

Banville et les genres parisiens : un art de l'esquisse

Fanny Bérat-Esquier.

Nous proposons un cheminement autour d'une vaste question que se pose le 19^e siècle, très conscient des mutations dont il est l'objet, à savoir : comment représenter la vie moderne ? Comment écrire ou décrire les mœurs du siècle ? question dont les implications sont tant formelles que thématiques, puisqu'il s'agit de décider ce qu'on représente de la vie moderne et comment on le représente, dans un souci d'adéquation au modèle. Nous aurions pu choisir pour titre : « Balzac – bohème – Banville – Baudelaire : le cheminement du croquis de mœurs », car nous allons établir un parcours qui tente de cerner les contours de cette appellation générique vague de « croquis de mœurs », souvent présente dans les rubriques journalistiques, et qui suggère grâce au recours à la terminologie du dessin la possibilité pour la littérature de prendre rapidement sur le vif un site ou un personnage, en quelques coups de plume, c'est-à-dire d'ébaucher ou d'esquisser, à la manière des peintres. Il est significatif que dans le texte qu'il consacre à ce genre en tant que critique d'art, Baudelaire nomme Balzac, point de départ naturel du cheminement. Banville, dont les *Esquisses parisiennes*¹ occuperont le centre de notre propos, multiplie les références à cette figure tutélaire dont le rôle est celui d'un garant narratif mais bien plus encore. Car c'est avec l'auteur de la *Comédie humaine* que se trouve véritablement posé le problème de la représentation de la société et de « l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs » (Avant-propos de la *Comédie humaine*, 1842). Les mœurs se sont substituées à la morale, comme l'indique la fin des *Illusions perdues*, qui affirment qu'« il n'y a plus de morale, qu'il n'y a plus de lois, il n'y a que des mœurs »², et ce faisant, la rupture avec le régime classique est consommée, par abandon de l'idéal de recherche du général et dissolution dans le particulier. Théophile Gautier, qui fait paraître dans *l'Artiste* en 1858 un « Portrait de Balzac »³, ne s'y trompe pas en relevant comme point le plus significatif la « modernité absolue de son génie » et en affirmant que « personne n'a jamais été moins classique ». Il poursuit :

¹ . Théodore de Banville, *Esquisses parisiennes : scènes de la vie*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859. Toutes nos références seront données dans cette édition.

² . Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, [éd.or. tome VII de *La Comédie humaine*, Paris, Furne, 1843], Gallimard, Folio classique, 1974, p. 632.

³ . Théophile Gautier, *Portrait de Balzac*, [éd.or. *L'Artiste*, 1858, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1874], Editions de l'Anabase, 1994.

Balzac, comme Gavarni, a vu ses contemporains et, dans l'art, la difficulté suprême c'est de peindre ce qu'on a sous les yeux. ; on peut traverser son époque sans l'apercevoir, et c'est ce qu'ont fait beaucoup d'esprits éminents.

Etre de son temps, - rien ne paraît plus simple et rien n'est plus malaisé ! [...] Mais se trouver

dans la foule, coudoyé par elle et en saisir l'aspect, en comprendre les courants, y démêler les individualités, dessiner les physionomies de tant d'êtres divers, montrer les motifs de leurs actions, voilà qui exige un génie tout spécial, et ce génie, l'auteur de la *Comédie humaine* l'eut à un degré que personne n'égalait et n'égalera probablement⁴.

Il est en effet question de « dessiner des physionomies » sinon de les esquisser, en vue de construire une totalité, celle que constitue le projet de la *Comédie humaine*, mais une totalité morcelée. La réponse générique de Balzac à la question de la représentation de la modernité passe par le roman. L'ensemble formé par les divers romans est chapeauté par un classement qui les regroupe en « études analytiques », « études philosophiques » et « études de mœurs », elles-mêmes divisées en « scènes » : « Scènes de la vie privée », « Scènes de la vie de province », « Scènes de la vie parisienne », etc. Banville retient comme sous-titre aux *Esquisses parisiennes* « Scènes de la vie », qui relève donc de la terminologie balzacienne. L'esquisse trouve aussi sa place dans l'univers de la *Comédie humaine* puisqu'une nouvelle de 1844, *Esquisse d'homme d'affaire d'après nature*, qui renvoie explicitement à l'activité graphique, reprise dans *Le Siècle* en 1845, s'insère dans les *Scènes de la vie parisienne* de l'édition Furne en 1846. Balzac y utilise un procédé que l'on retrouve chez Banville, celui de la conversation entre onze heures et minuit : un récit est fait par les convives d'un repas, dont l'hôte est l'écuyère Malaga, courtisane entretenue par le notaire Cardot et le sujet de la discussion tourne autour de l'argent. Par ailleurs, sans qu'il soit explicitement pratiqué dans le genre romanesque, le « croquis de mœurs » est valorisé dans l'univers balzacien, notamment dans les *Illusions perdues* qui thématisent le devenir du poète à travers le destin de Lucien de Rubempré, jeune provincial qui va trouver sa place dans le monde littéraire grâce aux petits journaux, auxquels il livre notamment « un de ces délicieux articles qui firent la fortune ce petit journal, et où en deux colonnes il peignait un de ces menus détails de la vie parisienne, une figure, un type, un événement normal, ou quelques singularités. Cet échantillon, intitulé : *Les passants de Paris*, était écrit dans cette manière neuve et originale où la pensée résultait du choc des mots, où le cliquetis des adverbes et adjectifs réveillait l'attention. »⁵ Il s'agit bien de fixer quelque chose de l'observation de mœurs de la capitale, dans ses aspects les plus infimes, et Lucien apparaît comme un « peintre de la vie moderne », une sorte de Constantin Guys de la Restauration, occupé à représenter « le transitoire, le fugitif, le contingent », le passage et les passants, c'est-à-dire la substance même de la modernité. Balzac ne condamne pas cette nouvelle manière d'écrire pour les petits journaux et il a lui-même rédigé le prospectus de *La Caricature* de Charles Philippon, décrivant les « Croquis » qui y prendront place comme des « scènes vraies,

⁴. *Ibid.*, p. 99-100.

⁵. Balzac, *Illusions perdues*, éd.cit., p. 365.

gracieuses, ou satiriques et piquantes, qui peindront les mœurs modernes ». Il a aussi écrit pour le journal de petits textes qui croquent des types, comme celui de l'artiste ou de la grisette, figures qui forment le personnel du monde de la bohème défini avant tout par ses liens avec les journaux et par la déflation qui touche tout le personnel artistique. Les Goncourt le rappellent dans *Charles Demailly* :

Condamnée à la misère par la baisse du salaire littéraire, la bohème appartenait fatalement au petit journal et le petit journal devait trouver en elle des hommes tout faits, une armée toute prête, une de ces terribles armées nues, mal nourries, sans souliers, qui se battent pour la soupe.⁶

Si le poète est dévalué en journaliste, les muses deviennent des musettes ou petites muses, et tout ce monde ne cesse de courir après l'argent, véritable nerf de la vie parisienne. Le couple formé par le poète/journaliste désargenté et sa petite compagne aux mœurs légères trouve son expression canonique dans les *Scènes de la vie de bohème* de Murger, livrées au feuilleton du *Corsaire-Satan* entre 1845 et 1849, avant de connaître un véritable succès lorsqu'elles sont adaptées pour la scène par Théodore Barrière et Murger en 1849 sous le titre *La Vie de bohème*. Le volume qui les réunit paraît chez Michel Lévy en 1851. Il s'agit là encore d'une écriture des mœurs parisiennes morcelée, circonstancielle et intime, comme le souligne Champfleury dans son roman de la bohème intitulé *Contes de printemps*, roman à clés qui décrit la technique d'écriture de Streich, en qui on a reconnu Murger :

Streich avait une singulière manie : il n'écrivait que sa vie, ses amours et les amours de Rose [sa maîtresse]. De temps en temps, il découpait une aventure de sa vie comme une tranche de pâté, et en portait un morceau à Monsieur de Saint-Charmay [directeur du Petit journal décrit dans le roman], qui recevait avec plaisir ces sortes de biographies de poètes et de grisettes. On ne sait pas comment Streich s'arrangeait pour se procurer une aventure par semaine ; toujours est-il qu'il en publiait assez régulièrement quatre par mois. Il excellait surtout dans la recherche de ses peintures à l'argent.⁷

Le lexique du découpage est ici déterminant pour évoquer une œuvre qui correspond sans nul doute aux *Scènes de la vie de bohème* et le lien avec Banville est aisé à établir puisque les *Esquisses parisiennes* de 1859 sont dédiées à Théodore Barrière, le co-auteur de l'adaptation scénique des *Scènes de la vie de bohème*.

Ces préalables étaient nécessaires pour installer Théodore de Banville dans un contexte qui nous permette d'interpréter le recours qu'il fait au terme d'« esquisse. » Quelques rappels le concernant : Banville conjugue la carrière de petit journaliste – il collabore successivement au *Corsaire*, au *Tintamarre* à *La Silhouette* et au *Figaro* – et de poète : en 1857, il a publié les *Odes funambulesques* et y a affirmé sa volonté de trouver « une langue appropriée à nos mœurs

⁶. Edmond et Jules de Goncourt, [éd.or. *Les Hommes de lettres*, Paris, Dentu, 1860], *Charles Demailly*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll.10/18, 1990, p. 56.

⁷. Champfleury, *Contes de printemps. Les aventures de Mademoiselle Mariette*, Paris, Victor Lecou, p. 65.

et à notre poésie actuelle ». Il semble à bien des égards pouvoir être considéré comme un « passeur dans le siècle », selon l'expression de Philippe Andrès qui lui a consacré de nombreuses études qui tendent toutes à réhabiliter une œuvre qui permet de porter un regard nouveau sur la littérature post-romantique. Banville apparaît comme un auteur-carrefour dans l'histoire littéraire et artistique du 19^e siècle, intermédiaire entre les générations et point de rencontre des voies esthétiques et génériques. Le Banville prosateur a déjà donné en 1853 un recueil de textes journalistiques intitulé *Pauvres saltimbanques*, mais nous nous concentrerons ici sur les *Esquisses parisiennes : Scènes de la vie*, parues en 1859 chez Poulet-Malassis et de Broise, recueil composite formé notamment des « Parisiennes de Paris », section de douze textes sous-titrés « Croquis de femmes et de comédiennes », parus dans le *Figaro* tout au long de l'année 1855. Le titre du livre tire donc du côté d'une peinture sociale de type réaliste, dans la lignée de Balzac, et Banville réaffirmera sa volonté de « représenter la vie moderne » dans l'Avant-propos des *Contes pour les femmes*, où il vante les mérites du genre qu'il utilise pour servir ce dessein. La vie moderne est qualifiée de « touffue, compliquée et diverse », « impossible à regarder par larges masses et que vraiment on ne peut saisir que dans ses épisodes, comme par de courtes rhapsodies, où sont vues et fixées en courant les innombrables escarmouches de cette Iliade. »⁸ On retrouve l'idée qu'une réalité plurielle ne peut être saisie que par des aperçus, mais en 1881, c'est le genre du « vieux conte français » avec son « allure vive et précise » qui semble la réponse générique à apporter, tandis qu'en 1859, c'est le terme d'« esquisse » que Banville privilégie.

Il semble que de prime abord, le terme puisse être interprété dans la continuité de sa valorisation depuis le Romantisme. En effet, le recours au vocabulaire pictural signale en premier lieu une conception unifiée de la création artistique, au sein de laquelle les échanges entre littérature et peinture sont multiples et fonctionnent à double sens. Le personnel utilisé par Banville dans le recueil en témoigne, puisque sont mis en scène autant de peintres que de poètes, et qu'ils sont susceptibles de s'inspirer mutuellement et d'être inspirés par les mêmes modèles, les mêmes « muses modernes ». L'esquisse banvillienne paraît se fonder sur une définition relativement traditionnelle, qui ne se distingue pas de celle de l'ébauche et correspond assez au sens que donne Watelet dans l'*Encyclopédie*, à savoir celui d'une « première idée rendue d'un sujet en peinture », où l'imagination est « maîtresse absolue », pour l'artiste comme pour le spectateur, à qui une sorte de promesse est faite. L'esquisse suppose une exécution rapide, qui conserve la spontanéité et apporte un gain d'énergie, si bien que « tout le monde peut prendre goût à regarder une esquisse, qui presque toujours, porte le sentiment d'une sensation très-vive ou d'un sentiment très-net », comme l'affirme Pierre Larousse dans le *Grand Dictionnaire Universel*. C'est également l'idée que Delacroix, dont les tableaux ont souvent été tenus pour de « brillantes esquisses », énonce dans son *Journal* : « L'édifice achevé enferme l'imagination dans un cercle et lui défend d'aller au-delà. Peut-être que l'ébauche ne plaît tant

⁸. Théodore de Banville, *Contes pour les femmes*, Paris, Charpentier, 1881. Cité par Philippe Andrès, « Banville et l'art du conte », *Nineteenth Century French Studies*, volume 24, n°3/4, 1996, p. 381-384.

que parce que chacun l'achève à son gré. »⁹ On est aussi dans la lignée du Diderot du *Salon de 1767* qui se demandait : « Pourquoi une esquisse nous plaît-elle mieux qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. [...] C'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie. »¹⁰ Recourir à l'esquisse pour Banville est un moyen de s'émanciper de la contrainte rhétorique et poétique – il dit explicitement, dans « Emmeline. La femme de treize ans », « mettre de côté tous les procédés littéraires et marcher tout droit devant soi »¹¹ – afin de gagner en spontanéité, en émotion, en sincérité, en naturel et en actualité, autant de caractéristiques affirmées dans le recueil.

Esquisser les figures permet ainsi une plus grande fidélité de la transcription de ce que l'on a sous les yeux, dans une perspective réaliste : les parisiennes sont « arrachées toutes palpitantes à la vie actuelle »¹², elles sont « vivantes à l'heure même où je fume la cigarette que voici, aujourd'hui samedi 26 mai 1855. »¹³ La datation permet d'authentifier le propos, rôle que joue également l'onomastique, qui mêle fiction et réalité : ainsi, Elodie de Luxeuil, Jacqueline Bouron, artiste dramatique en représentation à Bourges, Lucie Chardin ou le poète Henri Decan sont-ils des noms fictifs, mais ils cohabitent avec des références à des personnalités bien réelles : Emmeline, la femme de treize ans, a été peinte par Camille Roqueplan et photographiée par M. Aguado. Le cas d'Hébé Caristi, « la vieille funambule », est intéressant, car si elle est clairement inspirée par Madame Saqui, la célèbre danseuse de corde de l'Empire, il est inscrit dans le texte qu'elle en est la rivale et la « rivale heureuse ». La fiction dédouble donc le réel et l'emporte en véracité. Ce réalisme est même souligné comme un danger par la comédienne Jacqueline Bouron qui se réserve le portrait de Berthe, « la dame aux peignoirs », et refuse au conteur de « clouer ce joli papillon sur un feuillet de [son] livre »¹⁴, l'engageant à se défier « de la manière de M. Courbet », et à se garder de « faire une orgie de réalisme »¹⁵. Clouer le modèle à la manière d'un entomologiste, ce serait en effet contrevenir à la nécessaire légèreté de la manière, qui se veut saisie du mouvement. Le lecteur est invité à « regarder passer, au bruit du satin qu'on froisse et au bruit de l'or, les Parisiennes de Paris »¹⁶, « fugitives et éblouissantes figures »¹⁷. L'auteur nous promet des « femmes [qui] marcheront sous les lambris et sous le ciel, foulant les fleurs des tapis et les gazons des grands jardins luxuriants »¹⁸, et « ne veut pas

⁹ . Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, UGE, 1963, p. 133.

¹⁰ . Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, Œuvres*, tome IV (Esthétique, Théâtre), éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 714-715.

¹¹ . Théodore de Banville, *Esquisses parisiennes*, éd.cit., p. 103.

¹² . *Ibid.*, p. 4.

¹³ . *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ . *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ . *Ibidem*.

¹⁶ . *Ibid.*, p. 6.

¹⁷ . *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ . *Ibid.*, p. 9.

même nouer les cordons des cartons » où il va enfermer « ces feuilles légères »¹⁹. La rapidité d'exécution, à partir de « souvenirs », d' « impressions fixées à la hâte »²⁰, doit permettre de préserver le frémissement et la palpitation de modèles que Banville se propose de « faire passer sous nos yeux »²¹.

Il s'agit d'abolir toute distance temporelle avec le modèle dans une forme d'immédiateté, mais aussi de réduire au maximum la distance entre le temps de l'écriture et celui de la réception. Le support journalistique prend évidemment toute sa mesure dans une telle perspective, et l'œuvre ne s'inscrit pas dans une durée longue mais assume son caractère éphémère de « feuilles volantes que le vent emporte »²². Ainsi, l'auteur se met-il en scène dans le texte en train de fumer ou inscrit son époque au cœur du texte par des allusions multiples à l'actualité ou aux circonstances qui lui permettent de connaître ses modèles. Mais c'est surtout par l'inscription du lecteur dans le texte que Banville exploite la collaboration entre l'artiste et son public, récurrente dans le discours critique sur l'esquisse. Le lecteur est appelé à l'aide avec son « intelligence créatrice »²³, celle qui « a collaboré à tous les poèmes ». Il est l'objet d'adresses multiples, formulées sur le mode du tutoiement familier qui individualise : « cher lecteur, regarde passer... »²⁴, ou du vouvoiement collectif : « Vous avez rencontré Elodie »²⁵, phrase d'ouverture du premier texte qui souligne la connaissance que le lecteur a du modèle ainsi que l'expérience commune des « premières représentations qui sont un événement dans la ville »²⁶. Le cinquième texte revient avec insistance sur la nécessaire participation du lecteur à l'élaboration de l'œuvre :

Ceci, chers lecteurs, serait un conte difficile à faire, si vous n'étiez pas là pour nous aider, tous tant que nous sommes, quand la tâche devient trop délicate. N'est-ce pas à vous qu'on doit la suave figure du Mignon, non décrite par le poète ? N'avez-vous pas dessiné Laure et Béatrix d'après votre rêve, et Ariel d'après votre fantaisie ? [...] Aidez-moi donc à marcher dans mon sentier si étroit, entre des abîmes ! car j'entreprends une rude affaire ; je veux faire passer sous vos yeux le profil indéci de la trop célèbre Valentine.²⁷

Au fil des textes se crée une véritable complicité, marquée par exemple au début de la sixième esquisse, par l'introduction des lecteurs « amis » au sein d'une conversation conteuse qui a pour modèle le *Décameron* de Boccace, revu et corrigé:

¹⁹ . *Ibidem*.

²⁰ . *Ibid.*, p. 3.

²¹ . *Ibid.*, p. 6.

²² . *Ibid.*, p. 182.

²³ . *Ibid.*, p. 8.

²⁴ . *Ibid.*, p. 6.

²⁵ . *Ibid.*, p.11.

²⁶ . *Ibidem*.

²⁷ . *Ibid.*, p. 59.

Donc on venait de conter l'histoire de Valentine au cœur de marbre, et je ne sais plus si c'était Laure ou Pampinée, ou Dioneo, ou Fiammette qui achevait cette légende sinistre par une péroraison renouvelée d'Eschyle, mais je me souviens que le Décaméron se murmurait ce soir-là dans cette délicieuse petite loge du théâtre de la Gaîté, dont Mademoiselle Jacqueline Bouron a fait un paradis de soie vert-d'eau à fleurs rouges et roses, fond charmant sur lequel les trois dessins à la sanguine de Watteau, la Bohémienne de Célestin Nanteuil et les quatre aquarelles si amusantes d'Eugène Lami semblent heureux comme des poissons dans la rivière.²⁸

L'oralité devient ainsi garante de la légèreté narrative et de sa vivacité, caractéristique majeure de l'esquisse. Cette vivacité est assurée en outre par la variété des formes utilisées, qui répond à la pluralité des modèles. Banville superpose des morceaux divers qui constituent un ensemble morcelé. L'exemple du premier texte vaut pour l'ensemble du recueil : « La Femme-Ange, Elodie de Luxeuil », débute par l'évocation de l'atmosphère des premières à Paris puis intervient le portrait d'Elodie, objet d'une « apparition » donnant lieu à une transposition qui exploite toutes les potentialités plastiques du modèle, en évoquant l'éclairage, les ombres, les lignes et propose une image pour résumer ou fixer la vision : « vous diriez d'un lys transplanté dans le verger d'un bourgeois »²⁹. Sans transition aucune est alors rapportée au style direct une conversation qui se déroule au foyer entre « l'implacable critique Rosier », « le blond et doux poète Emile de Nanteuil et le journaliste Simonet. La troisième esquisse, « L'ingénue de théâtre. Émérance » adopte un autre dispositif en retranscrivant une lettre de celle-ci à son amie Jacqueline Bouron, « artiste dramatique en représentation à Bourges ». Jacqueline reparaitra plus loin dans le recueil – le procédé balzacien est un autre des hommages au maître – puisqu'elle devient narratrice de « La dame aux peignoirs. Berthe ». Conformément au modèle boccacien, la technique de l'enchâssement est utilisée, avec récit encadrant et récit encadré, comme dans « La femme de treize ans. Emmeline », qui débute à l'Opéra et propose ensuite un fragment de lettre du « peintre Abel Servais, mort d'une maladie de langueur le 20 mai dernier », après être tombé éperdument amoureux d'Emmeline et avoir découvert qu'il s'agissait d'une odieuse petite personne. On constate ici que la problématique du genre narratif court – nouvelle ou conte – doit être posée dans ses relations avec le croquis de mœurs. Car si cette terminologie n'apparaît pas dans les *Esquisses parisiennes*, la référence au genre du conte y est bien présente. Banville a souvent choisi cette appellation pour désigner ses textes en prose pour les journaux : les *Pauvres saltimbanques* de 1853 réunissaient des « contes parisiens » parus dans le *Boulevard* et nous avons déjà mentionné ses *Contes pour les femmes* de 1881, dont l'avant-propos explicitait les raisons du recours au « vieux Conte français, avec son allure vive et précise ». Philippe Andrès définit le conte banvillien comme « un lieu d'agrément, d'alternance des modalités narratives où le dialogue prend une place déterminante, et réflexion sur l'acte d'écrire et de lire »³⁰, définition qui convient bien sûr dans une certaine mesure au genre

²⁸ . *Ibid.*, p. 73-74.

²⁹ . *Ibid.*, p. 13.

³⁰ . Ph. Andrès, art.cité, p. 386.

pratiqué dans les *Esquisses parisiennes*, mais qui laisse de côté la dimension d'étude des mœurs. Car de même que chez Balzac les mœurs parisiennes sont le cœur de l'entreprise, Banville se propose de renouveler le personnel décrit sous la Restauration et de l'adapter à l'époque contemporaine. Ce sont des « notes pour la Comédie de notre temps » que le lecteur ne verra pas « représenter à tous les coins de rue par la lithographie à deux sous. »³¹ Il ne s'agit pas d'imiter « ces cruels faiseurs de physiologies qui te rapportent tous les ans comme des types nouveaux et curieux la Lorette, la Grisette, la Portière et l'Elève du Conservatoire. »³² Les modèles de Banville prétendent donc à l'inédit et à l'absence de défloration « par le théâtre et par les images »³³ et l'on pourrait supposer que cet aspect plaide pour la singularité des modèles. Pourtant, comme dans l'écriture de mœurs traditionnelle et balzacienne, certains modèles tendent à constituer des types et regardent vers la généralité et l'abstraction.

C'est ainsi qu'Émérance incarne « l'ingénue de théâtre » par excellence, Claire « la jeune fille honnête », tandis que Valentine « le cœur de marbre » va s'imposer comme le type même de la nymphomane, dont la « soif des damnés » est inextinguible. Irma Caron est une véritable incarnation de « la douce, l'immaculée, l'immuable, la triomphante et sereine Bêtise »³⁴, et Hébé Caristi, la vieille funambule, va progressivement connaître une transfiguration « par la passion violente », si bien qu'elle en vient à porter le stigmate du Vice et à camper une nouvelle Phèdre, « amour acharné sur sa proie hideuse »³⁵, le jeune Raphaël, « démon infâme de la Perversité »³⁶. Les traits sont outrés pour mieux atteindre le typique, et ce faisant, la proximité avec la caricature est patente. Cette proximité s'impose dans le recueil à partir du septième portrait « Galatée idiote. Irma Caron », qui fait entendre dès le titre un jeu de mots de potache et recourt dès l'entrée du texte au procédé habituel de la caricature qui consiste à utiliser des figures mythologiques modernisées. Ainsi les dieux de l'Olympe profitent de l'absence de Jupiter, parti sans doute vers quelque conquête sous la forme non plus d'une pluie d'or mais d'un « ouragan de banknotes »³⁷, pour aller visiter son atelier et créer une nouvelle Galatée. Mais celle-ci, parfaitement réussie formellement, ne sera dotée d'aucune intelligence et d'aucune âme par manque de temps, si bien qu'elle sera d'une « stupidité qui dépasse tous les délires les plus passionnés de la bêtise extravagante »³⁸. Les comparaisons animales ne manquent pas à la technique du caricaturiste et l'auteur souligne que « c'est à elle que va comme un gant la comparaison homérique : Elle s'avance, pareille à une oie grasse ! »³⁹. Quant à la

³¹ . Banville, *Esquisses parisiennes*, éd.cit., p. 6.

³² . *Ibidem*.

³³ . *Ibid.*, p. 7.

³⁴ . *Ibid.*, p. 102.

³⁵ . *Ibid.*, p. 151.

³⁶ . *Ibid.*, p.

³⁷ . *Ibid.*, p. 91.

³⁸ . *Ibid.*, p. 95.

³⁹ . *Ibidem*.

« coquetterie funèbre » d'Hébé Caristi, elle rappelle les figures effrayantes de Goya et on touche à cette « poésie du mal » évoquée par Balzac à la fin des *Illusions perdues*. Banville reconnaît d'ailleurs que ses « peintures sont un peu violentes à cause de la réalité crue de leurs modèles. »⁴⁰

La conception de l'esquisse semble donc prendre une nouvelle épaisseur, car si jusqu'à présent elle semblait relever d'une approche plutôt centrifuge supposant un mouvement vers l'extérieur pour être complétée par l'imagination du lecteur, avec la dimension caricaturale elle se fait centripète, art de la réduction à quelques traits, quintessence. C'est d'ailleurs une direction que nous aurions pu mentionner dès l'évocation du genre du conte ou de la nouvelle, perçu souvent comme l'ébauche d'un roman, ou la proposition d'un raccourci. Le deuxième texte intitulé « La bonne des grandes occasions » active cette dimension en proposant en quelques paragraphes – Banville demande au préalable la permission de recourir à l'alinéa, qui « seul, à défaut du rythme, peut lui fournir le lyrisme indispensable à ce couplet de la vie transcendante »⁴¹ – le roman de la petite fille pauvre. Hébé Caristi thématise cette conception d'un art de la réduction, car cette artiste possède un don pour le « *mimodrame funambulesque* », « genre de drame dans lequel l'abstraction était certainement plus quintessenciée que dans la tragédie de *Bérénice* ou dans les symphonies les plus idéales. »⁴² Elle parvient à représenter les batailles de Bonaparte avec pour seul décor la corde raide et représente elle-même tous les personnages, y compris ceux d'abstraction pure : tantôt l'Épouvante et la Fureur. Tout cela « sans paroles, sans rien autre chose que ses gestes et ses attitudes »⁴³, et sans même le secours du visage, « merveilleux clavier de la passion »⁴⁴. L'admiration qu'elle suscite est à la hauteur de la prouesse d'une « pantomime vue au théâtre à quinze pieds en l'air, et sur la place publique à cent pieds au-dessus des têtes de la foule », dans laquelle le « récit épique est imaginé, exprimé et compris au moyens de gestes, d'attitudes et de courses sur un fil. »⁴⁵ Cette disposition particulière explique peut-être la réduction progressive du personnage sous l'emprise de la passion d'abord à la « coquetterie funèbre » puis « au noir » qui l'envahit et le domine jusqu'à lui faire incarner malheur, misère et vice. C'est elle-même qui est devenue abstraction. Un autre signe de cette tentation de l'esquisse comme art de la réduction est l'insertion d'axiomes, en référence à Balzac, dans les textes. A plusieurs reprises, Banville recourt à « ces phrases décisives comme le couteau de la guillotine »⁴⁶, qui posent les lois générales, laissant le reste du texte développer le cas particulier.

⁴⁰ . *Ibid.*, p. 182.

⁴¹ . *Ibid.*, p. 17.

⁴² . *Ibid.*, p. 134-135.

⁴³ . *Ibid.*, p. 143.

⁴⁴ . *Ibidem.*

⁴⁵ . *Ibidem.*

⁴⁶ . *Ibid.*, p. 34.

Le spectre de sens du mot « esquisse » est donc plus large qu'on ne pouvait le croire de prime abord, d'autant que la question de l'inachèvement de l'œuvre fait l'objet d'une réflexion. Nous avons déjà mentionné le texte intitulé « Galatée idiote. Irma Caron ». Elle est le résultat d'une création inachevée par manque de temps, puisque les dieux de l'Olympe n'ont pas eu le temps de la doter d'une âme et d'intelligence, même si sa forme est parfaite. Il s'agit d'une caricature, ainsi proposée comme le modèle de l'inachèvement, et de là à comprendre qu'aux yeux de Banville, les croquis de mœurs de la presse, auxquels précisément il se livre, sont des œuvres dépourvues d'âme et d'intelligence par manque de temps, il n'y a qu'un pas. Car le « parfait *classique* » Banville, qui refuse d'après Baudelaire de « se pencher sur les marécages de sang, sur les abîmes de boue » et qui « n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique »⁴⁷ ne peut valoriser entièrement l'esquisse et l'inachèvement qu'elle suppose, lui qui ne cesse d'affirmer l'éternité des modèles qui président à la création artistique dans « Céline Zorès » et fait montre tout au long de son parcours d'écrivain de son attachement au vers, la forme achevée par excellence. L'esquisse trouve pour lui sa place dans les journaux, en adéquation avec la vie moderne certes, mais plus encore avec un lectorat qui ne se satisfait que d'aperçus de celle-ci. Banville proposera d'ailleurs des « tableaux » encore plus « rapides » que ses *Esquisses parisiennes*, dans le *Gil Blas* de mai à décembre 1882, qu'il intitule aussi « fantaisies satiriques » et qui sont repris en volume sous le titre de *La Lanterne magique*. L'avant-propos en est intéressant :

La lanterne magique a un très grand avantage sur tous les autres livres contemporains : c'est que je l'ai écrite pour les gens qui ne lisent pas et qui n'ont pas le temps de lire, c'est-à-dire pour tout le monde. En effet, quelle est la mesure du temps qu'on a pour lire ? Deux minutes tout au plus. [...]

Or mon livre est, après les Fantaisies de Gaspard de la nuit et les poèmes en prose de Baudelaire, le seul qui contienne des compositions assez courtes pour pouvoir être lues en deux minutes. [...]

C'est pourquoi j'ai pris le parti d'y mettre tout ce qui existe sur la terre, dans les univers et dans les vastes infinis, depuis le Bon Dieu jusqu'aux personnages les plus futiles, afin que les Français modernes puissent avoir une teinture de tout.

Banville établit une comparaison avec le poème en prose de Baudelaire, qui semble bien être selon nous sinon selon Banville l'aboutissement du cheminement du croquis de mœurs que nous avons voulu esquisser ici. L'invention par le poète des *Fleurs du mal* de la formule moderne du poème en prose (« invention » car à notre sens, Baudelaire doit davantage au contexte de publication journalistique de ses textes qu'à la tradition de la prose poétique) s'impose comme le terme – provisoire bien entendu – d'un processus de réflexion et d'élaboration générique qui débute avec Balzac autour de la question de la représentation des mœurs contemporaines au sein de la forme qui soit la plus propre à restituer son caractère inachevé. C'est la dissolution de la poésie, forme achevée et finie qui ordonne le monde, au

⁴⁷ . Baudelaire, *Sur mes contemporains : Théodore de Banville, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Editions de La Pléiade, tome II, 1976, p. 168.

sein de la prose, « née d'hier » et par définition in-finie, qui répond à l'impératif de « description de la vie moderne, ou plutôt d'*une* vie moderne et plus abstraite »⁴⁸ et le poème en prose qui en résulte peut se définir véritablement comme un art de l'esquisse.

⁴⁸ . Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, éd.cit., tome I, p. 275.