14	abab abab ccd ede mfmf fmfmmf mmf mfm	12	232
10	La Toison d'or. IV Ainsi tu revivras	14	abab abab ccd ede fmmf fmmf fmf fmf	12	233
11	Amazone nue	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	234
12	La Thessalie	14	abba abba ccd edefmmf fmmf mmf mfm	12	235
13	La Lyre	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	236
14	Les Affres de l'Amour	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	237
15	La Nuit	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	238
	<i>Princesses</i>				<i>OPC IV</i>
16	Les Princesses	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	239
17	I. Sémiramis	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	240
18	II. Pasiphaé	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	241
19	III. Omphale	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	242
20	IV. Ariane	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	243
21	V. Médée	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	244
22	VI. Thalestris	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	245
23	VII. Antiope	14	abba abba ccd ede mfmf mfmf fmf fmf	12	246
24	VIII. Andromède	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	247

25	IX. Hélène	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	248
26	X. La Reine de Saba	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	249
27	XI. Cléopâtre	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	250
28	XII. Hérodiade	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	12	251
29	XIII. Messaline	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	12	252
30	XIV. Marguerite d'Écosse	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	253
31	XV. Marie Stuart	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	254
32	XVI. Marguerite de Navarre	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	12	255
33	XVII. Lucrece Borgia	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	256
34	XVIII. La Princesse de Lamballe	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	257
35	XIX. Madame Tallien	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	258
36	XX. La Princesse Borghèse	14	abba abba ccd ede fmmf fmmf mmf mfm	12	259
	<i>Occidentales</i>				<i>OPC V</i>
37	La Satyresse	14	abba abba ccd ede mffm mffm ffm fmf	8	5
	<i>Rimes dorées</i>				<i>OPC V</i>
38	Maria Garcia	14	mffm mffm ffm fmf	12	191

39	Promenade galante	14	mffm mffm ffm fmf	8	192
40	À Gérard Piogey	14	mffm mffm ffm fmf	12	193
41	À Albert Glatigny	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	194
42	À Claudius Popelin	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	195
43	À Alphonse Lemerre	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	196
44	À Jules Claye	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	197
45	À Gabriel Marc	14	mffm mffm ffm fmf	12	198
46	Le Musicien	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	199
47	L'Échafaud	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	200
48	La Blanchisseuse	14	mffm mffm ffm fmf	12	201
49	Le Pompier	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	202
50	La Danseuse	14	mffm mffm ffm fmf	12	203
	<i>Roses de Noël</i>				<i>OPC VI</i>
51	Le Ruisseau	14	mffm mffm ffm fmf	12	297
52	Ils nous voient	14	mffm mffm ffm fmf	12	323
53	Extase	14	mffm mffm ffm fmf	12	334
	<i>Dans la Fournaise</i>				<i>OPC VIII</i>
54	Églé	14	mffm mffm ffm fmf	12	92
55	Duel	14	fmmf fmmf mmf mfm	8	142
56	L'Aurore et Céphale	14	mffm mffm ffm fmf	12	143
57	La Comédie	14	mffm mffm ffm fmf	12	144
58	À Mademoiselle Edmée Daudet Pour sa fête le 20 novembre 1887	14	mffm mffm ffm fmf	12	145
59	Les Roses	14	mffm mffm ffm fmf	12	146
	Annexes (OPCI)				<i>OPC I</i>
60	À un ciseleur	14	fmmf fmmf mmf mfm	10 (5-5)	314
	Annexes (OPCII)				<i>OPC II</i>

61	SONNET HIPPIQUE. Aux chevaux des courses du Champ-de- Mars	14	mffm mffm ffm fmf	12	357
62	À une Dame brune	14	mffm mffm ffm fmf	12	360
63	Le Crépuscule. À Antoine Fauchery	14	mffm mffm ffm fmf	12	361
64	À Ronsard	14	mffm mffm ffm fmf	12	366
	Annexes (OPCIII)				OPC III
65	Sans titre	14	abba abba ccd eed fmmf fmmf mmf mmf	3	303
66	Pelions sur Ossa	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	304
	Annexes (OPCVIII)				OPC VIII
67	Quand ce sera votre heure	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	244
68	Camée	14	mffm mffm ffm fmf	12	255
69	Les Comédiens du temps passé, à Arsène Houssaye	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	260
70	Adelina Patti	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	270
71	Les Saules	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	276
72	La Grotte	14	mffm mffm ffm fmf	12	277
73	Les Montagnes	14	mffm mffm ffm fmf	12	278
74	Les Pics neigeux	14	mffm mffm ffm fmf	12	279
75	À Laurent Tailhade	14	mffm mffm ffm fmf	8	294
76	Seconde manière	14	mffm mffm ffm fmf	12	306
77	À Charles Gueullette le pieux éditeur des Parades	14	mffm mffm ffm fmf	8	310
78	À Millet	14	mffm mffm ffm fmf	8	312
79	Sur votre pur visage	14	mffm mffm ffm fmf	12	314
	Prologues et Textes théâtraux				
80	Dédicace [de Florise]	14	mffm mffm ffm fmf	12	380
	Vers de circonstance				
81	[Album de Philoxène Boyer] Hamptoncort, j'ai pleuré...	14	aabb ccdd eef fgg mmff mmff mmf fmm	12	429

Dédicaces et envois					
82	À Madame Aspasia Charpentier	14	fmmf fmmf ffm fmf	12	480
83	À Madame Aspasia Charpentier	14	fmmf fmmf mmf mfm	8	488
84	À Georges Charpentier	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	489
OPC IX					
85	Le Rosier du Luxembourg. À Madame la marquise Blanche de Soffray en remerciement de son beau poème. 27 juin 1868	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	11
86	Opéra	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	12
87	À Madame Marguerite Borie	14	fmmf fmmf mmf mfm	12	13

Hors des vers de circonstance en forme de sonnet, la pratique du sonnet de Banville se concentre sur quatre recueils : *les Cariatides*, *le Sang de la coupe*, *les Princesses*, *Rimes dorées*. Ils découvrent la période 1842-1875.

Les cinq premiers sonnets se trouvent dès la première édition des *Cariatides* en 1842. Les huit sonnets du *Sang de la coupe* datent de la période 1846-1849. Après l'intervention de Sainte-Beuve, les poètes n'ont pas osé pratiquer le sonnet. Ce n'est qu'après 1840 que la pratique du sonnet devient de plus en plus fréquente, et Banville est un des premiers poètes qui s'emparent de cette forme. La pratique du sonnet chez lui est bien estimée comme le témoigne un passage de *l'Histoire du sonnet en France* : « En revanche tous cinq [ses cinq premiers sonnets des *Cariatides*] sont remarquables : ils ont les mérites de cette poésie somptueuse, son style éclatant, ses rimes précieuses et sonores⁴⁰⁰ ». Suivent huit sonnets écrits vers 1846-1849, en même temps que les pièces en vers lyriques destinées aux *Stalactites* ou *Odelettes*.

Les Princesses est un recueil exclusivement composé par des sonnets consacrés aux femmes célèbres. La composition se déroule surtout pendant les deux périodes : 1857-1868 et 1867-68. En même temps, Banville écrit des sonnets qui paraîtront dans les *Rimes dorées*. Ici, le ton est différent de celui des *Princesses*. Certains (46-50) traitent de scènes de la vie populaire. Banville continuera à le pratiquer, principalement comme sonnet-dédicace.

⁴⁰⁰ Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France* [1903] Slatkine reprint, 1970, p. 204.

2.3.3.0. Absence curieuse du « poème en sonnet »

Bien que depuis Ronsard, les poètes, y compris ceux du XIXe siècle, pratiquent une série des sonnets qui forment « poème en sonnet », Banville n'en traite pas dans le *Petit Traité de poésie française*. Sur le plan pratique aussi, tous les sonnets de Banville sont écrits d'une manière isolée, ne forment jamais un ensemble quelconque.

2.3.3.1. Sonnets « régulier » et « irrégulier »

À propos du sonnet, Banville distingue rigoureusement la forme « régulière » et les autres formes appelées « irrégulières ». Il rejette celles-ci en faveur de la forme régulière, ce qui ne l'empêche pas d'admettre que le sonnet irrégulier peut être un chef-d'œuvre comme dans le cas de Baudelaire⁴⁰¹.

Le Sonnet peut être régulier ou irrégulier. Les formes du Sonnet irrégulier sont innombrables et comportent toutes les combinaisons possibles.

Mais, en réalité, il n'y a qu'une seule forme de Sonnet régulier⁴⁰²

Et voici la description que donne le poète du sonnet régulier :

Le Sonnet est toujours composé de deux quatrains et de deux tercets.

Dans le Sonnet régulier, riment ensemble

1° Le premier, le quatrième vers du premier quatrain ; le premier et le quatrième vers du second quatrain ;

2° Le second, le troisième vers du premier quatrain ; le second et le troisième vers du deuxième quatrain ;

3° Le premier et le second vers du premier tercet ;

4° Le troisième vers du premier tercet et le second vers du deuxième tercet ;

5° Le premier et le troisième vers du deuxième tercet⁴⁰³.

Le schéma rimique du sonnet régulier est le suivant : *abba abba ccd ede*. Et toutes les autres formes sont, d'après le poète, irrégulières :

Si l'on introduit dans cet arrangement une modification quelconque,

Si l'on écrit les deux quatrains sur des rimes différentes, Si l'on commence par les deux tercets, pour finir par les deux quatrains,

⁴⁰¹ « Toutefois le Sonnet irrégulier a produit des chefs-d'œuvre, et on peut le voir en lisant le plus romantique et le plus moderne de tous les livres de ce temps, le merveilleux livre intitulé *Les Fleurs du Mal*. J'en détache deux Sonnets irréguliers, où l'on sentira la flamme et le souffle du génie. » (PTPF, p. 198)

⁴⁰² PTPF, p. 194-195.

⁴⁰³ PTPF, p. 196.

Si l'on croise les rimes des quatrains,
Si l'on fait rimer le troisième vers du premier tercet avec le troisième vers du deuxième tercet, —
ou encore le premier vers du premier tercet — avec le premier vers du deuxième tercet,
Si enfin on s'écarte, pour si peu que ce soit, du type classique dont nous avons donné deux
exemples,
Le Sonnet est irrégulier⁴⁰⁴.

Sur le plan pratique, Banville n'est pas toujours fidèle à la forme régulière du sonnet. Banville essaie plusieurs formes de sonnet, avant d'aboutir à la forme « régulière » :

2 « Le zéphyr à la douce haleine » (*Cariatides*)

Les rimes des deux quatrains sont croisées, au lieu d'être embrassées. De plus, les six derniers vers constituent un sizain classique *aabccb* séparé par un blanc typographique, ce qui est une caractéristique des sonnets de Clément Marot.

9 « La Toison d'or. III Déroule tes cheveux » (*Le Sang de la coupe*)

10 « La Toison d'or. IV Ainsi tu revivras » (*Le Sang de la coupe*)

Les quatrains sont à rimes croisées, à la différence de la forme régulière.

81 « *Hamptoncort, j'ai pleuré...* » (Pièce non recueillie)

C'est le sonnet le plus différent du modèle régulier. Les deux quatrains sont à rimes suivies, et le poète ne reprend pas les rimes de la première strophe dans la deuxième : *aabbccdd*. Les deux tercets, eux aussi, devraient être considérés comme un ensemble constitué par trois groupes de deux vers qui riment : *eef fgg*. Du point de vue typographique, il est clair qu'il s'agit d'un sonnet, mais de point de vue rimique, c'est une suite de sept distiques. On pourrait appeler cette forme "sonnet en rimes suivies". Cette pièce, datée du 11 mai 1851, semble une expérience du jeune poète en quête de la diversité de l'expression poétique⁴⁰⁵.

82 « À Madame Aspasia Charpentier ». Après les deux quatrains embrassés *abba fmmf*, vient une suite de deux vers féminins *ff*, alors que normalement ce sont deux vers masculins *mm* qui doivent suivre.

Le sonnet est toujours chez Banville monométrique. Les mètres employés sont l'alexandrin (68 sur 78), le décasyllabe (une occurrence dans une pièce retranchée des *Cariatides*). Le vers est mesuré 5-5), l'octosyllabe (7 fois), le tétrasyllabe (une fois dans les *Stalactites*) et le vers de trois syllabes (une occurrence, un sonnet parodique dans la lignée de la fantaisie funambulesque).

Le poète insiste à la fin sur l'importance du dernier vers, la chute du sonnet :

⁴⁰⁴ PTPF, p. 197.

⁴⁰⁵ Force est de tenir compte du contexte dans lequel la pièce a été composée. Ce sonnet figure dans un album de Philoxène Boyer et sa composition peut être plus ou moins ludique, ce qui permet à Banville d'opter pour une forme fort irrégulière.

Enfin, un Sonnet doit ressembler à une comédie bien faite, en ceci que chaque mot des quatrains doit faire deviner — dans une certaine mesure — le trait final, et que cependant ce trait final doit surprendre le lecteur, — non par la pensée qu'il exprime et que le lecteur a devinée, — mais par la beauté, la hardiesse et le bonheur de l'expression.

C'est ainsi qu'au théâtre un beau dénouement emporte le succès, non parce que le spectateur ne l'a pas prévu, — il faut qu'il l'ait prévu, — mais parce que le poète a revêtu ce dénouement d'une forme plus étrange et plus saisissante que ce qu'on pouvait imaginer d'avance⁴⁰⁶.

Il montre ainsi le moyen de concentrer tout à la fin l'essence du sonnet, ce qui témoigne de ce que le poète était conscient à sa manière de l'exigence de la modernité.

2.3.4. LE RONDEAU

La forme du rondeau n'était pas fixée, contrairement à l'idée reçue du poème à forme fixe⁴⁰⁷. En effet, au Moyen Âge le rondeau désignait une forme qu'on appellera au XVI^e siècle le « triolet » (dont Banville ne manque bien sûr pas de traiter plus loin⁴⁰⁸). C'est beaucoup plus tard (avec Marot, par exemple) qu'apparaît la forme du rondeau que reprend Banville dans le *Petit Traité de poésie française*. Au XVII^e siècle, le rondeau a été employé par La Fontaine et Voiture, que Banville considère comme des maîtres du rondeau⁴⁰⁹.

Voici la description du rondeau donnée par Banville dans le *Petit Traité de poésie française* :

Le Rondeau peut être écrit en vers de dix syllabes avec césure à la quatrième syllabe, ou en vers de huit syllabes. Il peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin. Il est écrit sur deux rimes.

Il contient, dans son ensemble, treize vers, et se compose :

1° De trois strophes, dont la première et la troisième ont chacune cinq vers, et dont la seconde a trois vers ;

⁴⁰⁶ PTPF, p. 202.

⁴⁰⁷ « Si l'on ne savait ou ne devinait que le mot Rondeau a servi originellement à désigner plusieurs poèmes du même genre que celui qui a retenu définitivement ce nom [...] » (PTPF, p. 209)

⁴⁰⁸ Cf. Georges Lote, *Histoire du vers français*, t. II, p. 291.

⁴⁰⁹ « Sur le rondeau spécialement, il n'y a qu'un mot à dire : c'est que l'excellent poète Voiture l'a poussé à sa dernière perfection. Il suffit de lire Voiture pour connaître le fort et le faible du Rondeau, et pour savoir de quelles ressources infinies dispose ce charmant poème qui a succédé (comme le roi Louis succède à Pharamond) au Rondel de Charles d'Orléans. » (« Commentaire » des *Odes funambulesques*, OPC, t. III, p. 280).

2° D'un REFRAIN, que constituent le premier mot ou les premiers mots du premier vers, et qui s'ajoute — sans que ses syllabes finales riment avec rien — au bout de la seconde strophe et au bout de la troisième strophe. Peu importe que ce Refrain se termine par un son masculin ou par un son féminin, et on n'a nullement à s'en inquiéter⁴¹⁰.

Le refrain, posé à la quatrième position de la deuxième strophe et à la sixième position, ne répète pas un vers entier, mais la première moitié du premier vers de la première strophe. On l'appelle aussi "rentrement"⁴¹¹ pour le distinguer du vers-refrain. Banville montre clairement le caractère extramétrique du rentrement : « Le Refrain ne compte pas dans le nombre des vers, et en effet il n'est pas un vers⁴¹² ».

Or, c'est ce rentrement qui « joue dans l'ensemble du Rondeau le rôle capital » :

Il en est à la fois le sujet, la raison d'être et le moyen d'expression. Car ce n'est que pour répéter trois fois ce mot persuasif ou cruel, ce n'est que pour lancer au même but l'une après l'autre ces trois pointes d'acier qu'on les ajuste au bout des strophes, qui sont à la fois le bois léger et les plumes aériennes du trio de flèches que représente le Rondeau.

Et la virtuosité du poète consiste à le faire apparaître « trois fois avec un aspect différent et dans une lumière nouvelle⁴¹³ ».

Passons à l'analyse de la pratique du rondeau chez notre poète. L'usage du rondeau se concentre dans deux recueils poétiques : les *Cariatides* et les *Odes funambulesques*.

	Titre		Formes	mètre	Tome et page
	<i>Les Cariatides (OPC I)</i>				<i>OPC I</i>
1	I. Rondeau, à Eglé	15	aabba aabR aabbaR ffmmf ffmR ffmmfR ⁴¹⁴	10.10.10.10.10 10.10.10.4 10.10.10.10.10.4	279
2	III. Rondeau, à Ismène	15	aabba aabR aabbaR ffmmf ffmR ffmmfR	10.10.10.10.10 10.10.10.4 10.10.10.10.10.4	282
3	V. Rondeau redoublé, à Sylvie	25	Rondeau redoublé : À'B'A"B" babA' abaB' babA" abaB" ababR fmfim mfim fmfim mfim fmfm fmfimR	6 quatrains de décasyllabes dont le dernier est suivi par un	284

⁴¹⁰ PTPF, p. 206.

⁴¹¹ Voir Elwert, par exemple.

⁴¹² PTPF, p. 206.

⁴¹³ PTPF, p. 207.

⁴¹⁴ "R" désigne le rentrement.

				rentrement de quatre syllabes.	
4	VII. Rondeau redoublé, à Iris	25	Rondeau redoublé : À'B'A"B" babA' abaB' babA" abaB" ababR fmfm mfmf fmfm mfmf fmfm fmfmR	6 quatrains de décasyllabes dont le dernier est suivi par un rentrement de quatre syllabes.	287
	<i>Odes funambulesques</i> (OPC III)				OPC III
5	Rolle n'est plus vertueux	15	aabba aabR aabbaR	8.8.8.8.8 8.8.8.3 8.8.8.8.3	165
6	Mademoiselle Page	15	aabba aabR aabbaR	8.8.8.8.8 8.8.8.1 8.8.8.8.1	167
7	Brohan	15	aabba aabR aabbaR	8.8.8.8.8 8.8.8.2 8.8.8.8.2	168
8	Arsène	15	aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10 10.10.10.2 10.10.10.10.10.2	169
9	Madame Keller	15	aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10 10.10.10.2 10.10.10.10.10.2	170
10	Adieu, Paniers	15	aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10 10.10.10.1 10.10.10.10.10.1	171
11	À Désirée Rondeau	15	aabba aabR aabbaR	10.10.10.10.10 10.10.10.2 10.10.10.10.10.2	172

2.3.4.1. Rondeau (normal)

Les deux premiers rondeaux des *Cariatides* sont écrits en décasyllabes mesurés 4-6. Le rentrement est le premier hémistiche du premier vers de la première strophe, conformément à la description des *Petit Traité de poésie française*.

Dans les *Odes funambulesques*, en sus du décasyllabe, Banville emploie l'octosyllabe comme mètre de base des rondeaux. Le rentrement tend à se raccourcir. Même dans les pièces en décasyllabes, le rentrement ne contient que deux syllabes, parfois une seule syllabe.

Ce qui est plus remarquable dans les rondeaux des *Odes funambulesques*, c'est le rentrement-calembour. « Pour faire venir et bien venir le Refrain, pour qu'il apparaisse trois fois avec un aspect différent et dans une lumière nouvelle », le poète, sans se contenter de s'efforcer de construire la pièce de façon que le rentrement fonctionne différemment dans

deux positions différentes dans la pièce, et il se permet parfois de modifier le rentrement, tout en gardant la même sonorité, ce qui a pour le résultat le calembour⁴¹⁵.

Dans « Mademoiselle Page », le rentrement est « Page ». Au premier vers de la première strophe, le mot, accompagné d'un adjectif « blanche » désigne la page sur laquelle est écrit un rondeau-hommage à mademoiselle Page. Dans la deuxième strophe, le mot associé à un déterminant possessif « son », est un substantif masculin, désignant le domestique. Enfin, dans la dernière occurrence, Page renvoie à l'actrice Adèle Page, à laquelle Banville rend hommage. Ainsi, le poète joue au rentrement-calembour, ayant chaque fois un sens différent l'un de l'autre.

On rencontre dans « Arsène » le même type du rentrement, mais le poète va plus loin : c'est évidemment Arsène Houssaye dont il s'agit ici, mais Banville ne se contente pas de répéter son nom trois fois. La pièce commence ainsi : « Où sait-on ». Et le dernier élément de la dernière phrase de la deuxième strophe est à cheval sur le troisième vers et le rentrement : « Lami/Housset ». Et la clause du poème est « Où c'est ? ». Le lecteur ne trouve pas le nom d'Arsène Houssaye, mais son nom tinte tout au long de la pièce.

L'incipit « Quel air divin » de « Madame Keller » est, il est vrai, un jeu de sonorité, mais sémantiquement moins excentrique, car le mot « air » rappelle que Madame Keller est un soprano ! De même que dans « Mademoiselle Page », le lecteur ne trouve que son nom au dernier rentrement.

« À Désirée Rondeau » est sans doute l'exemple le plus spirituel des rondeaux de Banville, car c'est un rondeau qui parle du rondeau. La pièce commence par « Rondeau frivole », forme poétique, ainsi que le premier rentrement. À la fin, on se rend compte qu'en même temps Rondeau est un patronyme.

Ainsi, Banville se sert de ce système de répétition pour créer un effet satirique et comique. Mettre des noms propres à la rime ou au rentrement est un des moyens fréquents de mettre en relief les personnages dont il traite.

En parlant du rondeau, il est bien significatif qu'il évoque le clown :

En somme dans le Rondeau, 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 zig-zag comme des éclats de foudre, au moment où nous nous attendons à les voir frétilants dans le sable comme des couleuvres, ou furieusement lancés en l'air comme des oiseaux⁴¹⁶.

⁴¹⁵ « Tous les moyens sont légitimes [...] et on a le droit de se permettre même... le calembour ! partout ailleurs justement exécré » (*PTPF*, p. 207).

⁴¹⁶ *PTPF*, p. 208.

2.3.4.2. Rondeau redoublé

Banville n'emploie pas qu'un seul type de rondeau. Il a composé deux rondeaux redoublés, appelés aussi « Rondeaux parfaits ». Il en traite dans le *Petit Traité de poésie française*.

Le Rondeau redoublé est écrit sur deux rimes.

Il se compose de six quatrains à rimes croisées, commençant alternativement par un vers féminin et par un vers masculin, ou *vice versâ*.

Le premier quatrain forme LE MOTIF des deuxième, troisième, quatrième et cinquième quatrains, — en ce sens que :

Le premier vers du premier quatrain reparaît comme dernier vers du deuxième quatrain ;

Le second vers du premier quatrain reparaît comme dernier vers du troisième quatrain ;

Le troisième vers du premier quatrain reparaît comme dernier vers du quatrième quatrain ;

Et que le quatrième vers du premier quatrain reparaît comme dernier vers du cinquième quatrain.

Puis, au bout du sixième quatrain s'ajoutent — comme Refrain — sans que les syllabes finales de ce Refrain riment avec rien, — les premiers mots du premier vers du Rondeau Redoublé.

D'où nous pouvons dégager la formule suivante : À'B'A"B" babA' abaB' babA" abaB" ababR. Banville essaie deux fois dans les *Cariatides* le rondeau redoublé et n'y revient jamais ensuite. Le mètre de base est le décasyllabe mesuré 4-6 et le rentrement contient quatre syllabes.

2.3.5. LE TRIOLET

Parmi les formes fixes que pratique Banville, le triolet a connu le plus grand succès. Il a bien raison de revendiquer le mérite de ressusciter cette forme, car il a composé deux triolets dès son premier recueil, les *Cariatides* :

C'est moi qui ai ressuscité le vieux Triolet, petit poème bondissant⁴¹⁷ et souriant, qui est tantôt madrigal et tantôt épigramme, et mon idée a eu tant de succès que le genre est redevenu populaire, on a fait des Triolets aussi nombreux que les étoiles du ciel⁴¹⁸.

Dans le *Petit Traité de poésie française*, Banville insiste sur la modernité du triolet, « renouvelé » et « assimilé ».

Le Triolet est une des conquêtes de notre temps, qui non-seulement l'a renouvelé et se l'est assimilé, mais qui lui a donné un mouvement, une force comique et un éclat qu'il n'avait jamais eu autrefois.

⁴¹⁷ Ce mot évoque un mouvement saltatoire voire chorégraphique.

⁴¹⁸ « Commentaire » des *Odes funambulesques*, OPC, t. III, p. 282.

[...] Petit poème bon pour la satire et l'épigramme et qui mord au vif, faisant une blessure nette et précise⁴¹⁹

Il reconnaît à cette forme « une force comique », « bon pour la satire et l'épigramme ». En effet, la pratique du triolet dans le corpus banvillien se limite, sauf les deux exemples des *Cariatides* et quelques pièces de circonstance dans les *Odes funambulesques* et *Occidentales*, recueils comiques et satiriques (y compris les pièces retranchées ou non recueillies). Il hérite du caractère satirique et mordant du triolet chez Scarron, de « l'insistance sur l'actualité », et de « la tendance à jouer sur les noms des personnages visés⁴²⁰ », procédé présent presque dans tous les triolets des *Odes funambulesques*.

Comme dans manuel pour des élèves, Banville décrit ainsi la forme du triolet :

Écrit sur deux rimes, il se compose de huit vers, et commence le plus habituellement par un vers masculin.

Prenons, pour être clair, la combinaison où il commence par un vers masculin. Dans ce cas, le premier vers, le troisième vers et le cinquième vers (masculins) riment ensemble, d'une part ; — et d'autre part, le second vers et le sixième vers (féminins) riment ensemble. — Puis le premier vers (masculin) reparaît. — comme Refrain — de façon à former le quatrième vers ; et le même premier vers (masculin) suivi du second vers (féminin) reparaissent — comme Refrain — de façon à former le septième et le huitième vers. Petit poème bon pour la satire et l'épigramme et qui mord au vif, faisant une blessure nette et précise.

D'où l'on peut dégager le schéma suivant : ABaAabAB, auquel Banville reste toujours fidèle.

	Titre	Nv	Forme	mètre	Tome, page
	<i>Les Cariatides</i> (OPC I)				OPC I
1	II. Triolet, à Phylis	8	ABaAabAB	8	281
2	IV. Triolet, à Amarante	8	ABaAabAB	8	283
	<i>Odes funambulesques</i> (OPC III)				OPC III
3	Mort de Shakespere [sic]	8	ABaAabAB	8	173
4	Nérait, Tassin et Grédelu	8	ABaAabAB	8	174
5	Grédelu	8	ABaAabAB	8	175

⁴¹⁹ PTPF, p. 212.

⁴²⁰ Peter J. Edwards, « Les Odes funambulesques et les poèmes à forme fixe », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p 51-52.

6	Tassin	8	ABaAabAB	8	176
7	Nérait	8	ABaAabAB	8	177
8	Feu de Bengale	8	ABaAabAB	8	178
9	Leçon de chant	8	ABaAabAB	8	179
10	Académie Royale de Musique	8	ABaAabAB	8	180
11	Du temps que le maréchal Bugeaud poursuivait vainement Abd-el-Kader	8	ABaAabAB	8	181
12	Age de M. Paulin Limayrac	8	ABaAabAB	8	182
13	Bilboquet	8	ABaAabAB	8	183
14	Élève de Voltaire !	8	ABaAabAB	8	184
15	Monsieur Homais	8	ABaAabAB	8	185
16	Polichinelle Vampire	8	ABaAabAB	8	186
17	Opinion sur Henri de La Madeleine	8	ABaAabAB	8	187
18	Note rose	8	ABaAabAB	8	188
19	Monsieur Jaspin	8	ABaAabAB	8	189
20	Le Divan Le Peletier	48	Six triolets AbaAabAB	8	190
	Occidentales (OPC V)			Mètre	OPC V
21	Triolets	8	ABaAabAB	8	102
	Annexes (OPCII)				OPC II
22	Odelettes et Versiculets : Avril	16	Deux triolets ABaAabAB mfmmmfmf	8	376
	Annexes (OPCIII)				OPC III
23	Mademoiselle Michonnet	8	ABaAabAB	8	299
24	Critique d'art	8	ABaAabAB	8	299
25	Pierre Dandin	8	ABaAabAB	8	299
26	Nérait, Tassin et Grédelu	8	ABaAabAB	8	300
27	Nérait	8	ABaAabAB	8	300
28	Triolet. <i>Wilhelm Ténint et Challamel...</i>	8	ABaAabAB	8	304
29	Triolet. <i>Nettement, Poujoulat, Pichot,</i>	8	ABaAabAB	8	304

30	Triolet. <i>Monsieur Lucas est un auteur...</i>	8	ABaAabAB	8	305
31	Triolet. <i>Le démocrate Albert Aubert...</i>	8	ABaAabAB	8	306
32	Triolet. <i>Rien n'est plus pâle ni plus blanc...</i>	8	ABaAabAB	8	306
33	Triolet. <i>Que fera ce pauvre Latour ?</i>	8	ABaAabAB	8	308
34	Triolet. <i>Ancelot chante, en vrai Tithon,</i>	8	ABaAabAB	8	309
	Annexes (OPCVIII)				OPC VIII
35	À mon cher ami (et cousin) Gabriel Marc poète français	16	triolet redoublés ABaAabAB	8	481

La plupart des triolets sont chez Banville des « triolets-poèmes » d'après la terminologie de Jean-Louis Aroui⁴²¹, expression qui désigne une pièce constituée d'un seul triolet. Il existe d'autre part « triolets-strophes », qui constituent des pièces composées de triolets : « Le Divan Peletier » (20) comprend six triolets, « Avril » (22) est une pièce composée de deux triolets, de même qu' « À mon cher ami Gabriel marc ».

2.3.6. LA VILLANELLE

Nous citons d'abord le propos sur la villanelle de Banville dans le *Petit Traité de poésie française* :

La Villanelle est divisée en tercets. Elle commence par un vers féminin.
Il ne paraît pas qu'elle comporte un nombre fixe de tercets.

Elle est écrite sur deux rimes : l'une, masculine, qui régit le second vers de tous les tercets ; l'autre, féminine, qui régit les autres vers.

Le premier et le troisième vers du premier tercet reparaissent tour à tour — comme Refrains — pendant tout le cours du poème, et deviennent alternativement le dernier vers de chaque tercet, de sorte que :

Le premier vers du premier tercet devient le troisième vers du deuxième tercet ;
Le troisième vers du premier tercet devient le troisième vers du troisième tercet ;
Le premier vers du premier tercet devient le troisième vers du quatrième tercet ;

⁴²¹ Jean-Louis Aroui, « Les triolets de Verlaine : métrique, datations, attributions », *Revue des Sciences Humaines*, 285, 2007, p. 86.

Le troisième vers du premier tercet devient le troisième vers du cinquième tercet ;
 Le premier vers du premier tercet devient le troisième vers du sixième tercet ;

Et ainsi de suite.

Enfin la Villanelle se termine par un quatrain ainsi composé : 1° un vers féminin ; 2° un vers masculin ; puis le premier et le troisième vers du premier tercet, devenant le troisième et le quatrième vers de ce quatrain final.⁴²²

Banville a composé trois villanelles qui sont toutes liées aux *Odes funambulesques*. Il va sans dire que par l'effet du refrain, le nom de personnage ciblé, placé à la rime, est mis en relief dans tous les cas.

	Titre		Villanelles	Mètre	Recueil, Page
					<i>Odes funambulesques</i> (OPC III)
1	Villanelle de Buloz	25	A'bA" abA' abA"...abA'A" mfm mfm mfm...mfmm	7	199
2	Villanelle des pauvres housseurs	37	A'bA" abA' abA"...abA'A" fmf fmf fmf...fmff	7	204
					ANX OPC III
3	Villanelle. A Mademoiselle **	37	A'bA" abA' abA"...abA'A" fmf fmf fmf...fmff	7	297

Seule la « Villanelle de Buloz » commence par un vers masculin, à la différence de la description de Banville dans le *Petit Traité de poésie française*.

Sur l'effet de cette forme, le poète fait la remarque suivante ; « Et rien n'est plus chatoyant que ce petit poème. On dirait une tresse formée de fils d'argent et d'or, que traverse un troisième fil, couleur de rose⁴²³ ! »

⁴²² PTPF, p. 215.

⁴²³ PTPF, p. 215.

2.3.7. LE LAI ET LE VIRELAI

Pour le lai, Banville n'est pas prolix. S'appuyant sur le Père Mourgue, il ajoute une courte explication formelle.

C'est une suite de vers féminins de cinq syllabes écrits sur une même rime et séparés de deux en deux par des vers masculins de deux syllabes écrits sur une rime également invariable⁴²⁴.

À la différence du Lai que Banville n'a jamais pratiqué, le Virelai bénéficie de la description plus développée. Le Virelai ancien est une sorte de lai allongé, dont la rime du petit vers est reprise dans les vers longs de la deuxième strophe et la rime du petit vers de la deuxième strophe apparaît dans les grands vers de la troisième strophe :

LE VIRELAI. — On imagina plus tard, nous apprend le Père Mourgues, de faire tourner ou virer la Rime, c'est-à-dire qu'après avoir procédé comme je viens de l'indiquer, on continuait ensuite le Lai, qui alors devenait Virelai, en prenant la rime qui avait servi au petit vers pour en faire dans la seconde partie du Lai la rime du grand vers (virement, d'où est venu le nom de Virelay) ; et le nombre des vers qu'on ajoutait à partir de ce virement de rime devait être égal au nombre de vers qui l'avait précédé.

Ainsi, pour faire du Lai précédemment cité un Virelai, il faudrait prendre la rime du petit vers, et dans un morceau égal en longueur à celui que nous venons de citer, en faire la rime du grand vers, en introduisant pour le petit vers une rime nouvelle. Faisant ce travail deux fois de suite, nous pourrions de la sorte transformer ainsi qu'il suit, en *Virelai Ancien*, le Lai cité par le Père Mourgues⁴²⁵.

Le Virelai ancien contenant trois strophes donne ainsi le schéma des rimes suivant : *aabaabaab bbcbcbbc ccdcccd*. Banville n'essaie pas cette forme et s'attache davantage au Virelai « Nouveau ».

Le Virelai Nouveau (relativement nouveau, bien entendu), que nous fait connaître aussi le Père Mourgues, n'a nul rapport avec le Virelai Ancien.

Les vers du Virelai (Nouveau) ne sont pas coupés par strophes régulières ni disposés dans un ordre fixe. Ils s'entremêlent au gré du poète, comme des vers libres, et l'alinéa finit chaque fois que le poète les coupe en faisant revenir un des deux vers refrains, qui toujours doit paraître adroitement et agilement lancé, comme un trait⁴²⁶.

Il est à remarquer le fait que Banville évoque les vers libres (classiques), mais la liberté de la disposition des rimes est commune aux vers libres modernes qui verront le jour à la

⁴²⁴ *PTPF*, p. 216.

⁴²⁵ *PTPF*, p. 216-217.

⁴²⁶ *PTPF*, p. 221.

fin du XIXe siècle. Banville emploie une seule fois le Virelai dans les *Odes funambulesques*.

Titre		Virelai	Mètre	Recueil
				<i>Odes funambulesques</i> (OPC III)
Virelai à mes éditeurs	56	A'A" aabaA' abaababA" abaA' aababbabbababA" aaaabbabaaaaabaaaA' abaA'A"	7	215

Le Virelai de Banville est écrit sur deux rimes. Les deux premiers vers fournissent deux refrains A'A'' qui apparaissent tour à tour à la fin de chaque couplet dont la longueur n'est pas déterminée. Ici, après le groupe de deux vers A'A'', suivent les couplets de cinq vers, huit vers, quatre vers, 14 vers, 18 vers et quatre vers.

2.3.8. LE CHANT ROYAL

Le Chant Royal est une sorte de variante de la ballade. Il est intéressant que la pratique de Banville soit satirique et ironique. Mais à la différence de la ballade, on n'en trouve qu'un exemple, toutes les tentatives de reprise des formes anciennes ne pouvant réussir.

Titre		Chant Royal	Mètre	Recueil
				<i>Odes funambulesques</i> (OPC III)
Monsieur Coquardeau, Chant royal	63	chant royal (en onzains ababccddedE)	10	221

Banville lui-même explique la raison pour laquelle le chant royal n'est plus pratiqué :

Si, comme nous osons l'espérer, quelque lyrique audacieux vient à ressusciter le Chant Royal, comment cette même règle pourrait-elle être obéie à une époque où le droit d'évoquer l'Allégorie est contesté même à la grande Peinture, qui pourtant ne saurait se passer d'elle ? — Mais, pour que la Poésie puisse vivre, ce ne sont pas les poètes qui ne manquent jamais ; car il y a toujours des

poètes ! Ce qui manque surtout, c'est des auditeurs qui n'aient pas tué en eux-mêmes (avec une grosse dépense de temps et d'argent) le sens du merveilleux et l'instinct de la Poésie⁴²⁷.

2.3.9. Chapitre X : autres curiosités.

Étant donné le caractère pédagogique du *Petit Traité de poésie française*, Banville ne peut pas ne pas esquisser quelques curiosités poétiques, lesquelles ne sont pas nécessairement traditionnelles : la Sextine, la Glose, le Pantoum, l'acrostiche et les vieilles rimes. Nous ne mentionnons pas les formes que Banville ne trouvait pas d'intérêt à pratiquer.

2.3.9.1. La Sextine

Banville admire la Sextine composée par Comte de Grammont, mais il ne conseille pas aux lecteurs de la pratiquer, à cause de la difficulté que présente sa règle selon laquelle, les six mots à la rime du premier sizain (La Sextine est composée de six sizains d'alexandrins suivis d'un tercet) doivent apparaître dans chaque strophe qui suit dans un ordre différent.

2.3.9.2. La Glose

C'est une pièce parodique assez particulière. La glose est écrite en quatrains dont le dernier vers est un vers pris du poème parodié. Quand c'est un sonnet qui est parodié, la glose doit contenir quatorze quatrains. Banville ne l'a jamais pratiquée.

2.3.9.3. Le Pantoum

Parmi ces formes peu pratiquées au XIXe siècle, le pantoum est une des rares formes qui a été créée et pratiquée à cette époque⁴²⁸. Banville esquisse l'histoire du Pantoum : Victor Hugo a recueilli une traduction en prose d'un pantoum marais. Charles Asselineau en a dégagé la forme du pantoum français. À l'instar d'Asselineau, Banville compose deux pantoums.

PANTOUM	Recueil	Titre	Mètre
	<i>Odes funambulesques</i> (OPC III)		

⁴²⁷ PTPF, p. 228.

⁴²⁸ Baudelaire et Leconte de Lisle ont écrit des pantoums. En ce qui concerne la pratique du pantoum chez Leconte de Lisle, voir les notices de l'édition critique établie par M. Edgard Pich.

Pantoum mfmf	225	Monselet d'automne, Pantoum	8
	<i>OPC VIII</i> Annexes		
Pantoum 4fmfm	272	La Montagne	8

Banville montre la règle du pantoum : « du commencement à la fin du poème, DEUX SENS soient poursuivis parallèlement, c'est-à-dire UN SENS *dans les deux premiers vers de chaque strophe*, et UN AUTRE SENS *dans les deux derniers vers de chaque strophe* »⁴²⁹.

Dans la suite il en donne une description plus détaillée :

Le Pantoum s'écrit en strophes de quatre vers.

Le mécanisme en est bien simple. Il consiste en ceci, que le second vers de chacune des strophes devient le premier vers de la strophe suivante, et que le quatrième vers de chaque strophe devient le troisième vers de la strophe suivante. De plus le premier vers du poème, qui commence la première strophe, reparaît à la fin, comme dernier vers du poème, terminant la dernière strophe⁴³⁰.

Il avait essayé le pantoum en 1856 dans « Monselet d'automne ». Il l'évoque dans *le Petit Traité de poésie française*, mais en raison du ton bouffon de cette pièce, elle semble à Banville un peu trop faible pour montrer le charme du pantoum, ce qui entraîne le poète à revenir à cette forme dans « La Montagne », 16 ans après le premier pantoum publié.

Dans un pantoum se trouvent deux fils (ce que le poète appelle "sens") qui apparaissent tour à tour, comme s'ils s'entrelaçaient autour du tronc d'un arbre. Ils gardent leur indépendance, mais en même temps, le génie de poète fait que :

[...] ils [=Les deux sens] se mêlent, se répondent, se complètent et se pénètrent l'un l'autre, par de délicats et insensibles rapports de sentiment et d'harmonie. Ceci rentre dans le côté presque surnaturel du métier de la poésie⁴³¹.

2.3.9.4. L'Acrostiche

À propos de l'acrostiche, nous n'avons qu'à citer la description que lui donne l'auteur du *Petit Traité* :

L'Acrostiche appartient déjà non plus à la versification, mais à l'amusement, au jeu de société et au tour de force inutile. C'est un poème (s'il mérite ce nom) composé à la louange d'une personne, et dont les vers, égaux en nombre aux lettres qui composent le nom de cette personne, commencent

⁴²⁹ PTPF, p. 245.

⁴³⁰ PTPF, p. 247.

⁴³¹ PTPF, p. 248.

chacun par une de ces lettres, dans l'ordre où elles sont disposées pour former le nom que célèbre l'Acrostiche⁴³².

Dans la suite il rejette fermement les Bouts-Rimés, car celui-ci prive les poètes de la liberté de choisir les mots qui riment.

2.3.9.5. Les vieilles rimes

Pour les élèves qui n'ont pas de connaissance sur la versification et sur l'histoire des formes poétiques, le poète esquisse une série des *Vieilles Rimes*. Il se peut que Banville ait employé certaines de ces rimes vieilles, mais la question rime, un des enjeux les plus importants déborde du cadre de la présente étude. Pour une perspective générale et sommaire, consultez notre travail sur la rime banvillienne⁴³³.

Nous avons vu toutes les formes fixes de Banville et sa pensée exprimée dans le *Petit Traité*. La tentative de ressusciter ces formes ne réussit pas toujours, mais a eu certaine influence : la renaissance du triolet, la pratique du rondel chez Corbière et chez Mallarmé, le virelai qui aurait pu inspirer les poètes de la génération suivante qui verront la naissance du vers libre moderne à la fin du XIXe siècle.

Compte tenu du contexte du *Traité*, où il répète la pauvreté métrique du classicisme et le besoin de reprise du trésor du XVIIe siècle pour raviver la poésie contemporaine, la mise en pratique des poèmes à forme fixe est une partie très importante, voire inévitable, dans la recherche des expressions lyriques de notre poète.

⁴³² PTPF, p. 247-248.

⁴³³ Tai GOMITA «Théodore de Banville, esclave de la rime ? Sur la rime dans le *Petit Traité de poésie française* », *Cahiers d'études françaises*, 14, 2009, p. 1-16.

2.4. Le corpus scénique de Banville

La pratique du théâtre était pour les auteurs du XIXe siècle d'une grande importance, car comme le genre le plus public, le théâtre pouvait apporter non seulement un succès économique, mais aussi l'estime de la part du public et des critiques. En outre, pour Banville qui a écrit une vingtaine de pièces, le théâtre est un lieu spécifique où le poète bénéficie de plus de liberté du point de vue métrique, et c'est dans le théâtre que s'effectue une réorganisation des genres poétiques du romantisme (comme le montre le cas d'*Hernani*, le théâtre était un front du combat entre les classiques et les modernes.). Pour mesurer la profondeur du lyrisme de Banville, il est donc utile d'analyser son théâtre, puisque s'y observent les trois éléments capitaux de son lyrisme.

Voici la liste des pièces que recueillent trois tomes du *Théâtre complet*⁴³⁴ de Banville.

Titre	Nv	Strophes	mètres	Tome, Page
<i>Théâtre complet, I</i>				<i>Théâtre complet, I</i>
Le Feuilleton d'Aristophane	1413	Rimes plates et Strophes	Divers	51
Le Beau Léandre	500	Rimes plates	12	129
Le Cousin du roi	764	Rimes plates	12	169
Diane au bois	952	Rimes plates	12	221
Les Fourberies de Nérine	360	Rimes plates	12	289
Annexes				
Entre l'arbre et l'écorce		Prose avec les couplets	Prose	324
La Caravane de l'Amour		Prose avec les couplets	Prose	359
Le Petit Mezzetin		Prose avec les couplets	Prose	375
Le Théâtre au fusain	92	Rimes plates	12	401

⁴³⁴ Désormais désigné sous l'abréviation « TC ».

<i>Théâtre complet. Tome II</i>				<i>Théâtre complet. Tome II</i>
La Pomme	366	Rimes plates	12	5
Gringoire		Prose	Prose	45
Florise	1354 et un sonnet	Acte II Scène VI. sept quatrains fmfm (deux types de quatrains s'alternent)	12.12.12.12 et 12.6.12.6	115
		Act IV, Scène I. sept quatrains mffm	12	
		sonnet (dédicace)	12	
Déidamia	1086	Acte III, scène II deux dizains ababccdeed (p.279-280)	8	223
Annexes				
La Voisine		Prose avec couplets	Prose	291
Les Deux Jardiniers		Prose avec couplets	Prose	222
Le Théâtre Tutu				
Prologue		Prose mêlée de vers et strophes	Prose	392
[La Fille du Diable]		Prose	Prose	432

Le Trésor		fragment	Prose	
<i>Théâtre complet, tome III</i>				<i>Théâtre complet. Tome III</i>
La Perle	388	Rimes plates	12	7
Hymnis	543	Rimes plates et strophes	8	33
Riquet à la Houppe	938	Rimes plates et strophes	12	67
Socrate et sa femme	604	Rimes plates	12	133
Le Forgeron	1269	Scène 5 : terza rima (v.943-971)	12	175
Le Baiser	350	Rimes plates et airs	12	235
Ésope	1278	Acte II Scène 3. mfmf		259

Parmi les 16 pièces recueillies dans l'édition critique (on ne relève pas ici les annexes), huit comprennent des vers lyriques. Nous allons mettre en perspective les vers lyriques dans ces pièces.

2.4.0. Mètres de base

2.4.0.1. Alexandrins

Dans la plupart des cas, conformément à l'usage de l'époque, l'alexandrin occupe un statut privilégié dans le corpus théâtral de Banville. Sur 16 pièces en vers du poète, 15 sont écrites en alexandrins à rimes plates.

2.4.0.2. Octosyllabes

La seule exception est « Hymnis » dont le mètre de base est l'octosyllabe. Ce choix semble s'expliquer par le fait que cette pièce a été conçue comme un opéra comique.

2.4.1. Vers lyriques dans le corpus scénique

Nous traiterons des pièces de théâtre de Banville qui contiennent des vers lyriques, selon l'ordre chronologique adopté par les éditeurs du *Théâtre complet*.

2.4.1.1. Feuilleton d'Aristophane

Aristophane occupe un statut particulier parmi les poètes qu'admirait Banville dans la mesure où il suggère à notre poète une pratique théâtrale à la fois comique et lyrique. Il semble significatif que la première pièce de théâtre qui a été jouée sur scène de Banville porte le nom d'Aristophane dans le titre.

En effet, dans cette revue de fin d'année, se rencontrent diverses formes des strophes, chacune n'apparaissant qu'une seule fois dans la pièce.

Titre	Nv	Strophes	Mètre
Feuilleton d'Aristophane		Scène devant le rideau	
	72	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8
		Scène II	
	55	abbab mffmf	8
		Scène V	
	52	abab fmfm	8
		Scène VII	
	24	aabccb mmfmmf	10.10.5.10.10.5
		Scène VIII	
	24	ababcc (fmfmff mfmfmm fmfmff mfmfmm fmfmff)	8
	Scène IX		

	40	abab fmfm	7.7.3.7
		Scène X	
	44	fmfm	7
	48	fmfm	7
		Scène XII	
	24	abab AB(refrain) fmfm FM	6.6.7.7 ; 9.9
		Scène XVII	
	42	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7
		Scène XXI	
	64	ffmm	6.6.6.4
	14	sonnet	12

Nous avons rangé les strophes selon leur longueur : du quatrain au sizain.

Type de strophe	Nv	Strophe	Mètres	Scène
Quatrains	52	abab fmfm	8	V
	40	abab fmfm	7.7.3.7	IX
	92	abab fmfm	7	X
	24	abab fmfm	7.7.6.6	XII
	64	ffmm	6.6.6.3	XXI
Quintil	55	abbab mffmf	8	II
Sizains	72	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	Scène devant le rideau
	24	aabccb mmfmmf	10.10.5.10.10.5	VII
	24	ababcc	8	VIII
	42	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	XVII

Le quatrain de la scène V et le sizain de la « Scène devant le rideau » sont des strophes de type « classique » selon la terminologie de Benoît de Cornulier : *abab* et *aabccb*. Ces choix se justifient par le contexte des morceaux : la « Scène devant le rideau » est écrite sur un ton à la fois lyrique et dramatique, et le morceau de la scène V évoque assez sérieusement l'art plastique et des artistes décédés en 1852⁴³⁵.

2.4.1.1.1. Quatrains

Parmi les cinq morceaux composés de quatrains, on a cinq formes différentes. Les quatrains de la scène IX sont composés de trois heptasyllabes et d'un trisyllabe (7.7.3.7). C'est une forme souvent utilisée par les poètes du XIX^e siècle, comme Musset, Gautier et bien sûr Banville⁴³⁶. Ceux de la scène X sont des « quatrains croisés⁴³⁷ », tout à fait ordinaires excepté leur mètre (heptasyllabe).

Les strophes de la scène XII sont de toute évidence un pastiche de la chanson, le quatrain étant suivi d'un refrain. Ce groupe est composé de deux hexasyllabes⁴³⁸ et de deux heptasyllabes. La première moitié en hexasyllabes et la seconde moitié sont en opposition non seulement du point de vue métrique (6.6 et 7.7), mais aussi du point de vue syntaxique. La fin des deux premiers vers est marquée par une ponctuation, le plus souvent forte (trois points, un deux -points et une virgule). Or leurs rimes étant croisées, ces quatre vers forment une unité strophique conforme à la forme traditionnelle du quatrain à rimes croisées.

Le quatrain de la scène XXII est en rimes suivies *aabb* et est composé de trois vers de six syllabes suivis d'un vers de quatre syllabes.

2.4.1.1.2. Quintil.

À la différence des quatrains dont la plupart avaient déjà été inventées au 16^e siècle, le quintil est une forme développée au cours du 19^e siècle. Sa forme la plus ordinaire est *abaab*, « celle qui redouble la troisième rime du quatrain⁴³⁹ ». Mais Banville emploie dans

⁴³⁵ Martinon écrit : « Le quatrain croisé d'octosyllabes est naturellement plus usité à toutes les époques, car il convient presque à tous les sujets. [...] C'est aussi le rythme préféré d'une foule de poètes modernes, de Banville, sauf dans ses premiers recueils [...] » (Martinon, *op.cit*, p. 107-8)

⁴³⁶ Martinon, *op.cit*, p. 170.

⁴³⁷ Martinon, *op.cit*, p. 107.

⁴³⁸ La suite des deux hexasyllabes peut être perçue comme un alexandrin. Pour éviter cette interprétation, le second vers commence le plus souvent par une consonne.

⁴³⁹ Martinon, *op.cit*, p. 182.

la scène II le quintil *abbab*. C'est une forme inférieure selon Martinon⁴⁴⁰, car on peut croire que la strophe est terminée au 4^e vers (*abba*) et parce que la division n'est pas aussi claire que la forme *abaab* qui peut être décomposée en un distique et un tercet. Mais il nous semble plutôt que Banville a ici mis le dernier vers comme clausule, parce que parmi les onze quintils, sept se terminent par le nom de personnages balzaciens, et le dernier vers du dernier quintil finit par « COMÉDIE HUMAINE » en majuscules. La mise en majuscules est bien sûr un moyen d'insistance. Ces opérations ont donc pour effet de mettre en relief des éléments sur lesquels le poète veut insister. Pour créer l'effet voulu, le poète peut ainsi modifier la structure des strophes dans la poésie lyrique.

2.4.1.1.3. Sizains

Restent les sizains. On compte dans la pièce quatre morceaux en sizains. La disposition de rimes est, sauf le cas de la scène VIII, identique et conforme au schéma classique *aabccb*. La « scène devant le rideau » est classique aussi au point de vue métrique, mais les sizains de la scène VII sont particuliers en raison des vers 5-5 combinés avec des pentasyllabes. Les strophes récitées par La Musique dans la scène XVII sont des sizains 7.3.7.7.3.7, forme adoptée par Ronsard dans « Quand ce beau printemps je vois » (*Amours de Marie*). Mais pour les lecteurs des *Odes funambulesques*, « Sarah la Baigneuse » d'Hugo, que Banville parodie, était plus familière. D'ailleurs, c'est ce poème d'Hugo qui a fait que ce type de sizain a été aussi fréquent au 19^e siècle qu'au 16^e siècle. Ces deux cas se démarquent ainsi du sizain « classique » à cause des mètres employés et de leur combinaison. Or la particularité des sizains de la scène VII réside dans leur structure rimique : *ababcc*. Ce groupe de six vers peut être considéré comme un quatrain suivi d'un distique⁴⁴¹, ce qui ressemble à la structure de la chanson de la scène XII. Cette disposition pourrait avoir quelque rapport avec le personnage de Tabarin, personnification de la farce. Dans une scène dont la tonalité est comique, voire vulgaire, le poète opte pour une forme correspondante.

De même que dans ses recueils poétiques, la variété des formes strophiques semble avoir pour but de créer des formes plus aptes aux divers contenus de la pièce. La diversité est un principe important des strophes lyriques. En parlant du quintil, Martinon indique l'essentiel :

⁴⁴⁰ C'est la forme qui est adoptée par Leconte de Lisle dans « Qaïn » [cité par Martinon, *op.cit.*, p. 197-198]

⁴⁴¹ Martinon, *op.cit.*, p. 292 « Ce n'est plus à un sizain véritable que nous avons affaire, mais simplement à un quatrain, croisé ou embrassé, accompagné d'une formule plus ou moins variée, mais qui en est distincte, précisément parce qu'elle fait office de refrain, quoi qu'elle ait peut-être pour origine des couplets à refrains. [...] Banville n'a pas manqué d'emprunter cette strophe à Ronsard »

Nulle part n'apparaît mieux qu'ici le caractère *nécessaire* des principales formes lyriques. Au premier abord on pourrait les croire conventionnelles ; il n'en est rien. Ce sont les poèmes à forme fixe dont la forme est purement conventionnelle ; mais les formes lyriques essentielles sont imposées par la force des choses. On peut s'en écarter momentanément pour chercher à faire preuve d'originalité [...]⁴⁴²

À partir des formes préexistantes, les poètes lyriques peuvent créer des formes différentes plus appropriées aux idées à exprimer. Comme Banville est éminemment un poète lyrique, le problème de strophes dans le théâtre est un domaine très important à explorer.

2.4.1.2. Florise

À la Scène VI de l'acte II, apparaissent tour à tour deux types de quatrains d'alexandrins à rimes croisées : quatrains monométriques d'alexandrin et quatrains bimétrique 12.6.12.6. Ce choix s'explique par le fait que la scène entière est un monologue où Florise s'épanche.

Le monologue de l'héroïne qui ouvre l'acte quatrième est aussi en quatrains d'alexandrins à rimes embrassées, ce qui n'est pas très fréquent chez notre poète. Lors de la publication de la pièce en 1870, un sonnet-dédicace a été ajouté à la fin.

2.4.1.3. Déïdamia

On trouve deux dizains classiques d'octosyllabes (*ababccdeed*) dans la scène II de l'acte II. Ces strophes sont en italiques et précédées d'une didascalie : « Achille, *chantant* ». Pour évoquer la transformation de la voix parlée en chant, le poète introduit des strophes, marquées par la mise en italique et la didascalie.

2.4.1.4. Hymnis

Le choix de l'octosyllabe comme mètre de base dans une pièce de théâtre est tout à fait exceptionnel chez Banville. En effet, « Hymnis » n'est pas une pièce comme les autres : c'est un des deux opéras-comiques conçus par Banville. La légèreté du genre exige un autre choix que l'alexandrin.

Les strophes faites pour être chantées y abondent⁴⁴³ : voici la liste des formes strophiques dans « Hymnis ».

	Scène première	
--	-----------------------	--

⁴⁴² Martinon, *op.cit*, p. 183.

⁴⁴³ Pour mieux marquer les strophes chantées, Banville les a fait imprimer en italiques.

Nv	Strophes	Mètres
6	I. aabccb ffmffm	10
6	II aabccb ffmffm	10
	Rimes plates	8
	Duo	
8	abbacdd mffmffmm	7
	Strophes	
6	I aabccb ffmffm	7
6	II aabccb ffmffm	7
	Ensemble	
8	deux quatrains fmfm	7
	Rimes plates	8
	Scène II	
	Rimes plates	8
	Chanson.	
20	Cinq quatrains mfmf	7
	Rimes plates	8
	Hymne à Cypris	
15	Trois quintils aabab	6.2.6.6.6
	Rimes plates	8
	Scène III	
	Rimes plates	8
	Scène IV	
	Trio.	
20	abab fmfm (sans blanc)	7
	Ensemble.	
35	Sept quintils abaab mfmfm	6.3.6.6.3
	Rimes plates	8
	Scène V	
	Rimes plates	8
	Chanson.	
8	I ababcccb	6.5.6.5.6.6.6.5
	Refrain.	
5	Rabab ⁴⁴⁴	1.8.10.8.10
8	II. Ababcccb fmfmffm	6.5.6.5.6.6.6.5

⁴⁴⁴ Le premier élément monosyllabique (l'interjection « Ah ! ») ne rime pas avec un autre vers dans la strophe.

	Ensemble (Refrain)	
5	Rabcb	1.8.10.8.10
5	Rabcb	1.8.10.8.10
	Rimes plates	8
	Récitatif	
6	ababba fmfmmf	12
	Duo	
8	deux quatrains abab mfmf	7
	Ensemble	
16	deux huitains ababcdcd fmfmfmf	5
4	quatrain abab mfmf	7
2	distique mm	12
	Scène VI	
	Ensemble	
24	trois huitains ababcdcd fmfmfmf	5
	Scène VII	
4	Rimes plates	8
	Ode bachique	
15	aabccbdeffegge	5.5.7.5.5.7.4.4.2.4.4.2.5.5.7
	Récitatif	
8	Rimes plates	8
	II Ensemble.	
30	aabccbdeffegge	5.5.7.5.5.7.4.4.2.4.4.2.5.5.7
32	Rimes plates	8
	« TRIO de la scène IV »	
15	Trois quintils abaab fmfmmf	6.3.6.6.3

L'usage fréquent d'heptasyllabes dans la première scène se remarque d'abord, mais, dans la suite, apparaissent tour à tour des formes hétérométriques.

2.4.1.4.1. Quatrains

2.4.1.4.1.1. *Quatrains isométriques d'heptasyllabes*

Tous les quatrains isométriques sont des heptasyllabes.

« Ensemble » (Scène I)

« Chanson » (Scène II)

« Trio » (scène III) est un groupe de vingt heptasyllabes sans blanc typographique. Mais on peut y repérer cinq quatrains à rimes croisées.

« Duo » (Scène V) est en quatrain d'heptasyllabes à rimes croisées, de même que le deuxième groupe « Ensemble » de la même scène.

2.4.1.4.1.2. *Quatrain symétrique*

Dans chaque « Refrain » (scène V), une interjection « Ah ! » précède le quatrain bimétrique à rimes croisées 8.10.8.10. Dans le cas des quatrains symétriques, il est rare que le premier vers et le troisième vers soient plus courts que le deuxième vers et le quatrième.

2.4.1.4.2. Quintils

On trouve deux types de quintils hétérométriques dont le mètre de base est le vers de six syllabes : « Hymne à Cypris » (Scène II) *aabab fmfm* dont la deuxième position est occupée par un vers de deux syllabes⁴⁴⁵. Ces trois quintils sont numérotés en romains. « Ensemble » de la Scène IV (v.236-270) est en quintils bimétriques *abaab 6.3.6.6.3*⁴⁴⁶. Les deux premières strophes (v.236-245) sont répétées à la fin (v.261-270). Cette forme est reprise dans la Scène VI avec l'indication « TRIO de la scène IV ».

2.4.1.4.3. Sizains

Les deux « Strophes » qui commencent la pièce sont en sizains de décasyllabes, tandis que les deux autres « Strophes » sont en sizains d'heptasyllabes.

2.4.1.4.4. Huitains

L'« Ensemble » de la scène V est constitué de deux huitains de pentasyllabes *ababcdcd* qui sont répétés à la tête de l'« Ensemble » de la scène VI. « Duo » (Scène I) comprend un seul huitain d'heptasyllabes (*abbacdd*).

⁴⁴⁵ Dans le répertoire de Martinon figurent les noms de Martial de Brive et de Voiture que Banville estimait (*op.cit.*, p. 534).

⁴⁴⁶ C'est la forme utilisée dans « Chanson de ma Mie » des *Stalactites*.

« Chanson I, II » de la Scène V a une structure bimétrique 6.5.6.5.6.6.6.5. La combinaison du vers de six syllabes avec celui de cinq syllabes est typique du genre de la chanson. Le schéma des rimes n'a rien d'anormal : *ababcccb*.

2.4.1.4.5. Strophes plus longues que douze vers

L'« Ode bachique » (Scène V) est composée de deux groupes de quatorze vers, avec un récitatif intercalé à rimes plates. La structure rimique et métrique est *aabccb ddefegge* (5.5.7.5.5.7.4.4.2.4.4.2.5.5.7). Cette forme peut être considérée comme deux sizains symétriques (5.5.7.5.5.7 et 4.4.2.4.4.2) suivis d'un tercet-clausule 5.5.7, lié à la seconde moitié du sizain qui précède par la rime *e* (ffe/gge).

2.4.1.5. *Riquet à la Houppe*

Dans un texte intitulé « Au lecteur », Banville révèle son intention de « restituer et renouveler les formes anciennes laissées injustement dans l'oubli⁴⁴⁷ ». Il rappelle les formes fixes qu'il avait pratiquées dans ses recueils poétiques, ce qui témoigne que la quête des formes lyriques est toujours présente chez Banville, y compris dans le genre dramatique.

Acte I Scène 1	
mfmf	12.8.8.8
aabc bc fmmfmm	12.12.12.12. 8.8
mfmf	8.8.8.12
ababcc mffmff	7.7.7.12.10.12
mfmf	12.12.12.10
mfmf mmff	8.8.8.8.12.12.8.12
ababccdee mfmfmmffmm	7
aabc bcd ffmfmm	12.12.12.8.8.8.8.8
mmff	12.8.8.12
mmff	12.8.12.8
mmff	8.8.8.12
aabbcc mmffmm	12.8.12.8.7.7
ababccb mfmfmmf	12.12.8.12.12.8.8
Acte II Scène VII	
quatre dizains abbacdede	8.12.12.12.12. 6.10.6.10.10

⁴⁴⁷ TC t. III, p. 412.

Acte III Scène III	
douze quatrains mfmf	12.6.12.6
Acte IV Scène III	
quatre dizains ababccddcc, fmfmfmmffm	12.12.12.12.12. 8.8.8.8.8
Acte IV Scène VII	
dix quatrains fmfm	12.3.12.3
Acte IV Scène X	
Ballade ababbcbC	8

Ici, le poète veut reprendre le monologue lyrique de Corneille :

Aujourd'hui, dans ce *Riquet à la Houpe*, j'essaie de rendre à la Comédie les monologues en strophes lyriques et les scènes dialoguées symétriquement, dont Corneille nous a laissé de si admirables exemples⁴⁴⁸.

En effet, les premiers 55 vers de la pièce sont un véritable défilé de diverses combinaisons de mètres et de rimes. Dans la suite, on trouve des dizains écrits sur quatre mètres, des quatrains symétriques à base d'alexandrins (12.6.12.6), des dizains bimétriques (12.12.12.12.12. 8.8.8.8.8), des quatrains symétriques où l'alexandrin est combiné avec un vers de trois syllabes (c'est un hapax dans le corpus banvillien), et enfin une ballade en huitains.

2.4.1.6. *Le Forgeron*

Dans la Scène quatrième on trouve six sizains trimétriques : 8.6.12.12.8.12 où la disposition des rimes est tout à fait orthodoxe : *aabccb*. Voici la remarque de Martinon :

Leurs sizains à trois mesures sont beaucoup trop complexes pour avoir la moindre valeur lyrique. Tous ou presque tous sont absolument dissymétriques, comme dans le quatrain, et de la pire façon ; ou plutôt, ce sont simplement des sizains dissymétriques ordinaires, tel que nous avons vu qu'ils les multipliaient, en vers de douze et huit, avec changement d'un ou deux vers de huit en vers de six, ce qui altère encore des formes déjà médiocres par elles-mêmes⁴⁴⁹.

À la scène cinquième, se trouve un texte en Terza rima, que le poète a composée pour la première fois depuis « La Fleur du sang » datée de 1858 et recueillie dans les *Exilés*.

⁴⁴⁸ TC, t. III, p. 412.

⁴⁴⁹ Martinon, *op.cit.*, p. 283. L'auteur présente dans la page suivante une occurrence du sizain 8.6.12.12.8.12 chez Tristan.

2.4.1.7. *Le Baiser*

« Le Baiser » contient un « air » composé de trois quatrains à rimes croisées. La strophe est bimétrique : trois vers de six syllabes suivis d'une clausule d'un vers de cinq syllabes.

2.4.1.8. *Ésope*

Le monologue lyrique d'Ésope qui « se livre à sa pensée⁴⁵⁰ » (Acte II, scène III) est écrit en quatrains symétriques à rimes croisées 12.6.12. 6. Il est curieux par ailleurs que Banville reprenne le sizain trimètre qu'il avait employé dans « Le Riquet à la houppe » (Acte III, Scène I).

2.4.2. Pièces dans les annexes

Les pièces en annexes ne manquent pas de strophes de diverses formes. Elles sont aussi intéressantes du point de vue de genre, la plupart d'elles étant de genres "inférieurs" par rapport aux pièces recueillies dans le volume des *Comédies* du vivant du poète et aux pièces récitées sur la scène à des occasions plus ou moins solennelles.

2.4.2.1. *Entre l'arbre et l'écorce*

Entre l'arbre et l'écorce, pièce inédite en prose composée vers 1848 contient vingt « airs » écrits sur des mélodies connues, ce qui était courant à cette époque dans les théâtres populaires. Fort fréquemment, les couplets sont composés de plusieurs mètres, dont la disposition est au service de la mélodie, non conformément à la logique des strophes classiques. De même, la structure rimique est souvent, en raison de la longueur de ces couplets, déviante par rapport aux modèles classiques. On peut suggérer la présence d'une autre logique pour la construction des couplets que celle des strophes classiques.

Titre des pièces	Nv	Schéma rimique et gonique	Mètres	Page (Théâtre complet t. I)
<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>		Scène I		

⁴⁵⁰ TC, t. III, p. 290, dans la didascalie qui précède les strophes.

N° 1 — Air : Adieu mon beau navire	12	ababcdcdefef fmfmfmfmfmfm	6.9.6.6 6.6.6.6.9.6.6.6	324
N° 2 — Air	8	ababcdcd mfmfmfmf	8	325
Scène II				
N° 3— Air : vive le roi—Henrion.	20	aaabccbeefff ghghijj mmmfmmfmmmm m fmfmfmfmf	7.3.3.5.7.6.5.3. 3.7.3.5/7.7.7.7. 7.7.7	325
N° 4— Air : Les Mules de Basque— Henrion	30	aabbccdefef mmmmmmfmfm aabccb mmfmfmf	8.8.8.8.3.3.6.6. 9.10.9.10/8.8.6 .8.8.6/8.8.8.8.3 .3.6.6.9.10.9.1 0	327-8
N° 5— Air des Reines de Mabille.	8	aabbcdcd mmmmfmfm	6.6.6.9.10.10.1 0.10	329
Scène III				
N° 6 Air : Tonton, tontaine, tonton	12	abbabb abbabb fmMfmM fmMfmM	8.8.9.8.8.7/8.8. 9.8.8.7	331
N° 7. Air de Marianne	15	ababcbbdeefggf fmfmffmfmfm mf	8.8.8.8.4.4.10. 4.4.4.6.8.8.8.6	332
N° 8 Air : Partons la mer est belle	10	aaaBB fffmm	6.6.6.4.4./6.6.6 .4.4	334
Scène IV				
N° 9 Air des Hirondelles —David	10	abaab fmffm	6.6.6.6.3/6.6.6. 6.3	335-6
N° 10 Air : En vérité je vous ledis.	8	abbacaca	8	336
N° 11 Air : Des mousquetaires (quatuor, 2e acte)	16	aaabcccb fffmffm	5	337-8
Scène V				
N° 12 Air	8	ababcdcd mfmfmfmf	8.4.8.4.8.4.8.4	338
Scène VI				
N° 13 Air du Domino noir. (Amour et Amourette, 1er acte)	20	abbaccdeeffffghh gii fmmfmmmmmmmm mmmfmmfmfm	8.6.4.8.6.4.8.8. 6.6.8.8.4.6.8.6. 4.8.6.4	339

N° 14 Air des Fraises	5	abaab mfmfmf	7.6.7.7.2	340
N° 15. Air : Amour sacré de la patrie	8	ABAB ABAB fmfm fmfm	8.8.8.8/8.8.8.8	343
Scène VII				
N° 16. Air : Bouton de rose	10	AbabA fmfmf	4.8.8.8.4/4.8.8. 8.4	344
Scène X				
N° 17. Air d'Indiana et Charlemagne	12	ab ab cd cd mf mf mf mf abab fmfm	8.8./8.8./8.8./8. 8/6.6.6.6	350
Scène XI				
N° 18. Air : Mabelle nuit, oh sois plus lente.	4	abab ffff	8.8.8.8	356
N° 19 Air du chœur des Girondins	12	ababCC fmfmff	8.8.8.8.6.12	356
N° 21(20?) Air : Mon oncle Boniface	32	6 quatrain mfmf ; ababcdcd mfmfmfmf	7.5.7.5/8.8.8.8. 8.8.8.8.	357-8

2.4.2.1.1 Quatrains

Même dans une « Blague » comme *Entre l'arbre et l'écorce*, il n'en est pas moins vrai que le quatrain est la forme la plus basique. On en compte quatre occurrences, dont l'une est hétérométrique :

Air n° 15 : quatrain d'octosyllabes à rimes croisées *fmfm*, répété deux fois.

Air n° 18 : quatrain d'octosyllabe à rimes croisées (mais tous les vers ont à une finale féminine. Il semble que ce soit la première occurrence du quatrain sans alternance de genre⁴⁵¹).

Air n° 17 : quatrain de vers de six syllabes.

Air n° 21 : quatrains symétriques 7.5.7.5 à rimes croisées *mfmf*. Il va sans dire que les impairs sont une des caractéristiques de la chanson.

⁴⁵¹ Dans les œuvres poétiques, Banville commence à utiliser des quatrains sans alternance de genre de la rime (mmmm ou ffff) à partir des *Odelettes*.

2.4.2.1.2. Quintils

Le quintil est une forme strophique tout à fait appropriée à la chanson. En effet, la pièce dont nous traitons comprend quatre types de quintils qui sont tous hétérométriques.

Air n° 8 : aaaBB 6.6.6.4.4. Dans ses deux occurrences, les deux derniers vers sont entièrement repris comme refrain.

Air n° 9 : abaab 6.6.6.6.3. Cette forme à clause de trois syllabes est celle de l'« Air des Hirondelles ». Banville compose une autre pièce sur cet air dans *les Odes funambulesques*.

Air n° 14 : abbab 7.6.7.7.2.

Air n° 16 AbabA 4.8.8.8.4. Un refrain encadre les trois octosyllabes. La reprise du premier vers à la fin du quintil est typique de la romance.

2.4.2.1.3. Sizains

Avec le quatrain, le sizain est parmi les strophes classiques les plus usitées, mais on n'en trouve ici que trois occurrences. Tous les trois sont hétérométriques à base d'octosyllabes.

N°6 abbabb 8.8.9.8.8.7

N°4 aabccb 8.8.6.8.8.6

N°19 ababcc 8.8.8.8.6.12

2.4.2.1.4. Huitains

Le huitain est la forme la plus employée dans la pièce. On le rencontre à sept reprises.

2.4.2.1.4.1. Huitains monométriques

N° 2 octosyllabes *ababcdcd*

N° 17 octosyllabes *ababcdcd*

N° 21 octosyllabes *ababcdcd*

N° 10 octosyllabes *ababcaca*

N° 3 heptasyllabe *ababcdcd*

2.4.2.1.4.2. Huitains hétérométriques

N°5 aabcdcd *mmmmfmm* 6.6.6.9.10.10.10.10

N°12 ababcdcd *mfmmfmmf* 8.4.8.4.8.4.8.4

2.4.2.1.5. Autres strophes

N° 1 : 12 vers. ababcdcdefef *fmfmfmfmfmfm* 6.9.6.6 6.6.6.6.9.6.6.6.

N° 4 : 12 vers. aabbccdefef *mmmmmmfmfm* 8.8.8.3.3.6.6.9.10.9.10.

N° 7 : 15 vers. ababccbdeefggf *fmfmffmffmfmfmf* 8.8.8.8.4.4.10.4.4.4.6.8.8.8.6.

N° 13 : 20 vers. abbaccdeeffffghhgii *fmmfmmmmmmmmmmfmmfmm* 8.6.4.8.6.4.8.8.6.6.8.8.4.6.8.6.4.8.6.4.

2.4.2.2. La Caravane de l'amour

À la différence d'*Entre l'arbre et l'écorce*, Banville est parvenu à faire jouer *La Caravane de l'amour*, une sorte d'opérette, au théâtre des Folies-Nouvelles en 1854. Avec *Le Petit Mezzetin*, ce sont des pièces « sans grandes prétentions artistiques ou poétiques écrites en prose avec des couplets chantés dans la tradition du théâtre de la foire ou du vaudeville⁴⁵² ».

Titre	Nv	Schéma rimique et gonique	Mètres	Page (Théâtre complet t. I)
La Caravane de l'Amour	28	1er couplet (ababaabab fmfmffmfm) refrain (ABAAB fmffm) 2er couplet (ababaabab) refrain (ABAAB fmffm)	heptasyllabes	361-362
	24	1er couplet ababCC mfmfmm ; Ensemble (Refrain) AABBAB ffmmfm. 2er couplet ababCC mfmfmm ; Ensemble (refrain) AABBAB ffmmfm	8.6.8.6.8.7/8.6.8.8.7.9	364-365

⁴⁵² TC, t. I, « Notice », p. 868.

42	1er couplet (ababcdcd fmfmfmfm) refrain (aabcbcbABBABA ffmfmfmmffmfm) 2er couplet (ababcdcd fmfmfmfm) refrain (aabcbcbABBABA ffmfmfmmffmfm)	8(couplet) 3.5.8.2.5.5 (refrain)	368-369
20	1er couplet (aabccbDD) refrain (DD)/2er couplet (aabccbDD) refrain (DD)	7.7.7.7.7.12.12/12.12	372-373

On y trouve quatre séquences versifiées, chacune contenant un couplet et un refrain, répétés deux fois. Du point de vue métrique, les caractéristiques sont identiques à celles des airs d'*Entre l'arbre et l'écorce* : l'emploi fréquent des impairs, surtout de l'heptasyllabe, et des formes hétérométriques : le couplet et le refrain de la deuxième séquence sont trimétriques : 8.6.8.6.8.7/8.6.8.8.7.9 et le refrain de la troisième séquence est sur quatre mètres 3.5.8.2.5.5.

2.4.2.3. *Le Petit Mezzetin*

Il s'agit d'« Une farce italienne » écrite en 1855 pour le théâtre des Folies Nouvelles.

	Nv	Strophes	Mètres	Page TC I	
Le Petit Mezzetin	Scène I	16	2 couplets ababbbba fmfmffim/ababbbb a fmfmffim	6.5.6.5.6.6.6.5/6.5.6.5.6.6.6. 5	376-377
	ScèneIII	16	ababcdCD ababcdCD	7	381-382
	Scène VII	24	Récitatif I. abab fmfm abaaaBCDCD fmfffmfmfm II. abaaaBCDCD	12.12.12.8/dix vers de six syllabes	388-389
	Scène IX	20	abbacddeCC fmmfmffmmm	8	392
	Scène X	14	ababaCC fmfmfmm	7	396-397
	Scène XI	4	abab fmfm	12	399

2.4.2.3.1. Quatrains

Scène VII. Récitatif. Quatrain à rimes croisées abab *fmfm* 12.12.12.8.

Scène XI. Quatrain d'alexandrins abab *fmfm*.

2.4.2.3.2. Septain

Scène V. septain d'heptasyllabes ababacc *fmfmfmm*

2.4.2.3.3. Huitains

Scène I. Huitain bimétrique ababbbba *fmfmffm* 6.5.6.5.6.6.6.5.

Scène III. huitain d'heptasyllabes ababcdcd *mfmfmfmf*.

2.4.2.3.4. Dizains

Scène VII. Dizain de six syllabes abaaabcdcd *fmffmfmfmf*

Scène IX Dizain d'octosyllabes abbaacdccc *fmmfmffmmm*

Le deuxième tome du *Théâtre complet* recueille quatre pièces qui sont toutes en prose, sauf les couplets chantés.

2.4.2.4. La Voisine

Banville a introduit dans la prose les passages en vers : Jeanne, qui a découvert les papiers que cache Mercélis dans le bureau, les lit à haute voix et s'aperçoit qu'il s'agit de vers (lignes 562-3). Elle fait à Mercélis déclamer la suite (lignes 590-595 ; lignes 597-606). Les quatre premiers vers sont un quatrain à rimes plates, suivi d'un vers blanc. Une structure typique à la chanson.

Titre			Strophes	Mètre	Pages TC II
La Voisine	(899lignes ⁴⁵³)	lignes 5 62-3	Distique ou Rimes plates	8	317

⁴⁵³ L'éditeur du *Théâtre complet*, par commodité de compréhension, a numéroté le texte.

		lignes 5 90-596	Rimes plates	12	318
		lignes 5 97-606	Rimes plates	12	319

2.4.2.5. *Les Deux Jardiniers*

Les deux jardiniers est un opéra comique écrit en la collaboration avec La Rounat. Le commentateur du TC II suppose que la pièce date de 1871-1872. En gros, les couplets présentent les mêmes caractéristiques qu'*Entre l'arbre et l'écorce*, mais la plus grande différence est ici le fait que ces couplets sont sur des musiques originales, pas sur des airs connus.

Il est parfois difficile de discerner typographiquement la fin de certains couplets, à cause de la didascalie ou des indications de personnages qui s'intercalent dans les couplets continus du point de vue rimique. C'est un problème, de même que celui du système de la répétition, pour analyser dans les œuvres scéniques chantées. Quoi qu'il en soit, nous essaierons en dégager les formes strophiques :

	Scène	Nv	Strophes	Mètre
Les Deux Jardiniers	Scène I : 1er couplet	17	ababcdcdedededff d	8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5
	Scène I : 2e couplet	17	Scène I : 2e couplet ababcdcdefeefggf	8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5
	Scène II : 1er couplet	14	ababCCDDEEFFE	7.7.7.7.7.7.2.7.3.7.3.7.3.7
	2e couplet	22	ababaCCDDEEFF E DDEEFFE	7.7.7.7.7. 7.2. 7.3.7.3.7.3.7 7.3.7.3.7.3.7
	3e couplet	22	ababaCCDDEEFF E DDEEFFE	7.7.7.7.7. 7.2. 7.3.7.3.7.3.7 7.3.7.3.7.3.7
	Scène III. Duo :	1. 266- 278	Duo : aabb ccdd ddfff	8
		8	ababcdcd fmfmfmfm	8
	Ensemble	8	aAbbaAbb ffmffmm	8

	l. 295-301	aabcbbc		8
	l. 302-308	abbabcc		8
Ensemble	8	aAbbaAbb		8
Scène IV. Couplets				
	6	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	
1er couplet.	6	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	
2e couplet.	6	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	
(Reprise de l.323-328)	6	aabccb mmfmmf	7.3.7.7.3.7	
Scène VI. Romance				
1er couplet.	12	ababcdcdeFEF		8
2e couplet.	12	ababcdcdeFEF		8
Scène VII				
Duo	8	ababcdcd fmfmfmfm		7
Ensemble	8	abab abab fmfm fmfm		7
Duo	8	ababcdcd fmfmfmfm		7
Reprise de l'ensemble	8	abab abab fmfm fmfm		7
	8	ababcdcd fmfmfmfm		7
Reprise de l'ensemble	8	abab abab fmfm fmfm		7
Scène IX. Couplets				
Refrain	4	fmfm		7
1er couplet	4	mfmf		8
(Refrain)	4	fmfm		7
2e couplet	4	mfmf		8
(Refrain)	4	fmfm		7

Scène XI			
Récitatif.	4	fmfm	12
Air	8	ababcdcD fmfmfmfm	8
	8	ababcedcd fmfmfmfm	5
	2	mm	10
	8	ababcedcd fmfmfmfm	5
	6	abbacc mffmmm	8.10.10.10.8.4
	8	ababceddD fmfmfmfm	8
Scène XII I. Duo.			
Ensemble	8	AbAB AbAB fmfm fmfm	8
	13	ababcedcdeeff fmfmfmfmfmfm m	12.10.6.8.12.10.6.8. 12.10.12.8.8.
Reprise de l'ensemble	8	AbAB AbAB fmfm fmfm	8
Scène XV . Duo			
Ensemble	8	ababcccb fmfmfffm	5
	8	ababcccb fmfmfffm	5
	8	aabcbcb ffmfmf	12.8.12.8.12.8.12
	8	ababcccb fmfmfffm	8
Ensemble	8	ababcccb fmfmfffm	5
	8	ababcccb fmfmfffm	5

Scène XV I. Trio			
	4	abab fmfm	8.8.12.8.
	15	aabcbdddececf	8.8.8.6.6.8.6.12.8.8.8.12.1 2.8
	16	4 abba	10.6.6.10
	5	abbaB fmmfm	8
	8	abababaB fmfmfmfm	8
	12	3 abba	10.6.6.10
Scène XV III			
Refrain	6	AbabbA fmmmf	5.8.5.8.5.5
1er couplet	7	ababbcc fmfmmmm	7.7.7.5.8.7.7
Refrain	6	AbabbA fmmmf	5.8.5.8.5.5
2e couplet	7	ababbcc fmfmmmm	7.7.7.5.8.7.7
Refrain	6	AbabbA fmmmf	5.8.5.8.5.5
Finale			
Refrain	5	ABABA mfmfm	10
	8	ababcdcd fmfmfmfm	12.12.8.8.8.8.8
	5	ababb fmfm	8
	4	abab fmfm	8.8.8.12
Refrain	5	ABABA mfmfm	10

2.4.2.5.1. Distiques

Scène XI : *mm* 10.10. Ce sont des ensembles de décasyllabes qui riment (vivant/en avant). Éventuellement ces deux vers forment un couplet avec les 9 vers (dont le deuxième vers et le quatrième vers ont le timbre « — ant », qui peut rimer avec « vivant »), mais cette hypothèse n'est pas satisfaisante d'abord à cause du blanc typographique qui sépare les groupes et par le fait que les deuxième et quatrième vers sont trop éloignés de ces décasyllabes pour rimer ensemble. On ne peut pas ainsi ne pas être amené à considérer ces deux vers comme un distique.

2.4.2.5.2. Quatrains

Scène VII

« Ensemble » *fmfm* 7.7.7.7

D'abord M. De Bussy commence :

On me croit inexorable !
Mais, je le dis simplement,
Ma douceur est admirable,
Mon caractère est charmant !

Suit Mme De Bussy.

Ah ! ma foi, c'est adorable !
Comme il dit tout galamment !
Sa douceur est admirable,
Son caractère est charmant⁴⁵⁴!

Scène XI

« Refrain » *fmfm* 7.7.7.7

« Couplet » *mfmf* 8.8.8.8

Les deux derniers vers sont repris presque tels quels, sauf le changement des adjectifs possessifs dus au changement de locuteur. Cette légère modification s'observe dans beaucoup de couplets et de refrains dans le genre de l'opéra comique ou de l'opérette.

Les « Couplets » de la scène IX commencent par un « refrain » d'un quatrain d'heptasyllabes à rimes croisées. Les deux couplets de quatrain d'octosyllabes sont suivis par le même refrain.

Scène XI

« Récitatif » : quatrain d'alexandrins *fmfm*

Compte tenu du rôle que joue le récitatif, le choix de l'alexandrin semble plausible.

Scène XIII

« Ensemble » comprend deux quatrains d'octosyllabes à rimes croisées.

M. DE BUSSY

Œil clairvoyant, main vengeresse,
J'ai là mon glaive et mon fanal !

⁴⁵⁴ TC, t. II, p. 356-357.

Le larron sera plein d'adresse
S'il résiste à cet arsenal !

ANDRÉ

Œil clairvoyant, main vengeresse,
Il a son glaive et son fanal !
Le larron sera plein d'adresse
S'il résiste à cet arsenal⁴⁵⁵ !

Ces deux quatrains sont presque identiques (nous supposons qu'ils sont à chanter sur la même mélodie), sauf le deuxième vers, qui est aussi presque identique sauf les adjectifs possessifs « mon » et « son ».

Scène XVI

« Trio » abab *fmfm* 8.8.12.8

Ces quatre vers peuvent faire partie du groupe suivant de 15 vers. Par contre, le refrain de quatre vers (*abba mffm* 10.6.6.10), répété à six reprises, est très indépendant.

2.4.2.5.3. Quintils

Scène XVI

Après un refrain 10.6.6.10 dont nous venons de traiter vient un quintil d'octosyllabes *abbaB*, dont le dernier vers est repris à la fin du huitain qui suit.

Scène XVIII

Au « Finale », deux refrains de cinq vers (*ababa mfmfm* 10.10.10.10.10) encadrent les couplets qui contiennent un passage de cinq octosyllabes (*ababb* lignes 1140-1144).

2.4.2.5.4. Sizains

Il est curieux que les sizains de cette pièce soient tous hétérométriques et répétés comme refrains sauf dans la scène XI.

Scène IV

Le couplet et le refrain sont écrits sur la même forme de sizain, très chère à Hugo et à Banville : *aabccb mmfmmf* 7.3.7.7.3.7.

Scène IX

⁴⁵⁵ TC, t. II, p. 374.

Dans le long “Air” d’André, se trouve un sizain *abbacc* 8.10.10.10.8.4.

Scène XVIII

Ce sizain bimétrique 5.8.5.8.5.5 est répété trois fois dans « couplets ». Le premier vers est répété en sixième position dans la strophe : *AbabbA fmfmmf*.

2.4.2.5.5. Septains

Scène I. le refrain est constitué par sept vers *aabbccb* (DDEEFFE) 7.3.7.3.7.3.7.

Scène III. Il y a deux types de septains d’octosyllabes : *aabcbbc* ; *abbabcc*.

2.4.5.4.5. Huitains

Scène III

Huitain d’octosyllabes *ababcdcd fmfmfmf*

(Ensemble) *aAbbaAbb fmmffmm*

Cette forme apparaît deux fois. Le deuxième et le sixième vers sont entièrement identiques dans ces deux huitains⁴⁵⁶.

Scène VII

Duo. Deux huitains d’heptasyllabes *ababcdcd fmfmfmf*⁴⁵⁷.

Scène XI

Air : *ababcdcD fmfmfmf* 8.8.8.8.8.8.8

ababcdcd fmfmfmf 5.5.5.5.5.5.5

Scène XV

Ensemble : *ababccb fmfmffm* 5.5.5.5.5.5.5

Scène XVI

⁴⁵⁶ Aroui, pour décrire deux sortes de répétitions, c’est-à-dire la répétition du vers entier et la répétition des mots, propose les deux formules suivantes : (RépV) et (RépM). Si l’on applique sa méthode, ce huitain peut être décrit par les deux schémas suivants : $\text{RépV} \cap \{\emptyset A \emptyset \emptyset A \emptyset \emptyset\}$ (« Pour attendrir inhumaine » ; $\text{RépM} \cap \{A A b B A A b B\}$ (les mots à la rime sont les mêmes dans les deux huitains, sauf le troisième vers et le septième vers : « cours/discours »

⁴⁵⁷ S’observe un phénomène de répétition intéressant : $\text{RépM} \{A B \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset\} \{\emptyset \emptyset A B \emptyset \emptyset \emptyset\}$. Les mots-rimes des deux premiers vers du premier huitain sont repris dans les troisième et quatrième positions du second huitain.

abababaB fmfmfmf 8.8.8.8.8.8.8

Scène XVIII

ababcdcd fmfmfmf 12.12.8. 8. 8.8.8.8

2.4.5.4.6. Strophes plus longues

Scène I

Premier couplet : ababcdcdededeedffd 8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5

Deuxième couplet : ababcdcdefeefggf 8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5

Vu la structure binaire des mètres (neuf octosyllabes et huit pentasyllabes), une césure semble possible entre le neuvième et le dixième vers.

Scène II

ababaCC DDEEFFE 7.7.7.7.7.2/7.3.7.3.7.3.7

ababCC DDEEFFE DDEEFFE 7.7.7.7.7.2/7.3. 7.3. 7.3. 7/7. 3.7.3.7.3.7

ababCC DDEEFFE DDEEFFE 7.7.7.7.7.2/7.3. 7.3. 7.3. 7/7. 3.7.3.7.3.7

Le couplet se divise apparemment en deux parties : le couplet de sept vers ababCC et le refrain 7.3.7.3.7.3.7. Dans la deuxième et la troisième reprise, le refrain est répété deux fois.

Scène III.

Duo aabbccdeeff

Si la rime *f* n'était pas triplée, ce passage pourrait être interprété comme douze octosyllabes à rimes plates.

Scène VI

Romance

ababcdcdeFEF 8.8.8.8.8.8.8.8.8.8.8 (douze octosyllabes)

Scène XIII

13 lignes ababcdcddeeff 12.10.6. 8.12.10. 6.8.12. 10.12.8. 8 fmfmfmfmffmm

Scène XVI

15 lignes aabcbbddecefcf 8.8.8.6.6.8.6.12.8.8.8.8.12.12.8

2.4.2.6. *Le Théâtre Tutu*

2.4.2.6.1. Prologue

« Vaudeville final » comprend un quatrain symétrique 7.5.7.5. Cette combinaison des deux impairs n'est pas fréquente chez notre poète.

		Strophes	Mètres
	1.147-158	Rimes plates	12
« Vaudeville final »	1.200-223	quatrain mfmf	7.5.7.5

2.4.2.6.2. [La fille du diable]

Comme le montre le titre, « Air : La Rifla, fla, fla » (Acte I, Premier tableau, Scène II) est un air de cinq vers.

[La Fille du Diable]	Acte I, Premier tableau, Scène II « Air : La Rifla, fla, fla »	1.246-250	aabbc	6
	Acte deuxième Deuxième tableau. Scène V « Morale »	1.538-543	Rimes plates	12

Le corpus scénique de Banville nous présente de nombreuses formes strophiques, aussi, voire plus variées que dans le corpus poétique, compte tenu des pièces scéniques contenues dans *les Œuvres poétiques complètes*. Cette diversité est d'une part due au caractère de la Comédie où l'on était plus libre que dans les poèmes au sens strict. D'autre part, le lien plus direct avec la musique permet au poète d'élargir la panoplie de ses expressions poétiques, loin du cadre des strophes classiques.

Ainsi, dès *Le Feuilletton d'Aristophane*, le théâtre est pour Banville un lieu d'expérimentation de diverses formes lyriques. La présence de ces strophes dans le théâtre témoigne de l'osmose entre la poésie au sens strict et le théâtre, certaines pièces comme « Les Folies-Nouvelles » étant recueillies dans ses recueils poétiques. Le théâtre constitue dans notre recherche sur le lyrisme banvillien un domaine important de la pratique du lyrisme, du point de vue à la fois formel et thématique.

Troisième partie :

synthèse

Dans la deuxième partie, nous avons examiné chaque recueil, chaque pièce de théâtre de Banville. Nous allons ici esquisser une perspective générale des formes strophiques chez le poète. Toutes les strophes sont classées et rangées selon les critères que nous avons appliqués dans la partie précédente.

3.0. Monostiches

Aroui, dans sa thèse, commence sa deuxième partie par l'analyse de toutes les strophes de Verlaine, y compris un seul vers, séparé du précédent et du suivant par un blanc typographique qu'il appelle « monostiche ».

Ce phénomène est typique au genre de la chanson. Un refrain (il y en a deux) de « la Chanson à boire » apparaît après le premier quatrain dans chaque superstrophe (constituée d'un quatrain embrassé, un monostrophe-refrain, un autre quatrain embrassé et un distique-refrain). Ici, la périodicité est interstrophique.

3.1. Série de rimes plates

Les pièces en rimes plates sans blanc typographique sont la plupart de temps composées d'alexandrins.

3.1.1. Dans les recueils poétiques

Les Cariatides

4, 5, 6, 13, 16, 18, 26, 31, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 85 (17 fois)⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Le numéro renvoie à celui du tableau de la deuxième partie.

Les Stalactites

5, 7, 9, 11, 13, 15, 29, 34, 36 (9 fois)

Le Sang de la coupe

15, 19, 23, 25, 26, 32, 34, 36 (8 fois)

Odes funambulesques

7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 64 (8 fois)

Les Exilés

1-12, 14, 15, 17, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 33, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48 (30 fois)

Occidentales

34, 37, 38

Rimes Dorées

21

Roses de Noël

5, 7, 13, 14, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30 (14 fois)

Dans La Fournaise

1-18, 20, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 36, 37, 44, 47 (31 fois)

ANNEXES

OPC I

2, 4, 5, 7

OPC II

1, 3, 20, 21

OPC IV

1, 6, 8, 10, 11

OPC V

2, 7, 6

OPC VI

2, 3, 4, 6

OPC VIII

Poèmes : 12, 14, 20, 21, 23, 26, 28, 41, 45, 46, 49, 51, 61 (13 fois)

Théâtre : 5, 6, 8, 9, 10, 13, 15, 17, 19

Chansons : 9 (couplets de 16 vers)

Vers de circonstance : 1, 18

Dédicaces : 4, 9, 14, 21

OPCIX

8,10

3.1.2. Dans le corpus scénique

La plupart des œuvres scéniques sont à rimes plates.

3.1.2.1. Alexandrins

Parmi les 18 pièces en vers que recueille le *Théâtre complet*, 17 pièces ont pour mètre de base l'alexandrin.

3.1.2.2. Octosyllabes

La seule exception est *Hymnis*, pièce conçue comme un opéra comique.

3.1.3. Formes hétérométriques

Le poète alterne dans « Consommation » (*Dans la Fournaise*) l'alexandrin et l'octosyllabe : 12.8.12 8.12.8 *aabbccdd*... etc.

« La Tristesse de Laure » présente un couplet bimétrique de 16 vers à rimes plates : 4.4.3.3.4.4.4.4.4.4.3.3.4.4.3.3.

3.2. Distiques

Il est inutile de rappeler la controverse autour du statut du distique comme forme strophique, mais au moins chez Banville il existe bien une notion du distique, qui est distincte de la suite de deux vers avec des rimes suivies, comme le montre le titre de certaines pièces comme « Distique pour le portrait de Leo Lespès⁴⁵⁹ ». De même que dans le cas général de la poésie française, le distique est chez Banville une forme beaucoup moins fréquente que d'autres strophes classiques, à savoir le quatrain et le sizain, et se rencontre seulement à seize reprises dans le corpus banvillien.

Le distique se trouve plutôt dans les premiers recueils de Banville (*Cariatides*, *Stalactites*). Banville ne publie plus des pièces en distiques dans ses grands recueils, mais continue à adopter cette forme notamment dans les pièces de circonstance. Vu le nombre relativement peu élevé des pièces en distiques, les mètres employés ne sont pas très nombreux : alexandrins, octosyllabes et heptasyllabes.

3.2.1. Distiques monométriques

3.2.1.1. Distiques d'alexandrins

3.2.1.1.1. À Rimes suivies

Dans *les Cariatides* (1842) se trouvent deux pièces composées de distiques d'alexandrins à rimes suivies. Toutes les deux figurent dans la série « Songe d'Hiver » (la pièce VII comprend 52 vers, commençant par un vers féminin : *ff mm ff* ; la pièce IX comprend 62 vers et commence par un vers masculin : *mm ff mm...*) Comme dans la plupart des cas des distiques, ce n'est qu'une série d'alexandrins à rimes suivies, mais un blanc typographique sépare ces groupes de deux vers.

De même, « Idylle », recueillie dans *les Stalactites*, est une pièce de 50 alexandrins en rimes suivies, divisés typographiquement en groupes de deux vers. À partir des années 1850, la forme distique se fait rare dans les recueils poétiques de Banville, mais il a laissé çà et là pour diverses occasions, surtout dans ses dernières années, des pièces qui ne contiennent que deux vers. Deux pièces de deux vers figurent dans le *Nouveau Parnasse Satyrique* paru en 1866 : « Du même au même » (*mm*) ; « Distique pour le portrait de Leo Lespès » (*mm*). Quand il s'agit de pièces qui ne contiennent que deux vers rimant ensemble, la périodicité n'existant pas, elles peuvent être considérées à la fois comme un seul distique et comme deux vers en rimes suivies, ce qui confirme le statut incertain du distique comme

⁴⁵⁹ *OPC*, t. V, p. 251.

forme strophique. Mais le titre de la seconde pièce suggère que le poète considère ce type de pièces comme formées de distiques.

Il est par ailleurs curieux que l'éditeur du huitième volume des *Œuvres poétiques complètes* de Banville rassemble certaines pièces sous la rubrique « distiques », alors que des pièces de la même forme figurent dans la rubrique « Dédicace et envois ». Quoi qu'il en soit, six pièces faites de deux alexandrins ont été composées dans les dernières années de Banville sans être recueillies dans ses recueils. Ces pièces, servant souvent de dédicace ou envois, sont donc purement des vers de circonstance. Nous en donnons ci-dessous les titres, la date et les détails métriques.

Section « Distiques »

[Polichinelle] *ff* 1884.

« Les Mirlitons de La Vie moderne » *mm* 1879.

« Ah ! Quand la jeunesse... » *ff* sans date.

Dédicaces et envois

« À mon collaborateur Coquelin » *mm* 1879.

« À Catulle Mendès » *ff* sans date.

« À Cadet » *mm* sans date.

Théâtre complet III

Hymnis. Scène V *mm*

« Les Nations » présente un cas particulier. C'est un « Récitatif » qui précède un « Air ». Mais l'indication « Récitatif » confère à ces deux vers une certaine indépendance. Un distique non périodique se rencontre aussi dans une pièce de théâtre « *Hymnis* » (Scène V).

3.2.1.1.2. Rime mixte

Banville, qui ne se contente pas de la forme ordinaire de distique, conforte le lien entre les groupes de deux vers, en introduisant un système particulier des rimes appelées « androgynes » ou « mixtes », qui est une de ses importantes innovations. Ce système consiste à rimer un vers masculin et un vers féminin qui terminent du point de vue phonétique par le même timbre : *fm fm fm*. « À Édmond et Jules de Goncourt » dans les *Odelettes* (1856) est le seul cas où le poète adopte cette disposition rimique dans un distique d'alexandrins.

3.2.1.2. Distique de décasyllabes

« Chanson à boire » (*Stalactites*) est constituée de cinq superstrophes : un quatrain embrassé d'octosyllabes (*fmmf*) ; un vers-refrain séparé par le blanc « Chantons Io Paen » ; un quatrain embrassé (*fmmf*) ; un distique-refrain de décasyllabes « La treille a ployé tout le long des murs,/Allez, vendangeurs, les raisins sont mûrs ! ». Ces deux types de refrains sont répétés dans toutes les superstrophes, ce qui assure leur périodicité.

Les Stalactites contiennent une autre pièce du même type. Dans « Ronde sentimentale », le refrain de deux décasyllabes alterne avec le couplet de quatre vers de dix syllabes (*fmmf*) de façon que le refrain encadre la pièce (refrain ; couplet ; refrain ; couplet ; refrain ; couplet ; refrain ; couplet ; refrain). Ces deux pièces font partie des essais de chansons poétiques de Banville, surtout voyants dans *les Stalactites*.

Les deux jardiniers comprennent une paire de décasyllabes *mm*, isolée par les blancs typographiques (Scène XI).

3.2.1.3. Distiques d'octosyllabes

Dans une pièce inédite, « La Voisine » se trouve un groupe de deux octosyllabes (ligne 562-563) non périodique.

3.2.2. Formes bimétriques

En tant que poète lyrique qui ne cesse de chercher la variété de ses expressions, Banville combine souvent deux mètres dans un distique. Cela renforce l'impression d'indépendance des groupes de vers. Cette forme est souvent adoptée dans des pièces de circonstance de deux vers.

3.2.2.1. Combinaison 10.8 (8.10)

Dans « Épitaphe » *ff* (*OPCIII Annexes*), il combine un décasyllabe et un octosyllabe, mais en renversant l'ordre : 8.10. Cette disposition 8.10, où le premier vers est plus court que le second est fort rare chez notre poète.

3.2.2.2. Combinaison 10.7

3.2.2.2.1. À rimes suivies

« Amédine Luther », la dernière pièce en distiques qu'on trouve dans les *Exilés*, date de 1861. C'est une sorte de tombeau d'Amédine Luther. La formule des rimes est ordinaire : *ff mm ff...*

3.2.2.2.2. À rimes mixtes

« Élégie », qui figure dans les *Stalactites*, est la première pièce où Banville introduit le système de la rime mixte : *fm fm fm*. Avec le choix des mètres 10 et 7, c'est une tentative assez ambitieuse de se démarquer des strophes classiques. Avec « Amédine Luther », la combinaison 10.7 peut être associée au ton élégiaque.

Le distique fait ainsi partie de la recherche de la diversité formelle de Banville, surtout dans ses premiers recueils. La découverte (voire l'invention) de la rime mixte en est une caractéristique importante. Après les *Stalactites*, les pièces en distiques ne se rencontrent que rarement. Cela ne veut pas dire que le poète l'a abandonné, comme le montrent les pièces recueillies en Annexes des *Œuvres poétiques complètes*. Pourtant, la plupart de celles-ci n'ont que deux vers, ce qui n'assure pas la périodicité, une des conditions de la strophe.

3.3. Tercets

Le tercet est fréquent dans les premiers ouvrages de Banville. Après les années 1850, Banville ne revient pas à cette forme. C'est donc le même cas que celui du distique.

3.3.1. Tercets monorimes

L'un des procédés est de composer des tercets sur une seule rime, quitte à ne pas respecter l'alternance en genre. On le trouve huit fois dans notre corpus dont sept sont monométriques.

3.3.1.1. **Forme monométrique**

Chez Banville, le tercet monorime isométrique est uniquement en octosyllabes.

3.3.1.2. **Forme bimétrique**

Il semble que Banville n'apprécie pas beaucoup la forme bimétrique du tercet. La seule pièce où Banville combine l'alexandrin et l'octosyllabe, « À Auguste Brizeux » (*Les Exilés*, 36 dans la liste dans la deuxième partie) est, comme le montre le titre, un hommage au poète qui excellait dans l'usage du tercet monorime.

3.3.2. Cas particuliers : Terza rima et autres

3.3.2.1. Terza rima

Toutes les pièces sont en alexandrin. À l'instar de Théophile Gautier, le jeune poète le pratique assez fréquemment dans ses premiers recueils. Il le reprend plus tard dans une pièce de théâtre, *Le Forgeron*.

3.3.2.2. « Pourquoi, courtisane »

« *Pourquoi, courtisane...* » Deux tercets et un vers isolé (abA Aba b) sur deux rimes forment une superstrophe⁴⁶⁰ répétée cinq fois. Le dernier vers du premier tercet est repris au début du second tercet.

3.4. Quatrains

3.4.1. Quatrains d'alexandrins

3.4.1.1. Quatrains monométriques

Le statut de l'alexandrin comme un des mètres principaux dans la poésie classique est maintenu par la plupart des poètes du XIXe siècle, y compris Banville.

Il a composé en total 73 pièces qui comprennent des quatrains d'alexandrins. Cette fréquence n'a rien d'étonnant puisqu'il s'agit de la combinaison du mètre le plus usité dans la poésie française et d'une des deux formes représentatives des strophes dites « classiques » selon Cornulier. L'emploi de cette forme se répand dans toutes sortes d'œuvres, de la pièce lyrique aux œuvres scénique, sur un ton sérieux ou comique.

3.4.1.1.1. Quatrains à rimes croisées

Il s'agit bien sûr de la composition des rimes la plus orthodoxe. Cette forme occupe la plus grande partie parmi les quatrains monométriques d'alexandrins chez le poète.

⁴⁶⁰ Molino, Jean / Gardes-Tamine, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie, tome 2, De la strophe à la construction du poème*, Paris, P.U.F., coll. « Linguistique Nouvelle », 1988, p. 51 : « Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une technique d'enchaînement des strophes, mais plutôt d'une organisation de strophes différentes en unités d'ordre supérieur, de superstrophes si l'on veut, qui viennent insérer dans le texte un niveau intermédiaire entre la strophe et le poème ».

3.4.1.1.1.1. Formule à finale masculine : fmfm

On observe une forte tendance pour la forme masculine : parmi les 73 pièces qui contiennent le quatrain croisé d'alexandrin, 62 ont des rimes *fmfm*.

3.4.1.1.1.2. Formule à finale féminine : mfmf

Par rapport à la forme « masculine », le quatrain croisé qui finit par un vers féminin est beaucoup moins fréquent. Banville ne l'emploie que 11 fois. Force est de remarquer que l'occurrence se concentre surtout sur l'époque 1860 (*Les Exilés*, *Les Nouvelles Odes funambulesques*). Ce phénomène serait une preuve que Banville s'éloigne de la tendance de la « strophe masculine⁴⁶¹ ».

OPC IV : 13, 18

OPC V : 20, 24

OPC VIII : 56

Annexes

OPCII : 13

OPCIV : 7

OPC VIII :

Poèmes : 19, 54

Dédicaces et envois : 20

OPCIX : 13

3.4.1.1.1.3. Quatrains sans alternance du genre des rimes

OPCVI : 18

« Érinna »

⁴⁶¹ « Enfin, deux règles apparaissent, celle de l'alternance des rimes féminines (terminées par un e muet suivi ou non de consonnes) et masculines, et celle qui impose les strophes masculines, c'est-à-dire terminées par une rime masculine » (Molino, Gardes-Tamine *Introduction à l'analyse de la poésie*, Tome 2, De la strophe à la construction du poème, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 25).

Les vers de la strophe sont tous à finale féminine (ffff). Le choix est lié au sujet du saphisme.

3.4.1.1.2. Quatrains à rimes embrassées

À la différence de Leconte de Lisle et de Baudelaire, le quatrain à rimes embrassées est loin d'être une forme favorite chez Banville.

On n'en compte que deux occurrences : dans une pièce de théâtre, « Florise » (Acte VI, scène I. Sept quatrains *mffm*) et « Paris et le nouveau Louvre Ode à M. le Docteur Louis Véron » (*OPC II Annexes : 21*). Mais dans le second cas, le quatrain embrassé n'apparaît qu'une seule fois, donc il n'est pas périodique.

3.4.1.1.3. Quatrains à rimes suivies

À la différence de cas des mètres courts, le quatrain d'alexandrins à rimes suivies est peu fréquent.

OPC II : 17 vers fmmm

Annexes

OPC III : 31vers mmff

OPC VIII

Dédicaces et Envois 56 vers mmff

3.4.1.1.4. Particularité non périodique

Banville compose souvent des pièces qui ne contiennent que quatre vers où la disposition des rimes est identique à celle des quatrains (abab, abba), où manque pourtant la périodicité. Quand elles sont en rimes suivies, on ne peut pas distinguer deux couples de rimes suivies du quatrain *aabb*.

3.4.1.2. Formes à clausule

La forme à clausule est beaucoup moins fréquente que dans le cas des vers courts. On n'en compte que 5 fois.

3.4.1.2.1. Formes 12.12.12.10

TC III

Riquet à la Houppe

Acte I Scène I

Dans *Riquet à la Houppe*, se trouve un passage de quatre vers 12.12.12.10 mfmf. L'occurrence n'est pas périodique⁴⁶².

3.4.1.2.2. Forme 12.12.12. 8

OPC VI

Roses de Noël : 9

« Douces Larmes » mfmf.

OPC VIII Annexes

Dédicaces et envois : 17

« À Édouard Thierry » mfmf.

Bien que ce soit une combinaison des deux mètres les plus employés dans la poésie classique, la forme 12.12.12.8 ne se rencontre que deux fois. Dans tous les deux cas, les strophes sont à finale féminine.

3.4.1.2.3. Forme 12.12.12.6

OPC II

Le Sang de la Coupe : 17

« La Colombe blessée » mfmf.

OPC VIII Annexes

Poésie d'enfance et de jeunesse : 1

« O mon père chéri ». Le quatrain est à rimes suivies *ffmm*.

3.4.1.3. Formes symétriques

Par contre, le quatrain symétrique à base d'alexandrin est la forme la plus courante dans les formes hétérométriques. Dans le corpus banvillien, on le trouve 32 fois. Les mètres contrastifs sont l'octosyllabe, le vers de six syllabes et le vers de trois syllabes.

⁴⁶² « Une suite périodique est composée des mêmes éléments réapparaissant (chacun au moins deux fois) toujours dans le même ordre. » (Cornulier, *Art Poétique*, p. 264).

3.4.1.3.1. Mètre contrastif 1 : 12.8.12. 8

Banville adopte cette forme à sept reprises.

OPC I : 12

« Le soleil souriait » *fmfm*.

OPC III : 53

« À un ami, pour lui réclamer le prix d'un travail littéraire » *mfmf*

OPC V

Occidentales : 9, 16, 23, 27, 29

« Le Thiers-Parti » *mfmf*

« Démolitions » *mfmf*

« Leroy s'amuse » *mfmf*

« Le Budget » *mfmf*

« La Mitrailleuse » *mfmf*

La tendance à la strophe féminine est évidente dans les années 1860.

« Donec gratus » (*Occidentales*, 36) comprend trois quatrains symétriques renversés : 8.12.8.12 aabb mmff. Le quatrain dans la première scène de *Riquet à la houppe* 12.8.8. 12 peut être considéré comme une variante de la forme symétrique, dont le second module est renversé.

3.4.1.3.2. Mètre contrastif 2 : 12.6.12. 6

Dans la poésie française en général, la forme 12.6.12.6 est plus employée que la forme 12.8.12. 8. De même, chez notre poète, ce type de quatrain symétrique apparaît 24 fois, soit 75 % des quatrains symétriques à base d'alexandrins. Il semble que Banville soit indifférent au genre des strophes.

OPC I : 29, 32, 53, 56

« Ceux qui meurent et Ceux qui combattent, II. La mort du poète » *fmfm*.

« Ceux qui meurent et Ceux qui combattent, VI. Nostalgie » *mfmf*

« À ma mère » *mfmf*

« À Auguste Supersac » *mfmf*

OPC II

Stalactites : 28, 35

« Dans le vieux cimetière » fmfm

« A Olympio » fmfm.

Le Sang de la coupe : 16, 20, 29, 32

« Tristesses au jardin » mfmf

« Vous en qui je salue une nouvelle aurore » fmfm

« La Gloire de Molière » fmfm

« Le Jugement de Pâris » mfmf

OPC III : 22

« Nadar » mfmf

OPCV Occidentales : 2, 4, 6, 8, 10

« La Pauvreté de Rothschild » mfmf

« Molière chez Sardou » mfmf

« Soyons carrés » fmfm

« À vol d'oiseau » mfmf

« Pièces féeries » mfmf

OPC VI

Roses de Noël : 11

« Silence » mfmf

Annexes

OPC III : 24, 27

« Croquemitaine, Occidentale » mfmf

« À Nadar » fmfm.

OPC VI : 21

« À ma mère » mfmf

OPC VIII

Poèmes : 15

« À Madame Céleste de Chabrilan » mfmf

Théâtre complet, t. II

« Florise » Acte II Scène VI. Sept quatrains fmfm12.12.12.12./12.6.12.6

Théâtre complet, t. III

« Riquet à la houppe » Acte III scène III douze quatrains 12.6.12. 6. mfmf

« Ésope » Acte II, scène 3. Six quatrains12.6.12.6 mfmf

3.4.1.3.3. Mètre contrastif 3 : 12.3.12. 3

Banville ne pense qu'assez tardivement à combiner dans un quatrain l'alexandrin et le mètre plus courts que le vers de six syllabes. C'est dans une pièce de théâtre « Riquet à la houppe » (Acte IV, scène VII) que se trouve le quatrain 12.3.12. 3 *fmfm*.

3.4.1.4. Formes dissymétriques

Riquet à la houppe comprend trois types particuliers de quatrains :

Acte I Scène I

12.8.8.8 mfmf

8.8.8.12 mfmf

8.8.8.12 mmff

3.4.2. Quatrains d'hendécasyllabes

Il emploie une seule fois l'hendécasyllabe dans un quatrain, pour donner un exemple du vers de onze syllabes mesuré 5-6 dans *le Petit Traité de poésie française*⁴⁶³.

⁴⁶³ *PTPF*, p. 15. Curieusement, l'édition critique parue chez Champion ne recueille pas cette pièce, tandis qu'y figure « Le Poète » écrit en vers de neuf syllabes, composé pour *le Petit Traité de poésie française*.

3.4.3. Quatrains de décasyllabes

3.4.3.1. Quatrains monométriques

Par rapport à l'usage extrêmement fréquent de l'alexandrin et de l'octosyllabe, on pourrait s'étonner de ce que représente le décasyllabe dans le corpus banvillien. Le plus souvent, il utilise le décasyllabe sous forme de dizain, qui peut être considéré comme une sorte de poème à forme fixe. Dans les autres cas, il l'emploie pour le refrain d'une chanson ou d'une pièce dont le ton s'apparente à la chanson.

3.4.3.1.1. Quatrains à rimes croisées

OPC VIII

Poèmes : 8, 17, 24

« À sa pantoufle » fmfm

« À Émile Deschamps » fmfm

« Nuit d'été » fmfm

Chanson : 2

« Crépuscule, rêverie » couplet 10.10.10.10 fmfm/refrain 6.6.6.6 fmm

Il faut noter que les occurrences du quatrain monométrique de décasyllabes sont des pièces légères et courtes ou des chansons.

3.4.3.1.2. Quatrain à rimes embrassées

Chez notre poète, la forme du quatrain à rimes embrassées est peu usitée en général.

OPC II

Stalactites : 10

« Ronde sentimentale »

Un quatrain embrassé *fmmf* est combiné avec un refrain. Un quatrain et un distique constituent une superstrophe.

3.4.3.2. Formes à clause

Banville préfère dans un quatrain à base de décasyllabes des formes polymétriques à des formes monométriques. Parmi les formes polymétriques, le quatrain à clause 10.10.10.5 semble le favori du poète. La césure est souvent entre la 5^e syllabe et la 6^e syllabe. C'est

ce qu'on appelle le décasyllabe à césure médiane que, de même que chez d'autres poètes de l'époque, Banville emploie souvent.

3.4.3.2.1. Forme 10.10.10.6

OPC II Annexes : 14

« L'Ode immortelle. À Théophile Gautier » mfmf.

3.4.3.2.2. Forme 10.10.10.5

OPC I : 38

« Idolâtrie » fmfm

OPC II

Odelettes : 9

« A Léon Gatayes » fmfm

OPC VIII : 27

« Au Laurier » mfmf

OPC II Annexe : 18

« A Jules Janin » *aaab bbbc cccd...* Les strophes sont liées par une rime enchaînée : la rime à la quatrième position d'un quatrain sera reprise dans les trois premiers vers du quatrain qui suit. Tous les vers sont masculins.

3.4.3.3. Formes symétriques à base de décasyllabes

3.4.3.3.1. Mètre contrastif 1 : 10.8.10. 8

OPC II Annexes : 19

« Les Nations » comprend, parmi les airs, un quatrain 10.8.10.8 *fmfm*. Dans le corpus théâtral, le « refrain » d'*Hymnis*, on en trouve une forme inversée : 8.10.8.10.

3.4.3.3.2. Mètre contrastif 2 : 10.6.10. 6

OPC IV

Améthystes : 3

« Inviolata » est composé de quatrains symétriques 10.6.10.6 *mfmf*. Dans les *Deux Jardiniers*, figure la forme dont le second module est renversé : 10.6.6.10.

3.4.3.3.3. Mètre contrastif 3 : 10.5.10.5

OPC IV

Les Exilés : 41

« À Théophile Gautier » abab fmfm

3.4.4. Quatrain de vers de neuf syllabes

Banville donne à la fin du *Petit Traité de poésie française* « Le poète », pièce en quatrains de vers de neuf syllabes mesurés 5-4.

3.4.5. Quatrains d'octosyllabes

C'est une forme favorite du dernier Banville. La plupart de ses derniers recueils sont constitués par des pièces en quatrains d'octosyllabes.

3.4.5.1. Quatrains à rimes croisées

La proportion qu'occupe le quatrain à rimes croisées s'élève au fur et à mesure du temps ; les pièces de ses derniers recueils, *Idylles prussiennes*, *Nous Tous* et *Sonnailles et Clochettes* sont écrites le plus souvent en quatrains d'octosyllabes.

3.4.5.1.1. Formes à finale masculine

OPC I : 1, 9, 32, 43

OPC II

Les Stalactites : 32

Odelettes : 25

OPC IV

Les Exilés : 35

OPC V

Occidentales : 7, 12, 15, 19, 20, 30

Rimes dorées : 4, 5, 25

OPC VI

Idylles prussiennes : 3, 7, 11, 12, 16, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 63 (32 fois)

Roses de Noël : 16

OPC VII

Nous Tous : 18, 21, 28, 38, 40, 42, 48, 50, 52, 59, 67, 68, 70, 72, 74, 77, 89, 91 96 (19 fois)

Sonnailles et Clochettes : 3, 4, 13, 19, 22, 24, 25, 34, 43, 56, 59, 60 (12 fois)

OPC VIII

Dans La Fournaise : 29, 45 62, 64

TC I

Feuilleton d'Aristophane Scène V

Annexes

OPC I : 8

OPC II : 17

OPC IV : 9

OPC VI : 1, 2, 5

Roses de Noël : 20

OPCVIII

Poésies d'enfance et de jeunesse : 2

Poèmes : 30, 33, 38, 43, 50

Prologues et les textes théâtraux : 8

Chansons : 4, 12

« Le dernier chant de Sapho » fmf (refrain)

« Noël » fmfm

Vers de circonstance : 4, 8, 9, 11, 15, 22

Dédicaces et envois : 11, 28, 29, 35, 41, 21, 44, 45, 48

OPCIX : 7

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce. Couplet « N° 15 »

TC II Annexes

Les Deux jardiniers. Scène XIII

3.4.5.1.2. Formes féminines

OPC II : 18, 24

OPC III : 6, 52

OPC V

Occidentales : 17, 22, 25, 26, 31

Rimes dorées : 2, 3, 20

OPC VI

Idylles prussiennes

1, 2, 5, 6, 8, 10, 14, 15, 18, 19, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 54, 55, 62, 64 (24 fois)

Roses de Noël

17, 21

OPC VII

Nous Tous : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 16, 19, 22, 23, 27, 29, 30, 34, 36, 43, 46, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 69, 71, 80, 82, 84, 87, 92 (36 fois)

Sonnailles et Clochettes : 1, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 18, 20, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 35, 37, 40, 42, 44, 45, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 58, 61 (30 fois)

OPC VIII

Dans la Fournaise : 27, 55, 57, 59, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 70, 71, 72 (13 fois)

Annexes

OPC II : 5, 15, 17

5 « Envoi »

15 « À Mademoiselle Emma Livry »

17 « Février »

OPC III : 28, 29, 30, 32, 33

Il est curieux que ces dédicaces, composées à diverses époques de la carrière de Banville soient écrites toutes en strophes féminines.

OPCIV : 5, 12

5 « La Lydienne »

12 « À Madame Aspasia Charpentier »

OPC VI

***Rose de Noël* : 20**

OPC VIII

Poèmes : 4, 9, 13, 39

Vers de circonstance : 6, 10, 12, 20, 23, 24

Préfaces et épilogues : 4

Dédicaces et envois : 5, 7, 8, 10, 22, 27, 31, 32, 36, 37, 39, 40, 43, 46, 47, 49, 50 (17 fois)

OPC IX : 12

3.4.5.1.3. Formes sans alternance de genre

En général, l'alternance de genre est respectée chez Banville. Mais il ne considère pas cette règle comme un dogme absolu : « Enfin, avant Ronsard, le poète pouvait, comme il le voulait, entrelacer à son gré les rimes masculines ou féminines, tandis qu'aujourd'hui nous devons les inverser régulièrement selon des règles précises⁴⁶⁴ ». En effet, Banville n'hésite pas à enfreindre la règle de l'alternance en genres.

3.4.5.1.3.1. *Quatrains dont tous les vers sont féminins : ffff*

Dans le cas de quatrains sans alternance de genre des rimes, la plupart sont en vers féminins (*ffff*)

⁴⁶⁴ *PTPF*, p. 99.

OPC II

Odelettes : 16

OPC VI : 4, 9, 13, 21, 23, 44, 56,

OPC VII

Nous Tous : 14, 25

Sonnailles et Clochettes : 30

OPC VIII

Dans la Fournaise : 67

3.4.5.1.3.2. Tous en vers masculins : mmmm

OPC VI : 17

3.4.5.2. Quatrains à rimes embrassées

OPC II

Le Sang de la Coupe : 19

« La Gloire de Molière » comprend un seul quatrain d'octosyllabes à rimes embrassées : fmmf

3.4.5.3. Quatrains à rimes suivies

Dans la forme monométrique, la formule avec rimes suivies ne se rencontre que rarement.

OPC II

Stalactites : 4

« La Muse » *ffmm mmff...*

Non seulement le genre des rimes, mais celui des strophes est aussi alterné.

OPC VII

Nous Tous : 75, 76

Sonnailles et Clochettes : 33

OPC IX : 12

3.4.5.4. Pièces contenant des quatrains d'octosyllabes

Le quatrain d'octosyllabe se trouve parfois dans une longue pièce où se combinent diverses formes strophiques ou dans une chanson comme refrain. Nous en relevons des exemples parmi les quatrains d'octosyllabes que nous venons de traiter plus haut.

OPCIV : 9

« La Chanson du poète » (comme refrain)

OPCVIII

Théâtre : 8

Chanson : 9

Vers de circonstance : 8 (chœur)

3.4.5.5. Pièces constituées d'un seul quatrain

Les poèmes d'un seul quatrain d'octosyllabes ne sont pas du tout rares chez Banville. Au contraire, ces poèmes sont souvent des dédicaces ou des envois.

3.4.5.5.1. Formes masculines

OPC VIII

Vers de circonstance : 22

Dédicaces et Envois : 35, 40, 41 43, 44, 47

OPC IX

12 [À Henry Houssaye]

Il s'agit d'une dédicace de quatre vers avec rimes suivies.

3.4.5.5.2. Formes féminines

OPC VIII

Vers de circonstance : 23, 24

Dédicaces et Envois : 5, 36, 37, 38, 39, 42, 45, 46, 48, 49

3.4.5.5.3. Disposition des rimes particulières

OPC II : 17

« Février » abaa mfmm

3.4.5.2. Formes à clausule

3.4.5.2.1. Forme 8.8.8.4

OPC VII

Nous Tous : 13, 24

« XIII. Les Jeunes » mmff

« XXIV Escrime » mmff

OPC VIII Annexes

Dédicaces et envoie : 26

« À Madame Georges Charpentier » mmff.

Les rimes sont dans tous les cas suivies, ce qui semble rapprocher cette forme du fameux quatrain 6.6.6.4.

3.4.5.2.2. Forme 8.8.8.3

OPC VIII Annexes

Dédicaces et Envois : 56

« A Georges Charpentier. Envoi d'un manuscrit » mfmf.

3.4.5.2.3. Forme inversée 6.8.8.8

OPC VIII

Dédicace et envois : 1

« À Zélie » fmfm 6.8.8.8.

Le quatrain 6.8.8.8, dont le premier vers est plus court que les autres, peut être considéré comme une forme inversée du quatrain à clausule 8.8.8.6. Évidemment, l'inversion de la strophe n'a lieu que rarement, au gré de la fantaisie du poète.

3.4.5.3. Formes symétriques

Il est à noter que les formes symétriques se concentrent dans ses derniers recueils, préfigurées par quelques occurrences dans les recueils lyriques antérieurs comme *Odelettes*.

3.4.5.3.1. Mètre contrastif 1 : 8.6.8.6

La combinaison de l'octosyllabe et l'hexasyllabe apparaît trois fois. La strophe est toujours à finale féminine.

OPC II

Odelettes : 4

« À Charles Asselineau » mfmf

OPC VII

Nous Tous : 32

« XXXII Jour de l'An » mfmf

Sonnailles et Clochettes : 62

« LXII Flirt » mfmf

3.4.5.3.2. Mètre contrastif 2 : 8.4.8.4

La combinaison avec le vers de quatre syllabes est fréquente. À une seule occurrence près, la strophe est toujours à rimes croisées, à la finale masculine.

OPC IV

Exilés : 46

« À Élisabeth » fmfm

OPC VII

Nous Tous : 13, 15, 83, 93

« XIII Les Jeunes » mmff

« XV Balzac » fmfm

« LXXXIII Prière » fmfm

« XCIII Adieu » fmfm

Sonnailles et Clochettes : 5, 36, 51

« V Soleil » fmfm

« XXXVI Mon Cheval » fmfm

« LI Lutte » fmfm

3.4.5.3.3. Mètre contrastif 3 : 8.3.8.3

OPC VIII

Poèmes : 58

« La Forêt » ffmm

3.4.5.3.4. Forme inversée : 7.8.7.8

OPC VII

Sonnailles et Clochettes : 38

« XXXVIII Les Fontaines » aabb ffff

Banville va jusqu'à combiner l'octosyllabe et l'heptasyllabe dans une forme symétrique inversée.

3.4.5.4. Forme dissymétrique

OPC II

Odelettes : 26

« À Alfred Dehodencq » fmmf

Banville pose le mètre contrastif à la troisième position du quatrain. Il choisit comme mètre contrastif le vers de trois syllabes. L'apparition de cette forme est plutôt tardive. Bien qu'« A Alfred Dehodencq » figure dans les *Odelettes*, ce n'est qu'en 1872 qu'elle a été ajoutée.

OPC V

Occidentales : 13

« Le Siècle à Aiguille » fmf 8.12.8.8

Cette pièce présente un cas très particulier du quatrain dissymétrique à base d'octosyllabes. La première partie de la pièce est constituée d'une superstrophe de deux quatrains liés par la rime : abab bccb. La deuxième position du second quatrain est occupée par un alexandrin, alors que les trois autres vers sont des octosyllabes.

3.4.6. Quatrains d'heptasyllabes

3.4.6.1. Formes monométriques

3.4.6.1.1. À rimes croisées

OPC I : 27

« La nuit de printemps » fmfm

OPC II

Le Sang de la coupe : 27

« Le Vin d'amour » fmfm

OPC IV

Améthystes : 5

« Nuit d'étoiles » fmfm

OPC V

Occidentales : 12

« Chez Monseigneur » mfmf

OPC VII

Nous Tous : 17, 56, 58, 63, 85, 94, 95

« XVII Chez M. Caro » fmfm

« LVI La Mercière » mfmf

« LVIII Don Juan » mfmf

« LXIII A l'Hiver » mfmf

« LXXXV Figaro » mfmf

« XCIV L'Été de Paris » fmfm

« XCV Le Palais-Royal » fmfm

Sonnailles et Clochettes : 41

« XLI Noce » fmfm

OPC VIII

« Lecture » fmfm

« À Gil Blas » mfmf

Annexes

Poèmes : 47

« Les Parisiennes » fmfm

Chansons : 1

« Chanson » ffmm fmfm

TC I

Le Feuilletton d'Aristophane

Scène X fmfm

TC III

Hymnis

Scène I « Ensemble » fmfm

Scène II « Chanson » mfmf

Scène IV « Trio » fmfm (sans blanc)

Scène V « Duo » mfmf

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers

Scène VII « Ensemble » fmfm

Scène XI « Refrain » fmfm

3.4.6.1.2. À rimes embrassées

OPC VIII

« Saisons » fmmf

3.4.6.1.3. À rimes suivies

OPC VII

Sonnailles et Clochettes : 6, 48

« VI Exeat » mmff

« XLVIII Turlurette » mmfF

OPC VIII Chansons : 1

« Chanson » ffmm

3.4.6.2. Formes à clausule

3.4.6.2.1. Forme 7.7.7.4

OPC II

Odelettes

« À Gavarni » aabb (mmmm tous les vers sont à rimes masculines)

OPC VII

Nous tous

« XLI Pitié suprême » aabb (mmmm tous les vers sont à rimes masculines)

OPC III ANX

Pièces non recueillies : 22 « Au Gentil et Docte Maître Arsène Houssaye Odelette pour obtenir quelques paraguantes » aabb mmmm.

Il est curieux que dans toutes les trois occurrences, les quatrains soient à rimes suivies et tous les vers sont masculins.

3.4.6.2.2. Forme 7.7.7.3

OPC VIII Annexes

Vers de circonstance : 21

« Éventails à Madame J. de Nittis » mfmf

3.4.6.2.3 Forme 7.7.7.1

OPC VII

Nous Tous : 11

« XI. Fillette » mfmf

Sonnailles et Clochettes : 2

« II Chic » mfmf.

3.4.6.3. Formes symétriques

3.4.6.3.1. Forme 7.6.7.6.

OPC VII

Nous Tous : 31

« XXXI Darcier » mfmf

3.4.6.3.2. Formes 7.5.7.5

OPC II

Odelettes : 13

« Il est dans l'île lointaine... » mfmf

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

« N° 21 Air : Mon oncle Boniface » mfmf

TC II Annexes

Le Théâtre Tutu. Prologue

« Vaudeville final » mfmf

3.4.6.3.3. Formes 7.4.7.4

OPC VIII

Dédicaces et envois

« À Catulle Mendès » mfmf

Dédicace d'un seul quatrain.

3.4.6.3.4. Forme 7.3.7.3

OPC VII

Sonnailles et Clochettes : 21

« XXI L'Écho de Paris » mfmf

3.4.6.4. Formes dissymétriques

De même que dans le cas du quatrain dissymétrique à la base d'octosyllabe, la position du mètre contrastif se situe à la troisième position. La longueur du mètre contrastif est identique. Cette combinaison de trois heptasyllabes et un vers de trois syllabes (7.7.3.7) apparaît très tôt, en 1852 dans le *Feuilleton d'Aristophane*.

Théâtre complet I

Le Feuilleton d'Aristophane. Scène IX fmfm 7.7.3.7.

3.4.7. Quatrains d'hexasyllabes

Le vers de six syllabes, souvent employé comme mètre d'accompagnement, se rencontre moins fréquemment comme mètre de base, sauf le quatrain à clause.

3.4.7.1. Quatrains monométriques

Le quatrain monométrique de vers de six syllabes n'occupe qu'une position très marginale. On n'en trouve que deux occurrences parmi les pièces non recueillies.

OPC II Annexes : 17

« Février » fmfm

Le poète ajoute à chaque vers une syllabe au fur et à mesure des strophes (4.4.4.4, 5.5.5.5, 6.6.6.6, 7.7.7.7...). Le quatrain de six syllabes apparaît une fois, donc n'est pas périodique.

OPC VIII

Chansons : 2

« Crépuscule Rêverie » fmm

Par contre, dans « Crépuscule Rêverie », le quatrain de six syllabes (ici à rimes suivies) fonctionne comme refrain qui suit le couplet.

3.4.7.2. Formes à clause

3.4.7.2.1. Forme 6.6.6.5

Dans la Fournaise : 39

« Les Belles Filles » fmfm

TC III

Le Baiser fmfm 6.6.6.5

Le quatrain à base de six syllabes dont le dernier vers a cinq syllabes serait une variante de la forme 6.6.6.4 que Banville chérit. Pourtant, à la différence du quatrain 6.6.6.4, les rimes sont croisées.

3.4.7.2.2. Forme 6.6.6.4

Le quatrain à clausule 6.6.6.4 à rimes suivies est une des formes les plus connues de Banville, qui ne l'a pourtant pas inventée, mais la rend célèbre en la pratiquant tout au long de sa carrière, de « À la Font-Georges » dans les *Stalactites* à « La Pluie », la dernière pièce qu'il a composée, la veille de sa mort. Sauf le cas de « novembre » où tous les vers sont masculins, les strophes sont toujours à finale masculine.

OPC II

***Stalactites* : 16**

« A la Font-Georges » ffmm

***Odelettes* : 5**

« A Henry Murger » ffmm

OPC III : 4

« Mascarades » ffmm

OPC IV

***Exilés* : 16**

« Une femme de Rubens » ffmm

OPC V

***Occidentales* : 18**

« Masques et Dominos » ffmm

***Rimes dorées* : 6, 26**

« Au Pays latin » ffmm

« Apothéose de Ronsard » ffmm

OPC VII

Nous Tous : 37, 65

« XXXVII La Liseuse » ffmm

« LXV Reine-Blanche » ffmm

Sonnailles et Clochettes : 7, 39

« VII Bastille » ffmm

« XXXIX Concurrence » ffmm

OPC VIII

Dans la Fournaise : 65, 77

« Retour » ffmm

« Pluie » ffmm

Annexes

OPC II : 17

« novembre » aabb mmmm (sans alternance de genre)

3.4.7.2.3. Forme 6.6.6.3

La forme 6.6.6.3 semble une variante du quatrain 6.6.6.4.

TC I

Feuilleton d'Aristophane. Scène XXI ffmm

3.4.7.3. Formes symétriques

La forme symétrique à base de vers de six syllabes est toujours liée au vers de quatre syllabes.

OPC I : 8

« Oui, mon cœur et ma vie ! » fmfm

OPC II

Odelettes : 19

« À Roger de Beauvoir » fmfm

OPC III : 25

« Nommons Couture ! » fmf

OPC IV

Améthystes : 12

« Apothéose » mfm

OPC VII

Nous Tous : 49, 90

« XLIX Trop de Temps » mfm

« XC Le Boulevard » mfm

ANNEXES

OPC VIII

Poème : 60

« Avril » mfm

3.4.7.4. Formes dissymétriques

3.4.7.4.1. Mètre contrastif 1 : 6.6.3.6

OPC VIII Annexes

Dédicace et envois : 25

« À Georges Charpentier » fmf

3.4.7.4.2. Mètre contrastif 2 : 6.6.2.6

OPC II

Odelettes : 21

« À Théophile Gautier »

OPC VII

Nous tous : 47

« XLVII Galatea »

Sonnailles et Clochettes : 47

« XLVII Thalie »

OPC VIII

Dans la fournaise : 76

« Nuit » fmf 6.6.2.6

Annexes

OPC VIII

Poèmes : 59

« Neige » fmf 6.6.2.6

3.4.8. Quatrains de pentasyllabes

Le vers de cinq syllabes est peu usité comme mètre de base.

3.4.8.1. **Forme monométrique**

OPC II Annexes 17 : « Février »

Nous ne trouvons cette forme dans aucun des recueils publiés du vivant de poète, mais dans une pièce non recueillie.

3.4.8.2. **Forme à clause**

3.4.8.2.1. Forme 5.5.5.4

OPC II

Odelettes : 27

« Les Muses au tombeau » aabb fmm

La forme à clause est aussi rare. De même que dans le cas du quatrain 6.6.6.4, la strophe est à rimes suivies.

3.4.9. Quatrains de vers de quatre syllabes

OPC II Annexes : 17

« Février » abab fmfm

Nous ne connaissons dans notre corpus qu'une seule occurrence de cette forme.

3.4.10. Cas particuliers

Certains quatrains ne peuvent être classés dans les catégories que nous avons établies. Par exemple, dans le couplet de la chanson du *Feuilleton d'Aristophane* (Scène XII), le quatrain est constitué de deux vers de six syllabes et de deux heptasyllabes. On ne peut pas déterminer ici le mètre de base.

3.5. Quintils

Le quintil paraît surtout dans le genre de la chanson. C'est pour cela que l'alexandrin est moins fréquent que l'octosyllabe. Le poète combine souvent deux mètres dans ce type de strophe.

3.5.1. Monométrie

3.5.1.1. Quintils d'alexandrins

Dans notre corpus, on n'en trouve qu'une seule occurrence dans une chanson.

OPC VIII Chansons : 12

« La Jeunesse » ababa *mfmf*

3.5.1.2. Quintils d'octosyllabes

L'octosyllabe est, de même que dans les autres formes, le mètre le plus orthodoxe. Dans tous les quatre cas, la disposition des rimes est aussi la forme la plus courante : *abaab*.

OPC I : 40

« Amour angélique » abaab *fmffm*

OPC III : 24

« Marchands de Crayons » abaab *fmffm*

Théâtre complet I

Le Feuilleton d'Aristophane, Scène VII. abaab *mffmf*

OPC III Annexes : 7

« Occidentales » abaab *fmffm*

OPC VIII Chansons : 11

« La Fenêtre ouverte » abaab *mfmmf* (refrain)

3.5.1.3. Quintil d'heptasyllabes

Théâtre Complet I Annexes

La Caravane de l'Amour : abaab *fmffm* (refrain)

3.5.1.4. Quintil de vers de six syllabes

Théâtre complet II Annexes

Le Trésor Acte I, Premier tableau, Scène II « Air : La Rifla, fla, fla » aabbc

3.5.2. Quintils bimétriques

3.5.2.1. Formes à clausule

3.5.2.1.1. À base d'alexandrins

OPC I : 17

« Phyllis. Églogue. IV » abaab *fmffm* 12.12.12.12.8

OPC VIII

Dédicaces et Envois : 17

« À Édouard Thierry » aabab *mmfmf* 12.12.12.12.8

3.5.2.1.2. À base d'octosyllabes

OPC VIII

Chansons : 10

« Ma Colombine » ababR fffR 8.8.8.8.R

La cinquième position est occupée par le refrain « Tra la la la, etc. » que le chanteur improvisera.

3.5.2.1.3. À base d'hexasyllabes

OPC III : 56

TC I Annexes.

Entre l'arbre et l'écorce.

Scène IV. abaab *fmffm* 6.6.6.6.3

Le « Couplet sur l'air des Hirondelles, de Félicien David » est, comme l'indique le titre, une pièce écrite sur un air connu. Il est écrit sur le même air qu'un couplet dans *Entre l'arbre et l'écorce*.

3.5.2.2. Formes dissymétriques

3.5.2.2.1. À base d'alexandrins

OPC V Annexes : 6

« Épigramme. L'Éternité de La Ferrière » abbaa *fmmff* 12.12.12.8.12

3.5.2.2.2. À base d'octosyllabes

OPC III : 58

« Chanson sur l'air de Landriry » aaBcC 8.8.3.8.3

Il s'agit d'une des pièces écrites sur un « air connu ». Le troisième vers ne rime que d'une manière interstrophique.

OPC VIII Chanson : 4

« Le dernier chant de Sapho » aba(a ?)b 8.8.8.4.8

Le quatrième vers, plus court que les autres, pose un problème. Son dernier mot « mer » ne rime avec aucun vers dans la strophe. Mais on peut le rapprocher de la rime des premier et troisième vers « azurée » et « désespérée », étant donné qu'il s'agit d'une chanson où les règles de versification s'appliquent moins strictement.

TC I

Entre l'arbre et l'écorce

Scène VII N° 16 AbabA fmfmf 4.8.8.8.4

3.5.2.2.3. À base de vers de six syllabes

OPC II

Stalactites : 8

« La Chanson de ma Mie » abaab mfmmf 6.3.6.6.3

TC III Hymnis

Scène IV « Ensemble » abaab mfmmf 6.3.6.6.3

Scène II « Hymne à Cypris » aabab ffmfm 6.2.6.6.6

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce. Scène III.

N° 8 aaaBB fffmm 6.6.6.4.4.

3.6. Sizains

3.6.1. Sizains à base d'alexandrins

3.6.1.1. Formes monométriques

Le sizain monométrique d'alexandrins n'est pas employé aussi fréquemment que la forme hétérométriques, sans doute parce que la suite de six alexandrins est un peu lourde pour les pièces lyriques.

3.6.1.1.1. Disposition des rimes aabccb

La formule des rimes la plus orthodoxe dans la poésie classique conserve chez Banville son importance.

OPC II

Stalactites : 19

« Camille, quand la Nuit » ffmfm

OPC III : 65

« Méditation poétique et littéraire » mmfmmf (12.12.12.12.12.12/12.12.6.12.12.6)

OPC VI

Roses de Noël : 12

« Ton sourire » mmfmmf

Annexes

OPCII : 21

« Paris et le nouveau Louvre » aabccb ffmffm.

La septième section est écrite en sizains d'alexandrins.

3.6.1.1.2. Disposition des rimes 2 : ababcc

OPC I : 50

« Érato » ababcc (fmfmff mfmfmm...)

Le genre des strophes est en alternance.

3.6.1.1.3. Sizains sur deux rimes

OPC II

Le Sang de la coupe : 2

« La Malédiction de Cypris » abaabb fmffmm

3.6.1.1.4. Mélange de sizains sur deux rimes

Le mélange de sizains sur deux rimes est particulier aux premiers recueils de Banville.

OPC I : 28, 30

28. « I. La Lyre morte » (mélange de sizains sur deux rimes)

30. « iii. Les deux frères » (mélange de sizains sur deux rimes)

OPC II : 19, 33

« L'Âme de la lyre » (mélange de sizains sur deux rimes)

OPC III Annexes : 21

« Vieille Presse » (mélange de sizains sur deux rimes)

3.6.1.2. Formes à clausule

On ne trouve que deux fois dans *les Cariatides* la forme à clausule à base d'alexandrins : 12.12.12.12.12.8. C'est sans doute sous l'influence de Victor Hugo que Banville adopte cette forme strophique.

OPC I : 94

« À une muse folle » aabccb ffmffm

OPC I Annexes

Poème retranché en 1879 : 10

« À une jeune fille » aabccb ffmffm

3.6.1.3. Formes symétriques

Rappelons la remarque de Martinon à propos des sizains symétriques à base d'alexandrins selon laquelle c'est une des « vraies formes du plus haut lyrisme ».

3.6.1.3.1. Mètre contrastif 1 : 12.12.8.12.12.8

Le poète emploie cette forme¹³ fois. Il semble employer indifféremment des strophes masculines et des strophes féminines.

OPC I : 3

« Dernière Angoisse » aabccb ffmffm 12.12.8.12.12.8

OPC II

Le Sang de la coupe : 24, 34

« À Mesdemoiselles Aménaïde, Lyzie et Eugénie de Friberg » aabccb mmfmmf

« Le Jugement de Pâris » aabccb (chœur)

OPC III : 16, 18, 20, 26

Quatre pièces sont à base d'alexandrins : « Mirecourt » (16), « La Tristesse d'Oscar » (18), « Odéon » (20) « Le Critique en mal d'enfant » (26) (12.12.8.12.12.8 mmfmmf).

Théâtre complet I

Feuilleton d'Aristophane

« Scène devant le rideau » 12.12.8.12.12.8 aabccb mmfmmf

Annexes

OPCII : 19. 20

« Les Nations » aabaab ffmffm (sur deux rimes)

« Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle » aabccb ffmffm 12.12.8.12.12.8

OPC IV : 14

« À Camille Doucet » (aabccb mmfmmf 12.12.8.12.12.8) est une pièce d'un seul sizain.

OPC V : 1

« Paris nouveau » aabccb mmfmmf 12.12.8.12.12.8

OPCVIII

Poèmes : 7

« La Fiancée » aabccb mmfmmf 12.12.8.12.12.8

3.6.1.3.2. Mètre contrastif 2 : 12.12.6.12.12.6

OPC I : 25

OPC III : 65

« Méditation poétique et littéraire » (65) (12.12.6.12.12.6 *ffmffm*)

OPCV

Occidentales : 13, 14

« Le Siècle à Aiguille » abab bccb aabccb (fmfm fmfm ffmffm) 12.12.6.12.12.6

« Tristesse de Darimon » aabccb ; abab (ffmffm, fmfm) 12.12.6.12.12.6 ; 12.12.12.12

Le sizain symétrique 12.12.6.12.12.6 dans ce recueil a ceci de particulier qu'il est dans tous les deux cas combiné avec des quatrains.

OPC VIII

« La Fête de la France » aabccb ffmffm aabaab ffmffm 12.12.12.12.12.12/

12.12.6.12.12.6

3.6.1.4. Formes dissymétriques

Théâtre Complet III

Riquet à la houppe

Acte I, Scène I, aabc bc ffmfmf 12.12.12.12.8.8

Il s'agit d'un sizain à clause « doublée ».

3.6.2. Sizains à base de décasyllabes

3.6.2.1. Formes monométriques

Le sizain monométrique de décasyllabes est loin d'être une forme favorite de notre poète.

Théâtre Complet III

Hymnis Scène I aabccb ffmffm

OPC II Annexes : 19

« Les Nations » aabccb ffmffm

3.6.2.2. Formes symétriques

Théâtre Complet I

Le Feuilletton d'Aristophane.

Scène VII. aabccb ffmffm 10.10.5.10.10.5

3.6.3. Sizains d'octosyllabes

3.6.3.1. Formes monométriques

OPC II

Odelettes : 22, 24

« À Odette » aabccb mmfmmf

« À Jules de Prémaray » aabccb mmfmmf

OPC III : 1, 69

« La Corde Roide » aabccb mmfmmf

« Le Saut du tremplin » aabccb mmfmmf

OPC IV

Exilés : 20, 37

« Les Torts du Cygne » aabccb mmfmmf

« Celle qui chantait » aabccb ffmffm

Améthystes : 1, 2, 4

« Les Baisers » ababcc (toutes les rimes sont masculines)

« Caprice » ababcc fmfmmm

« En silence » ababcc mfmfff

OPC V

Occidentales : 21

« Satan en colère » abaabb fmffmm (sur deux rimes)

OPC VII

Nous Tous : 32, 65

« XXXIII Pas de Neige » aabccb ffmffm

« XLV Juste Retour » aabccb ffmffm

Sonnailles et Clochettes : 15, 16, 26, 29

« XV Margot » aabccb ffmffm

« XVI Colloque » aabccb mmfmmf

« XXVI Tour Eiffel » aabccb ffmffm

« XXIX Neige » aabccb mmfmmf

OPC VIII

Dans la Fournaise : 16

« Bûche » ababcc fmfmmm

Annexes

OPC VI : 3

« Adieu » aabccb ffmffm

OPC VIII

Poèmes : 51

« O Père des odes sans nombre » ababcc ffffff

Vers de circonstance : 13

« Toast à Madame I. Rousset le 15 août 1871 » aabccb mmfmmf

Dédicaces et envois : 6, 38, 51

« À Régnier » aabcbc ffmfmf

« À Madame Jeanne Samary » aabcbc mmfmmf

« À Georges » aabcbc ffmfmf

Théâtre complet I

Le Feuilleton d'Aristophane

Scène VII ababcc fmfmf ff mfmfmm fmfmf ff mfmfmm

3.6.3.2. Formes symétriques

3.6.3.2.1. Forme 8.8.4.8.8.4

On a à sept reprises la forme symétrique à base d'octosyllabes, dont le mètre contrastif est toujours le tétramètre. Tout au long de la carrière du poète, le sizain est féminin.

OPC II

Stalactites : 14

« Chère, voici le mois de mai » aabccb mmfmmf

Odelettes : 17

« À un riche » aabccb mmfmmf

Le Sang de la coupe : 4

« Louange d'Aurélié » aabccb mmfmmf

OPC III : 13

« Les Folies Nouvelles. Préface » aabccb mmfmmf

OPC VII

Nous Tous : 26. 78

« XXVI À Zola » aabccb mmfmmf

« LXXVIII Grâce » aabccb mmfmmf

ANNEXES

OPC I : 3

« Confession » aabccb mmfmmf

3.6.4. Sizains d'heptasyllabes

3.6.4.1. Sizains monométriques d'heptasyllabes

OPC II

Le Sang de la coupe : 27

« Le Vin de l'amour » abab ccdeed ffghhg (*mfmf mmfmmf mmfmmf*)

Bien que le blanc typographique soit absent dans cette pièce de 16 vers, on y reconnaît facilement un quatrain à rimes croisées suivi de deux sizains *aabccb*.

OPC IV

Les Exilés : 22, 25, 39

« À ma Mère » aabccb ffmffm

« À Georges Rochegrosse » aabccb mmfmmf

« L'Enamourée » ababcc fffff

OPC VII

Nous Tous : 73, 86

« LXXIII Ave » aabccb mmfmmf

« LXXXVI Le Bassin » aabccb mmfmmf

Sonnailles et Clochettes : 52

« LII Sursum ! » aabccb mmfmmf

TC III

Hymnis

Scène première « Strophes » I aabccb ffmffm II aabccb ffmffm

ANNEXES

OPC III : 17

« Occidentales. *Chaudesagues dit à Rolle...* » aabccb ffmffm

OPC VI : 22

« O ma mère » aabaab ffmffm (sur deux rimes)

3.6.4.2. Formes symétriques 7.3.7.7.3.7

C'est la seule forme bimétrique adoptée par Banville dans le cadre du sizain à base d'heptasyllabes. La forme féminine l'emporte sur la forme masculine. Hérité de Victor Hugo, ce sizain reste une des formes favorites de Banville tout au long de sa vie, à partir des *Stalactites* jusqu'à ses dernières œuvres, poétiques ou théâtrales.

OPC II

***Stalactites* : 22, 32**

« À une petite Chanteuse des rues » aabccb mmfmmf

[forme inversée 3.3.7.3.3.7]

« La dernière pensée de Weber » aabccb ffmffm ; quatrain fmfm 3.3.7.3.3.7/8.8.8.8.

Odelettes : 7

« À Alphonse Karr » aabccb mmfmmf

OPC III : 17

« V... le baigneur » aabccb ffmffm

OPC VII

***Nous Tous* : 44, 58**

« XLIV Les Grimaces » aabccb mmfmmf

OPC VIII Dans la Fournaise : 58

« Pèlerines » aabccb mmfmmf

Théâtre complet I

Le Feuilleton d'Aristophane.

Scène XVII sept sizains aabccb mmfmmf

ANNEXES

OPC II : 17

« Odelettes et Versiculets. Mai » aabccb mmfmmf

OPC VIII

Vers de circonstance : 14

« A M.I. Rousset pour la Sainte Ildefonse, à Alfort » aabccb mmfmmf

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers. Scène IV

(Sizain) aabccb mmfmmf

1er couplet. aabccb mmfmmf

2e couplet. aabccb mmfmmf

(Reprise du premier sizain) aabccb mmfmmf

3.6.5. Sizains de vers de six syllabes

Le sizain de vers de six syllabes est fort rare chez Banville. Nous ne trouvons que deux emplois dans *Améthystes* où les pièces sont écrites sur des modèles de Ronsard.

OPC IV

Améthystes : 6,7

« Le Rossignol » ababcc fmfmmm

« Reste belle » ababcc fmfmff

3.6.6. Sizains à base de vers de cinq syllabes

3.6.6.1. **Forme monométrique**

OPC II Annexes : 19

« Nations » aaabbb fffmmm

Ce groupe de six vers de cinq syllabes fait partie de l'« Air ». Faute de périodicité, il est difficile d'affirmer qu'il s'agit d'une strophe. Du point de vue rimique, cette forme peut être considérée comme deux tercets monorimes sans blanc.

3.6.6.2. Formes symétriques

Le sizain symétrique à base de vers de cinq syllabes est associé particulièrement à la chanson.

3.6.6.2.1. Forme 5.5.4.5.5.4

La forme symétrique 5.5.4.5.5.4 est une variante du sizain 5.5.2.5.5.2 rendu célèbre par Hugo. C'est probablement Banville qui l'a inventée.

OPC II

Stalactites : 12

« La Chanson du Vin » aabccb mmfmmf 5.5.4.5.5.4

3.6.6.2.2. Forme 5.5.2.5.5.2

OPC II

Odelettes : 2

« À Arsène Houssaye » aabccb mmfmmf 5.5.2.5.5.2

OPC III : 55

« Écrit sur un exemplaire des *Odelettes* » aabccb mmfmmf 5.5.2.5.5.2.

3.6.6.3. Formes dissymétriques

La combinaison de l'octosyllabe et du pentasyllabe est sans exemple sauf un refrain dans *Les Deux Jardiniers*.

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers Scène XVIII (Refrain) ababba fmfmmf 5.8.5.8.5.5

3.6.7. Sizains polymétriques

Dans la chanson et au théâtre, un sizain peut contenir plus de trois types de vers.

OPC II

Stalactites : 20

« Chanson de bateau » aabc bc mmf mfm 7.3.6.6.4.4

TC III

Riquet à la houppe

Acte I Scène I :

ababcc mffmff 7.7.7.12.10.12

aabbcc mmffmm 12.8.12.8.7.7

Le Forgeron

Scène quatrième

Six sizains aabccb ffmff 8.6.12.12.8.12

Ésope

Acte III Scène 1

Trois sizains ffmffm 8.6.12.12.8.12

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

N° 6 : 8.8.9.8.8.7

N° 19 : 8.8.8.8.6.12

La Caravane d'Amour

2e Air

Couplet ababcc 8.6.8.6.8.7

Refrain aabbab 8.6.8.8.7.9

3e Air

Refrain abbaba 3.5.8.2.5.5

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers

Scène XI ababcc 8.10.10.10.8.4

3.7. Septains

3.7.1. Septains monométriques

3.7.1.1. Septains d'alexandrins

OPC II Annexes : 17

« Odelettes et versiculets. Septembre » Abaabba (toutes les rimes sont masculines)

3.7.1.2. Septains de décasyllabes

OPC II Annexes : 19

« Les Nations » AaAbccb fffmffm

La pièce commence avec un sizain tout de suite répété par le chœur. Après un neuvain dit par « La France », on retrouve pour la troisième fois la strophe, à la différence près qu'ici, le premier vers réapparaît en troisième position, de sorte qu'on a ici un septain *AaAbccb* (v.22-28)

3.7.1.3. Septains d'octosyllabes

OPC I Annexes : 5

« À Victor Hugo » aabcccb fffmffm

OPC IV Annexes : 9

« La Chanson du poète » ababccd fmfmf⁴⁶⁵m

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers

Scène III.

aabcbbc fffmfmf

abbabcc mffmfmm

⁴⁶⁵ Le timbre *d* est une rime orpheline. C'est sans doute une erreur du poète. Rappelons qu'il ne s'agit qu'un brouillon.

3.7.1.4. Septains d'heptasyllabes

OPC I : 23

« Songe d'hiver X » aabcccb *ffmfffm*

TC I Annexes

Le Petit Mezzetin.

Scène X. ababacc *fmfmfmm*

3.7.1.5. Septain de vers de six syllabes

OPC II Annexes : 19

« Les Nations » ababbbc *fmfmmmm*

Le septième vers se terminant par le mot « hymen », est un vers orphelin.

3.7.1.6. Septain de vers de cinq syllabes

OPC I : 15

« Songe d'hiver II » aabcccb *ffmfffm*

3.7.2. Formes hétérométriques

3.7.2.1. À base d'alexandrins

TC III

Riquet à la houppe

Scène I : ababccb *fmfmffm* 12.12.8.12.12.8.8

D'un point de vue métrique, cette forme semble une variante du sizain symétrique 12.12.8.12.12.8, dont le dernier vers est doublé. Or, la disposition des rimes rappelle *ababcccb*, schéma rimique du huitain "moderne" selon la terminologie de Martinon.

OPC II Annexes : 6

« Le Philosophe et son disciple, Apologue » aabccc *mmffmmm* 8.12.12.12.12.8

OPC VIII

Dédicaces et Envois : 15

« À Coquelin » aabbcb *mmfmffm* 12.12.12.12.8.8

TC II Annexes

Les deux jardiniers

Scène XV : aabcbcb ffmfmfm 12.8.12.8.12.8.12

3.7.2.2. À base d'octosyllabes

OPC II Annexes : 8

« La Romance du Saule » aabccbb mmfmmff 8.8.8.8.7.2.

Le titre explique le choix du septain et les deux derniers vers plus courts que les autres.

3.7.2.3. À base de vers de cinq syllabes

OPC V Annexes : 5

« Les Embarras de l'Académie, Chanson sur l'air des Lanturlu » ababcDD
fmfmfmm 5.5.5.5.7.12.

Banville a composé cette pièce sur l'« air des Lanturlu », d'où ce septain trimétrique qui comprend cinq vers de cinq syllabes, un heptasyllabe et un alexandrin. Les deux derniers vers servent de refrain.

3.8. Huitains

3.8.1. Huitains monométriques

3.8.1.1. Huitains d'alexandrins

Le huitain d'alexandrins n'apparaît pas dans les recueils poétiques de Banville. Nous en trouvons trois fois dans les annexes,

OPC I Annexes : 5

« Érato » abbaedcd

Le dernier paragraphe de la seconde partie d'« Érato » contient huit alexandrins.

OPC II Annexes : 17

« Odelettes et Versiculets. Janvier »

C'est le seul emploi chez notre poète du huitain "monorime".

OPC VI Annexes : 3

« Adieu » contient un huitain ababcdcd *fmfmfmfm*

3.8.1.2. Huitains de décasyllabes

OPC IV Exilés : 31

« La belle Aude » ababbcbc *mfmfmmfm*

OPC III Annexes : 13

« Docteur Véron » ababacac *fmfmfmfm*

OPC VIII Annexes

Textes théâtraux : 4

« Vous ne voyez... Air : T'en souviens-tu » ababcdcd *fmfmfmfm*

Comme le montre l'indication de l'air, c'est une pièce sur un air connu⁴⁶⁶.

3.8.1.3. Huitains d'octosyllabes

Parmi divers types de huitains, le huitain monométrique d'octosyllabes se rencontre le plus fréquemment (22 fois). Le poète l'emploie surtout dans des pièces liées à la chanson.

OPC I : 91, 93

« VI. Madrigal, à Clymène » ababcbbcb *mfmfmmfm*

« VIII. Madrigal, à Glycère » ababcdcd *mfmfmmfm*

OPC II

Odelettes : 20

« La Vandangeuse » abbaccac *mffmffmf*

Le Sang de la Coupe : 1

« L'Invincible » abbacddc *mffmffmmf*

OPC III : 14

« Les Folies Nouvelles »

⁴⁶⁶ À propos de la forme ababcdcd, Martinon avance : « Le XVIIe siècle a continué à employer les quatrains doubles, mais de préférence en rimes croisées, et surtout dans la chanson, où ils n'ont jamais cessé d'être usités. » (*op.cit.*, p. 334).

La chanson de la scène III comprend deux huitains d'octosyllabes : ababcdCD *fmfmfmfm*. Les deux derniers vers sont repris comme refrain.

OPC IV Améthystes : 9, 10

« Tisbe » huitains ababbcbc *fmfmfmfmf*

« Le Charme de la voix » ababbcbc *mfmfmmfm*

OPC II Annexes : 11

« Le Mercredi des Cendres » abbacdDC *fmmfmfmf*

Le commentateur de l'édition critique qualifie cette pièce de « chanson à boire⁴⁶⁷ ». En effet, le refrain de deux vers apparaît à la fin de chaque huitain : « Amis, buvons à sa mémoire, / Nos verres couronnés de fleurs ! ».

OPC IV Annexes : 9, 13

« La Chanson du poète » ababcdcd *fmfmfmfm*

Un huitain forme avec un quatrain à rimes croisées la superstrophe de cette chanson.

« À Paul Lacour » ababbcbc *fmfmfmfmf*

OPC V Annexes : 3

« Autre guitare » AbbacacA *mffmfmfmf*

Il s'agit d'une « Balancelle », qu'il avait pratiquée dans « l'Ombre d'Éric » des *Odes funambulesques*.

OPC VIII

Chansons : 16

« La Fenêtre ouverte » ababcdcd *fmfmfmfmf*

Le couplet de « La Fenêtre ouverte » est un huitain d'octosyllabes.

Vers de circonstance : 8

« Le Triomphe de la paix, ode avec chœurs » ababcdcd *fmfmfmfmf*

Dédicaces et Envois : 6, 34

« À Roger de Beauvoir » ababcdcd *fmfmfmfmf*

« A Madame Aspasia Charpentier » ababcdcd *fmfmfmfmf*

OPC IX : 1

⁴⁶⁷ OPC, t. II, p. 739.

« Le Mois de Mai » abba**cd**dc *mffmfmmf*

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

Scène I.

« N° 2 — Air » abab**cd**cd *mfmfmfmf*

Scène IV

« N° 10 Air : En vérité je vous le dis » Abba**ca**A *mffmfmf*

C'est la même forme que Banville avait employée dans la pièce qu'il intitulera en 1859 « Ombre d'Éric », « parodie de la romance en général⁴⁶⁸ ». En effet, le titre primitif de cette pièce « Odes et Ballades. Air. En vérité je vous le dis » montre bien que Banville a écrit ces deux pièces sur le même air.

Scène XI

« N° 21 Air : Mon oncle Boniface » abab**cd**cd *mfmfmfmf*

La Caravane de l'Amour

(3e chanson) « couplet » abab**cd**cd *fmfmfmfm*

TC II Annexes

Les deux jardiniers

Scène III.

abab**cd**cd *fmfmfmfm*

« Ensemble » aAbba**Ab**b *ffmmffmm*

3.8.1.4. Huitains d'heptasyllabes

Toutes les occurrences sont des chansons ou des couplets dans le corpus scénique. La disposition des rimes abab**cd**cd l'emporte sur les autres dispositions.

OPC III : 14

« Les Folies Nouvelles » Scène IV.

« Chanson » aaab**cc**cb *fffmffm*

La quatrième et dernière chanson est composée de deux huitains d'heptasyllabes. Le schéma des rimes est « moderne » selon Martinon.

TC III Hymnis

⁴⁶⁸ OPC t, III, « commentaire », p. 266

Scène I

« Duo » *abbacdd mffmffmm*

OPC VIII Annexes

Poèmes : 25

« La Charmeresse » *ababcdcd fmfmfmf*

Chansons : 3

« Fleur de bohème Catalane » *ababcdcd fmfmfmf*

TC I Annexes Le Petit Mezzetin

Scène III.

« Couplets » *ababcdCD mfmfmfmf*

3.8.1.5. Huitain d'hexasyllabes

OPC III : 23

« Reprise de la Dame » *ababcccb fmfmfffm*

OPC IV Annexes : 1

« Nice Française. Scène lyrique »

"Chant. Air National de la Reine Hortense" *ababcdCD fmfmfmf*

3.8.1.6. Huitain de pentasyllabes

OPC II

Odelettes : 14

« À Raoul Barbier » *ababcdcd mfmfmfmf*

OPC VIII

Dans la Fournaise : 38

« La Lune. Air : Au clair de la lune » *ababcdcd fmfmfmf*

Publiée en 1876, cette pièce montre que Banville continue à écrire sur des airs connus.

Théâtre complet III

Hymnis

Scène V

« Ensemble » ababcdcd *fmfmfmfm*

Scène VI

Trois huitains ababcdcd *fmfmfmfm*

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

Scène IV

« N° 11 Air : Des mousquetaires (quatuor, 2e acte) » aaabcccb *ffmfffm*

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers

Scène XI

« Air » ababcdcd *fmfmfmfm*

Scène XV

« Ensemble » ababcccb *fmfmfffm*

3.8.2. Huitains hétérométriques

3.8.2.1. Huitains bimétriques à base d'alexandrins

OPC II Le Sang de la Coupe : 6

« Le Jugement de Pâris » présente trois types de huitains à base d'alexandrins. Le mètre contrastif est dans tous les cas l'octosyllabe, qui se pose aux première, sixième et huitième positions.

Le premier huitain et le deuxième huitain ont la même disposition des rimes, mais le genre de la strophe est différent.

aaabcdcd *ffmmfmfm* 8.12.12.12.12.8.12.8

aaabcdcd *mmffmfmf* 8.12.12.12.12.8.12.8

aabbcbcc *ffmmfmff* 8.12.12.12.12.8.12.8

3.8.2.2. Huitains bimétriques à base d'octosyllabes

TC III Riquet à la houppe

Le début de *Riquet à la houppe* est composé de divers groupes de vers, séparés typographiquement, non pas par un blanc, mais par des indications de personnage. Puisque chaque groupe n'apparaît qu'une seule fois, on n'a donc pas à faire à des strophes. Mais les dispositions rimiques nous rappellent certains types de strophes. On trouve deux groupes de huit vers, composés d'alexandrins et d'octosyllabes.

Acte I, scène I,

ababccdd *mfmfmmff* 8.8.8.8.12.12.8.12

On pourrait y voir deux quatrains *abab aabb* sans blanc typographique.

aabcbccd *ffmfmfmm* 12.12.12.8.8.8.8.8

Ce groupe peut être divisé en un sizain *abcabc* et un distique *dd*.

3.8.2.4. Huitains bimétriques à base d'heptasyllabes

OPC II Odelettes : 23

« À Eugène Grangé » ababcccb *mfmfmmmf* 7.5.7.5.7.7.7.5

3.8.2.5. Huitains bimétriques à base de vers de six syllabes

TC III Hymnis

Scène V.

« Chanson » ababcccb *mfmfffm* 6.5.6.5.6.6.6.5

TC I Annexes

Le petit Mezzetin

Scène I.

« Couplets » ababbbba *mfmfffm* 6.5.6.5.6.6.6.5

Ce couplet est écrit sur deux rimes.

3.8.3. Huitains polymétriques

Dans le corpus scénique, nombreux sont des huitains dont il est impossible de déterminer le mètre de base.

OPC VIII

Textes théâtraux : 9

« Concert des Beaux-Arts »

« Chœur invisible » chanté sur la musique de Gluck : huit vers où alternent un vers de quatre syllabes et un heptasyllabe : ababcdcd *fmfmfmfm* 4.7.4.7.4.7.4.7.

Chansons : 5, 15

« Le Délaiisé » aaabcccb *fmmmf* 10.6.4.4.10.10.4.4

« Sérénade » ababcdcd *fmfmfmfm* 8.10.8.10.8.10.4.4

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

Scène II « N° 5 — Air des Reines de Mabilie » aabbcdcd
mmmmfmfm 6.6.6.9.10.10.10.10

Scène V « N° 12 Air » ababcdcd *mfmfmfmf* 8.4.8.4.8.4.8.4

3.9. Neuvains

3.9.1. Neuvains monométriques

3.9.1.1. Neuvains d'octosyllabes

OPC I : 14

« Songe d'hiver, I » aabcbddcd *mmfmfmfmfm*

Un sizain et un neuvain constituent la superstrophe.

OPC II

Le Sang de la coupe : 34

« Jugement de Pâris »

AabBcdDcC *mmffmffmm*

Au cours de la pièce, le neuvain apparaît trois fois. Les premier, quatrième, septième et neuvième vers sont identiques dans les trois cas.

3.9.1.2. Neuvains d'heptasyllabes

OPC I : 19

« Songe d'hiver, VI » aabccbdbd *ffmffmfmf*

OPC III : 14

« Les Folies Nouvelles » (Chanson) ababccdcD *fmfmffmfm*

OPC II Annexes : 19

« Les Nations » aabccbddb *fmffmffm*

Martinon analyse le schéma de rimes aabccbddb comme « le sizain augmenté d'un troisième tercet ».

TC I Annexes

« La Caravane de l'Amour » ababaabab *fmfmffmfm*

3.9.2. Neuvains hétérométriques

OPC VIII Annexes

Théâtre 1. « Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains »
ababccddc *fmffmffm* 12.8.12.12.12.8.12.12

Chansons : 6, 11

« Veillée » ababCCDEE *mfmmfmm* 7.7.7.7.8.8.4.3.8

« Le Centenaire » abaabcdcd *fmffmffm* 8.8.8.8.8.7.7.7.7

3.10. Dizains

3.10.1 Dizains monométriques

3.10.1.1. Dizains monométriques d'alexandrins

OPC II

Stalactites : 3

« Nous n'irons plus au bois » est une pièce d'un seul dizain. La disposition des rimes est assez originale : ababccbaba *mfmfmmfmmf*. La structure symétrique est apparente..

OPC I Annexes : 5

« Érato » abba**cc**deed *mffmffmffm*

Les dix premiers alexandrins du premier paragraphe peuvent être considérés comme un dizain *abba**cc**deed* ou un quatrain et un sizain *abba aabccb*.

3.10.1.2. Dizains de décasyllabes

OPC I *Cariatides* : 57-80

Banville a fait dans les *Cariatides* une section de 24 dizains avec le titre « Les Caprices, en dizains à la manière de Clément Marot » :

	Titre	Nv	Rimes	Mètres
57	I Congé	10	ababbccded mfmffmmf	10
58	II le Vallon	10	ababbccded mfmffmmf	10
59	III Fête galante	10	ababbccded mfmffmmf	10
60	IV Étang	10	ababbccded fmfmffm	10
61	V. Les Bergers	10	ababbccded mfmffmmf	10
62	VI. Pierrot	10	ababbccded fmfmffm	10
63	VII. Sérénade	10	ababbccded mfmffmmf	10
64	VIII. La Comédie	10	ababbccded mfmffmmf	10
65	IX. Bal masqué	10	ababbccded fmfmffm	10
66	X. Parade	10	ababbccded mfmffmmf	10
67	XI. Enfin Malherbe vint...	10	ababbccded fmfmffm	10
68	XII. Heine	10	ababbccded mfmffmmf	10

69	XIII. Les Parias	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
70	XIV. Trumeau	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
71	XV. Les Roses	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
72	XVI. Impéria	10	ababbccded fmfmffmfm	10
73	XVII. Le Lilas	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
74	XVIII. Hamlet	10	ababbccded fmfmffmfm	10
75	XIX. La Forêt	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
76	XX. Chérubin	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
77	XXI. Aveu	10	ababbccded mfmffmmfmf	10
78	XXII. Palinodie	10	ababbccded fmfmffmfm	10
79	XXIII. Le Divan	10	ababbccded fmfmffmfm	10
80	XXIV. Sagesse	10	ababbccded fmfmffmfm	10

Le dizain de décasyllabe *ababbccded* fonctionne chez Banville comme une sorte de poème à forme fixe. La structure rimique reste donc identique tout au long de la section. La strophe féminine apparaît 15 fois.

OPC VIII

Poèmes : 56

« À Jean Richepin »

Textes théâtraux : 11

« Gringoire » v.10 dizain ababbccded fmfmffmfm

Préfaces et épilogues : 1, 5-12

1 « Dizain, pour commencer » ababbccded fmfmffmfm

5 « Épilogue » ababbccded fmfmffmfm

6 « Aux Lectrices » ababbccded mfmffmmfmf

7 « Rappel » ababbccded mfmffmmfmf

8 « Invocation » ababbccded mfmffmmfmf

9 « Dizain, Au Lecteur » ababbccded mfmffmmfmf

10 « Zinzolin chien » ababbccded mfmffmmfmf

11 « Épilogue » ababbccded fmfmffmfm

12 « Achevé d'imprimer » ababbccded mfmffmmfmf

Dédicaces et Envois : 55

« À Georges Rochegrosse » ababbccdc

L'ensemble bien équilibré de dix décasyllabes est utilisé dans les préfaces et épilogues de ses ouvrages en prose, ainsi que comme dédicaces et envois. Dans ce sens, le dizain de décasyllabes est utilisé comme un sonnet.

3.10.1.3. Dizains d'octosyllabes

OPC III : 67

« La Sainte Bohème » abbacdeed *mffmffmffm*

3.10.2. Dizains hétérométriques

La chanson ou le couplet dans le théâtre peuvent être des dizains hétérométriques, souvent avec un refrain.

OPC II

Odelettes : 18

« Le Chant séculaire » ababccddEE *mfmfmffmfm* 5.8.5.8.6.6.8.8.5.6

La forme du « Chant séculaire » n'est pas celle du dizain ordinaire. Banville imite un air de Béranger.

OPC VIII

Dans la Fournaise : 30

« Les Demoiselles des chars » ababccdede *fmfmffmfmf* 8.12.10.12.8.8.8.12.8.12

OPC VIII

Chansons : 3

« Fleur de bohème Catalane » abbabbbcbc *fmmfmmmmm* 8.8.6.8.8.6.5.10.5.10

C'est le seul dizain quadrimétrique chez Banville. La strophe est composée de deux types de quintils : *abbab aabab* unis par la rime *b*.

Dédicaces et envois : 13

« À Messieurs les Sociétaires de la Comédie Française » abbacdcdc *mffmfmfmf*
12.8.12.8.10.12.8.12.8.8

Il s'agit d'une dédicace d'un dizain.

TC I Annexes

La Caravane de l'Amour

(couplet) aabccbDD DD *mmfmmfmm mm 7.7.7.7.7.12.12 12.12.*

Le schéma des rimes suggère une structure composée d'un sizain *aabccb* et de deux refrains de deux alexandrins.

3.11. Onzains

On n'en trouve pas dans les recueils poétiques publiés du vivant de Banville. Seulement se trouvent deux occurrences tout à fait fortuites dans le mélange des groupes de vers de diverses longueurs parmi les pièces non recueillies.

OPC II Annexes : 19

« Les Nations » *aaabbccdded fffmmffmmmm*

La section « Air », constituée par des groupes de vers de longueurs différentes, contient un onzain.

OPC VIII

Textes théâtraux : 1

« Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains » *abbabccbbcmffmfmmmmffm 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12*

C'est une séquence de onze vers qui n'apparaît qu'une seule fois dans la pièce. La forme est bimétrique.

3.12. Douzains

3.12.1. Douzains monométriques

3.12.1.1. Douzains d'alexandrins

OPC II

Le Sang de la coupe : 34

Banville en fait usage dans « Le Jugement de Pâris » d'une manière concentrée. Il y essaie diverses combinaisons des rimes (il n'y répète jamais la même forme). Dans les deuxième et troisième sections du poème, les douzains sont en alexandrins, à la différence de la première section écrite en octosyllabes, mètre le plus courant du douzain.

L'hypothèse selon laquelle ces strophes sont divisées en deux sizains serait plus plausible que l'interprétation comme un quatrain initial suivi d'un huitain.

II

ababccdedeff *mfmfmfmfmfmff*
abbaccedeff *fmmfmfmfmfmfm*
aabcbcdedeff *mmfmfmfmfmfmff*
abbaccedeff *fmmfmfmfmfmff*
aabcbcddeffe *ffmfmfmfmfmfm*
aabcbcdedeff *mmfmfmfmfmfmff*
abbaccddefef *mffmffmfmfmfm*
aabcbcdedeff *mmfmfmfmfmfmff*
ababccdefef *mfmfmfmffmfmf*
aabccbdeedff *mmfmfmfmffmfmff*
ababccdeffe *fmmfmffmfmfmf*

III

Douzain d'alexandrins à rimes suivies

3.12.1.2. Douzains d'octosyllabes

OPC II

Le Sang de la coupe : 34

« Le Jugement de Pâris »

I.

abbaccbddd *mffmffmffm*
abbaccadda *fmmfmfmfmfmfm*
ababccbddb *fmmfmffmfmfm*

Dans la première section, la structure du quatrain initial suivi d'un huitain *aaabcccb* se reconnaît facilement.

OPC II Annexes : 20

« Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle » ababcccdeeed *fmfmfffmffm*

L'octosyllabe est le mètre le plus courant du douzain. De plus, le schéma ababcccdeeed est la forme la plus régulière du douzain, étant donné qu'il est composé d'un quatrain à rimes croisées et d'un huitain *aaabcccb*.

OPC III Annexes : 7

« Le Petit Mazeppa » ababcccdeeed *fmfmfffmffm*

La pièce est écrite entièrement en douzains réguliers.

OPC VI Annexes : 3

« Adieu » ababcccdeeed *fmfmfffmffm*

Il va de même pour « Adieu ».

OPC VIII

Chansons : 8

« Ma Grand'tante Chanson Louis XV » douzain ababcdcdeefF

Ici, le douzain est constitué de trois modules-quatrains dont le dernier est à rimes suivies : *abab cdcd eefF*. Le dernier vers sert de refrain répété de manière interstrophique.

Vers de circonstance : 5

« La France à Milan » ababcccdeeed *fmfmfffmffm*

TC II Annexes

Les deux jardiniers

Scène VI. « Romance »

1er couplet. ababcdcdeFEF *fmfmfmfmfmfm*

2e couplet. ababcdcdeFEF *fmfmfmfmfmfm*

Ces couplets sont composés de trois quatrains à rimes croisées.

3.12.2. Douzains hétérométriques

OPC VIII

Chansons : 7

« Cécilia » abbaccdeedff *mffmffmffmff* 9.3.3.9.3.3.9.3.3.9.3.3

La disposition des rimes de cette chanson *abbacc deedff* peut amener à considérer qu'on a affaire à deux sizains *aabccb* inversés. La strophe est bimétrique, le poète combine l'ennéasyllabe et le trisyllabe.

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

« N° 1 — Air : Adieu mon beau navire » 12 ababcdcdefef *fmfmfmfmfmfm* 6.9.6.6
6.6.6.6.9.6.6.6

Scène II

« N° 3 — Air : vive le roi-Henrion. » 20 aaabccbееff *mmmfmmfmnnmmmm*
mfmfmfmf 7.3.3.5.7.6.5.3.3.7.3.5.

Cette forme est tout à fait particulière en ceci que ni la césure après le quatrième vers ni celle qui se trouve après le sixième vers ne sont possibles. La seule possibilité est la césure entre le septième et huitième vers : *aaabccb eeff*

3.13. Formes de plus de douze vers

Dans notre corpus, il n'y a pas de forme périodique qui contient plus de douze vers. Dans la plupart de cas, ce sont des séquences poétiques ou des couplets dans de légères pièces de théâtre.

OPC I Annexes : 5

« Érato »

La seconde partie de la première version d'« Érato » est constituée de cinq paragraphes en alexandrins sans blanc, où nous ne trouvons pas de régularité strophique. On peut cependant y reconnaître les six composants qui se combinent de diverse manière : *aa*, *abab*, *abba*, *aabb*, *aabccb*, *aabcbc*. Nous décrivons tous les modules séparément sans déterminer la longueur de groupe qu'ils peuvent former.

1. la première séquence (26 lignes)

abba aabccb abab abab aabb aabb

2. la deuxième séquence (26 lignes)

aabccb abba abab abab aabcbc aa

3. la troisième séquence (11 lignes)

abab abba aba(b)

La fin de la séquence ne correspond pas à la frontière de l'unité métrique. La troisième séquence termine à la ligne 112, pourtant, un module *abab* dépasse la frontière syntaxico-sémantique (la rime du vers 111 ne trouve son écho qu'au vers 113, qui se situe au paragraphe suivant).

4. la quatrième séquence (15 lignes)

(b)aa abab abab abba

La première ligne est le reste du module qui enjambe la frontière entre deux séquences. À première vue, le module *abab* paraît former avec les lignes 2-3 *aa* une unité de six vers *aabcbc*. Mais la ligne 3 se termine par un point qui est une ponctuation forte, ce qui nous fait hésiter à adopter cette hypothèse. Nous nous contentons donc de décrire les deux premiers vers *aa* séparément du reste.

5. la cinquième séquence (4 lignes)

abab

OPC II Annexes : 6

« Le Philosophe et son disciple, Apologues »

La première moitié de la séquence (ababccdeedffgghihij) de 20 vers peut être considérée sur le plan rimique comme un dizain régulier ababccdeed, alors que la seconde moitié (aabbcdccde) pose un problème : la rime du dernier vers ne trouve son écho qu'à la strophe qui suit, séparée par un blanc typographique. Le poète y emploie trois mètres : 12.8.8.8.12.12.8.10.8.8.12.10.8.12.12.8.8.12.12.8.

Le deuxième paragraphe de 13 vers est construit de la manière suivante : ababccddeeff 12.10.8.8.12.8.8.12.12.8.12.8. La rime *b* a le même timbre que la rime *j* du paragraphe précédent. On pourrait en proposer deux types de lecture : ababccdd eeff ou ababccc ddeeff.

OPC III : 25

« La Question d'Orient »

La pièce étant à l'état de brouillon, nous ne pouvons pas connaître la mise en page typographique. Pourtant, on peut y discerner quatre schémas de rimes : abab aabccb ababcc aabccbc. Le mètre employé est l'octosyllabe.

OPC VIII

Théâtre : 1

« Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains »

Le premier groupe comprend 18 vers : (ababccdedeeffghggh 12.12.8.8.8.12.12.12.12.8.8.8.8.12.12.8.8.8), le quatrième 13 vers (abbabcccbbc *mffmfmffmmffm* 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12) et le dernier 19 vers : (aabbab cdcd efefgghhg 8.8.8.8.8.12.8.8.12.12.12.12.12.12.8.8). Il est difficile de trouver un lien entre la disposition rimique et la disposition métrique. La rime et le mètre vont indépendamment leur chemin.

TC I Annexes

Entre l'arbre et l'écorce

N° 7 : ababccbdeefggf *fmfmffmffmfmfmf* 8.8.8.8.4.4.10.4.4.4.6.8.8.8.6 (15 vers)

N° 13 :
 abbacddeeffffghhgii *fmmfmmmmmmmmmmfmmfmm* 8.6.4.8.6.4.8.8.6.6.8.8.4.6.8.6.4.8.6.4
 (20 vers)

TC II Annexes

Les Deux Jardiniers

Le fait qu'il s'agit d'un opéra-comique explique la présence de couplets longs.

Scène I

Premier couplet ababdcddedeedfffd 8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5

Deuxième couplet ababdcdefeefggf 8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5

Scène II

ababaCC DDEEFFE 7.7.7.7.7.2/7.3.7.3.7.3.7

ababCC DDEEFFE DDEEFFE 7.7.7.7.7.2/7.3.7.3.7.3.7/7. 3.7.3.7.3.7

ababCC DDEEFFE DDEEFFE 7.7.7.7.7.2/7.3.7.3.7.3.7/7. 3.7.3.7.3.7

Le couplet se divise apparemment en deux parties : le couplet de sept vers ababCC et le refrain 7.3.7.3.7.3.7. Dans la deuxième et la troisième reprise, le refrain est répété deux fois.

Scène III.

Duo aabbccddeefff

Scène XIII

ababdcdddeeff 12.10.6. 8.12.10.6.8.12. 10.12.8.8 (13 vers)

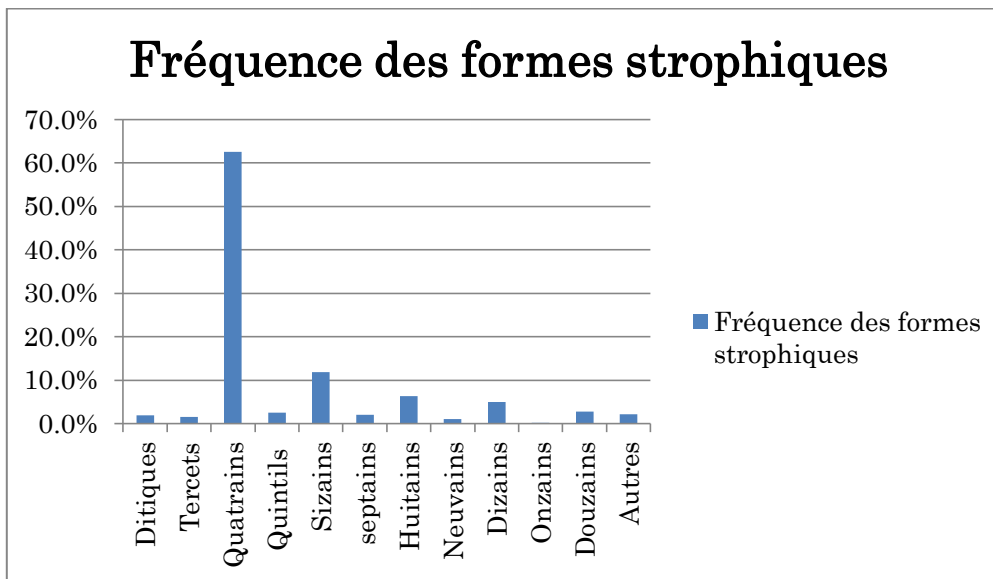
Scène XVI

aabcbdddecefcf 8.8.8.6.6.8.6.12.8.8.8.8.12.12.8 (15 vers)

Nous avons ainsi parcouru le corpus en vers de Théodore de Banville. Voici le tableau du nombre de chaque forme strophique :

Distiques	Tercets	Quatrains	Quintils	Sizains	septains	Huitains	Neuvains	Dizains	Onzains	Douzains	Autres
16	13	543	22	103	18	55	9	43	2	24	19

La proportion qu'occupent les quatrains (62,5 %) est primordiale. Suivent les sizains (11,9 %), les huitains (6,3 %) et les dizains (5,0 %). Les deux formes classiques, c'est-à-dire le quatrain et le sizain (où d'ailleurs les formules "classique" *abab* et *aabccb* l'emporte sur les autres⁴⁶⁹), représentent une grande majorité. Comme les autres poètes de l'époque, Banville, lui aussi, était encore sous une forte influence de la tradition classique.



Néanmoins, l'effort du poète pour la diversité est indéniable. L'analyse minutieuse du corpus a révélé de nombreuses modifications apportées par Banville aux formes classiques, qui sont un tremplin vers l'accomplissement d'un éventail d'expressions lyriques et de formes inventées par lui.

Il semble que Banville ait introduit les "rimes mixtes" dans le distique. C'est sans doute Banville seul qui a suivi la voie de Brizeux, qui employait la forme hétérométrique dans le tercet monorime. Si « Pourquoi Courtisane » rappelle la villanelle, son système particulier de répétition serait un hapax.

Martinon ne relève que deux poètes qui ont employé le quatrain de treize syllabes : Banville et Verlaine, qui a lu certainement *Les Stalactites*. Pour le quatrain à rimes

⁴⁶⁹ La formule *abab* occupe 77 % des quatrains, la formule *aabccb* 73,1 % des sizains.

embrassées 8.8.3.8 (« À Alfred Dehodencq » dans *Odelettes*), c'est chez Banville seul que l'auteur des *Strophes* en a trouvé l'exemple. Les formes 6.8.8.8, 6.6.3.6 (à rimes croisées), 6.6.7.7 (à rimes croisées) sont absentes dans le répertoire de Martinon.

Pour le quintil 6.3.6.6.3 de la « Chanson de ma Mie » on peut seulement citer le nom de Banville.

« Chanson de Bateau » est composée de sizains quadrimètres : 7.3.6.6.4.4. Tous les sizains polymétriques (voir la section 3.6.7), qui appartiennent le plus souvent au genre de la chanson et au corpus théâtral, ont échappé à l'attention de Martinon.

Le septain d'« Aimons-nous et dormons... » (6.8.12.6.8.6.6) semble le prolongement de la « Chanson de Bateau ». Cette combinaison de mètres n'est pas connue hors du corpus banvillien.

Martinon ne relève le huitain *abbaccac* que chez Banville (« La Vendangeuse » dans *Odelettes*). La strophe de l'« Ombre d'Éric » *abbacaca* n'y figure pas non plus.

Le neuvain était une forme peu pratiquée, il semble que, à en croire Martinon, ce soit Banville seul qui ait employé la forme *ababccbdb* (deux occurrences dans *les Cariatides*, une en octosyllabes et autre en heptasyllabes). La disposition des rimes *aabbcddcc* dans « Le Jugement de Pâris » est absente dans le répertoire de Martinon⁴⁷⁰.

La structure symétrique des rimes de « *Nous n'irons plus au bois...* » *ababccbaba* est négligée par l'auteur des *Strophes*, de même que le dizain trimétrique du « Chant séculaire » (5.8.5.8.6.6.8.8.5.6) que Banville emprunte à Béranger. La plupart des formes polymétriques dans les strophes plus longues que le sizain ne sont pas répertoriées par Martinon et restent des hapax dans l'histoire de la poésie française⁴⁷¹.

Pourquoi cette diversité ? Pourquoi inventer des formes que parfois le poète ne reprend jamais ? Voici la réponse de Banville :

C'est ainsi que l'art lyrique a des lois d'une diversité infinie, qui varient avec chaque genre, et presque avec chaque poème⁴⁷².

⁴⁷⁰ Aucun des neuvains dans les annexes ne figure dans le répertoire. Sans doute Martinon ne connaissait pas ces pièces.

⁴⁷¹ Plus le nombre de vers dans une strophe augmente, plus les possibles combinaisons rimiques et métriques sont nombreuses à ce point qu'il est difficile de les répertorier d'une manière exhaustive. De plus, il se peut que Martinon néglige les chansons (il n'a pas mentionné « Nous n'irons plus au bois » !) dont le couplet dépasse souvent dix vers. La différence de genres est ici importante.

⁴⁷² *OPC*, t. III, p. 545.

Conclusion

Le lyrisme, néologisme né à XIX^e siècle, est un des mots-clés cruciaux de l'époque. Après avoir analysé le contexte de l'époque autour de la notion du lyrisme, et confirmé l'importance de notre étude, nous avons examiné la théorie du lyrisme de Théodore de Banville, à la fois poète lyrique et théoricien du lyrisme, exprimée principalement dans *le Petit Traité de poésie française*.

Le chant lyrique, salvateur, permet à l'homme de retrouver le divin et surnaturel, loin de la société bourgeoise et mercantile du XIX^e siècle. De ses œuvres poétiques, peuvent se dégager certains thèmes typiques au lyrisme banvillien : chant, ivresse, nostalgie, folklore, antiquité. Certes, Banville reproduit parfois le paysage typique du lyrisme antique, mais la conception de l'antiquité n'est plus la même. Il s'en sert pour montrer que l'essentiel de la poésie et son effet est la condition humaine universelle.

Mais son chant lyrique ne concerne pas que l'ivresse ou la nature antique. Il se confronte à la société moderne avec une verve satirique et comique. De même que Baudelaire, Banville est un des premiers poètes qui traitent de la vie moderne, dont le cadre est bien sûr la ville et sa foule. La situation délicate de l'art et de l'artiste au sein de la société bourgeoise et industrielle de l'époque, est évoquée sur un ton comique et satirique. Le lyrisme banvillien touche un domaine que les romantiques n'envisageaient pas et dont les poètes postérieurs ne manqueront pas de s'emparer.

Fervent hugolâtre, Banville suit la leçon de refus des genres édictée par son maître. Ainsi, Banville intègre tous les genres poétiques à la poésie lyrique, y compris l'épique et le dramatique. La lignée du « poème » réunit *Les Cariatides*, *Le Sang de la coupe* et *Les Exilés* et dans le corpus théâtral, se trouve une série de pièces qui sont des genres « paralittéraires » comme la revue de fin d'année (*Le Feuilleton d'Aristophane*), le vaudeville (les pièces recueillies dans les annexes du premier tome du *Théâtre complet*), la folie (« Les Folies-Nouvelles »), la féerie (*Le Baiser*) et même l'opéra comique (*Les Deux Jardiniers*). En même temps, certaines pièces récitées ou jouées sur scène ont été recueillies dans ses recueils poétiques. L'osmose entre le lyrico-poétique et le dramatique est un phénomène typique du lyrisme banvillien.

Ce caractère complexe du lyrisme du poète reflète la situation de l'époque de la modernité naissante, qui nécessitait la diversité des expressions, riches de nuances, sans se contenter des formes classiques. Banville a beaucoup contribué à cette évolution de la poésie française. Pour la diversité, dès ses premières œuvres il a essayé de nombreuses formes qui sont parfois des hapax dans l'histoire de la poésie française, et des innovations que vont reprendre les poètes de la génération suivante.

Les vers lyriques très variés de Banville ne sont donc jamais une simple étude formelle ni un divertissement pour montrer sa virtuosité, mais ils sont exigés par chaque situation du

lyrisme. Notre principal objectif est de saisir les caractéristiques de l'expression lyrique de Banville, ce qui nous a amené à examiner intégralement le corpus en vers du poète, y compris de nombreux poèmes non recueillis et son théâtre avec certaines pièces inédites, dans la mesure où celles-ci sont aussi le résultat des recherches pour l'expression propre à sa pensée.

Tout d'abord, nous avons brièvement esquissé, appuyés sur le travail de Karine Devauchelle, les caractéristiques des vers composés chez Banville. La méthode distributionnelle, appliquée au corpus banvillien, a révélé la contribution de Banville à l'assouplissement du cadre de l'alexandrin et du décasyllabe.

À côté de l'alexandrin et de l'octosyllabe, les impairs se remarquent de plus en plus fréquemment. Certes, l'impair a été déjà suffisamment pratiqué par les poètes romantiques, mais ce sont souvent l'heptasyllabe ou le pentasyllabe : l'ennéasyllabe et le vers de treize syllabes étaient extrêmement rares. En cherchant la diversité de l'expression poétique, Banville n'hésite pas bien sûr à pratiquer les impairs, mais surtout il insiste sur la possibilité du vers de neuf syllabes et du vers de treize syllabes : « On a prétendu à tort que les vers de neuf, de onze et de treize syllabes n'existent pas⁴⁷³ ». En effet, Banville est au XIXe siècle le premier poète qui a employé le vers de treize syllabes. Il n'a pas utilisé le vers neuf syllabes dans ses recueils poétiques, mais dans le *Petit Traité de poésie française*, il présente le vers de neuf syllabes césuré 3-3-3. De plus, avant de terminer l'ouvrage, il se rend compte que le vers de neuf syllabes mesuré 5-4 est possible et en compose un exemple. Banville élargit ainsi sans cesse le choix formel.

La strophe est le domaine où Banville est le plus novateur et auquel la plus grande partie de notre travail a été consacrée. Il déclare la libération du choix formel : « Le poète, dans cette appropriation des mètres et des rythmes au sujet qu'il traite, ne relève plus désormais que de son inspiration et de son génie⁴⁷⁴ ». Effectivement, en fonction des sujets dont il traite, Banville essaie diverses formes strophiques, et il n'hésite pas à inventer de nouvelles formes. Il témoigne par ailleurs de l'augmentation du nombre des formes strophiques à l'époque⁴⁷⁵.

Certes, les strophes classiques font encore partie majeure du corpus banvillien, mais la diversité des formes strophiques chez Banville est admirable. Il est un des poètes les plus fréquemment mentionnés dans le travail incontournable de Philippe Martinon. Il fait varier de deux côtés les formes strophiques : la disposition des rimes et le choix des mètres. La disposition des rimes s'éloigne souvent des strophes classiques pures. Lorsqu'il emploie plusieurs mètres dans une strophe plus ou moins longue, celle-ci nous donne parfois l'impression qu'il s'agit du vers libre. De plus, la longueur des strophes est très variée : en

⁴⁷³ *PTPF*, p. 10.

⁴⁷⁴ *PTPF*, p. 114.

⁴⁷⁵ « Ce trésor des strophes d'ode déjà existantes peut être augmenté, et en effet est augmenté tous les jours par les poètes doués du génie de la métrique » (*PTPF*, p. 112).

plus du quatrain et du sizain, formes très usitées chez les classiques, il pratique le septain, le neuvain, le onzain, et le douzain. La combinaison de différentes formes strophiques qui constituent une « superstrophe » est aussi fréquente.

Au milieu du XIXe siècle, la convention qui associait une forme à un sujet particulier est devenue moins systématique⁴⁷⁶, et le poète doit chercher sa propre expression, appropriée aux sujets dont il traite. La strophe, qui est une superstructure comprenant le mètre et la rime, lui permet des combinaisons possibles. Ainsi, en approfondissant les formes strophiques, Banville a rendu sa panoplie de formes plus riche.

Ce qui contribue à l'originalité du poète, c'est la pratique des vers lyriques dans le théâtre. Déjà, *le Feuilletton d'Aristophane*, revue de fin d'année "poétisée" représentée en 1852, comprend diverses strophes dont certaines formes apparaissent pour la première fois dans le corpus⁴⁷⁷. L'introduction de la forme de l'Ode dans le dramatique se poursuit et Banville va jusqu'à composer la première scène entière du *Riquet à la houppe* en vers lyriques. Parallèlement, il a collaboré avec des compositeurs pour les deux opéras comiques qui contiennent de nombreuses strophes-couplets dont la complexité dépasse de beaucoup le cadre des strophes dans les œuvres poétiques. Les pièces inédites recueillies dans le *Théâtre complet* ont beaucoup contribué à éclairer la situation.

Admirateur des poètes du XVIe siècle, Banville a mis en pratique des poèmes à forme fixe tout au long de sa carrière. Avec Baudelaire et Leconte de Lisle, Banville appartient à la génération qui les a ressuscitées. La pratique des formes fixes est non seulement une contestation du classicisme, mais aussi un essai pour enrichir les choix formels des poètes.

Dès *les Cariatides*, il a composé une série des formes fixes telles que le triolet, le rondeau. Aux côtés des *Stalactites* et des *Odelettes*, il n'a cessé de les pratiquer, mais cette fois-ci sous le ton caricatural et comique. Ce sont des pièces qui figureront dans les *Odes funambulesques*. Il ajoute à son répertoire la ballade, le chant royal, la villanelle, le virelai, et le pantoum. Une série de recueils entièrement consacrés à une forme fixe ont été publiés dans les années 1870, *Les trente-six ballades joyeuses* (1873), *Les Princesses* (1874), et *Rondels* (1875). Il est vrai que Banville insiste sur l'importance de la forme régulière du sonnet dans *Le Petit Traité de poésie française*, mais en fait il tâtonnait pour aboutir aux formes qui lui paraissent définitives et il existe un certain nombre de pièces qui ne sont pas régulières au sens strict. Sa pratique des formes fixes exerce une certaine influence sur les jeunes poètes comme Cros, Corbière et Mallarmé qui, à l'instar de leur maître, ne cesseront de tâtonner pour trouver la forme qui leur convient.

L'examen du corpus banvillien a ainsi révélé que Banville cherchait sans cesse son lyrisme, c'est-à-dire son expression poétique elle-même. Pour chaque situation, l'expression

⁴⁷⁶ Par exemple, l'alexandrin à rimes plates était la forme privilégiée, presque exclusive, de l'Épopée et de la Tragédie.

⁴⁷⁷ Cette voie avait été déjà frayée par exemple dans *Les Nations*, ode mêlée de chant et de danse.

doit aussi varier, d'où une étonnante diversité formelle dans son œuvre. Autrement dit, la diversité formelle chez Banville témoigne de son regard perspicace, ouvert non seulement sur le paysage antique et nostalgique, mais aussi sur l'évolution du monde contemporain et de sa sensibilité riche de nuances. Entre le monde et le regard du poète, l'expression poétique ne peut jamais être stable. Notre travail a consisté à mettre en lumière ce dynamisme.

Nous regrettons de n'avoir pas pu aborder le corpus des œuvres en prose de Banville. Compte tenu de l'aspect plutôt métaphysique de la conception du lyrisme chez le poète, il peut bien y avoir un lyrisme en prose, ce qui pourrait évoquer le poème en prose que Banville dénie en même temps qu'il apprécie les pièces d'Aloysius Bertrand et de Baudelaire. L'étude de ses contes serait aussi intéressante. Théodore de Banville fait partie de la constellation des poètes les plus originaux et les plus riches de la seconde moitié du XIXe siècle ; c'est une grande étoile dont la valeur n'est pas encore entièrement mise en lumière.

ANNEXES

Annexe 1. Répertoire général des formes strophiques chez Théodore de Banville.

Nous avons analysé les vers lyriques de chaque recueil, chaque pièce de théâtre de Théodore de Banville et en fait la synthèse dans la troisième partie. Nous donnons ici le répertoire de toutes les pièces dans notre corpus, classées selon leur forme strophique à partir du distique aux strophes plus longues que 12 vers. L'objectif de ce répertoire, c'est de permettre de mettre en rapport des occurrences de chaque forme strophique.

N

Ce champ indique le numéro attribué à chaque poème dans la deuxième partie.

Titre

Ce champs donne les informations suivantes : le titre de la pièce, et le titre du recueil qui contient celle-ci, et éventuellement la section où une pièce dans un volume des *Œuvres poétiques complètes* ou du *Théâtre complet*. Parfois le schéma métrique est indiqué dans ce champ.

Strophes

Sont décrit dans ce champs le schéma rimiques et gonique de la strophe.

Mètres

Pour les strophes monométriques, nous donnons un chiffre qui est le nombre de syllabes contenues dans un vers. Quand il s'agit des formes polymétriques, nous en donnons la description fidèle. Ce champs peut être vide quand un tableau est consacré une forme monométrique dont le mètre est indiqué ailleurs.

Tome (OPC, TC), Page

L'indication de page dans OPC ou TC où figure la pièce concernée, permettra aux lecteurs de se référer directement aux éditions critiques.

1. Distiques

N°	Titre	Rimes	Mètres	Tome, Page
	<i>Cariatides</i>			OPC I
20	Songe d'Hiver.VII	distique ff mm ff mm	12	132
22	Songe d'Hiver. IX	distiques mm ff mm ff	12	137
	<i>Stalactites</i>			OPC II
23	Idylle	distique rimes suivies	12	
26	Elégie	Elegie distique rimes mixtes fm fm fm	10.7.	58
	<i>Odelettes</i>			OPC II
6	A Edmond et Jules de Goncourt	distique fm fm fm	12	117
	<i>Exilés</i>			OPC IV
38	Amédine Luther, À madame Anna Luther	distiques ff mm ff mm	10.7.	170
	Annexes OPC V			OPC V
9	Du même au même		12	251
10	Distique pour le portrait de Leo Lespès	distique	12	251
	Annexes OPC VIII			OPC VIII
	Distiques			
1	[Polichinelle]	ff	12	470
2	Les Mirlitons de La Vie moderne	mm	12	470
3	Ah ! Quand la jeunesse...	ff	12	470
	Dédicaces et envois			
30	A Catulle Mendès	ff	12	492
33	A Cadet	mm	12	493
				TC III
	Hymnis Scène V	distique mm	12	58
	Annexes TC II			TC III
	La Voisine	Distique ou Rimes plates	8	317

	Les deux jardiniers. Scène XI	mm	10	367
--	----------------------------------	----	----	-----

2. Tercets

N°	Titre	Formes strophiques	Mètres	Tome, Page
	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
2	<i>Les Cariatides</i>	terza rima a aba bab...	12	7
21	Songe d'Hiver. VIII	terza rima aba bab fmf mf...	12	135
35	Trois femmes a la tete blonde	tercets monorimes fff mmm fff	8	191
37	Sachons adorer	Tercets monorimes fff mmm fff	8	193
5	Même en deuil...	Tercets monorimes mmm fff mmm	8	196
45	Pourquoi, courtisane	abA Aba b	5	208
	<i>Les Stalactites</i>			OPC II
1	Décor	terza rima a aba bcb...fmf mf...	12	5
	<i>Odelettes</i>			
1	Loisir	tercet aaa bbb...(mmm fff...)	8	99
12	À Adolphe Gaiffe	3 aaa bbb... fff mmm	8	132
	<i>Les Exilés</i>			OPC IV
27	La Fleur de Sang	terza rima fmf mf...	12	125
36	A Auguste Brizeux	tercet fff mmm fff	12.8.12/8.12. 8	163
	OPC I Annexes			OPC I
1	Que, malgré le rire moqueur	Tercet monorime mmm fff mmm	8	297
	<i>Le Forgeron</i>			TC III
	Scène V	Terza rima a bab bcb cdc...	12	219

3. Quatrains

3.1. Quatrains de vers de treize syllabes

N°	Titre	Strophes	Mètre	Tome, Page
	<i>Stalactites</i>			OPC II
31	Le Triomphe de Bacchos	quatrain ffmm	13	79

3.2. Quatrains d'alexandrins

3.2.1. Quatrains monométriques d'alexandrins

N°	Titre	Strophe	Tome, Page
	<i>Stalactites</i>		OPC II
2	Carmen	mfmf	8
17	La Fontaine de jouvence	ffmm	43
25	L'Arbre de Judée	mfmf	64
27	La Symphonie de la Neige	fmfm	
	<i>Le Sang de la coupe</i>		OPC II
3	Les Soufrances de l'artiste	fmfm	220
14	La Prophétie de Calchas	mfmf	239
18	Le Palais de la Mode	fmfm	258
21	Le Triomphe du Génie	fmfm	279
22	Le Livre d'Heures de la Châteraine	fmfm	271
27	La Muse Héroïque	fmfm	284
29	La Muse des vingt ans	mfmf	304
30	La Charité	fmfm	307
32	La Centième de Notre-Dame de Paris	fmfm	313
34	Les Voyageurs	fmfm	343
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
2	La Ville Enchantée	fmfm	20
3	La belle Véronique	fmfm	25
5	Premier Soleil	fmfm	37

21	Bonjour, Monsieur Courbet	fmfm	148
	<i>Exilés</i>		OPC IV
13	L'Ile	mfmf	49
18	Érinna	abab ffff	97
30	L'Ame de Célio	fmfm	136
32	Rouvière	fmfm	152
34	L'Attrait du Gouffre	fmfm	158
	<i>Occidentales</i>		OPC V
3	Courbet, seconde manière	fmfm	9
13	Le Siècle à Aiguille	fmfm	44
14	Tristesse de Darimon	fmfm	48
	<i>Rimes dorées</i>		
20	A Charles Desfossez	mfmf	204
22	À la Jeunesse	fmfm	209
23	Le Théâtre	fmfm	213
24	À Eugène Delacroix	mfmf	218
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
29	Bakkhos	fmfm	74
46	À Victor Hugo	fmfm	134
48	Épitaphe d'Alfred Dehodencq	fmfm	140
56	À Madame Léon Daudet	mfmf	151
	Annexes		
	OPC I		OPC I
11	[Vers écrits sur l'album de Mme Angebert	fmfm	326
13	Lettre adressée à M. J.J. après une première visite	mfmf	335
	OPC II		
4	A Pierre Corneille	fmfm	351
12	La Muse des Chansons	mfmf	364
19	Les Nations	fmfm	401
21	Paris et le nouveau Louvre Ode à M. le Docteur Louis Véron	III. Quatrain mffm	403
		VI. 21 quatrains Quatrain fmfm	404
	OPC III		

20	Épiloque des Pensées d'un emballeur de commerson	fmfm	309
31	A mon bon ami Adolphe	aabb mmff	335
	OPC IV		OPC IV
1	Nice Française, scène lyrique	fmfm	279
2	Le Voeu de Nice, 4 mars 1860	fmfm	290
3	Le Vingt Avril	fmfm	292
4	Aphrodité	fmfm	295
7	L'Inconsolée	mfmf	299
	OPC V		OPC V
12	Ode à Ronsard	fmfm	253
	OPC VI		OPC VI
3	Adieu	quatrain abab	355
		deux quatrains fmfm	
		quatre quatrains fmfm	
		trois quatrains fmfm	
	Poésies d'enfance et de Jeunesse		OPC VIII
3	Puisque l'invention	fmfm	229
	Poèmes		
6	A Deburau	fmfm	238
11	Rébecca Félix	fmfm	245
16	Deux Pâquerettes	fmfm	252
19	Marlotte	mfmf	256
27	A Mesdemoiselles de G***	fmfm	268
40	A Édouard Plouvier	fmfm	284
54	En forêt	mfmf	311
63	Les Saisons	fmfm	320
64	Au jardin	fmfm	321
	Prologues et textes théâtraux		
2	Mesdames et Messieurs...	fmfm	325
3	Adieux à Ferville Strophes lues par M. Bressant	fmfm	327
7	Ode à Shakespeare	fmfm	334

12	Remerciement	fmfm	369
18	Les Écoliers Prologue d'ouverture	fmfm	385
	Vers de circonstance		
3	[A Mademoiselle Judith Montigny]	mfmf	430
16	Vous êtes invités, beaux messieurs..	fmfm	463
19	Nos pères amoureux	fmfm	466
	Dédicaces et envois		
20	A Mademoiselle Sarah Bernhardt	mfmf	487
52	A André Antoine	ffmm	498
53	A Mademoiselle Deneuilly	mfmf	498
54	A Jules Claretie	mmff	498
	OPCIX		
8	La Comédienne Strophes récitées par Mademoiselle Sarah Bernhardt	quatrain fmfm	20
13	A Gustave Flaubert	mfmf	28

3.2.2. Quatrains hétérométriques à base d'alexandrins

N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome, Page
	12.12.12.10			TC III
	Riquet à la Houppe Acte I Scène I	abab mfmf	12.12.12.10	70
	12.12.12.8			
	<i>Roses de Noël</i>			OPC VI
1	Douces Larmes	abab mfmf	12.12.12.8	306
	OPCVIII			
	Dédicaces et envois			
		aabab mmfmf	12.12.12.12.8	
2	À Édouard Thierry	abab mfmf	12.12.12.8	486
	Théâtre complet I Annexes			TC I
3	Le Petit Mezzetin. Scène VII Récitatif	abab fmfm	12.12.12.8	388
	12.12.12.6			

	<i>Le Sang de la coupe</i>			OPC II
17	La Colombe blessée	abab fmf	12.12.12.6	257
	OPCVIII ANX			OPC VIII
2	O mon père chéri	aabb fmm	12.12.12.6	227
	Formes symétriques			
	12.8.12.8			
	<i>Cariatides</i>			OPC I
12	Le soleil souriait	abab fmf		107
	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
53	À un ami, pour lui réclamer le prix d'un travail littéraire	abab mfm		196
	<i>Occidentales</i>			OPC V
9	Le Thiers-Parti	abab mfm		29
16	Démolitions	abab mfm		54
23	Leroy s'amuse	abab mfm		85
27	Le Budget	abab mfm		99
29	La Mitrailleuse	abab mfm		107
	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	Scène I	aabb mmff		71
	12.8.8.12			TC III
	<i>Riquet à la houppe.</i> Scène I	aabb mmff	12.8.8.12	71
	8.12.8.12			
	<i>Occidentales</i>			OPC V
36	Donec gratus	aabb mmff	8.12.8.12	133
	12.6.12.6			
	<i>Cariatides</i>			OPC I
28	Ceux qui meurent et ceux qui combattent II. La mort du poète	abab mfm		157
33	VI Nostalgie	abab mfm		187
53	A ma mère	abab mfm		230
56	A Auguste Supersac	abab mfm		236
82	Aux Amis de Paul	abab fmf		270
	<i>Stalactites</i>			OPC II
28	Dans le vieux cimetière	abab fmf		75
35	A Olympio	abab fmf		87
	<i>Le Sang de la coupe</i>			OPC II
16	Tristesse au jardin	abab mfm		250

20	Vous en qui je salue une nouvelle aurore	abab fmfm		264
29	La Gloire de Molière	abab fmfm		289
34	Le Jugement de Pâris	abab mfmf		317
	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
22	Nadar	abab mfmf		139
	Annexes OPC III			
24	Croquemitaine Occidentale	abab mfmf		324
27	A Nadar	abab fmfm		331
	<i>Occidentales</i>			OPC V
2	La Pauvreté de Rothschild	abab mfmf		6
4	Molière chez Sardou	abab mfmf		12
6	Soyons carrés	abab mfmf		17
8	A vol d'oiseau	abab mfmf		26
10	Pièces féeries	abab mfmf		32
	<i>Roses de Noël</i>			OPC VI
11	Silence	abab mfmf		309
	Annexes OPCVI			
21	À ma mère	abab mfmf		394
	Annexes OPC VIII Poèmes			
15	À Madame Céleste de Chabrilan	abab mfmf		250
	<i>Florise</i>			TC II
	Acte II Scène VI	abab fmfm (deux types de quatrains s'alternent)	12.12.12.12/12.6.12.6	167
	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	« Riquet à la houppe » Acte III scène III	abab mfmf		107
	<i>Ésope</i>			TC III
	« Ésope » Acte II, Scène III	abab mfmf		290
	12.3.12.3			
	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	Acte IV scène VII fmfm	abab fmfm		126
	Formes Dissymétriques			
	TC III			TC III
	<i>Riquet à la houppe.</i> Acte I Scène I	abab mfmf	12.8.8.8	69

		abab mfmf	8.8.8.12	70
		abab mfmf	8.8.8.12	71

3.3. Quatrain d'hendécasyllabes

Titre	rimes	mètre
Sans titre (PTPF, 1881, p,15)	fmfm	11

3.4. Quatrains à base de décasyllabes

N°	Titre	Strophe	Mètre	Page
Forme monométrique				
	<i>Stalactites</i>			OPC II
10	Ronde sentimentale	distique aaà MM ; quatrain abba fmmf	10	22
	ANX OPC VIII Poèmes			OPC VIII
8	À sa pantoufle	abab fmfm	10	242
17	À Émile Deschamps	abab fmfm	10	253
24	Nuit d'été	abab fmfm	10	261
	Chansons			
2	Crépuscule de Rêverie	abab fmfm CCDD ffmm(refrain)	10.10.10.10 / 6.6.6.6	403
Formes à clause				
	10.10.10.6			
	OPCII Annexes			OPC II
14	L'Ode immortelle. A Théophile Gautier	abab mfmf	10.10.10.6	367
	10.10.10.5			
	OPC I			OPC I
38	Idolâtrie	abab fmfm	10.10.10.5	194
	<i>Odelettes</i>			OPC II
9	A Léon Gatayes	abab fmfm	10 10 10 5	123
	<i>Dans la Fournaise</i>			OPC VIII

22	Au Laurier	abab mfmf	10.10.10.5	58
	OPC II Annexes			OPC II
18	A Jules Janin	quatrains mmmm aaab bbbc...	10.10.10.5	381
Formes symétriques				
	OPC II Annexes			OPC II
19	Les Nations	abab fmfm	10.8.10.8	383
	Hymnis			TC III
	Scène V Ensemble (refrain)	abab	(1) 8.10.8.10	55
	<i>Améthystes</i>			OPC IV
3	Inviolata	abab mfmf	10.6.10.6	216
	<i>Exilés</i>			OPC IV
41	A Théophile Gautier	abab fmfm	10.5.10.5	180

3.5. Quatrain d'ennéasyllabes

N°	OPC VIII Annexes	rimes	mètre	OPC VIII
32	Le Poète	mfmf	9	274

3.6. Quatrains d'octosyllabes

3.6.1. Quatrains monométriques d'octosyllabes

N°	Titre	Strophe	Tome, Page
	<i>Cariatides</i>		OPC I
1	À ma mère	abab fmfm	5
9	IV. O mon âme, ma voix pensive	abab fmfm	98
32	V La Vie et la Mort	abab fmfm	182
43	Leila	abab fmfm	203
81	A Madame Caroline Angebert	abab fmfm	267
83	Sieste	abab fmfm	275
	<i>Stalactites</i>		OPC II
4	La Muse	aabb ffmm mmff ffmm mmff ffmm	11

6	Chanson à boire	quatrain abba fmmf	14
18	Chanson d'amour	quatrain abab mfmf	46
24	Toute cette nuit nous avons...	abab mfmf	62
32	La dernière pensée de Weber	sizain aabccb (ffmffm) ; quatrain abab fmfm	82
	<i>Odelettes</i>		OPC II
16	À Philoxène Boyer	abab (ffff tous en rimes féminines)	139
25	Théophile Gautier	abab fmfm	163
	<i>Le Sang de la coupe</i>		OPC II
29	La Gloire de Molière	abba fmmf	289
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
6	La Voyageuse	abab mfmf	40
52	Ma biographie	abab mfmf	193
	<i>Exilés</i>		OPC IV
35	Les Forgerons	abab fmfm	160
	<i>Occidentales</i>		OPC V
7	À la Biche empaillée	abab fmfm	22
12	Inventaire	abab fmfm	40
15	L'Œil crevé	abab fmfm	51
17	La Criminelle	abab mfmf	57
19	Le Petit-Crevé	abab fmfm	69
20	Le Lion amoureux	abab fmfm	73
22	Pénélope et Phryné, à Charles Marchal	abab mfmf	81
25	La Balle explosible	abab mfmf	92
26	Embellissements	abab mfmf	95
30	Périphrases	abab fmfm	111
31	Trop de cigarettes	abab mfmf	114
32	Chez Guignol	abab fmfm	117
33	Un Chant National, s'il vous plaît	abab fmfm	122
35	Delirium tremens	abab mfmf	129
	<i>Rimes dorées</i>		OPC V
2	La Lyre dans les Bois	abab mfmf	162
3	Une Fête chez Gautier	abab mfmf	168
4	Conseil à un Écolier	abab fmfm	174
5	Pas de Feuilleton	abab fmfm	177
20	A Charles Desfossez	abab mfmf	204
25	<i>L'Âme victorieuse du Désir</i>	abab fmfm	222

	<i>Roses de Noël</i>		OPC VI
16	Feuilles mortes	abab fmf	317
17	Toute mon âme	abab mfm	320
21	Leurs Lèvres	abab mfm	325
	<i>Idylles prussiennes</i>		OPC VI
1	Le Cavalier	abab mfm	9
2	La Marseillaise	abab mfm	11
3	La Besace	abab fmf	14
4	Les Allemandes	abab (fff)	17
5	Les deux soleils	abab mfm	19
6	Les Villes Saintes	abab mfm	22
7	Bonne Fille	abab fmf	23
8	La Populace	abab mfm	25
9	Les Femmes violées	abab (fff)	26
10	La Soirée	abab mfm	29
11	Un Prussien Mort	abab fmf	33
12	Cauchemar	abab fmf	36
13	Le Héros	abab (fff)	38
14	La Lune	abab mfm	40
15	Le Charmeur	abab mfm	43
16	La République	abab fmf	46
17	Châteaudun	abab (mmmm)	48
18	Le Turco	abab mfm	50
19	Réplique	abab mfm	52
20	L'Histoire	abab fmf	54
21	Le Rêve	abab (fff)	57
22	Le Jour des Morts	abab fmf	59
23	Les Fontaines	abab (fff)	62
24	Le Moineau	abab fmf	64
25	À la Patrie	abab fmf	67
26	Le Bavarois	abab fmf	69
27	Rouge et Bleu	abab fmf	72
28	Le Cuisinier	abab fmf	75
29	Attila	abab fmf	77
30	Orléans	abab fmf	80
31	Le Mourant	abab fmf	84
32	L'Âne	abab mfm	87
33	Chien perdu	abab mfm	91
34	Le Contagion	abab mfm	94

35	Les Rats	abab mfmf	97
36	Versailles	abab fmfm	99
37	Aux Compagnies de guerre du dix-huitième bataillon	abab fmfm	102
38	Scapin tout seul	abab mfmf	105
39	À Meaux, en Brie	abab fmfm	108
40	Espérance	abab mfmf	111
41	Monstre vert	abab mfmf	113
42	Les chefs	abab fmfm	116
43	Sabbat	abab fmfm	118
44	La flèche	abab fmfm	120
45	La Résistance	abab (ffff)	124
46	Les Pères	abab mfmf	128
47	La fausse dépêche	abab mfmf	130
48	Travail stérile	abab mfmf dialogue	132
49	Les enfants morts	abab fmfm	137
50	Alsace	abab fmfm	140
51	L'empereur	abab fmfm	142
52	Marguetire Schneider	abab fmfm	144
53	Les Larmes	abab fmfm	147
54	Un vieux Monarque	abab mfmf	150
55	Le fourrier Graf	abab mfmf	152
56	Celle qui reste	abab (ffff)	155
57	Paris	abab fmfm	157
58	Le Docteur	abab fmfm	160
59	La Fillette	abab fmfm	163
60	Henri Regnault	abab fmfm	166
61	Vingt-neuf Janvier	abab fmfm	169
62	L'Épée	abab mfmf	172
63	Le Lion	abab fmfm	175
64	Epilogue	abab mfmf	178
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
1	I. Misère	abab mfmf	5
2	II. Lili	abab mfmf	7
3	III. Le Prêtre	abab mfmf	8
4	IV. L'Épouse	abab mfmf	9
5	V. Le Petit	abab mfmf	10
6	VI. La Princesse	abab mfmf	11
7	VII. Monsieur Alexandre	abab mfmf	12

8	VIII. La Bouquetière	abab mfmf	13
9	IX. Le Vieux	abab mfmf	14
10	X. La Fille	abab mfmf	15
12	XII L'Odéon	abab mfmf	18
14	XIV. Géométrie	abab (fff)	23
16	XVI. A Sarcey	abab mfmf	27
18	XVIII A l'Opéra	abab fmfm	32
19	XIX Académie	abab mfmf	34
21	XXI Ballard	abab fmfm	38
22	XXII Transigeante	abab mfmf	41
23	XXIII Philosophie	abab mfmf	42
25	XXV Rue de Sèze	abab (fff)	48
27	XXVII La Mode	abab mfmf	52
28	XXVIII Petit Noël	abab fmfm	54
29	XXIX Bibliographie	abab mfmf	56
30	XXX Comédie Française	abab mfmf	59
34	XXXIV...On les honore	abab mfmf	70
35	XXXV Politique	abab fmfm	71
36	XXXVI Maurice Bouchor	abab mfmf	74
38	XXXVIII Musique Française	abab fmfm	79
40	XL Clovis Hugues	abab fmfm	83
42	XLII Comédiens	abab fmfm	88
43	XLIII Les Boîtes	abab mfmf	91
46	XLVI Dans le Monde	abab mfmf	99
48	XLVIII Quel Daim	abab fmfm	107
50	L Initiales	abab fmfm	113
51	LI Bon Matin	abab mfmf	115
52	LII Bal Masqué	abab fmfm	118
53	LIII Un Jeune Homme	abab mfmf	121
54	LIV La Dame	abab fmfm	123
55	LV Oiseliens	abab mfmf	126
57	LVII Païva	abab mfmf	129
58	LIX Turlututu	abab fmfm	134
60	LX Garcia	abab mfmf	136
61	LXI Le Cèdre	abab mfmf	138
62	LXII Michelet	abab mfmf	141
66	LXVI Le Mot	abab mfmf	151
67	LXVII Cettivayo	abab fmfm	153
68	LXVIII Les Cartes	abab fmfm	156

69	LXIX Jeu	abab mfmf	159
70	LXX Lex	abab fmfm	162
71	LXXI Vivre	abab mfmf	164
72	LXXII Le Lion	abab fmfm	167
74	LXXIV Phémie	abab fmfm	172
75	LXXXV Festin En rimes kyrielles	aabb fmm	174
76	LXXXVI A Paul Arène EN rimes kyrielles	aabb fmm	177
77	LXXXVII Vieux Jeu	abab fmfm	180
80	LXXX Carême	abab mfmf	187
82	LXXXII A Jeun	abab mfmf	192
84	LXXXIV Femmes	abab mfmf	197
87	LXXXVII Le Veau	abab mfmf	204
89	LXXXIX Les Robes	abab fmfm	208
91	XCI Aveu	abab fmfm	213
92	XCII Les Tristes	abab mfmf	215
96	XCVI Charivari Strophes dites par Mademoiselle Reichemberg le 3 mai 1883 A la fête donnée chez Pierre Véron pour le cinquantenaire du Journal	abab fmfm	232
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPC VII
1	I. À Catulle Mendès	abab mfmf	243
3	III Toute la Lyre	abab fmfm	247
4	IV Landrol	abab fmfm	249
8	VIII Le Lys	abab mfmf	257
9	IX La Pluie	abab mfmf	259
10	X L'immortelle	abab mfmf	261
11	XI. Désarmement	abab mfmf	263
12	XII Le Piano	abab mfmf	265
13	XIII Le Froid	abab fmfm	267
14	XIV Repos	abab mfmf	269
17	XVII Chasseurs	abab mfmf	275
18	XVIII Réplique	abab mfmf	277
19	XIX Rire	abab fmfm	279
20	XX Lune	abab mfmf	281
22	XXII Peinture	abab fmfm	286
23	XXIII Lapins	abab mfmf	289
24	XXIV Birbe	abab fmfm	292

25	XXV Variante	abab fmfm	295
27	XXVII Jocrisse	abab mfmf	301
28	XXVIII Titania	abab mfmf	304
30	XXX Mardi Gras	abab (ffff)	311
31	XXXI Névrose	abab mfmf	314
32	XXXII Moderne	abab mfmf	317
33	XXXIII Tristesse	aabb fmm	320
34	XXXIV Visite	abab fmfm	323
35	XXXV Exposante	abab mfmf	326
37	XXXVII Deux Tours	abab mfmf	332
40	XL L'ÉTÉ	abab mfmf	342
42	XLII Pessimisme	abab mfmf	349
43	XLIII Pégase	abab fmfm	352
44	XLIV Scientifique	abab mfmf	355
45	XLV Princesse	abab mfmf	358
46	XLVI La Nuit	abab mfmf	361
49	XLIX Cigare	abab mfmf	372
50	L Bêtes	abab mfmf	375
53	LIII Les Femmes	abab mfmf	386
54	LIV Chapeaux	abab mfmf	389
55	LV Vendeur	abab mfmf	392
56	LVI Carnaval	abab fmfm	396
57	LVII Controverse	abab mfmf	400
58	LVIII Avril	abab mfmf	403
59	LIX A Auguste Vacquerie	abab fmfm	407
60	LX La Charrette	abab fmfm	410
61	LXI Villégiature	abab mfmf	413
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPCVIII
24	Rue de l'Éperon	abab fmfm	62
27	La Promenade	abab mfmf	70
45	La Statue de Victor Hugo	abab fmfm	127
55	À Catulle Mendès	abab mfmf	149
57	Déjà vus	abab mfmf	153
59	Temps chauds	abab mfmf	160
60	Ciels brouillés	abab mfmf	163
61	Ténor	abab mfmf	166
62	Théophile Gautier	abab fmfm	170
63	La Pomme	abab mfmf	173
64	Psyché	abab fmfm	176

66	Flânerie	abab mfmf	183
67	Les Grâces	abab (ffff)	186
68	À Paul Legrand	abab mfmf	189
69	Vérité	abab mfmf	193
70	Jeune homme	abab mfmf	197
71	Fleur	abab mfmf	200
72	Cythère	abab mfmf	204
	<i>Feuilleton d'Aristophane</i>		TC I
	Scène V	abab fmfm	
	OPC I Annexes		
	Poèmes retranchés en 1877		OPC I
8	A Niobé.N.	abab fmfm	313
	Pièces retranchées des <i>Poésies Complètes 1841-1854</i>		OPC II
5	Envoi	abab mfmf	352
	Pièces non recueillies		OPC II
15	À Mademoiselle Emma Livry	quatrain abab mfmf	369
	Février	quatrain abab mfmf	373
		quatrain abab mfmf	
		quatrain abab mfmf	
		quatrain abab mfmf	
		quatrain abab mfmf	
		quatrain abaa mfmm	
17		quatrain abab mfmf	
17	Août	quatrain abab fmfm	378
17	Décembre	quatrain abab fmfm	380
19	Les Nations	quatrain abaa mfmm	
	OPC III Annexes		OPC III
28	À mon ami A.P.- Malais	Quatrain abab mfmf	332
29	À Édouard Plouvier	Quatrain abab mfmf	333
30	À Hippolyte P.	Quatrain abab mfmf	334
32	À Jules Claretie	abab mfmf	335
33	A Madame Aspasia Charpentier	abab mfmf	336
	OPC IV		
5	La Lydienne	abab mfmf	297
	9 La Chanson du poète	abab fmfm	305
		septain ababccd	
		Huitain ababcdcd	

	Dédicaces		
12	À Madame Aspasia Charpentier	Quatrain abab mfmf	311
	OPC VI Annexes		OPC VI
	<i>Autour des Idylles prussiennes</i>		
1	À la Patrie	abab fmfm	345
2	Adieu	quatre quatrains abab fmfm	
5	Le Sol libre	abab fmfm	366
	Autour des Roses de Noël		
20	Envoi des Cariatides	abab fmfm	392
	OPC VIII Annexes		
	Poésie de jeunesse		OPC VIII
2	La Valse	abab fmfm	228
	Poèmes		
4	A Louis Denozier	abab mfmf	232
9	De Lyaeus, ami Mathieu	abab mfmf	244
13	Aux Sourcils de la jardinière	abab mfmf	248
30	Le deuil est sur toute chaumière	abab fmfm	271
33	La Plainte de Sapho	abab fmfm	275
38	Le Puits Jabin	abab fmfm	280
39	A Alexandre Schœnewerk	abab mfmf	283
43	Châtenois	abab fmfm	289
50	Scènes de la vie à Monaco	abab fmfm	308
	Textes théâtraux		
8	Metz et Nancy	dix quatrains abab fmfm	339
	chansons		
4	Le dernier Chant de Sapho	abaab	406
		abab fmfm abab fmfm	
		abab fmfm abab fmfm	
12	Noël	abab fmfm	419
	Vers de circonstance		
4	La Sibylle, à Madame Mongruel	abab fmfm	431
6	À la fille d'Alphonse Karr	abab mfmf	435
8	Le Triomphe de la paix, ode avec chœurs	quatrain abab fmfm (Chœur)	441
		cinq huitains ababcdcd	
		quatrain abab fmfm (Chœur)	

9	À Jean Coquelin à sa naissance	abab fmf	444
10	Prologue [à l'Album d'Anatole Lionnet]	abab mfm	447
11	À M. l'Abbé Créteineau-Joly pour la Saint-Henri	abab fmf	451
12	Jésus enfant	abab mfm	452
15	A Madame Ildefonse Rousset, le 15 août 1877	abab fmf	459
20	On demande pourquoi tu ris...	abab mfm	466
22	Pour Mademoiselle Reichemberg	abab fmf	468
23	Pour Madame Théo	abab mfm	469
24	Pour Mademoiselle Réjane	abab mfm	469
	Préface et épilogues		
4	Amants serrés dans votre nid	abab mfm	474
	Dedicaces et Envois		
5	À Georges	abab mfm	482
7	À Théophile Gautier	abab mfm	482
8	A mon cher ami Molin	abab mfm	483
10	À Madame Charpentier	abab mfm	484
11	A Don Bernardo Calderon y Sarmiento	abab fmf	484
22	A Madame Aspasia Charpentier	abab mfm	488
27	A Madame Aspasia Charpentier	abab mfm	491
28	A Adolphe Molin	abab fmf	492
29	A Madame Aspasia Charpentier	abab fmf	492
31	A Madame Aspasia Charpentier	abab mfm	493
32	A Madame Aspasia Charpentier	abab mfm	493
35	A Auguste Vitu	abab fmf	494
36	A Jules Claretie	abab mfm	494
37	A Coquelin	abab mfm	494
39	À M. Got	abab mfm	495
40	A Febvre	abab mfm	495
41	À M. Hamel	abab fmf	495
42	À Grivollet	abab fmf	495
43	À M. Falconnier	abab mfm	496

44	À M. Joliet	abab fmfm	496
45	A Mademoiselle Tholer	abab fmfm	496
46	À Mademoiselle Persoons	abab mfmf	496
47	À Mademoiselle Martin	abab mfmf	496
48	A M. Bodinier	abab fmfm	497
49	À Coquelin Cadet	abab mfmf	497
50	À ma chère femme Élisabeth	abab mfmf	497
	OPC IX		OPC IX
7	[À Madame Marguerite Borie 20 Juillet 1880]	abab fmfm	18
	Dédicaces		
12	[À Henry Houssaye]	aabb ffmm	27
	TC I Annexes		TC I
	Entre l'arbre et l'écorce N° 15. Air : Amour sacré de la patrie	ABAB abab fmfm abab fmfm	343
	Entre l'arbre et l'écorce N° 18. Air : Mabelle nuit, oh sois plus lente.	abab ffff	356
	<i>Les Deux jardiniers</i>		TC II
	Les deux jardiniers Scène XI. Couplet	abab mfmf	362
	Les deux jardiniers Scène XIII Ensemble	AbAB abab fmfm abab fmfm	374

3.6.2. Quatrains hétérométriques à base d'octosyllabes

Formes à clause à base d'octosyllabes

N°	Titre	Rimes	Mètres	Tome, Page
	8.8.8.4			
	<i>Nous Tous</i>			OPC VII
13	XIII. Les Jeunes	aabb ffmm	8.8.8.4	21
24	XXIV Escrime	aabb ffmm	8.8.8.4	45
13	XIII Les Jeunes	aabb ffmm	8.8.8.4	21
	OPC VIII Annexes			OPC VIII
26	À Madame Georges Charpentier	aabb ffmm	8.8.8.4	490
	8.8.8.3			
	OPC VIII ANNEXES			OPC VIII
56	À Georges Charpentier. Envoi d'Un manuscrit	abab mfmf	8.8.8.3	499

	Forme inversée			
	Dédicaces et envois			
1	À Zélie	abab fmfm	6.8.8.8	480
Formes symétriques à base d'octosyllabes				
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>			OPC VII
38	XXXVIII Les Fontaines	aabb (f f f f)	7.8.7.8	335
	8.6.8.6			
	<i>Odelettes</i>			OPC II
4	À Charles Asselineau	quatrain abab mfmf	8.6.8.6	
	<i>Nous Tous</i>			OPC VII
32	XXXII Jour de l'An	abab mfmf	8.6.8.6	64
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>			OPC VII
62	LXII Flirt	abab mfmf	8.6.8.6	416
	8.4.8.4			
	<i>Les Exilés</i>			OPC IV
46	À Élisabeth	abab fmfm	8.4.8.4	196
	<i>Nous Tous</i>			OPC VII
15	XV Balzac	abab fmfm	8.4.8.4	
83	LXXXIII Prière	abab fmfm	8.4.8.4	25
93	XCIII Adieu	abab fmfm	8.4.8.4	194
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>			OPC VII
5	V Soleil	abab fmfm	8.4.8.4	
36	XXXVI Mon Cheval	abab fmfm	8.4.8.4	251
51	LI Lutte	abab fmfm	8.4.8.4	329
	8.3.8.3			
	OPC VIII Poèmes			
58	La Forêt	aabb fmm	8.3.8.3	379
	Formes dissymétriques			
	<i>Odelettes</i>			OPC II
26	A Alfred Dehodencq	abba fmmf	8.8.3.8	315
	<i>Occidentales</i>			OPC V
13	Le Siècle à Aiguille	abab fmfm abab fmfm aabccb ffmffm	8.12.8.8	44

3.7. Quatrains à base d'heptasyllabes

3.7.1. Quatrains monométriques d'heptasyllabes

N°	Titre	Rimes	Tome, Page
Quatrains à base d'heptasyllabes			
	<i>Les Cariatides</i>		OPC I
27	La nuit de printemps	aabb ffmm	150
	<i>Le Sang de la Coupe</i>		OPC II
27	Le Vin d'amour	abab fmfm et deux sizains (sans blanc)	283
	<i>Améthystes</i>		OPC IV
5	Nuit d'étoiles	abab fmfm	219
	<i>Occidentales</i>		OPCV
11	Chez Monseigneur	abab mfmf	35
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
17	XVII Chez M. Caro	abab fmfm	29
56	LVI La Mercière	abab mfmf	127
58	LVIII Don Juan	abab mfmf	132
63	LXIII A l'Hiver mfmf	abab mfmf	143
85	LXXXV Figaro	abab mfmf	199
94	XCIV L'Été de Paris	abab fmfm	220
95	XCV Le Palais-Royal	abab fmfm	226
	<i>Sonailles et Clochettes</i>		OPC VII
6	VI Exeat	aabb mmff	253
41	XLI Noce	abab fmfm	345
48	XLVIII Turlurette	aabb mmfF	368
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
33	Lecture	abab fmfm	89
43	A Gil Blas	abab fmfm	117
74	Saisons	abba fmmf	212
	OPC II ANX		OPC II
19	Les Nations	abab fmfm	
	OPCVIII ANX		OPC VIII
47	Les Parisiennes	abab fmfm	301
	Chansons		
1	Chanson	aabb abab ffmm fmfm	400
	<i>Feuilleton d'Aristophane</i>		TC I

	Scène X	abab fmfm	95
	<i>Hymnis</i>		TC III
	Scène I Ensemble	abab fmfm	39
	Scène II Chanson	abab mfmf	41
	Scène IV. Trio	abab fmfm (sans blanc)	47
	Scène V. Duo	abab mfmf	52
	<i>Les Deux jardiniers.</i>		TC II
	Scène VII		
	Ensemble	abab abab fmfm fmfm	356
	Reprise de l'ensemble	abab abab fmfm fmfm	356
	Scène IX. Couplets		
	Refrain	abab fmfm	362

3.7.2. Quatrains hétérométriques à base d'heptasyllabes

N°	Titre	Strophes	Tome, Page
Formes à clausule			
	7.7.7.4		
	<i>Odelettes</i>		
32	À Gavarni	aabb (mmmm tous en rimes masculines)	128
	OPC III Annexes		OPCI II
22	« Au Gentil et Docte Maître Arsène Houssaye Odellette pour obtenir quelques paraguantes »	aabb mmmm	320
	<i>Nous tous</i>		OPC VII
3	XLI Pitié suprême	aabb mmmm	86
	OPC VIII ANX		
	Vers de circonstance		OPC VIII
	« Éventails A Madame J. de Nittis »	abab mfmf	467
	<i>Feuilleton d'Aristophane</i>		TC I

	Scène IX.	abab fmfm	88
	7.7.7.1		
	<i>Nous tous</i>		OPC VII
11	XI. Filette	abab mfmf	16
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPC VII
2	II Chic	abab mfmf	245
Formes symétriques			
	7.6.7.6.		
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
31	XXXI Darcier	abab mfmf	61
	7.5.7.5		
	<i>Odelettes</i>		OPC II
13	Il est dans l'île lointaine	abab fmfm	133
	TC I Annexes		TC I
	Entre l'arbre et l'écorce N° 21(20 ?) Air : Mon oncle Boniface	6 quatrains abab mfmf	357
	TC II Annexes		TC II Annexes
	Le Théâtre Tutu. Prologue « Vaudeville final »	abab mfmf	
	7.4.7.4		
	OPC VIII Annexes		OPC VIII
12	À Catulle Mendès	abab mfmf	485
	7.3.7.3		
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPC VII
21	XXI L'Écho de Paris	abab mfmf	283

3.8. Quatrains de vers de six syllabes (et à base de vers de six syllabes)

Quatrains monométriques de six syllabes			
	OPC II Annexes		OPC II
17	Février	abab mfmf	373

	OPC VIII Annexes Chansons		OPC VIII
2	Crépuscule Rêverie	aabb ffmm (refrain)	403
	TC I Annexes		
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>		TC I
	N° 17. Air d'Indiana et Charlemagne	ab ab cd cd mf mf mf mf abab fmfm	350
Formes à clausule à base de vers de six syllabes			
	6.6.6.5		
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
39	Les Belles Filles	abab fmfm	103
	<i>Le Baiser</i>		TC III
	Le Baiser "Air"	abab fmfm	254
	6.6.6.4		
	<i>Les Stalactites</i>		OPC II
16	À la Font-Georges	aabb ffmm	39
	<i>Odelettes</i>		OPC II
5	À Henri Murger	aabb ffmm	113
	<i>Les Odes funambulesques</i>		OPC III
4	Mascarades	aabb ffmm	28
	<i>Les Exilés</i>		OPC IV
16	Une femme de Rubens	aabb ffmm	70
	<i>Occidentales</i>		OPC V
18	Masques et Dominos	aabb ffmm	62
	<i>Rimes dorées</i>		OPC V
1	L'aube romantique	aabb ffmm	157
6	Au Pays latin	aabb ffmm	185
26	Apothéose de Ronsard	aabb ffmm	227
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
37	XXXVII La Liseuse	aabb ffmm	76
65	LXV Reine-Blanche	aabb ffmm	149
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPC VII
7	VII Bastille	aabb ffmm	255
39	XXXIX Concurrence	aabb ffmm	338
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
65	Retour	aabb ffmm	179
77	Pluie	aabb ffmm	221
	<i>Feuilleton d'Aristophane</i>		TC I
	Scène XXII	aabb ffmm	125
Formes symétriques			

	6.4.6.4		
	<i>les Cariatides</i>		OPC I
8	Oui, mon cœur et ma vie !	abab fmfm	94
	<i>Odelettes</i>		OPC II
19	À Roger de Beauvoir	abab fmfm	147
	<i>Les Odes funambulesques</i>		OPC III
25	Nommons Couture !	abab fmfm	155
	<i>Les Améthystes</i>		OPC IV
12	Apothéose	abab mfmf	231
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
49	XLIX Trop de Temps	abab mfmf	110
90	XC Le Boulevard	abab mfmf	210
	ANNEXES		
	OPCVIII		OPC VIII
60	Avril	abab mfmf	317
Formes dissymétriques			
	6.6.3.6		
	OPCVIII Vers de circonstance		OPC VIII
25	À Georges Charpentier	abab fmfm	490
	6.6.2.6		
	<i>Odelettes</i>		OPC II
21	À Théophile Gautier	abab fmfm	154
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
47	XLVII Galatea	abab fmfm	103
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPCVII
47	XLVII Thalie	abab fmfm	364
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
59	Nuit	abab fmfm	218
	OPC VIII ANX Poèmes		OPC VIII
28	Neige	abab fmfm	316
	6.6.7.7		TC I
	Le Feuilleton d'Aristophane. Scène XII	abab fmfm	106

3.9. Quatrains à base de pentasyllabes

N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome,
----	-------	----------	--------	-------

				Page
	OPC II Annexes			OPC II
17	Février	abab mfmf	5	373
	5.5.5.4			
	<i>Odelettes</i>			OPC II
27	Les Muses au Tombeau	aabb fmm	5.5.5.4	177

3.10. Quatrains de tétrasyllabes

N°	Titre	Strophe	Tome, Page
	OPC II Annexes		OPC II
17	Février	abab fmfm	373

4. Quintil

N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome, Page
Quintil d'alexandrins				
	Chansons			OPC VIII
17	Jeunesse	ababa mfmfm	12	428
Quintil d'octosyllabes				
	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
24	Marchands de Crayons	quintil abaab fmffm	8	174
	<i>Le Feuilleton d'Aristophane</i>			TC I
	Scène II	abbab mffmf	8	65
	OPC III Annexes			OPC III
16	Occidentale	Quintil abaab fmffm	8	306
	Chansons			OPC VIII
11	La Fenêtre ouverte	ABAAB (Refrain)	8	425
Quintil d'heptasyllabes				

	TCI Annexes			TC I
	la Caravane de l'Amour	refrain quintil (ABAAB fmffm)	7	361-362
Quintil d'hexasyllabes				
	<i>[La Fille du diable]</i>			TC II
	Acte I, Premier tableau, Scène II « Air : La Rifla, fla, fla »	aabbc	6	221
Formes à clausule				
	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
17	Phyllis. Églogue. IV	abaab fmffm	12.12.12.12. 8	127
	<i>OPC VIII Dédicaces et envois</i>			OPC VIII
17	À Édouard Thierry	aabab	12.12.12.12.8	486
	OPC VIII Chansons			OPC VIII
10	Ma Colombine	ababC (f f f f R)	8.8.8.8.6	416
	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
56	Couplet sur l'air des Hirondelles, de Félicien David	abaab fmffm	6.6.6.6.3	203
	<i>Entre l'arbre et l'écorce.</i>			TC I
	N° 9 Air des Hirondelles — David	abaab fmffm	6.6.6.6.3/6.6.6.6.3	335-6
Formes dissymétriques				
	OPC V ANX			OPC V
8	Épigramme	abbaa	12.12.12.8.12	250
	<i>Cariatides</i>			OPC I
40	Amour angélique	abaa abaab fmff fmffm	12.12.8.12.8	197
	Chansons			OPC VIII
9	Le dernier Chant de Sapho	abaab	8.8.8.4.8	406

	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
58	Chanson sur l'air des Landriry	aaBcC	8.8.3.8.3	207
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>			TC I
	N° 16. Air : Bouton de rose	AbabA fmfmf	4.8.8.8.4/4.8.8.8.4	344
	<i>Les Stalactites</i>			OPC II
8	La Chanson de ma Mie	abaab mfmmf	6.3.6.6.3	18
	<i>Hymnis</i>			TC III
	Scène IV Ensemble	abaab mfmmf	6.3.6.6.3	48
	<i>Hymnis</i>			TC III
	Scène II. Hymne à Cypris	aabab	6.2.6.6.6	43
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>			TC I
	Scène III N° 8 Air : Partons la mer est belle	aaaBB fffmm	6.6.6.4.4./6.6.6.4.4	334
Formes trimétriques				
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>			TC I
	Scène VI. N° 14 Air des Fraises	abaab mfmmf	7.6.7.7.2	340

5. Sizains

5.1. Sizains d'alexandrins (monométriques et hétérométriques)

N°		Strophes	Mètres	Tome, Page
Sizains monométriques d'alexandrins				
	<i>Les Stalactites</i>			OPC II
19	Camille, quand la Nuit...	aabccb fffmm	12	48

	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
65	Méditation poétique et littéraire	aabccb ffmffm	12.12.12.12.12.12	231
	<i>Roses de Noël</i>			OPC VI
12	Ton Sourire	aabccb mmfmmf	12	311
	Annexes			OPC II
20	Paris et le nouveau Louvre. Ode à M. le Docteur Louis Véron	VII. Cinq Sizains aabccb ffmffm	12.12.6.12.12.6 ; 12.12.12.12.12.12 /12.12.6.12.12.6 ; 12.12.12.12.12./1 2 12.12.6.12.12.6	391
	Annexes OPC I			OPC I
50	Érato	ababcc (sans blanc)	12	220
Sizains sur deux rimes				
	<i>Le Sang de la coupe</i>			OPC II
2	Malédiction de Cypris	abaabb (fmffmm)	12	194
Mélange sur deux rimes				
	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
28	I La lyre morte	6 ababab (mfmfmf) abbaab (mffmmf) ababba (mfmffm) ababab(fmfmfm) abbaba(fmmfmf) abbaba(mffmfm) aababb(ffmfmm) abbaab(fmmffm) ababab(fmfmfm) ababab(fmfmfm) ababab(fmfmfm) abbaab(fmmfmf) aabbba(mmfffm) ababab(fmfmfm) abbaab(fmmffm) aababb(ffmfmm) abaabb(fmffmm) ababab(fmfmfm) abaabb(fmffmm) aababb(ffmfmm) ababab(fmfmfm) abbaab(fmmffm) ababab(fmfmfm) aabbab(ffmmfm)	12	157

	iii Les deux frères	6 abaabb 6 ababab 6 ababba 6 abbaba 6 ababab 6 ababab 6 aababb 6 abbaab 6 ababab 6 aababb 6 ababba 6 abbaba 6 abbaab 6 abbaba 6 aabbab 6abbaba 6 abbaab 6 abbaab 6 ababab 6 abbaab 6 ababab 6 aabbab 6 ababab 6 ababab 6aababb 6ababab 6ababab 6 abbaab	12	170
	<i>Les Stalactites</i>			OPC II
33	L'Âme de la Lyre	6 ababab aabbab ababab abbaab (fmfmfm ffmmfm fmfmfm fmmffm)	12	84
	ANX OPC III			OPC III
21	Les Occidentales I La Vieille Presse	Mélange de Sizains sur deux rimes : abbaab aabbab abbaba ababba abbaba ababba ababba abbaab ababab abaabb abbaab abaabb abbaab abaabb ababba abbaab ababab aabbab ababab aabbab aababb abbaba ababba aabbab ababab aababb ababba ababba abbaab	12	312
Sizain à clause à base d'alexandrins				
	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
94	À une Muse folle	6 aabccb (ffmff)	12.12.12.12.12.8	290
	OPC I Annexes Poème retranché en 1879			OPC I
10	À une jeune file	Sizain aabccb	12.12.12.12.12.8	315
Sizains symétriques				
[12.12.8.12.12.8]				

	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
3	Dernière Angoisse	aabccb ffmffm	12.12.8.12.12.8	10
	<i>Le Sang de la coupe</i>			OPC II
24	À Mesdemoiselles Aménaïde, Lyzie et Eugénie de Friberg	aabccb mmfmmf	12 12 8 12 12 8	277
34	Le Jugement de Pâris	sizain aabccb	sizain 12.12.8.12.12.8	
		deux sizains aabccb	deux sizains 12.12.8.12.12.8 (chœur)	
		sizain aabccb	sizain 12.12.8.12.12.8	
		deux sizains aabccb	sizains 12.12.8.12.12.8 (chœur)	
		aabccb	sizain 12.12.8.12.12.8 (chœur)	317
	<i>Odes funambulesques</i>			OPC III
16	Le Mirecourt	aabccb ffmffm		120
18	La Tristesse d'Oscar	aabccb mmfmmf		126
20	L'Odéon	aabccb mmfmmf		134
26	Le Critique en mal d'enfant	aabccb mmfmmf		160
	<i>Le Feuilleton d'Aristophane</i>			TC I
	Scène devant le rideau	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	
	OPC II Annexes			OPC II
19	Les Nations	deux sizains aabccb ffmffm	12.12.8.12.12.8	383
20	Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle	I. deux sizains aabccb ffmffm	12.12.8.12.12.8	391
	OPC IV Dédicaces			OPC IV
14	À Camille Doucet	Sizain aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	312
	OPC V Annexes			OPC VI
1	Paris nouveau	Sizain aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	235

	OPCVIII Poèmes			OPC VIII
7	La Fiancée	aabccb mmfmmf	12.12.8.12.12.8	241
12.12.6.12.12.6				
	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
25	Songe d'Hiver XII	aabccb mmfmmf	12.12.6.12.12.6	144
	<i>Les Odes funambulesques</i>			OPC III
65	Méditation poétique et littéraire	aabccb ffmffm	12.12.12.12.12.12 12.12.6.12.12.6	231
	<i>Occidentales</i>			OPC V
13	Le Siècle à Aiguille	abab bccb aabccb fmfm fmfm ffmffm	12.12.12.12/8.12. 8.8/12.12.6.12.12. 6	44
14	Tristesse de Darimon	aabccb/abab ffmffm fmfm	12.12.6.12.12.6/1 2.12.12.12	48
	OPCVIII ANX			OPC VIII
7	La Fête de la France	aabccb ffmffm aabaab ffmffm	12.12.12.12.12.12 / 12.12.6.12.12.6	438
Sizains dissymétriques				
	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	Acte I, Scène I	aabcbc fmmfmm	12.12.12.12.8.8	

5.2. Sizains de décasyllabes

N°	Titre	Strophes	Tome, Page
Formes monométriques de décasyllabes			
	OPCII Annexes		OPC II
19	Les Nations	deux sizains répétés aabccb ffmffm	383
	<i>Hymnis</i>		TC III
	Scène Première. Strophes	I. aabccb ffmffm II aabccb ffmffm	35
Forme symétrique 10.10.5.10.10.5			
	<i>Le Feuilleton d'Aristophane</i>		TC I
	Scène VII	aabccb mmfmmf	81

5.3. Sizains d'octosyllabes (formes monométriques et hétérométriques)

N°	Titre	strophes	Tome, page
Sizain monométrique d'octosyllabes			
	<i>Odelettes</i>		OPC II
22	À Odette	sizain aabccb mmfmmf	156
24	À Jules de Prémaray	sizain aabccb mmfmmf	161
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
1	La Corde Roide	aabccb mmfmmf	17
69	Le Saut du tremplin	aabccb mmfmmf	241
	<i>Les Exilés</i>		OPC IV
20	Les Torts du Cygne	aabccb (mmfmmf)	108
37	Celle qui chantait	aabccb (ffmffm)	167
	<i>Les Améthystes</i>		OPC IV
1	Les Baisers	sizains ababcc (tous en rimes masculines)	213
2	Caprice	sizains ababcc fmfmmm	215
4	En silence	sizains ababcc mfmfff	218
	<i>Occidentales</i>		OPC V
21	Satan en colère	abaabb fmffmm	77
	<i>Roses de Noël</i>		OPC VI
6	Primeur	aabccb mmfmmf	303
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
33	XXXIII Pas de Neige	aabccb ffmffm	67
45	XLV Juste Retour	aabccb ffmffm	96
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPC VII
15	XV Margot	aabccb ffmffm	271
16	XVI Colloque	aabccb mmfmmf	273
26	XXVI Tour Eiffel	aabccb ffmffm	298
29	XXIX Neige	aabccb mmfmmf	308
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
73	Bûche	ababcc fmfmmm	208
	OPCVI Annexes		OPC VI
3	Adieu	trois sizains aabccb ffmffm	355
	OPCVIII Annexes Poèmes		OPC VIII
52	O Père des odes sans nombre	ababcc(ffffff)	310

	Vers de circonstance		
13	Toast à Madame I. Rousset le 15 août 1871	aabccb mmfmmf	453
	Dédicaces et Envois		
16	À Régnier	aabc bc ffmfmf	486
38	À Madame Jeanne Samary	aabc bc mmfmmf	495
51	À Georges	aabc bc ffmfmf	497
	Feuilleton d'Aristophane		TC I
	Scène VIII	ababcc (fmfmff mfmmfm fmfmff mfmmfm fmfmff)	85
Sizains symétriques à base d'octosyllabes 8.8.4.8.8.4			
	Les Stalactites		OPC II
14	Chère, voici le mois de mai	sizain aabccb mmfmmf	31
	Odelettes		
17	À un riche	sizain aabccb mmfmmf	141
	Le Sang de la coupe		
4	Louanges d'Aurélie	aabccb mmfmmf	225
	Les Odes funambulesques		OPC III
13	Les Folies Nouvelles. PRÉFACE	aabccb mmfmmf	94
	Nous Tous		OPC VII
26	XXVI A Zola	aabccb mmfmmf	50
78	LXXVIII Grâce	aabccb mmfmmf	182
	OPC I Annexes		OPC I
3	Confession	sizain aabccb mmfmmf	299

5.4. Sizains d'heptasyllabes

5.4.1. Sizains monométriques d'heptasyllabes

Sizains monométriques d'heptasyllabes			
N°	Titre	Rimes	Tome, Page
	Le Sang de la coupe		OPC II
27	Le Vin de l'amour	abab ccdeed ffghhg	283
	Les Exilés		OPC IV
22	À ma Mère	aabccb (ffmffm)	114
25	À Georges Rochegrosse	aabccb(mmfmfm)	120

39	L'Enamourée	ababcc (ffffff ffffff ffffff)	176
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
73	LXXXIII Ave	aabccb mmfmmf	169
86	LXXXVI Le Bassin	aabccb mmfmmf	202
	<i>Sonnailles et Clochettes</i>		OPC VII
52	LII Sursum !	aabccb mmfmmf	383
	OPC III Annexes		
17	Occidentale	aabccb ffmffm	308
	OPCVI Annexes		
22	O ma mère	aabaab ffmffm	397
	<i>Hymnis</i>		TC III
	Scène première « Strophes »	I aabccb ffmffm	35
		II aabccb ffmffm	

5.4.2. Sizains bimétriques à base d'heptasyllabes

Forme symétrique 7.3.7.3.7			
N°	Titre	Rimes	Tome, Page
	<i>Les Stalactites</i>		OPC II
22	À une petite Chanteuse des rues	sizain aabccb mmfmmf	
	<i>Odelettes</i>		OPC II
7	A Alphonse Karr	sixain aabccb mmfmmf	
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
17	V...le baigneur	aabccb ffmffm	122
	<i>Nous Tous</i>		OPC VII
44	XLIV Les Grimaces	aabccb mmfmmf	93
	<i>Dans la Fournaise</i>		OPC VIII
58	Pèlerines	aabccb mmfmmf	156
	OPCII Annexes		OPC II
17	Mai	sizain aabccb mmfmmf	376
		quatrain fmfm	
	Vers de circonstance		OPC VIII
14	À M.I. Rousset pour la Sainte Ildefonse, à Alfort	aabccb mmfmmf	456
	<i>Le Feuilleton d'Aristophane</i>		TC I
	Scène XVII	aabccb mmfmmf	115
	<i>Les Deux Jardiniers</i>		TC II
	Scène XVII Refrain	aabccb mmfmmf	348

	1er couplet.	aabccb mmfmmf	349
Forme inversée 3.3.7.3.3.7			
	<i>Stalactites</i>		OPC II
32	La dernière pensée de Weber	sizain aabccb (ffmffm) ; quatrain fmfm	82

5.5. Sizains de vers de six syllabes

Sizain de vers de six syllabes			
N°	Titre	Strophes	Tome, Page
	<i>Améthystes</i>		OPC IV
6	Le Rossignol	sizains ababcc fmfmmm	221
7	Reste belle	sizains ababcc fmfmf	223

5.6. Sizains de vers de cinq syllabes

Sizains de vers de cinq syllabes			
N°	Titre	Rimes	Tome, Page
	OPC II Annexes		OPC II
19	Nations	sizain aaabbb fffmmm	387
	Formes symétriques		
	5.5.4.5.5.4		
	<i>Les Stalactites</i>		OPC II
12	La Chanson du Vin	sizain aabccb mmfmmf	25
	5.5.2.5.5.2		
	<i>Odelettes</i>		OPC II
2	À Arsène Houssaye	sizain aabccb mmfmmf	102
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
55	Écrit sur un exemplaire des Odelettes	aabccb mmfmmf	291
	Formes dissymétriques 5.8.5.8.5.5		
	<i>Les Deux Jardiniers</i>		TC II
	Scène XVIII (Refrain)	ababba fmfmmf	386

5.7. Sizains polymétriques

Sizains polymétriques				
N°	Titre	Strophe	Mètres	Tome, Page
	<i>Les Stalactites</i>			OPC II
20	Chanson de bateau	aabc bc mmfm fm	7.3.6.6.4.4	50
	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	Acte I Scène I :	ababcc mffmff	7.7.7.12.10.12	70
		aabbcc mmffmm	12.8.12.8.7.7	72
	<i>Le Forgeron</i>			TC III
	Scène quatrième	Six sizains aabccb ffmff	8.6.12.12.8.12	214
	<i>Ésope</i>			TC III
	Acte III Scène 1	Trois sizains ffmffm	8.6.12.12.8.12	318
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>			TC I
	N° 6 Air : Tonton, tontaine, tonton		8.8.9.8.8.7	331
	N° 19 Air du chœur des Girondins		8.8.8.8.6.12	356
	<i>La Caravane d'Amour</i>			TC I
	Couplet	ababcc	8.6.8.6.8.7	364
	Refrain	aabbab	8.6.8.8.7.9	
	Refrain	abbaba	3.5.8.2.5.5	368
	<i>Les Deux Jardiniers</i>			TC II
	Scène XI	ababcc	8.10.10.10.8.4	368

6. Septains

N°	Titre	Strophe	Mètre	Tome, Page
	<i>Les Cariatides</i>			OPC I
15	Songe d'hiver II Viens à moi, dit-elle	aabcccb ffmffm	5	123
23	Songe d'hiver X. Je bois à toi, jeune Reine !	aabcccb ffmffm	7	141
	<i>Odelettes</i>			OPC II
15	Aimons-nous et dormons...	septain abaabcc mfmmfmm	6.8.12.6.8.6.6	138

	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	scène I acte 1	ababccb fmfmfmm	12.12.8.12.12.8. 8	72
Annexes				
	OPC I Pièces non recueillies			OPC I
5	À Victor Hugo	septain aabcccb ffmfmm	8	308
	OPC II Pièces non recueillie			OPCII
6	Le Philosophe et son disciple, Apologues	septain aabcccb mmffmmm	8.12.12.12.12.12 .8	356
9	La Romance du Saule	aabccbb mmfmmff	8.8.8.8.8.7.2	358
17	Septembre	aabcccb mmmmmmm	12	379
19	Les Nations	aaabccb fmfmm	10	384
		ababbcb fmfmmmm	6	389
	OPC IV Pièces non recueillie			OPC IV
9	La Chanson du poète	ababccd fmfmfmm	8	305
	OPC V Pièces non recueillie			OPC V
5	Les Embarra de l'Académie. Chanson sur l'air des Lanturlu	ababcDD fmfmfmm	5.5.5.5.5.7.12	247
	Dédicace et envois			OPC VIII
15	À Coquelin	aabcbbc mmfmm	12.12.12.12.12.8 .8	486
	<i>Le Petit Mezzetin</i>			TC I
	Le Petit Mezzetin Scène X	ababaCC fmfmfmm	7	396
	<i>Les deux jardiniers</i>			TC II
	Scène IV	aabcbbc fmfmmf	8	346
		abbabcc mffmfmm	8	347
	Scène XV	aabcbcb fmfmfmm	12.8.12.8.12.8.1 2	378

7. Huitains

N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome, Page
	<i>Les Cariatides</i>			OPCI
91	VI. Madrigal, à Clymène	ababcbbcb	8	286
93	VIII. Madrigal, à Glycère	ababcdcd	8	289
	<i>Les Odelettes</i>			OPC II
14	À Raoul Barbier	huitain ababcdcd mfmfmfmf	5	135
20	La Vandangeuse	huitain abbaccac mffmfmf	8	151
23	À Eugène Grangé	ababcccb mfmfmfff	7.5.7.5.7.7.5	159
	<i>Le Sang de la coupe</i>			OPC II
1	L'Invincible	abbacddc (mffmfmfff)	8	191
34	Le Jugement de Pâris	aabbdcdcd fmmfmfmf	8.12.12.12.12.8.12.8	328
		aabbdcdcd mmffmfmf	8.12.12.12.12.8.12.8	328
		aabbcbbc fmmfmfff	8.12.12.12.12.8.12.8	331
	<i>Les Odes funambulesques</i>			OPCIII
14	Les Folies Nouvelles. Scène III Chanson I	ababcdCD fmfmfmf	8	105
	Scène IV Chanson IV	aaabcccb	7	112
23	Reprise de La Dame	ababcccb fmfmffff	6	143
	<i>Les Exilés</i>			OPCIV
31	La belle Aude	ababbcbc (mfmfmf)	10	148
	<i>Améthystes</i>			OPC IV
9	Tisbe	huitains ababbcbc fmfmfmf	8	227
10	Le Charme de la voix	huitains ababbcbc mfmfmf	8	228
	<i>Dans la Fournaise</i>			OPCVIII
38	La Lune	ababcdcd fmfmfmf	5	100
ANNEXES				
	OPC II Annexes			OPCII

11	Le Mercredi des Cendres	huitain abbacdc fmmfmmf	8	362
17	Odelettes et Versiculets Janvier	huitain monorimes (tous en vers masculins)	12	373
	OPC III Annexes			OPCIII
13	Le docteur Véron	Huitain ababacac	10	305
	OPC IV Annexes			OPCIV
1	Nice Française	ababcdCD fmfmmfm	6	279
9	La Chanson du poète	huitain ababcdcd fmfmfmfm	8	305
13	À Paul Lacour	ababbcbc	8	311
	OPC V Annexes			OPC V
3	Autre guitare	Balancelle AbbacacA mffmmfm	8	244
	OPC VI Annexes			OPC VI
3	Adieu	huitain ababcdcd fmfmfmfm	12	355
	OPC VIII Annexes poèmes			OPC VIII
25	La Charmeresse	ababcdcd fmfmmfm	7	263
	OPC VIII Annexes Textes théâtraux			
4	Vous ne voyez... Air : T'en souviens-tu	ababcdcd fmfmmfm	10	330
9	Concert des Beaux-Arts	ababcdcd fmfmmfm	4.7.4.7.4.7.4.7	364
	OPC VIII Annexes Chansons			
3	Fleur de bohème Catalane	ababcdcd fmfmmfm	7	404
5	Le Délaissé	aaabcccb fmmmf	10.6.4.4.10.10.4.4	408
13	Le Chanteur florentin	aaabcccb ababcdcd aaabcccb ababcdcd	6	421
14	La Charité	aaabcccb ababcdcd aaabcccb ababcdcd	4	423
15	Sérénade	ababcdcd fmfmmfm	8.10.8.10.8.10.4.4	424
16	La Fenêtre ouverte	ababcdcd mfmfmfm ABAAB mfmfm	8	425
	Vers de circonstance			OPC VIII

8	Le Triomphe de la paix, ode avec chœurs	cinq huitains ababcdcd fmfmfmfm	8	441
	Dédicaces et envois			OPC VIII
6	À Roger de Beauvoir	huitain ababcdcd mfmfmfmf	8	482
34	A Madame Aspasia Charpentier	ababcdcd mfmfmfmf	8	494
	OPC IX			OPCIX
1	Le Mois de Mai	huitains abbacddc mffmfmmf	8	9
Théâtre				
	<i>Hymnis</i>			TCIII
	Scène I. Duo	abbacdd mffmffmm	7	38
	Scène V. Chanson	I ababcccb fmfmfffm	6.5.6.5.6.6.6.5	54
		II. ababcccb fmfmfffm	6.5.6.5.6.6.6.5	55
	Scène V Ensemble	deux huitains ababcdcd fmfmfmfm	5	57
	Scène VI	trois huitains ababcdcd fmfmfmfm	5	59
	<i>Riquet à la houppe</i>			TC III
	Acte I Scène I	ababccdd mfmfmfff	8.8.8.8.12.12.8.12	70
	Acte I Scène I	aabcbccd fmfmmfm	12.12.12.8.8.8.8.8	71
	TC I Annexes			
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>			TC I
	N° 2 — Air	ababcdcd mfmfmfmf	8	325
	N° 5 — Air des Reines de Mabilie.	aabbcdd mmmmfmf	6.6.6.9.10.10.10.10	329
	N° 10 Air : En vérité je vous le dis.	AbbacacA mffmfmf	8	336
	N° 11 Air : Des mousquetaires (quatuor, 2e acte)	aaabcccb fffmfffm	5	337-8
	N° 12 Air	ababcdcd mfmfmfmf	8.4.8.4.8.4.8.4	338
	N° 21(20 ?) Air : Mon oncle Boniface	ababcdcd mfmfmfmf	8	357-8
	<i>La Caravane d'amour</i>			TC I

		couplet (ababcdcd fmfmfmfm)	8	368-369
	<i>Le Petit Mezzetin</i>			TC I
	Scène I. Couplets	ababbbba fmfmfffm	6.5.6.5.6.6.6.5/6.5.6.5.6 .6.6.5	376-377
	ScèneIII couplets	ababcdCD mfmfmfmf	7	381-382
	<i>Les deux jardiniers</i>			TC II
	Scène III	ababcdCD fmfmfmfm	8	345
	Ensemble	aAbbaAbb	8	346
	Air	ababcdcd fmfmfmfm	8	367
	Ensemble	ababcccb fmfmfffm	5	367

8. Neuvains

8.1. Neuvains monométriques

N°	Titre	Rimes	Tome, Page
Neuvain d'octosyllabes			
	<i>Les Cariatides</i>		OPC I
14	Songe d'hiver I	aabccbdbd <i>mmfmmfmfm</i>	119
	<i>Le Sang de la coupe</i>		OPC II
34	Jugement de Pâris	AabBcdDcC <i>mmffmffmm</i>	329, 333
Neuvains d'heptasyllabes			
	<i>Les Cariatides</i>		OPC I
19	Songe d'hiver, VI	aabccbdbd <i>ffmfmfmf</i>	131
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
14	Chanson (Folies- Nouvelles Scène IV)	ababccdcD <i>fmfmfmfm</i>	108
	OPC II Annexes		OPC II
19	Les Nations I	aabccbdbd <i>ffmfmffm</i>	384
	TC I Annexes		TC I
	La Caravane de l'Amour	ababaabab <i>fnfmffmfm</i>	361

8.2. Neuvains polymétriques

Neuvains polymétriques				
N°	Titre	Strophe	Mètres	Tome, Page
	Textes théâtraux			OPC VIII
1	Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains	ababccddc fmffmfmfm	12.8.12.12.12.12.8.12. 12	322
	Chansons			
6	Vesprée	ababCCDEE mfmfmfmfm	7.7.7.7.8.8.4.3.8	409
11	Le Centenaire	abaabccddc fmffmfmfm	8.8.8.8.8.7.7.7.7	417

9. Dizains

9.1. Dizains monométriques

N°	Titre	Rimes	Tome, Page
Dizains monométriques d'alexandrins			
	<i>Les Stalactites</i>		OPC II
3	Nous n'irons plus au bois	dizain Ababccbaba	5
	OPC I Annexes		OPC I
5	Érato	II. Mélange : abbacdeed aabccbeffe ababeefgfg	303
Dizains de décasyllabes			
	<i>Les Cariatides</i>		OPC I
57	I Congé	ababbccddc mfmffmfmfm	243
58	II le Vallon	ababbccddc mfmffmfmfm	244
59	III Fête galante	<i>ababbccddc mfmffmfmfm</i>	245
60	IV Étang	ababbccddc mfmffmfmfm	246
61	V. Les Bergers	ababbccddc mfmffmfmfm	247
62	VI. Pierrot	ababbccddc mfmffmfmfm	248
63	VII. Sérénade	ababbccddc mfmffmfmfm	249
64	VIII. La Comédie	ababbccddc mfmffmfmfm	250
65	IX. Bal masqué	ababbccddc mfmffmfmfm	251
66	X. Parade	ababbccddc mfmffmfmfm	252

67	XI. Enfin Malherbe vint...	ababbccded fmfmmffmf	253
68	XII. Heine	ababbccded fmfmmffmf	254
69	XIII. Les Parias	ababbccded fmfmmffmf	255
70	XIV. Trumeau	ababbccded fmfmmffmf	256
71	XV. Les Roses	ababbccded fmfmmffmf	257
72	XVI. Impéria	ababbccded fmfmmffmf	258
73	XVII. Le Lilas	ababbccded fmfmmffmf	259
74	XVIII. Hamlet	ababbccded fmfmmffmf	260
75	XIX. La Forêt	ababbccded fmfmmffmf	261
76	XX. Chérubin	ababbccded fmfmmffmf	262
77	XXI. Aveu	ababbccded fmfmmffmf	263
78	XXII. Palinodie	ababbccded fmfmmffmf	264
79	XXIII. Le Divan	ababbccded fmfmmffmf	265
80	XXIV. Sagesse	ababbccded fmfmmffmf	266
	Poèmes		OPC VIII
56	A Jean Richepin	dizain ababbccded fmfmmffmf	313
	Textes théâtraux		
11	Gringoire	dizain ababbccded fmfmmffmf	369
	Préfaces et Épilogues		
1	Dizain, pour commencer	dizain ababbccded fmfmmffmf	471
5	Épilogue	ababbccded fmfmmffmf	475
6	Aux Lectrices	ababbccded fmfmmffmf	476
7	Rappel	ababbccded fmfmmffmf	476
8	Invocation	ababbccded fmfmmffmf	477
9	Dizain, Au Lecteur	ababbccded fmfmmffmf	477
10	Zinzolin chien	ababbccded fmfmmffmf	478
11	Épilogue	ababbccded fmfmmffmf	479
12	Achévé d'imprimer	ababbccded fmfmmffmf	479
	Dizains d'octosyllabes		
	<i>Odes funambulesques</i>		OPC III
67	La Sainte Bohème	abaccdeed abba mffmffmffm fmmf	235

9.2. Dizains polymétriques

Dizains Polymétriques				
N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome, Page
	<i>Odelettes</i>			OPC II
18	Chant séculaire	dizain ababccddEE mfmfmffmm	5.8.5.8.6.6.8.8.5.6	144
	<i>Dans la Fournaise</i>			OPC VIII
30	Les Demoiselles des chars	dizain ababccdede fmfmffmfmf	8.12.10.12.8.8.8.12. 8.12	79
	Chansons			OPC VIII
3	Fleur de bohème Catalane	dizain abbabbcbcb fmmfmfmfm	8.8.6.8.8.6.5.10.5.1 0	404
	Dédicaces et envois			OPC VIII
13	À Messieurs les Sociétaires de la Comédie Française	abbaccddc mfmfmfmfm	12.8.12.8.10.12.8.1 2.8.8	485
	<i>La Caravane de l'Amour</i>			TC I
		aabccbDDDD mfmfmfm mm	7.7.7.7.7.12.12 12.12.	372

10. Onzains

N°	Titre	Strophes	Mètres	
	OPC II Annexes			OPC II
19	Les Nations	aaabbccdded fffmmffmfm m	6	386
	Textes théâtraux			OPC VIII
1	Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains	abbabccbbcb mffmfmfm ffm	12.12.8.8.12.8. 8.8.12.12.12	322

11. Douzains

11.1. Douzains monométriques

N°	Titre	Strophes	Tome, Page
Douzains d'alexandrins			

	<i>Le Sang de la Coupe</i>		OPC II		
34	Le Jugements de Paris	douzain1 ababccdedeff mfmfmmfmmf	326		
		douzain2 abbaccdeedff fmmfmmfmmfmm	327		
		douzain3 aabcbcdedeff mmfmmfmmf mff	328		
		douzain4 abbaccdedeff fmmfmmfmmf	329		
		douzain5 aabcbcddeffe ffmfmmfmmf mmmf	330		
		douzain6 aabcbcdedeff mmfmmfmmf mff	330		
		douzain7 abbaccdefef mffmffmmfmmf	331		
		douzain8 aabcbcdedeff mmfmmfmmfmmf	331		
		douzain9 ababccdefef mfmmfmmfmmf	332		
		douzain10 aabccbdeedff mmfmmfmmfmmf	332		
		douzain11 ababccdeffe fmmfmmfmmf	333		
		Douzains d'octosyllabes			
			<i>Le Sang de la Coupe</i>		OPC II
34	Le Jugements de Paris	douzain abbaccbddd mffmffmffm	318		
		douzain abbaccbddd fmmfmmf mmmf	319		
		douzain ababccbddd	324		
OPC II Annexes			OPC II		
20	Les Chercheurs d'or au dix-neuvième siècle	IV. Huit douzains ababcccdeeed fmmfmmfmmf	394		
OPC III Annexes			OPC III		
7	Petit Mazeppa	ababcccdeeed <i>fmmfmmfmmf</i>	301		
OPC VI Annexes			OPC VI		
3	Adieu	ababcccdeeed <i>fmmfmmfmmf</i>			
Chansons			OPC VIII		
8	Ma Grand'tante Chanson Louis XV	ababdcdeeff			
Vers de circonstance					
5	La France à Milan	ababcccdeeed <i>fmmfmmfmmf</i>			

	<i>Les deux jardiniers</i>		TC II
	Scène VI. « Romance » 1er couplet.	ababdcdeFEF <i>fnfnfnfnfnfnfn</i>	352
	2e couplet	ababdcdeFEF <i>fnfnfnfnfnfnfn</i>	353

11.2. Douzains polymétriques

Douzains hétérométriques				
N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome, Page
	Chansons			OPC VIII
7	Cécilia	abbacdeedff <i>mffmffmffmff</i>	9.3.3.9.3.3.9.3.3.9.3.3	410
	<i>Entre l'arbre et l'écorce</i>			TC I
	N° 3 — Air : vive le roi-Henrion.	aaabccbeefff <i>mmfnfnfnmmmm</i>	7.3.3.5.7.6.5.3.3.7.3.5.	325

12. Strophes de plus de douze vers

Strophes de plus de douze vers				
N°	Titre	Strophes	Mètres	Tome, Page
	OPC I Annexes			OPC I
5	Érato	La première séquence (26 vers) abba aabccb abab abab aabb aabb Le deuxième séquence (26 vers) aabccb abba abab abab aabcbc aa La troisième séquence (11 vers) abab abba aba(b) La quatrième séquence (15 vers) (b)aa abab abab abba la cinquième séquence (4 vers) abab	12	305-307
	OPC II Annexes			OPC II

6	Le Philosophe et son disciple, Apologues	première séquence (20 vers) ababccdeedffgghihh ij	12.8.8.8.12.12.8.10.8.8.12.10.8.12.12.8.8.12.12.8	355
		ababccddeeff (13 vers)	12.10.8.8.12.8.8.12.12.12.8.12.8	355
	OPC III Annexes			OPC III
25	La Question d'Orient	mélange : abab abab aabccb abab abab abab abab abab aabccb aabccb aabccb ababcc ababcc aabccbcb	8	326
	Textes théâtraux			OPC VII I
1	Prologue lu le jour de l'ouverture du Théâtre du Chalet d'Aix-les-Bains	ababccdedeeffghgh (18 vers)	12.12.8.8.8.12.12.12.12.8.8.8.8.12.12.8.8.8	322-324
		abbabcccbcb mffmfmmmmffm (13 vers)	12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12	
		aabbabdcdefefgghg (19 vers)	8.8.8.8.8.8.12.8.8.12.12.12.12.12.12.12.8.8	
	Entre l'arbre et l'écorce			TC I
	N° 7. Air de Marianne	ababccbdeefggf (15 vers)	8.8.8.8.4.4.10.4.4.4.6.8.8.8.6	332
	N° 13 Air du Domino noir. (Amour et Amourette, 1er acte)	abbaccddeeffffghghi (20 vers)	8.6.4.8.6.4.8.8.6.6.8.8.4.6.8.6.4.8.6.4	339
	Les Deux Jardiniers			TC II
	Scène I : 1er couplet	ababcdcdededeedffd (17 vers)	8.8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5	333
	Scène I : 2eme couplet	ababcdcdefeefggf (17 vers)	8.8.8.8.8.8.8.8.8.5.5.5.5.5.5.5	333
	Scène II : 1er couplet	ababCCDDEEFFE (14 vers)	7.7.7.7.7.2.7.3.7.3.7.3.7	338
	2me couplet	ababaCCDDEEFFE DDEEFFE (21 vers)	7.7.7.7.7. 7.2. 7.3.7.3.7.3.7 7.3.7.3.7.3.7	338
	3me couplet	ababaCCDDEEFFE DDEEFFE (21 vers)	7.7.7.7.7. 7.2. 7.3.7.3.7.3.7 7.3.7.3.7.3.7	339
	Scène III. Duo :	Duo : aabbccdddfff (13 vers)	8	345

	Scène XIII	ababcdeddeeff fmfmfmfmffmm (13 vers)	12.10.6.8.12.10.6.8. 12.10.12.8.8.	374
	Scène XVI	aabcbbddececf (15 vers)	8.8.8.6.6.8.6.12.8.8.8.8.12.12.8	380

Annexe 2. Œuvres scéniques recueillies dans l'édition critique des *Œuvres poétiques complètes*

Nous mettons ici en perspective les pièces scéniques dans les *OPC*, en les regroupant dans une liste, pour permettre aux lecteurs de saisir plus facilement leurs caractéristiques formelles. Nous avons suivi le classement de la liste des pièces scéniques recueillies dans les *OPC* qui figure dans le premier volume du *Théâtre complet*.

Parmi ces pièces, neuf ont été recueillies dans les œuvres poétiques de Banville, publiées de son vivant : *Le Sang de la coupe* comprend trois prologues récités, Les « Folies Nouvelles », véritable pièce de théâtre, figure dans *les Odes funambulesques*. « Hommage à George Sand » des *Exilés* est un hommage récité de la femme écrivain. On trouve dans *les Occidentales* « Ancien Pierrot », une saynète pour Constant Coquelin et dans *les Rimes dorées* « À la jeunesse », un prologue d'ouverture. *Nous Tous* comprend « Le Palais Royal » et *Dans la Fournaise* « Bakkhos ». Excepté « Les Folies Nouvelles » et « La Gloire de Molière », ces pièces sont écrites sur des formes plus ou moins simples de l'ode : l'alexandrin à rimes plates, ou des quatrains à rimes croisées.

	Titre	Nv	Schéma rimique, strophique	Mètres	Tome, Page
	Œuvres dramatiques				
1	Les Folies Nouvelles	295	Scène I et Scène II : rimes plates. Scènes III et IV : rimes plates sauf les chansons	12	
			Scène III		
			Chanson 1 : deux huitains ababcdCD fmfmfmfm	8	
			Scènes IV		
			Chanson 2 : ababacC ; ABABC	7.7.7.7.7/7.7.7.7.5	
			Chanson 3 : Trois neuvains ababccdcD fmfmffmfm	7	

			Chanson 4 : deux huitains aaabcccb ffmffm	7	<i>Odes funambulesques</i> (OPC III, p. 98)
2	Metz et Nancy	372	Rimes plates (316vers)	12	OPC VI, p.339
			dix quatrains fmfm	8	
			Rimes plates (16vers)	12	
3	Le journal	150	Rimes plates	12	OPC VIII p.338.
4	Un Domino, Prologue d'ouverture du Théâtre du Château-d'eau récité par Mlle Désirée	100	Rimes plates	12	OPC VIII, p. 375-379.
5	Ancien Pierrot	110	Rimes plates	12	<i>Occidentales</i> (OPC V, p.135-139)
	Œuvres lyriques dialoguées				
6	Nice Française, scène lyrique	180	Rimes plates	12	OPC IV, p. 280-289.
			fmfm	6	
			ababcdCD		
7	Adieu, scène lyrique	120	quatrain abab	12	OPC VI, p. 355-361.
			trois sizains aabccb ffmffm	8	
			deux quatrains fmfm	12	
			douzain ababcccdeed	8	
			huitain ababcdcd fmfmfmfmfm	12	
			Rimes plates (32vers)	12	
			quatre quatrains fmfm	8	
			trois quatrains fmfm	12.6.12.6	
			Rimes plates (10vers)	12	
				Œuvres lyriques	

	chantées				
8	Les Nations Ode mêlée de divertissement et de danses : première partie	156	deux sizains répétés aabccb ffmffm		10
			neuvain aabccbddb		7
			septain aaabccb		10
			deux sizains aabccb ffmffm	12.12.8.12.12.8	
			trois quatrains fmfm		7
			distique mm (récitatif)		12
			huitain aabccccc mmffmmmm (Air)		5
			quatrain abaa mfmm		8
			11 vers aaabccdded		6
			huitain aaabcccb ffmfffm		5
	Quatrain fmfm		10.8.10.8		
	sizain aaabbb ffmfffm			5	
	huitain aaabcccb ffmfffm			5	
	septain ababbbc			6	
	huitain aabccccc mmffmmmm (Air)			5	
	quatrain fmfm			12	
	(Hymne) abaab fmffm			8	
	aaabcccb ffmfffm			8	
	aaabcccb ffmfffm			8	
	aaabcccb ffmfffm			8	
Les Nations Deuxième Partie			(Chœur) abaab fmffm	8	8
9	Les Triumphes de la Paix	48	quatrain fmfm (Chœur)		
			cinq huitains ababcdcd		8

OPC II, p. 383-390.

OPC VIII,
p. 441-443.

			quatrain fmfm (Chœur)		
	Prologue d'ouverture en vers				
10	Prologue lu le jour de l'ouverture du théâtre du Chalet à Aix- les-Bains, juillet 1863.	73	ababccdedeeffghggh ababcdddc ababcdcdefef abbabccddc abab aabbcbdedefgghhih	12.12.8.8.8.12.12.12.12.8.8.8.12. 12. 12.8.12.12.12.12.8.12.12 12.12.12.12.8.8.12.12.8.8.8.8 12.12.8.8.12.8.8.8.12.12.12 12 8.8.8.8.8.12.8.8.12.12.12.12.12.1 2.12.12.8.8	OPCVIII, p. 322-324
11	Le Palais Royal	124	fmfm	7	<i>Nous Tous</i> (OPC VII), p. 226.
12	Le Messager	116	Rimes plates	12	OPCVIII, p. 381
13	Bakkhos	104	Rimes plates	12	<i>Dans la Fournaise</i> (OPC VIII), p. 74
14	Les Écoliers	52	fmfm	12	OPC VIII. p. 385
	Vers de circonstance récités sur la scène d'un théâtre				
15	La Gloire de Molière	283	I. cinq quintils abaab seize quatrains fmfm quatrain fmmf onze quintils abaab sept quatrains fmfm II vingt-huit quatrains fmfm	8 8 8 8 12.6.12.6 12	<i>Le Sang de la coupe</i> (OPC II, p. 289)

16	La Muse des Chansons	56	quatrains mfmf	12	<i>Le Sang de la coupe</i> (OPC II, p. 364)
17	La Muse héroïque. Stances	84	fmfm	12	<i>Le Sang de la coupe</i> (OPC II, p. 284)
18	La France à Milan	84	ababcccdeeed fmfmffmffm	8	OPC VIII, p. 438.
19	Le vœu de Nice	40	fmfm	12	OPC IV, p. 290.
20	Le vingt avril, Stances d'anniversaire	60	fmfm	12	OPC IV, p. 292.
21	Mesdames et Messieurs...	44	fmfm	12	OPC VIII, p. 325-326.
22	Adieux à Ferville	64	fmfm	12	OPC VIII, p. 327-329.
23	Ode à Shakespeare	112	fmfm	12	OPC VIII, p.334-338.
24	Concert des Beaux-Arts Prologue d'ouverture	90	Rimes plates (70vers)	12	OPC VIII, p. 364-367.
			ababcdcd fmfmfmfm	4.7.4.7.4.7.4.7	
			Rimes plates (12vers)	12	
25	À la Jeunesse	80	abab fmfm	12	<i>Rimes dorées</i> (OPC V, p. 209)
26	La Fête de la France	66	aabccb ffmffm aabaab ffmffm	12.12.12.12.12.12/ 12.12.6.12.12.6	OPC VIII, 438-440.
27	Remerciement	60	fmfm	12	OPC VIII, 369-372.
28	Donnons tout !	104	Rimes plates	12	OPC VI, p. 362.
29	Hommage à George Sand	72	Rimes plates	12	<i>Les Éxilés</i> (OPC IV, p. 190)

3. Manuscrit du poème « À sa pantoufle »

« À sa pantoufle » est un poème qui n'a pas été recueilli dans les ouvrages de Banville de son vivant. Le huitième volume des *Œuvres poétiques complètes* recueille ce poème, mais n'en relève pas l'existence du manuscrit.

Nous citons la note du vendeur, dont le site internet n'existe plus :

Poème autographe signé. Format 210 mm × 135mm, 2 pages (1 feuillet replié) superbe poème pour la revue *Le Gaulois* (probablement le manuscrit destiné à l'imprimeur comme le suggère la note en marge " en 8"). Il s'agit d'une ode aux pieds féminins⁴⁷⁸.

Il n'y a pas de différence significative avec les versions imprimées.

⁴⁷⁸ Cela veut dire que tous les vers sont féminins.

Album Du Saulois

(1)

Am 8

A sa Pantoufle.

Petite pantoufle aux rosettes roses,
Mes yeux qui te voient, folle aux airs penchés,
Sourire aux coussins où tu te reposes,
De tes clairs rubans sont amovachés.

Sans en avoir l'air, tu leur fais Des mines.
Caprice fleuri, sous ton falbala
Tu fais la coquette, et tu t'illumines
De tous les rayons qui passent par là.

Tu n'écoutes pas mes vers et mes plaintes,
Sous un béat panache on s'en moque bien!
Et sur le tapis, avec les fleurs peintes,
Tu foules mon cœur sans songer à rien.

(2)
tu laisses le vent dérangé ton souffle
le buisson vermeil qui m'a rendu fier.
Mais je te pardonne, o chère pantoufle!
Tu n'es que l'écrin d'un plus cher bijou.

Le qui te caresse, on le sait, ma chère,
tu n'es pas à plaindre et tu sais choisir,
C'est un petit pied qui te rend si fière
que tous tes pompons tremblent de plaisir.

Tu me caches mieux sa beauté si rare
Qu'un juif de cent ans ne cache son or,
Mais je comprends bien qu'on devienne avare
Lorsqu'on touche à même un pareil trésor.

Où je te pardonne, et si tu me sers
De ces lys vivants, c'est bon jeu ma foi:
Si je les tenais un jour sous mes lèvres
J'en serais encore bien plus fier que toi!

Chénier de Bausille.

Bibliographie

1. Corpus banvillien

1. 1. Éditions critiques des œuvres de Banville

1.1.1 *Œuvres poétiques complètes* (1994–2001, 2009)

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome I, *Les Cariatides*. Textes établis, Notices, Variantes et Notes par Peter S. Hambly. Paris, Champion, 2000.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome II, *Les Stalactites, Odelettes, le Sang de la coupe*, Paris, Champion, 1996.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome III, *Les Odes funambulesques*. Paris, Champion, 1995.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome IV, *Les Exilés, Améthystes, Les princesses*. Texte établi, notice, variantes et notes par François Brunet et Eilleen Souffrin-Le Breton. Paris, Champion, 1994.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome V, *Occidentales, Rimes dorées*, Texte établi, notices, variantes et notes par Peter J. Edwards. Paris, Champion, 1998.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome VI, *Idylles prusiennes, Trente-six ballades joyeuses, Rondels*, Textes établis, notices, variantes et notes par Philippe Andrès, *Roses de Noël*. Texte établi, notice, variantes et notes par Rosemary Lloyd. Paris, Champion, 1999.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome VII, *Nous tous, Sonnaillies et clochettes*. Textes établis, notices, variantes et notes par Peter S. Hambly. Paris, Champion, 1997.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome VIII, *Dans la fournaise*, Texte établi, notice, variantes et notes par Peter S. Hambly. Poèmes non recueillis et inédits, Texte établi, notice, variantes et notes par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly. Paris, Champion, 2001.

BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome IX, Compléments. Poèmes et manuscrits retrouvés, réception critique de l'œuvre poétique, Texte établi, variantes et notes par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly. Paris, Champion, 2009.

1.1.2. Théâtre complet (2011-2013)

BANVILLE, Théodore de. *Théâtre complet. Édition critique. Tome I. 1848-1864*. Établissement du texte, notices, documentation, variantes, notes, réception critique et chronologie par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly. Paris, Honoré Champion, 2011.

BANVILLE, Théodore de. *Théâtre complet. Édition critique. Tome II 1865-1876*, Établissement du texte, notices, variantes, notes et réception critique par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Honoré Champion, 2013.

BANVILLE, Théodore de. *Théâtre complet. Édition Critique. Tome III 1877-1893*, Établissement du texte, notices, variantes, notes et réception critique par Peter J. Edwards et Peter.S. Hambly, Paris, Honoré Champion, 2012.

1.1.3. Critique choisie (2003)

Critique littéraire, artistique et musicale choisie, introduction et notes de P.-J. Edwards et P.-S. Hambly, Champion, 2003, 2 volumes.

1.1.4. Correspondance

Lettres à Auguste Poulet-Malassis, Champion, 2006.

1.1.5. Éditions récentes

Odes funambulesques, édition de Joséph-Marc Bailbé, Minard, Lettres Modernes, 1993. Le texte est celui de l'édition 1857. Pour la commodité de compréhension, l'éditeur ajoute le commentaire de l'édition de 1873.

Les Exilés, édition d'Yves-Alain FAVRE, La différence, coll. « Orphée », 1991.

Rondels, édition de SORREL Martin, Coll. « Textes littéraires » dirigée par Keith Cameron, University of Exeter, 1973.

SOUFFRIN-LE BRETON, Eileen, *Les Stalactites de Théodore de Banville*, Thèse de Doctorat, Paris, Didier, 1942. Il s'agit de la première édition critique des recueils poétiques de Banville.

1.2. Éditions du XIXe siècle

1.2.1. Poésie (Première édition)

Les Cariatides, Paris, Pilout, 1842.

Les Stalactites, Paris, Paulier, 1846.

Odelettes, Paris, Michel Lévy, 1856.

Poésies complètes de Théodore de Banville 1851-1854, Poulet-Malassis, 1857 [Le titre du *Sang de la coupe* apparaît pour la première fois, avant d'être publié en 1874 chez Lemerre].

Odes funambulesques, Poulet-Malassis, 1857.

La deuxième édition parue en 1859 chez Michel Lévy comporte beaucoup de modifications et d'ajouts. La troisième édition publiée chez Lemerre en 1873 est suivie du commentaire rédigé par le poète.

Les Améthystes, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

Les Exilés, Paris, Lemerre, 1867.

Nouvelles Odes funambulesques, Paris, Lemerre, 1869 [En 1875, avec des ajouts, le recueil sera divisé en *Occidentales* et en *Rimes dorées*].

Idylles Prussiennes, Paris, Lemerre, 1871.

Trente-six Ballades joyeuses, Paris, Lemerre, 1873.

Les Princesses, Paris, Lemerre, 1874.

Rondels [Poésie de Théodore de Banville], Paris, Lemerre, 1875]

Roses de Noël, [Poésie complètes], Paris, Charpentier, 1879].

Nous Tous, Paris, Charpentier, 1884.

Sonnailles et Clochettes, Paris, Charpentier, 1890.

Dans La Fournaise, Paris, Charpentier, 1892 [recueil posthume].

1.2.2. Théâtre

Le Feuilletton d'Aristophane, avec la collaboration de Philoxène Boyer, Paris, Michel Lévy, 1853.

Le Beau Léandre, Paris, Michel Lévy, 1856.

Le Cousin du Roi, avec la collaboration de Philoxène Boyer, Paris, Michel Lévy, 1857.

Diane au bois, Paris, Michel Lévy, 1864.

Les Fourberies de Nérine, Paris, Michel Lévy, 1864.

La Pomme, Paris Michel Lévy, 1865.

Gringoire, Paris, Michel Lévy, 1866.

Florise, Paris, Lemerre, 1870

Les Deux Jardiniers, [1874] Le Théâtre Inédit du XIXe siècle, Librairie Garnier, s.d.

Deïdamia, Paris, Lemerre, 1876.
Comédies, Paris, Lemerre 1878.
Comédies, Paris, Charpentier, 1879.
Hymnis, Paris, Tresse, 1880.
Riquet à la houppe, Paris, Charpentier, 1884.
Socrate et sa femme, Paris, Calmann-Lévy, 1885.
Le Forgeron, Paris, Maurice Dreyfous, 1887.
Le Baiser, Paris, Charpentier, 1888.
Ésope, Paris, Charpentier, 1893 [œuvre posthume].

1.2.3. Critique

Petit Traité de Poésie Française, Paris, l'Écho de la Sorbonne, 1872.
Petit Traité de Poésie Française, Paris, Charpentier, 1881.
Critiques, Paris, E.Fasquellle, 1917

1.2.4. Œuvres en prose

Les pauvres saltimbanques, Paris, Michel Levy, 1853.
La vie d'une comédienne ; Le festin des Titans, Paris, Michl. Lévy, 1855.
Esquisses parisiennes. Scène de la Vie, Paris, Michel Levy, 1859.
La Mer de Nice. Lettres à un ami, Paris, Poulet-Malassis, 1859.
La Comédie Française racontée par un témoin de ses fautes, Paris, E. Albert, 1863.
Les Parisiennes de Paris, Paris, Michel Lévy, 1866.
Le Quartier Latin et la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Vanoest, 1866.
Eudore Cléaz, conte du jour de l'an, Paris, Lemerre, 1870.
Camées Parisiennes, Paris, Pincebourde, 1866-1873.
Contes pour les femmes : Scène de la Vie, Paris, Charpentier, 1881.
Contes féeriques. Scène de la Vie, Paris, Charpentier, 1882.
Mes Souvenirs. Petites Études, Paris, Charpentier, 1882.
La Lanterne Magique. Petites Études, Paris, Charpentier, 1883.
Paris Vécu ; Feuilles volantes. Petites Études, Paris, Charpentier, 1883.
Contes héroïques. Scènes de la Vie, Paris, Charpentier, 1884.

Lettres chimériques, Paris, Charpentier, 1885.

Contes Bourgeois. Scènes de la Vie, Paris, Charpentier, 1885.

Dames et Demoiselles et Fables choisis, mises en prose : Scène de la Vie, Paris, Charpentier, 1886.

Madame Robert, Paris, Maurice Dreyfous, 1887.

Les Belles Poupées, Scènes de la Vie, Paris, Charpentier, 1881.

L'Âme de Paris, Nouveaux Souvenirs. Petites Études, Paris, Charpentier, 1890.

Marcelle Rabe, Paris, Charpentier, 1891.

2. Études sur Banville

2.1. Biographie

LACROIX Raymond, *Théodore de Banville, Une famille pour un poète*, Moulins, Pottier, 1990.

ANDRÈS Philippe, *Théodore de Banville : un passeur dans le siècle*, Paris, Champion, 2009.

2.2. Thèses, ouvrages et articles consacrés à Théodore de Banville

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

—, *Théodore de Banville (1823-1891), Parcours littéraire et biographique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

—, *La Fantaisie dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BIENVENU Jacques, « L'Art poétique de Verlaine : une réponse au traité de Banville », *Europe*, avril 2007, p.97-107.

—. « Ce qu'on dit au poète à propos de Rimes », *Vies et poétiques de Rimbaud*, colloque n° 5, *Parade Sauvage*, 2005, p.247-272.

BRUNEL Pierre, « La fin de l'idylle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 87, 1987, p.200-212.

BRUNET François, « Musique et poésie dans *Les Stalactites* », *Bulletin des études parnassiennes*, IX, 1987, p.3-51.

— « Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Théodore de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p. 9-33.

CHARPENTIER John, *Théodore de Banville, l'Homme et son Œuvre*, Paris, Perrin, 1925.

DEVAUCHELLE Karine, *Approche métrique de la structure interne du vers complexe dans la poésie de Théodore de Banville (1823-1891)*, sous la direction de Benoît de Cornulier, Thèse de Doctorat, Université de Nantes, février 2003.

EDWARDS Peter J. « *Les Odes funambulesques* et les poèmes à forme fixe », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p. 45-71.

—, « Pastiche et parodie dans la manière funambulesque de Banville », *Poésie et poétique en France, 1830-1890. Hommage à Eileen Le Breton*, sous la direction de Peter J. Edwards, New York/Berne, Peter Lang, 2001, p.139-166.

EVANS David « Théodore de Banville entre parodie et auto-parodie des *Odes funambulesques* aux *Éxilés* », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, sous la direction de C. Dousteysier-Khoze, et F. Place-Verghnes, Peter Lang, 2006, p. 135-148.

FAVRE Yves-Alain, « Le vers dans les comédies poétiques de Banville », *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, XLV, 2-3, 1993, p.117-126.

FUCHS Maximilien, *Théodore de Banville*, Paris, Cornély, [1912] Slatkine Reprints, Genève, 1972.

GREIN Heinrich, *Studien über den Reim bei Théodore de Banville*, Kiel, Robert Cordes, 1903.

HAMBLY Peter S, « Mallarmé, Banville et les poèmes de la nuit », *Bulletin des études parnassiennes*, V, 1983, p.1-33.

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

GOMITA Tai, « *Feuilleton d'Aristophane, péché de jeunesse ?* », Mémoire de Master 2, Université Lyon2, 2007.

—, « Théodore de Banville, esclave de rime ? — Sur la rime dans le *Petit Traité de poésie française* », *Cahiers d'études françaises*, Vol.14, 2009, p.1-17.

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

KILLICK Rachel, « Banville et le sonnet », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p.87-119.

LLYOD Rosemary, « Vers une relecture du *Sang de la coupe* », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 4, automne 1989, p.51-66.

—, « Théodore de Banville : la corde raide entre forme fixe et vers libre » *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol 104. 2004, p.655-672.

PICH Edgard, « De la caricature comme vision du monde : *La Lanterne magique* ou les proses funambulesques de Banville », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p.143-160.

—, « Banville funambule fantaisiste », *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par Jean-Louis CABANÈS et Jean-Philippe SAÏDAH, PUM, Toulouse, 2003, p. 517-526.

ROBIC Myriam, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Champion, 2010.

—, *Femmes damnées*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

SOUFFRIN-LE BRETON Eileen-Mary « Banville et le ballet romantique », *Revue des Sciences humaines*, 1963, p.59-75.

VADÉ Yves, « Banville, "Peintre de la vie moderne ?" », *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, n° 9-10, 1992, p.121-140.

3. Études sur la métrique

3.1. Métrique en général

AQUIEN Michèle, *La Versification appliquée aux textes*, Nathan, 128, 1993

— *Dictionnaire de Poétique*, Livre de Poche, coll. « Guides de Poche », 1993.

— *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Nathan, coll. « 128 », 1997

— *La versification*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 2009

BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la versification*, Dunod, Collection « Topos », 1997.

CASSAGNE Albert, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, [1906] Champion, 2012.

CHEVRIER Alain, *Le Sexe de la rime*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

— *Le Décasyllabe à césure médiane Histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

CORNULIER Benoît de, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982.

— « Métrique des Fleurs du Mal », Actes du colloque Baudelaire *Les Fleurs du Mal de Baudelaire. L'intériorité de la forme*, Paris, CDU /SEDES, 1989, p. 55-76.

- *Art Poétique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995
- « Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* », édition de S. MURPHY, *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Rennes, p. 197-236.
- *De la métrique à l'interprétation*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- DEVAUCHELLE Karine, « Aperçu métrique des alexandrins de Leconte de Lisle (1818-1894) », *Le Sens et la mesure : de la pragmatique à la métrique : hommages à Benoît de Cornulier*, éd. Jean-Louis Aroui, Paris, Champion, 2003, p. 385-398.
- ELWERT Theodor, *Traité de versification française. Des origines à nos jours*, Paris, Klincksiek, 1965.
- GOUVARD Jean-Michel, *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.
- *Versification*, Paris, Presses Universitaire de France, 1999.
- MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1974.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE : *Introduction à l'analyse de la poésie*, Tome 1, Vers et figures, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- *Introduction à l'analyse de la poésie*, Tome 2, De la strophe à la construction du poème, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- PEUREUX Guillaume, *Fabrique du vers*, Seuil, 2008.
- ROUBAUD Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre Essai sur quelques états du vers français récent*, Paris, Éditions Ivrea, 2007.
- SUZUKI Shintaro, 『フランス詩法』 (*Huransu shihoû : Versification française*), Tokyo, Hakusuisha, 2 volumes. 2008.
- TURIEL Frédéric, *Précis de versification*, Paris, Almand Colin, 1998.
- COLLECTIF, *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique*, textes réunis par Michel Murat, Paris, Champion, 2000.
- COLLECTIF, *Poétique des rimes*, textes réunis par Michel Murat et Jacqueline Dangel, Paris, Champion, 2005.

3.1.2 ouvrages de l'époque

- BECQ DE FOUQUIÈRE Louis, *Traité général de versification française*, Paris, Charpentier, 1879.
- TÉNINT Wilhelm, *La prosodie de l'École moderne*, [1844] édition établie par Patricia Joan Siegel, Paris, Champion, 1986.
- QUICHERAT Louis, *Petit Traité de versification française*, Hachette, 1838.

3.2. Étude sur la strophe

AROUÏ Jean-Louis, « Forme strophique et sens chez Verlaine », dans *Poétique* n° 95, 1993, p. 277-299.

AROUÏ Jean-Louis, *Poétique des strophes de Verlaine : analyse métrique, typographique et comparative*, sous la direction de Nicolas Ruwet, Thèse de doctorat, l'Université Paris 8, 1996.

CORNULIER Benoît de, « Le système classique des strophes » *Langue française*, N° 99, 1993. pp. 26-44.

CORNULIER Benoît de, Joëlle GARDES-TAMINES et Michel GRIMAUD, « Victor Hugo 2, Linguistique de la strophe et du vers », numéro spécial de *La Revue des Lettres Modernes*, Minard, Paris, 1988.

GRIMAUD Michel /BALDWIN Lawrence, « Versification cognitive : la strophe », *Poétique*, 95, Paris, Seuil, 1993, p. 259-276.

MARTINON Philippe, *Les Strophes* [1912]New York, Burt Franklin, 1969.

3.3. Études sur les poèmes à formes fixes

AROUÏ Jean-Louis, « Remarques métriques sur le sonnet français », *Studi Francesi*, 147, septembre-décembre 2005, p. 501-509.

— « Les triolets de Verlaine : métrique, datations, attributions », *Revue des Sciences Humaines*, 285, 2007, p. 85-103.

ASSELINÉAU Charles, « Histoire du sonnet », *Le livre des Sonnets. Quatorze dizains de sonnets choisis*, Paris, Lemerre, 1875, p. V-XXXVII.

— « Histoire de la ballade », *Le livre des ballades. Soixante ballades choisies*, Paris, Lemerre, 1876, p. V-XXXII.

CORNULIER Benoît de, « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Études métriques*, 1, Université de Nantes, 1992, p. 51-63.

GENDRE André, *Évolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

JASINSKI Max, *Histoire du Sonnet en France*. H. Brugère, A. Dalsheimer, 1903.

JOST François, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Berne, Peter Lang, 1989.

LOTE Georges, *Histoire du vers français*, tome II, Paris, Édition Boivin, 1951.

MONFERRANT Jean-Charles, « Le sonnet français, "machine à penser" ou "poème stationnaire" ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 ». *l'Information Grammaticale*, N. 75, 1997, p. 29-32.

OZAWA Makoto, « Tristan Corbière et ses rondels », *Études de langue et littérature française*, n° 99, Société japonaise de langue et littérature française, 2011, p.149-162.

ROUBAUD Jacques, *La forme du sonnet français de Marot à Malherbe : recherche de seconde rhétorique*, Publications Langues'O, 1990.

PICH Edgard, *Le Temps, la Mort, le Moi et la littérature*, Lyon Jacques André, 2014 (dont la première partie intitulée : « Il y a sonnet et sonnets »).

ROUBAUD Jacques, *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

ROUBAUD Jacques, « Sur la forme du sonnet mallarméen », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N° 56. 2004, p. 217-229.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle*, Paris, Charpentier, 1869.

COLLECTIF, *Le Sonnet à la Renaissance : des origines au XVIIe siècle : actes des troisièmes journées rémoises 17-19 janvier 1986/organisées par le Centre de recherche sur la littérature du Moyen-âge et de la Renaissance de l'université de Reims ; sous la direction de Yvonne Bellenger*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.

COLLECTIF, *Le sonnet au risque du sonnet, actes du colloque international de Besançon, 8, 9 et 10 décembre 2004/publication de l'Équipe de recherche « Poétique des genres et spiritualité » de l'Université de Franche-Comté ; textes réunis et présentés par Bertrand Degott et Pierre Garrigues*, Paris, L'Harmattan, 2006.

3.4. Études sur la Chanson

BUFFARD-MORET Brigitte, *La chanson poétique du XIXe siècle Origine, statut et formes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

— « De l'influence de la chanson sur le vers au XIXe siècle », *Romantisme*, 2008/2 n° 140, p. 21-35.

BERTRAND Marc « Chanson et mètre 5 5 dans les *Comtemplations* », *Victor Hugo 2, Linguistique de la strophe et du vers, numéro spécial de La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1988, p.171-175.

VICTOR Lucien, « Les Chansons dans *Châtiments* », *Victor Hugo 2, Linguistique de la strophe et du vers, numéro spécial de La Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1988, p. 155-174.

Collectif, *Poésie, musique et chanson*, études réunies par Brigitte Buffard-Moret, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études Littéraires ». 2009.

3.5. Poème en prose

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

COMBE Dominique, *Poésies - Une saison en enfer - Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard, coll. « foliothèque » n° 118, 2004.

4. Études sur le lyrisme et sur la poésie lyrique

MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

BRODA Martine, *L'amour du nom*, Paris, José Corti, 1997.

CHARLES-WURTZ Ludmila, *la Poésie lyrique* Paris, Armand Colin, 2004.

DAUVOIS Nathalie, *La poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des « Carmina » d'Horace*, Paris, Classique Garnier, 2010.

LEMAJEUR Sylvain, *Le Lyrisme dans l'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé Crise du sujet et crise de la poésie dans "Igitur" et dans "Les Noces d'Hérodiade"*, Éditions universitaires européennes, 2012.

MÜHLETHALER Jean-Claude, *Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

RODRIGUEZ Antonio, *Le pacte lyrique Configuration discursive et interaction affective*, Spirmont, Mardaga, 2003.

Collectif, *Lyrisme et énonciation lyrique*, sous la direction de Nathalie Watteyne, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

5. Études sur la poésie et sur la littérature du XIX siècle

BADESCO, Luc, *La génération poétique de 1860, La jeunesse des deux rives, Milieux d'avant garde et mouvements littéraires. Les œuvres et les hommes*, Paris, Nizet, 1972.

BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, *Les poètes de la modernité*, Paris, Seuil, 2006.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, [1906] Seyssel, Champ Vallon, 1997.

DAVID Sylvain-Christian, *Philoxène Boyer Un sale ami de Baudelaire*, Paris, éditions Ramsay, 1987.

HERNEST-CHARLES Jean, *Le théâtre des poètes, 1850-1910*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, P. Ollendorff, 1910.

LIOUVILLE Matthieu, *Le rire dans la poésie romantique*, Paris, Champion, 2009.

MORTELETTE Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.

— *Le Parnasse, Mémoire de la critique*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2006.

MURPHY Steve, *Stratégie de Rimbaud*, coll. « Champion classique », Paris, Champion, 2009.

NAUGRETTE Florence, *Le Théâtre romantique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

ROBB Graham, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993.

SOURIAU Maurice, *Histoire du Parnasse* [1929] Genève, Slatkine Reprint.

TADIÉ Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Coll. « Agora », Paris, Armand Colin, 2006.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.

VAILLANT Alain, *Baudelaire, poète comique*, Paris, Armand Colin, 2008.

YON Jean-Claude, *Le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2004.

Collectif, *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis par Jean-Louis CABANÈS et Jean-Pierre SAIDAT, Actes du colloque de Bordeaux de novembre 1999, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature », 2003.

6. Œuvres littéraires

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vols, 1975-6.

BRIZEUX Auguste, *Œuvres de Auguste Brizeux. La Fleur d'or. Histoires poétiques*, Paris, Lemerre, 1884.

BOYER Philoxène, *Deux Saisons*, Paris, Lemerre, 1867.

CORBIÈRE Tristan, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

CROS Charles, *Œuvres complètes*, Édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

GAUTIER Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.

—, *Les Progrès de la poésie française depuis 1830, Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1874.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, *ŒUVRES COMPLÈTES*, Édition critique publiée par Edgard Pich, Paris, Champion, 4 tomes, 2011-2014.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vols, 1998- 2003.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques*, édition de Jacques Robichez, Paris, Classiques Garnier, 1971.

Index des noms

- Agoult, Comtesse Marie de, 142, 154
- Amat, Léopold, 163, 167
- Anacréon, 12
- Andrès, Philippe, 4, 170, 206, 400, 404
- Andromède, 216
- Angebert, Caroline, 43, 133, 162
- Antiope, 216
- Antoine, André, 150, 167
- Aphrodité, 139, 164
- Aquien, Michèle, 406
- Arène, Paul, 117
- Ariane, 216
- Aristophane, 27, 115, 158, 166, 237, 240, 265, 283, 292, 295, 297, 300, 301, 305, 307, 309, 311, 337, 339, 405
- Aroui, Jean-Louis, 44, 156, 157, 159, 160, 168, 185, 197, 230, 263, 266, 407, 408
- Asselineau, Charles, 59, 61, 120, 148, 158, 234, 289, 408
- Aupick, Mme Caroline, 149
- Bacchus, 24, 173
- Badesco, Luc, 410
- Baïf, Jean-Antoine, 58
- Bailbé, Joséphe-Marc, 401
- Baldwin, Lawrence, 408
- Ballue, Hippolyte, 166
- Balzac, Honoré de, 116, 120, 208, 289
- Barbier, Raoul, 59, 64, 321
- Baudelaire, Charles, 2, 3, 5, 15, 51, 57, 62, 94, 154, 184, 214, 215, 221, 275, 337, 339, 340, 406, 407, 408, 410, 411
- Beauvoir, Roger de, 59, 61, 148, 192, 297, 319
- Bec de Fouquière, Louis, 407
- Belleau, Rémy, 58
- Bellenger, Yvonne, 409
- Béranger, 11, 65, 157, 328, 336
- Bernard, Suzanne, 410
- Bernhardt, Sarah, 149, 151, 167, 168
- Bertrand, Aloysius, 340
- Bertrand, Jean-Pierre, 410
- Bertrand, Marc, 409
- Bienvenu, Jacques, 8, 404
- Blanche de Soffray, marquise, 150, 220
- Blum, Ernest, 179
- Bodinier, Charles, 150, 176
- Boileau, Nicolas, 11, 20
- Borghèse, Princesse, 217

Borie, Marguerite, 150, 151, 172, 220
 Borie, Victor, 172
 Bouchor, Maurice, 116
 Boyer, Philoxène, 59, 60, 96, 219, 222, 402, 411
 Brix, Michel, 412
 Brizeux, Auguste, 46, 60, 93, 95, 272, 335, 411
 Broda, Martine, 410
 Brunel, Pierre, 404
 Brunet, François, 32, 95, 97, 100, 102, 152, 164, 400, 405
 Buffard-Moret, Brigitte, 87, 90, 406, 409
 Buloz, François, 81, 231
 Cabanès, Jean-Louis, 406, 411
 Caro, 116, 291
 Cassagne, Albert, 406, 411
 Chabrillan, Céleste de, 142, 181, 278
 Charles d'Orléans, 58, 208, 215, 223, 410
 Charles-Wurtz, Ludmila, 410
 Charpentier, Aspasia, 138, 139, 148, 149, 172, 173, 175, 183, 192, 220, 222, 285, 288, 319
 Charpentier, Georges, 149, 150, 183, 185, 220, 288, 298
 Charpentier, John, 405
 Chevrier, Alain, 38, 406
 Claretie, Jules, 149, 150, 173, 177
 Claye, Jules, 108, 218
 Cléopâtre, 217
 Clovis Hugues, 116
 Combe, Dominique, 2, 19, 22, 214, 410
 Commerson, Louis-Auguste, 163
 Coppée, François, 128, 154, 179, 211, 215
 Coquelin, Constant (Coquelin Aîné), 149, 171, 177, 270, 392
 Coquelin, Ernest (Coquelin Cadet), 150, 161, 178
 Coquelin, Jean, 146, 171
 Coquelin, Léon-Jean, 171
 Corbière, Tristan, 236, 339, 412
 Corneille, Pierre, 105, 134, 162, 185, 249
 Cornulier, Benoît de, 4, 8, 33, 34, 35, 37, 44, 53, 74, 158, 168, 242, 273, 276, 405, 406, 407, 408
 Courbet, Gustave, 80, 103
 Couture, Thomas, 80, 298
 Crétineau-Joly, l'Abbé, 147, 171
 Cros, Charles, 339, 412
 Cypris, 67, 72, 77, 179, 245, 247, 303, 304
 Daguerre, 165
 Dangel, Jacqueline, 407
 Daubrun, Marie, 152, 164
 Daudet, Edmée, 127, 128, 211, 218
 Daudet, Léon, 128, 129
 Dauvois, Nathalie, 410
 David, Félicien, 81, 85, 302
 David, Sylvain-Christian, 411
 De La Rounat, Charles, 257

Deburau, 141, 165, 166
 Degott, Bertrand, 214, 409
 Dehodencq, Alfred, 59, 62, 128, 129, 172, 290, 336
 Déïdamia, 159, 238
 Delacroix, 108, 109, 154
 Deneuilly, Mlle, 167
 Denozier, Louise, 141, 173
 Desbordes-Valmore, Marceline, 97, 168, 182
 Deschamps, Émile, 89, 142, 168, 280
 Deschamps, Eustache, 88
 Desfossez, Charles, 108
 Désirée, Mlle, 145, 156
 Desportes, Philippe, 58
 Dessons, Gérard, 34
 Devauchelle, Karine, 4, 33, 35, 36, 37, 38, 168, 179, 338, 405, 407
 Diane, 237
 Dionysos, 23, 173
 Don Bernardo Calderon, 148, 172
 Dorchain, Auguste, 147, 158, 159
 Doucet, Camille, 139, 189, 306
 Du Bellay, Joachim, 88, 89
 Du Ménil, Armand, 133, 151
 Dupont, Pierre, 154, 158, 162
 Durand, Pascal, 410
 Edwards, Peter J., 3, 7, 15, 88, 158, 172, 206, 228, 400, 401, 405
 Elwert, Theodor, 8, 224, 407
 Érato, 42, 48, 91, 133, 151, 191, 199, 304, 317, 326, 332
 Eschyle, 27
 Ésope, 239, 250, 279, 314, 403
 Evans, David, 405
 Falconnier, Pierre, 150, 177
 Fauchery, Antoine, 134, 219
 Favre, Yves-Alain, 401, 405
 Febvre, Frédéric, 150, 177
 Félix, Rébecca, 142, 166
 Ferville, 144, 166
 Fix, Delphine, 163
 Flaubert, Gustave, 151, 168
 Flé, Georges, 100
 Forestier, Louis, 412
 Fournier, Marc, 167
 Friberg, Aménaïde, Lyzie et Eugénie de, 67, 73, 305
 Fuchs, Maximilien, 3, 9, 10, 405
 Gaïffe, Adolphe, 59, 60
 Garcia, Marie, 107
 Gardes-Tamine, Joëlle, 46, 87, 156, 273, 274, 407, 408
 Garrigues, Pierre, 214, 409
 Gatayes, Léon, 59, 281
 Gautier, Théophile, 2, 3, 10, 45, 59, 60, 62, 75, 87, 89, 93, 95, 97, 99, 107, 120, 128, 134, 148, 154, 174, 183, 185, 242, 273, 281, 282, 298, 350, 351, 352, 357, 360, 367
 Gavarni, 27, 59, 119, 208, 293
 Gendre, André, 408
 Génin, François, 19

Giacomelli, Hector, 166
 Glatigny, Albert, 107, 139, 152, 218
 Gluck, 156, 194, 324
 Gomita, Tai, 236, 405
 Goncourt, 15, 59, 60, 270
 Got, Edmond, 150, 177
 Gouvard, Jean-Michel, 4, 8, 33, 34, 35, 36, 407
 Grammont, comte de, 234
 Grangé, Eugène, 59, 64, 65, 323
 Grivollet, Paul, 150, 176
 Grédelu, 80, 137, 228, 229
 Grein, Heinrich, 405
 Grenier, Édouard, 89
 Grimaud, Michel, 408
 Gringoire, 144, 196, 213, 238, 327
 Gueullette, Charles, 143, 219
 Hambly, Peter S., 173, 400, 401, 405
 Hamel, Julien, 150, 176
 Hamlet, 43, 327
 Hélène, 217
 Heredia, José-Maria, 214
 Hernest-Charles, Jean, 411
 Hérodiade, 217, 410
 Homais, 81, 229
 Houssaye, Arsène, 59, 63, 89, 138, 142, 167, 184, 219, 226, 293, 313
 Houssaye, Henry, 151, 176, 287
 Hovasse, Jean-Marc, 215, 405
 Hugo, Victor, 7, 10, 11, 16, 19, 21, 32, 36, 42, 47, 48, 49, 54, 62, 63, 65, 72, 75, 78, 85, 87, 88, 90, 92, 97, 100, 102, 105, 106, 119, 120, 121, 127, 129, 133, 155, 156, 159, 168, 180, 182, 186, 194, 211, 213, 214, 215, 234, 243, 262, 305, 311, 313, 315, 405, 408, 409
 Hymnis, 239, 244, 268, 270, 281, 292, 303, 307, 310, 320, 321, 323, 403
 Janin, Jules, 135, 162, 183, 281
 Jasinski, Max, 220, 408
 Joliet, Auguste, 150, 176
 Jost, François, 408
 Joubert, Jean-Louis, 8
 Kahane, Martine, 405
 Karr, Alphonse, 59, 63, 146, 174, 311
 Kastner, Leon Emile, 53
 Keller, Mme, 225, 226
 Killick, Rachel, 405
 La Fare, Charles-Auguste de, 191
 La Fontaine, Jean de, 20, 52, 54, 105, 161, 208, 209, 215, 223, 344
 La Madeleine, Henri de, 81, 229
 Lacour, Paul, 139, 319
 Lacroix, Raymond, 3, 404
 Lamartine, Alphonse de, 7, 47, 48, 49, 71, 87, 162
 Lamballe, Princesse de, 217
 Landais, Napoléon, 9
 Leconte de Lisle, 10, 19, 58, 66, 95, 214, 243, 275, 339, 407, 412
 Legault, Maria, 118
 Legrand, Paul, 128

Lemajeur, Sylvain, 410
 Lemerre, Alphonse, 108, 218
 Lespès, Leo, 139, 269
 Limayrac, Paulin, 192, 229
 Lionnet, Anatole, 147, 174
 Liouville, Matthieu, 411
 Littré, Émile, 6
 Livry, Emma, 134, 172, 285
 Lloyd, Rosemary, 9, 202, 400, 405
 Lote, Georges, 212, 223, 408
 Lucrèce Borgia, 217
 Luther, Amédine, 93, 94, 271, 272
 Luther, Anne, 94
 Magnier, Edmond, 171
 Malherbe, François, 43, 326, 409
 Mallarmé, Stéphane, 3, 7, 10, 12, 33, 158, 214, 236, 339, 405, 410, 412
 Marc, Gabriel, 108, 148, 218, 230
 Marchal, Charles, 104
 Marguerite de Navarre, 217
 Marguerite d'Écosse, 217
 Marie Stuart, 217
 Marot, Clément, 44, 49, 50, 58, 84, 89, 98, 105, 203, 208, 209, 215, 222, 223, 326, 409
 Martin, Marie, 150, 178
 Martinon, Philippe, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 55, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 71, 72, 73, 74, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 109, 114, 119, 120, 121, 124, 125, 130, 131, 157, 162, 165, 169, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 194, 195, 196, 197, 242, 243, 244, 247, 249, 305, 316, 318, 320, 325, 335, 336, 338, 408
 Maulpoix, Jean-Michel, 2, 6, 13, 14, 18, 410
 Mazaleyrat, Jean, 407
 Médée, 216
 Mendès, Catulle, 122, 128, 148, 149, 161, 182, 270, 294
 Méry, Joséph, 59, 63
 Meschonnec, Henri, 34
 Mesnil, Armand du, 39
 Messaline, 217
 Mezzetin, 237, 255, 316, 321, 323
 Millet, Jean-François, 143, 219
 Molière, 68, 71, 72, 77, 104, 133, 151, 174, 278, 286
 Molin, Adolphe, 148, 149, 158, 163, 172, 174
 Molino, Jean, 46, 87, 156, 273, 274, 407
 Monferrant, Jean-Charles, 409
 Mongruel (Mme), 146, 167
 Monselet, Charles, 235
 Montigny, Judith, 146, 167
 Mortelette, Yann, 411
 Mourgue, le Père, 232
 Mühlethaler, Jean-Claude, 410
 Murat, Michel, 407
 Murger, Henry, 59, 61, 84, 154, 296
 Murphy, Steve, 8, 407, 411
 Musset, Alfred de, 5, 6, 62, 73, 87, 88, 95, 120, 125, 182, 185, 242

Nadar, 80, 85, 138, 171, 181, 278
 Naugrette, Florence, 411
 Néraut, 80, 137, 228, 229
 Nérine, 27, 145, 167, 237
 Nerval, Gerard de, 88
 Nittis, Joséph de, 147, 184, 293
 Olympio, 52, 278
 Omphale, 92, 94, 173, 216
 Orphée, 11, 405
 Ovide, 25
 Ozawa, Makoto, 409
 Page, Adèle, 226
 Pallas, 72
 Pâris, 22, 68, 72, 73, 74, 75, 77, 78,
 278, 305, 322, 325, 330, 336
 Pasiphaé, 216
 Patti, Adelina, 142, 219
 Payne, John, 143, 211
 Perrot, Victor, 39, 133, 151
 Persoons, Isabelle, 150, 178
 Peureux, Guillaume, 407
 Pich, Edgard, 3, 8, 406
 Pichois, Claude, 2, 214, 411
 Pierre Dandin, 137, 229
 Pindare, 11, 27
 Piogey, Gérard, 107, 218
 Plouvier, Édouard, 138, 143, 166,
 173
 Ponsard, François, 151, 159
 Ponsin, Zélia, 148, 158, 159
 Popelin, Claudius, 107, 140, 218
 Poulet-Malassis, Auguste, 172, 401
 Préault, Auguste, 154
 Prémarray, Jules de, 59, 307
 Quicherat, Louis, 407
 Regnault, Henri, 112
 Reichemberg, Suzanne, 118, 147,
 176
 Réjane, Mlle, 147, 177
 Rey, Alain, 5, 6
 Richepin, Jean, 143, 327
 Rimbaud, Arthur, 8, 33, 37, 71, 158,
 404, 410, 411, 412
 Robb, Graham, 57, 411
 Robic, Myriam, 4, 406
 Robichez, Jacques, 412
 Rochegrosse, Élisabeth, 94, 97, 98,
 150, 178, 289
 Rochegrosse, Georges, 93, 97, 126,
 143, 150, 151, 172, 177, 179, 195, 196,
 210, 212, 310, 328
 Rodriguez, Antonio, 410
 Rolle, Hippolyte, 80
 Rondeau, Désirée, 80, 225, 226
 Ronsard, Pierre de, 12, 45, 47, 54,
 58, 59, 61, 62, 84, 85, 86, 88, 97, 98,
 99, 100, 101, 102, 103, 105, 108, 109,
 120, 121, 130, 131, 134, 140, 165, 182,
 183, 184, 219, 243, 285, 296, 312
 Rothschild, baron James, 103, 278
 Roubaud, Jacques, 214, 407, 409
 Rousseil, Rosélia, 159
 Rousset, Ildefonse, 110, 147, 172,
 188, 309, 312
 Rubens, 93, 96, 296

Saidat, Jean-Pierre, 411
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 3, 23, 59, 62, 87, 88, 131, 214, 220
 Samary, Jeanne, 149, 188, 309
 Sapho, 96, 142, 145, 170, 171, 175, 183, 186, 283, 302
 Sardou, Victorien, 104, 278
 Scapin, 111
 Scarron, Paul, 57, 228
 Schiller, 135, 192
 Schneider, Marguerite, 112
 Schœnewerk, Alexandre, 143, 174
 Scribe, Eugène, 10
 Sémiramis, 216
 Shakespeare, 144, 166
 Silvestre, Armand, 205
 Socrate, 176, 177, 178, 239, 403
 Sorrel, Martin, 401
 Souffrin-Le Breton, Eileen, 55, 400, 401, 406
 Souriau, Maurice, 8, 411
 Starobinski, Jean, 411
 Sully-Prudhomme, 105, 215
 Supersac, Auguste, 42, 277
 Suzuki, Shintaro, 407
 Tadié, Jean-Yves, 411
 Tailhade, Laurent, 143, 219
 Tallien, Mme, 217
 Tassin, 80, 137, 228, 229
 Ténint, Wilhelm, 208, 213, 229, 407
 Thalestris, 216
 Thalie, 123, 125, 155, 299
 Thierry, Édouard, 149, 183, 186, 276, 301
 Tholer, Gabrielle, 150, 176
 Toché, Raoul, 179
 Truffier, Jacques, 147, 212
 Turiel, Frédéric, 407
 Vacquerie, Auguste, 123
 Vadé, Yves, 406
 Vaillant, Alain, 7, 411
 Vénus, 42, 159
 Verlaine, Paul, 8, 10, 33, 102, 156, 157, 169, 185, 230, 266, 335, 404, 408, 412
 Véron, Louis, 79, 83, 118, 136, 137, 189, 191, 196, 275, 318
 Victor, Lucien, 409
 Vigny, Alfred de, 5, 75
 Villon, François, 28, 98, 208, 212, 213
 Vitu, Auguste, 149, 176
 Voillemot, Charles, 142, 154
 Voltaire, 10, 11, 19, 229
 Watteyne, Nathalie, 19, 410
 Weber, 52, 55, 74, 311
 Yon, Jean-Claude, 411
 Zola, Émile, 116, 121, 309

Table des matières

Introduction	1
Première Partie : la théorie du lyrisme chez Banville	4
1.1. Le lyrisme au XIXe siècle	4
1.2. Théorie du lyrisme banvillien : <i>Le Petit Traité de poésie française</i>	6
1.3. Le Lyrisme banvillien comme essentiel de la poésie ; le Chant et le Divin....	11
1.4. La définition du lyrisme donnée par Banville.	12
1.5. L'expression propre au lyrisme.	16
1.6. Le lyrisme par rapport aux genres	17
1.7. Poésie dans le genre dramatique.....	20
1.8. Vers la notion d'un nouveau « poème »	21
1.9. Situations lyriques dans l'œuvre poétique de Banville.	22
Partie II. Les strophes dans le lyrisme banvillien.....	28
2.0. Réflexion préliminaire : établissement du corpus	28
2.0.1. <i>Œuvres poétiques complètes</i>	28
2.0.2. <i>Théâtre complet</i>	30
2.1. L'expression lyrique dans les recueils poétiques de Théodore de Banville	31
2.1.0. Caractéristiques des vers complexes de Banville	32
2.1.1. <i>Les Cariatides</i> : l'habileté précoce du poète.	38
2.1.2. <i>Les Stalactites</i> : le recours à une source populaire : la chanson et l'utilisation de refrains.	49
2.1.3. <i>Odelettes</i>	57
2.1.4. <i>Le Sang de la Coupe</i> : à la recherche d'une nouvelle forme de « poème »..	65
2.1.5. <i>Les Odes funambulesques</i> : les vers lyriques dans les recueils satiriques et comiques.....	77
2.1.6. <i>Les Exilés</i> : la recherche sur le « poème » des années 1860.....	91
2.1.7. <i>Les Améthystes</i>	98
2.1.8. <i>Les Nouvelles Odes funambulesques : Occidentales et Rimes dorées</i>	102

2.1.8.1. <i>Occidentales</i>	102
2.1.8.2. <i>Rimes dorées</i>	106
2.1.9. <i>Idylles prussiennes, Nous tous et Sonailles et Clochettes: poésie et journalisme</i>	109
2.1.9.1. <i>Idylles prussiennes</i>	109
2.1.9.2 <i>Roses de Noël</i>	111
2.1.9.3. <i>Nous Tous</i>	114
2.1.9.4. <i>Sonnailles et Clochettes</i>	120
2.1.10. <i>Dans la Fournaise</i>	125
2.2. Pièces non recueillies.....	131
2.2.1. Rimes plates.....	150
2.2.2. Distiques	158
2.2.3. Tercets	160
2.2.4. Quatrains.....	161
2.2.5. Quintil.....	184
2.2.6. Sizains.....	186
2.2.7. Septains.....	189
2.2.8. Huitains.....	190
2.2.9. Neuvains	193
2.2.10. Dizains	194
2.2.11. Onzains	196
2.2.12. Douzains	197
2.2.13. Strophes (séquences) de plus de douze vers	198
2.2.14. Poèmes à forme fixe	199
2.3. Pratique des poèmes à forme fixe.....	201
2.3.1. LE RONDEL	202
2.3.2. LA BALLADE	206
2.3.3. LE SONNET.....	213
2.3.4. LE RONDEAU.....	222
2.3.5. LE TRIOLET.....	226
2.3.6. LA VILLANELLE	229

2.3.7. LE LAI ET LE VIRELAI.....	231
2.3.8. LE CHANT ROYAL.....	232
2.3.9. Chapitre X : autres curiosités.....	233
2.4. Le corpus scénique de Banville.....	236
2.4.0. Mètres de base.....	238
2.4.1. Vers lyriques dans le corpus scénique.....	239
2.4.2. Pièces dans les annexes.....	249
Troisième partie : synthèse.....	265
3.0. Monostiches.....	265
3.1. Série de rimes plates.....	265
3.1.1. Dans les recueils poétiques.....	265
3.1.2. Dans le corpus scénique.....	267
3.1.3. Formes hétérométriques.....	267
3.2. Distiques.....	268
3.2.1. Distiques monométriques.....	268
3.2.2. Formes bimétriques.....	270
3.3. Tercets.....	271
3.3.1. Tercets monorimes.....	271
3.3.2. Cas particuliers : Terza rima et autres.....	272
3.4. Quatrains.....	272
3.4.1. Quatrains d'alexandrins.....	272
3.4.2. Quatrains d'hendécasyllabes.....	278
3.4.3. Quatrains de décasyllabes.....	279
3.4.4. Quatrain de vers de neuf syllabes.....	281
3.4.5. Quatrains d'octosyllabes.....	281
3.4.6. Quatrains d'heptasyllabes.....	290
3.4.7. Quatrains d'hexasyllabes.....	294
3.4.8. Quatrains de pentasyllabes.....	298
3.4.9. Quatrains de vers de quatre syllabes.....	299
3.4.10. Cas particuliers.....	299

3.5. Quintils	299
3.5.1. Monométrique	299
3.5.2. Quintils bimétriques	300
3.6. Sizains.....	302
3.6.1. Sizains à base d'alexandrins.....	302
3.6.2. Sizains à base de décasyllabes.....	306
3.6.3. Sizains d'octosyllabes	306
3.6.4. Sizains d'heptasyllabes	309
3.6.5. Sizains de vers de six syllabes.....	311
3.6.6. Sizains à base de vers de cinq syllabes.....	311
3.6.7. Sizains polymétriques.....	312
3.7. Septains.....	314
3.7.1. Septains monométriques.....	314
3.7.2. Formes hétérométriques	315
3.8. Huitains.....	316
3.8.1. Huitains monométriques.....	316
3.8.2. Huitains hétérométriques	321
3.8.3. Huitains polymétriques.....	323
3.9. Neuvains	323
3.9.1. Neuvains monométriques	323
3.9.2. Neuvains hétérométriques	324
3.10. Dizains.....	325
3.10.1 Dizains monométriques	325
3.10.2. Dizains hétérométriques	327
3.11. Onzains	328
3.12. Douzains	328
3.12.1. Douzains monométriques	328
3.12.2. Douzains hétérométriques	330
3.13. Formes de plus de douze vers.....	331
Conclusion.....	336

ANNEXES.....	340
Annexe 1. Répertoire général des formes strophiques chez Théodore de Banville.	340
1. Distiques.....	341
2. Tercets.....	342
3. Quatrains.....	343
4. Quintil.....	367
5. Sizains.....	369
6. Septains.....	378
7. Huitains.....	380
8. Neuvains.....	383
9. Dizains.....	384
10. Onzains.....	386
11. Douzains.....	386
12. Strophes de plus de douze vers.....	388
Annexe 2. Œuvres scéniques recueillies dans l'édition critique des <i>Œuvres poétiques complètes</i>	391
3. Manuscrit du poème « À sa pantoufle ».....	396
Bibliographie.....	399
1. Corpus banvillien.....	399
1.1. Éditions critiques des œuvres de Banville.....	399
1.2. Éditions du XIXe siècle.....	400
2. Études sur Banville.....	403
2.1. Biographie.....	403
2.2. Thèses, ouvrages et articles consacrés à Théodore de Banville.....	403
3. Études sur la métrique.....	405
3.1. Métrique en général.....	405
3.2. Étude sur la strophe.....	407
3.3. Études sur les poèmes à formes fixes.....	407
3.4. Études sur la Chanson.....	408
3.5. Poème en prose.....	409
4. Études sur le lyrisme et sur la poésie lyrique.....	409

5. Études sur la poésie et sur la littérature du XIX siècle	409
6. Œuvres littéraires.....	410
Index des noms	412
Table des matières	420