

## Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur

Bertrand Degott

Volume 51, Number 3, 2015

La corde bouffonne. De Banville à Apollinaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1034132ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1034132ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Degott, B. (2015). Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur. *Études françaises*, 51(3), 77–97. <https://doi.org/10.7202/1034132ar>

Article abstract

Little inclined to theoretical formulations, Edmond Rostand owes a lot to Hugo but also to Banville, of whom Rostand is the most popular but also the most controversial heir. Our purpose here is to study the modalities of the versified comic in his drama and poetry. Rostand handles rhyme with rare *brio*, in particular in his drama where he remains faithful to traditional verse, sometimes to the point of insipidity. Such trends were to assert themselves as his work progressed, resulting in a noticeable hypertrophy of the *funambulesque*. However, Rostand being at first an elegiac, his poetry resorts to the comic in a more moderate way. To the laughter of the spectator in the theatre we can thus oppose the verse-induced sub-laughter of the reader.

# Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur

BERTRAND DEGOTT

PRINCE, voilà tous mes secrets,  
Je ne m'entends qu'à la métrique :  
Fils du dieu qui lance des traits,  
Je suis un poète lyrique.

Théodore de Banville, « Ballade sur lui-même<sup>1</sup> »

Au regard d'une critique que fascinent la modernité, la « crise de vers » ou « le meurtre d'Orphée », Banville fait figure de réactionnaire, tant il apparaît peu soucieux de dissocier lyrisme et métrique. En effet, pour le poète anonyme qui souhaite associer dans les *Odes funambulesques* « la chanson bouffonne et la chanson lyrique<sup>2</sup> », une telle alliance paraît surtout un moyen de freiner, de contrarier ou de nier la reconfiguration des genres qui est en train de s'opérer. En effet, d'une part les modèles convoqués dans l'avant-propos de 1859 sont en majorité dramatiques, « les poètes du seizième siècle d'abord, puis *Les plaideurs*, le quatrième acte de *Ruy-Blas* et l'admirable premier acte de *L'École des Journalistes*<sup>3</sup> ». D'autre part, les *Odes* elles-mêmes recourent d'emblée à la forme dialoguée du théâtre<sup>4</sup>. D'ailleurs, la comédie telle que le poète l'envisage en 1878 est par nature lyrique : « le comique sans lyrisme n'est qu'un spectacle de marionnettes<sup>5</sup> », lit-on dans l'avant-propos de ses *Comédies*.

1. *Trente-six ballades joyeuses* [1873], dans *Œuvres poétiques complètes* (éd. Peter J. Edwards), t. vi, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 238.

2. Préface des *Odes funambulesques* (1857), dans *Œuvres poétiques complètes* (éd. Peter J. Edwards), t. iii, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 7.

3. Avertissement de l'édition de 1859, *ibid.*, p. 3-4.

4. Dans les deuxième et troisième subdivisions, « Évoché, Némésis intérimaire », *ibid.*, p. 65-74 et 87-93 et « Les folies-nouvelles », *ibid.*, p. 98-117.

5. Théodore de Banville, *Théâtre complet. 1848-1864* (éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly), t. i, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 45.

Dans la France de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne peut associer lyrisme et comique qu'autant qu'existe – encore, si faiblement soit-il – le vers français : *Le spleen de Paris* en pourrait être une preuve flagrante. Dès les premières pages de son *Petit traité de poésie française*, Banville regrette que le vers ne fasse plus consensus, qu'il se perde en même temps que poésie et religion :

Le vers est nécessairement religieux, c'est-à-dire qu'il suppose un certain nombre de croyances et d'idées communes au poète et à ceux qui l'écoutent. Chez les peuples dont la religion est vivante, la poésie est comprise de tous ; elle n'est plus qu'un amusement d'esprit chez les peuples dont la religion est morte<sup>6</sup>.

À ses yeux, en effet, la véritable musique lyrique est perdue, et le chant lyrique – l'opéra – n'en est que la caricature. L'âme n'étant plus comme autrefois partagée, la communauté du chant s'étant dispersée, la seule façon d'entretenir le lien est d'abonder dans le sens du vers, d'exacerber ses moyens. Ainsi la « nouvelle langue comique » qu'il envisage ne saurait-elle que « procéder du véritable génie de la versification française » et, partant, de la rime<sup>7</sup>. À une époque où se multiplient les tentatives de distinguer la poésie du vers, il s'agit proprement de sauver le lyrisme par les moyens du vers et le vers par les moyens de la comédie. C'est à partir de ces options radicales que s'élaborent, dans leur diversité, les poétiques de la génération après Banville, laquelle s'étend, disons, de Mallarmé (né en 1842) à Rostand (né en 1868).

Auteur d'une œuvre pour l'essentiel en vers<sup>8</sup>, Edmond Rostand s'est fait connaître comme poète, d'abord lyrique avec ses *Musardises* (1890), puis dramatique avec une première pièce en trois actes, *Les romanesques*, créée à la Comédie-Française le 21 mai 1894. Pour la réception contemporaine, toutefois, l'œuvre est loin de présenter la même unité : nous avons d'un côté le théâtre avec le très connu *Cyrano de Bergerac* et de l'autre la poésie, presque ignorée. À la mort de Rostand déjà, Henri de Régnier opposait les deux : « Rostand est un dramaturge de premier ordre. Certes, le poète en lui a de la verve, de la chaleur, de la générosité, de l'entrain, du brillant, mais l'homme de théâtre est

6. *Petit traité de poésie française*, Paris, Librairie de l'Écho de la Sorbonne, 1872, p. 7. Désormais abrégé en (T), suivi du numéro de la page.

7. Avertissement de l'édition de 1859, *Œuvres poétiques complètes*, t. III, p. 4.

8. Nous ne tenons donc pas compte ici du *Gant rouge*, qui est un vaudeville en prose (*Le gant rouge/Lettres à sa fiancée*, (éd. Michel Forrier et Olivier Goetz), Paris, Nicolas Malais éditeur, 2009).

mieux doué encore<sup>9</sup>. » Il s'agira pour nous moins de raisonner en termes de valeur que de nous interroger sur la différence de traitement que l'énonciation lyrique et l'énonciation dramatique imposent au vers rostandien, à un vers qui, ainsi que le suggère Régnier, doit aux romantiques son brio, autrement dit la prise en compte de sa matérialité et de son potentiel comique :

L'emploi du Vers, en tant que motif principal de plaisir, d'émotion ou de comique, est un des signes qui marquent le mieux les origines romantiques du talent d'Edmond Rostand. C'est en effet avec le Romantisme qu'est née cette conception que le Vers contient en lui-même une source d'intérêt indépendant de ce qu'il sert à exprimer et qu'il constitue, à lui seul, un instrument de sonorité et de pittoresque utilisable aussi bien au livre qu'au théâtre. Le Vers, donc, qui, tragique ou comique, n'était pour nos classiques qu'une façon de donner à la pensée de la solennité et du relief, est devenu, avec les Romantiques, une occasion de virtuosité purement verbale<sup>10</sup>.

Rostand lui-même l'ayant peu définie, son esthétique doit beaucoup à Banville, mais l'on n'en saurait pour autant négliger la filiation hugolienne. Afin d'étudier les modalités du comique dans le théâtre et dans la poésie de Rostand, et pour ne pas donner à cette étude des proportions démesurées, nous nous appuierons surtout sur les deux premières œuvres en vers, toutes deux achevées en 1890, *Les musardises*<sup>11</sup> et *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit*<sup>12</sup>, les confrontant non seulement entre elles mais également par rapport à leurs réécritures respectives quelque vingt ans plus tard, l'édition nouvelle des *Musardises*<sup>13</sup> et *Les deux Pierrots*<sup>14</sup>.

9. Henri de Régnier, *Les annales politiques et littéraires* n° 1851, du 15 décembre 1918, p. 539.

10. *Idem*.

11. *Les musardises*, Paris, Lemerre, 1890. Désormais abrégé en (M1), suivi du numéro de la page.

12. *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit* reste dans les cartons de Rostand jusqu'à sa réécriture en 1910. Nous utilisons le texte de *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit*. Comédie en musique de Edmond Rostand. Musique de \*\*\*, Paris, Heugel, 1899 (Cote BNF D.13.508, Département de la Musique), auquel pour autant nous ne référerons pas étant donné la nature hybride de l'ouvrage. Pour le débat philologique (est-ce bien la pièce de 1890?), nous ne pouvons que renvoyer à une recherche en cours et pour cette pièce à l'édition à venir aux éditions Classiques Garnier du théâtre d'Edmond Rostand. Désormais abrégé en (P1), suivi du numéro du/des vers.

13. *Les musardises*, édition nouvelle 1887-1893, Paris, E. Fasquelle, 1911. Désormais abrégé en (M2), suivi du numéro de la page.

14. *Les deux Pierrots ou le souper blanc*. Lever de rideau inédit en vers d'Edmond Rostand. Illustrations de Manuel Orazi, dans *Je sais tout* (Paris, Pierre Lafitte & C<sup>o</sup>), n° 70, 15 novembre 1910, 6<sup>e</sup> année, p. 459-486. Désormais abrégé en (P2), suivi du numéro de la page.



« *Chantecler*, écrit Patrick Besnier, tient exactement la place du *Théâtre en liberté* chez Hugo : il y réaffirme les droits de l'imagination sur la scène au mépris des contraintes matérielles<sup>15</sup>. » Or chez Rostand, la fantaisie libère non seulement le théâtre, mais aussi – et surtout peut-être – le langage. Nous avons essayé de montrer ailleurs<sup>16</sup> que la référence à Aristophane qu'il partage avec Banville implique, plus que la satire, la fantaisie et l'invention verbale. En effet, les raisons mêmes qui firent blâmer le théâtre de Rostand, son *Chantecler* en particulier, tiennent à l'extrême raffinement du travail sur la langue. Or ce travail nous paraît pouvoir s'interpréter dans le sens du comique comme dans le sens de la poésie. Reprenons pour exemple cette tirade du coq dont Pierre Larthomas, au nom de l'intérêt dramatique, condamne les « jeux verbaux, insupportables, comparables à ceux des grands rhétoriciens<sup>17</sup> » :

Oui, Coqs affectant des formes incongrues,  
Coquemars, Cauchemars, Coqs et Coquecigrues,  
Coiffés de cocotiers surpercoquentieux...  
– La fureur comme un Paon me fait parler, Messieurs!  
J'allitère!...–

*Et s'amusant à les étourdir d'une volubilité caquetante et gutturale :*

Oui, Coquards cocardés de coquilles,  
Coquardeaux Coquebins, Coquelets, Cocodrilles,  
Au lieu d'être coquets de vos cocoricos,  
Vous rêviez d'être, ô Coqs! de drôles de cocos<sup>18</sup>!

La référence est abandonnée, peu ou prou, au profit de l'harmonie imitative : le coq, comme on est en droit de s'y attendre, coquerique, ou coqueline. Outre cette remotivation proprement poétique des signes, on peut y trouver du comique de caractère : l'animal qui parle le langage des hommes retrouve soudain son naturel.

15. Patrick Besnier, « Les variations Hugo d'Edmond Rostand », *L'année Hugo*, n° 1, 2002, p. 137.

16. Bertrand Degott, « La tradition "aristophanesque" chez Banville, Tailhade et Rostand », dans Pierre Nobel (dir.), *Textes et cultures : réception, modèles, interférences*, vol. 2, *Interférences et modèles culturels*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 135-153.

17. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 360.

18. *Chantecler*, acte III, sc. 4, Paris, E. Fasquelle, 1910, p. 169 et 170.

Le libre cours donné à la virtuosité verbale engendre également ce qu'on peut appeler avec Patrick Besnier des « variations<sup>19</sup> ». La première manifestation de variations dans l'œuvre théâtrale se trouve dans *Les romanesques*. Les pères des romanesques ayant imaginé de sceller l'union de leurs enfants par un faux enlèvement, Rostand confie au prestataire de service, Straforel, le soin de développer le motif de l'enlèvement :

PASQUINOT, *bas à Bergamin*.

Dis donc, demande-lui ce que ça va coûter.

BERGAMIN.

Pour un enlèvement, que prenez-vous, cher maître ?

STRAFOREL.

Cela dépend, monsieur, de ce qu'on veut y mettre.  
On fait l'enlèvement un peu dans tous les prix.  
Mais, dans le cas présent, et si j'ai bien compris,  
Il ne faut pas compter du tout. À votre place,  
J'en prendrais un, monsieur, là, – de première classe !

BERGAMIN, *ébloui*.

Ah ! vous avez plusieurs classes ?

STRAFOREL.

Évidemment !

Songez que nous avons, monsieur, l'enlèvement  
Avec deux hommes noirs, l'enlèvement vulgaire,  
En fiacre, – celui-là ne se demande guère, –  
L'enlèvement de nuit, l'enlèvement de jour,  
L'enlèvement pompeux, en carrosse de cour,  
Avec laquais poudrés et frisés – les perruques  
Se payent en dehors, – avec muets, eunuques,  
Nègres, sbires, brigands, mousquetaires, au choix !  
L'enlèvement en poste, avec deux chevaux, trois,  
Quatre, cinq, – on augmente *ad libitum* le nombre, –  
L'enlèvement discret, en berline, – un peu sombre, –  
L'enlèvement plaisant, qui se fait dans un sac,  
Romantique, en bateau, – mais il faudrait un lac ! –  
Vénitien, en gondole, – il faudrait la lagune ! –  
L'enlèvement avec ou sans le clair de lune,  
– Les clairs de lune, étant recherchés, sont plus chers ! –  
L'enlèvement sinistre aux lueurs des éclairs,  
Avec appels de pied, combat, bruit de ferraille,

19. P. Besnier, art. cit.

Chapeaux à larges bords, manteaux couleur muraille,  
 L'enlèvement brutal, l'enlèvement poli,  
 L'enlèvement avec des torches – très joli ! –  
 L'enlèvement masqué qu'on appelle classique,  
 L'enlèvement galant qui se fait en musique,  
 L'enlèvement en chaise à porteurs, le plus gai,  
 Le plus nouveau, monsieur, et le plus distingué<sup>20</sup> !

La fantaisie verbale de cette tirade annonce les morceaux de bravoure ultérieurs et les variations monothématiques telles que la tirade des nez, l'adresse au bicorne dans *L'aiglon*, etc. Le comique ici ne tient pas uniquement à l'accumulation, mais également au dédoublement énonciatif, marqué par les tirets : à la description de telle ou telle forme d'enlèvement se trouve associé un commentaire qui aboutit chaque fois à mettre en doute sa réalité.

Ces variations se rencontrent également dans la poésie. Dans son « Charivari à la lune » (*M2*, 28-42), le poète s'interroge sur la raison du sourire qu'il voit à la lune. Il reformule alors sans fin la même question sur la base chaque fois d'une nouvelle métaphore pour la lune (vasque, bulle, cible, meule...), avant d'en arriver – comme souvent chez Rostand – aux références littéraires<sup>21</sup> :

Quel est, Point sur un I,  
 Le Musset qui te pose ?

Te maniant encor,  
 Là-haut, mieux que personne,  
 Quel est, Faucille d'or,  
 Le Hugo qui moissonne ?

Quel clown, frappant du pied,  
 Va bondir de la Ville,  
 Cerceau, dans ton papier,  
 Pour imiter Banville ? (*M2*, 37-38)

Le lecteur identifie les références successives à la ballade de Musset, à « Booz endormi » et au « Saut du tremplin », le poème final d'*Odes funambulesques*. Pour autant, cette dernière référence ne saurait être mise sur le même plan que les deux autres : en effet, quelque symbo-

20. *Les romanesques*, acte 1, sc. 5, Paris, E. Fasquelle, 1913, p. 38-40.

21. Ainsi Pierre Citti écrit-il de *Cyrano de Bergerac* que « cette pièce se passe dans le Lagarde et Michard », « Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de *Cyrano de Bergerac* », *Littérature et nation*, n° 5 (2<sup>e</sup> série), Tours, Publication de l'Université François-Rabelais, mars 1991, p. 35.

lique qu'il soit, le motif du « cercle de papier<sup>22</sup> » n'est pas déjà chez Banville une métaphore pour la lune. On peut même considérer que, tout en déclinant ses patronages au moyen d'une progression hétérogène, Rostand réfléchit là sa propre pratique et sa relation au comique versifié. Hugo, bien sûr, « maniant [le vers] mieux que personne<sup>23</sup> » ; Musset pour sa façon de projeter sur le monde la matérialité de la langue<sup>24</sup> ; Banville enfin, dont le pied de clown pourrait aussi s'entendre par syllepse comme référant à la syllabe métrique, Banville surtout qu'il s'agit d'« imiter ».

Si pour finir l'on compare ces deux exemples de variations, on notera qu'il n'y a pas dans le poème d'équivalent au dédoublement énonciatif des *Romanesques*. La présence ou l'absence de jubilation qui en découle mérite alors d'être interrogée. On pourrait dire, en effet, que Rostand parvient parfaitement à intégrer le modèle banvillien dans son théâtre, mais qu'il y échoue dans sa poésie. Le lyrisme rostandien est peu bouffon. Les rares fois où il s'y aventure, c'est au prix d'une distanciation de type théâtral, c'est-à-dire d'un dédoublement énonciatif. C'est le cas, par exemple, d'un poème des *Musardises* de 1911, que nous citons *in extenso* :

LE SOUVENIR VAGUE  
OU LES PARENTHÈSES

Nous étions, ce soir-là, sous un chêne superbe  
(Un chêne qui n'était peut-être qu'un tilleul),  
Et j'avais, pour me mettre à vos genoux dans l'herbe,  
Laisse mon rocking-chair se balancer tout seul.

Blonde comme on ne l'est que dans les magazines,  
Vous imprimiez au vôtre un rythme de canot ;  
Un bouvreuil sifflotait dans les branches voisines  
(Un bouvreuil qui n'était peut-être qu'un linot).

D'un orchestre lointain arrivait un andante  
(Andante qui n'était peut-être qu'un flon-flon),

22. « Même jusqu'à Madagascar / Son nom était parvenu, car / C'était selon tous les principes / Qu'après les cercles de papier, / Sans jamais les estropier / Il traversait le rond des pipes » (« Le saut du tremplin », *Œuvres poétiques complètes*, t. III, p. 241).

23. Sans parler de la possibilité d'une lecture métapoétique du toponyme *Jérimadeth* en « J'ai rime à *dit* ».

24. Voir par exemple la systématisation qu'en donne le poème « Les mots » du *Cantique de l'aile* (*Le cantique de l'aile. La dernière nuit de Don Juan*, Paris, Pierre Lafitte, 1905, p. 69-79) ou la façon dont le Merle dans *Chantecler* caricature un papillon : « On prend un W qu'on met sur un Y » (*Chantecler*, *op. cit.*, p. 15).



Et le grand geste vert d'une branche pendante  
Semblait, dans l'air du soir, jouer du violon.

Tout le ciel n'était plus qu'une large charmarre,  
Et l'on voyait au loin, dans l'or clair d'un étang  
(D'un étang qui n'était peut-être qu'une mare),  
Des reflets d'arbres bleus descendre en tremblotant.

Et tandis qu'un espoir ouvrait en moi des ailes  
(Un espoir qui n'était peut-être qu'un désir),  
Votre balancement m'éventait de dentelles  
Que mes doigts au passage essayaient de saisir.

Sur le nombre de plis de vos volants de gazes  
Je faisais des calculs infinitésimaux,  
Et languissants, distraits, nous échangeions des phrases  
(Des phrases qui n'étaient peut-être que des mots).

Votre chapeau de paille agitait sa guirlande,  
Et votre col, d'un point de Gênes merveilleux  
(De Gênes qui n'était peut-être que d'Irlande),  
Se soulevait parfois jusqu'à voiler vos yeux.

Noir comme un gros pâté sur la marge d'un texte  
Tomba sur votre robe un insecte, et la peur  
(Une peur qui n'était peut-être qu'un prétexte)  
Vous jeta contre moi. – Cher insecte grimpeur!

Un grêle rameau sec levait sur le ciel pâle,  
Ainsi que pour me mettre en garde, un doigt crochu.  
Le soir vint. Vous croisiez sur votre gorge un châte  
(Un châte qui n'était peut-être qu'un fichu).

L'ombre nous fit glisser aux pires confidences;  
Et dans votre grand œil plus tendre et plus hagard  
J'apercevais une âme aux profondes nuances  
(Une âme qui n'était peut-être qu'un regard). (M2, 152-154)

Le texte principal accumule les clichés d'une scène d'intimité amoureuse tandis que les défait – les révisé à la baisse – le texte entre parenthèses. La structure syntaxique de ce dernier, coulée/moulée dans l'alexandrin césuré, est invariable (Groupe nominal<sub>1</sub>/Groupe prépositionnel<sub>1</sub> *qui n'étai(en)t + peut-être que* GN<sub>2</sub>/GP<sub>2</sub>); du fait de cette structure, le terme dévaluatif se trouve systématiquement à la rime alors que le terme dévalué n'y apparaît qu'une fois sur deux (dans les strophes 3, 4, 6, 8 et 9). En même temps, la parenthèse n'occupant pas une place fixe (trois fois au v. 2, trois fois au v. 3, quatre fois au v. 4), elle

n'achève pas forcément le quatrain sur cette dévaluation, ce qui le cas échéant permet à l'énonciateur principal de renchérir par de nouveaux clichés ; il n'empêche qu'il utilise de moins en moins cette ressource à mesure que le poème progresse (la parenthèse est successivement au vers 2/4/2/3/2/4/3/3/4/4 de la strophe), les vers après la parenthèse n'étant plus qu'au nombre de deux dans la seconde moitié, alors qu'ils étaient sept dans la première. De telles remarques confirment le mouvement déceptif d'un poème qui constitue également un exemple de variation, certes plus stylistique que proprement thématique. Et cependant, dans la mesure où le poème est adressé, tout se passe comme si ce mouvement déceptif se trouvait contredit, amendé, par la jubilation croissante de se dédoubler pour prendre en défaut les clichés, au risque de regagner un univers commun. S'il y a du comique dans ce poème, c'est par la présence plus ou moins explicite de l'énonciation théâtrale.

Si nous essayons d'approfondir ces questions d'énonciation, nous pouvons observer que la rime y prend une part non négligeable. Arrêtons-nous, pour commencer, au théâtre. On connaît la ballade du duel, dans l'acte 1 de *Cyrano de Bergerac* :

Je jette avec grâce mon feutre,  
 Je fais lentement l'abandon  
 Du grand manteau qui me calfeutre,  
 Et je tire mon espadon ;  
 Élégant comme Céladon,  
 Agile comme Scaramouche,  
 Je vous préviens, cher Myrmidon,  
 Qu'à la fin de l'envoi je touche !

*Premiers engagements de fer.*

Vous auriez bien dû rester neutre ;  
 Où vais-je vous larder, dindon ?...  
 Dans le flanc, sous votre maheure ?...  
 Au cœur, sous votre bleu cordon ?...  
 – Les coquilles tintent, ding-don !  
 Ma pointe voltige : une mouche !  
 Décidément... c'est au bedon,  
 Qu'à la fin de l'envoi je touche.

Il me manque une rime en eutre...  
 Vous rompez, plus blanc qu'amidon ?  
 C'est pour me fournir le mot pleutre !  
 – Tac ! je pare la pointe dont  
 Vous espérez me faire don : –

J'ouvre la ligne, – je la bouche...  
 Tiens bien ta broche, Laridon!  
 À la fin de l'envoi, je touche.  
*Il annonce solennellement.*

## ENVOI

Prince, demande à Dieu pardon!  
 Je quarte du pied, j'escarmouche,  
 Je coupe, je feinte...  
*Se fendant.*  
 Hé! là donc!  
*Le vicomte chancelle; Cyrano salue.*  
 À la fin de l'envoi, je touche<sup>25</sup>.

Cette ballade a beau constituer un morceau lyrique, enchâssée qu'elle est dans le dialogue théâtral en alexandrins, la « langue comique » de Banville est là tout entière, depuis la rime riche en *don* (et la licence *ding-don*), les rimes burlesques en *ouche* et en *entre* (dont le rarissime *maheutre* n'est dû qu'à l'histoire du costume<sup>26</sup>), jusqu'à la panne technique d'« Il me manque une rime en *entre*... » (dédoublément énonciatif et métapoétique). Si le nom propre y apparaît ponctuellement, c'est en remède au besoin de rimes avec consonne d'appui (*Céladon*, *Scaramouche*, *Myrmidon*, *Laridon*).

La rime est au centre du *Petit traité de poésie française*. Banville y consacre en effet deux chapitres successifs, soit une quarantaine de pages sur un ensemble qui en compte un peu plus de deux cents. Les formules en sont connues : « la RIME [...] est tout le vers » (*T*, 41-42) ; « [s]ans consonne d'appui, pas de Rime, et, par conséquent, pas de poésie » (*T*, 50). Revenons alors sur cette périphrase d'Apollon comme le « dieu qui lance les traits<sup>27</sup> ». L'arc et les flèches sont en effet, avec la lyre et le trépied, l'un des plus fréquents attributs d'Apollon, mais cet arc n'est pas qu'une métaphore du rayonnement solaire : dans le chant 1 de l'*Iliade*, Apollon apparaît la nuit comme un dieu vengeur<sup>28</sup>. Sous la

25. *Cyrano de Bergerac* (éd. P. Besnier), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1983], p. 105-107.

26. La/le maheutre ou mahoître était un « bourrelet d'étoffe montant et rembourré qui couvrait l'épaule et le bras jusqu'au coude, conçu à l'origine comme renforcement du costume militaire, qui fut à la mode surtout au xv<sup>e</sup> s. » (*Trésor de la langue française*, art. Maheutre, Mahoître, Paris, Gallimard/CNRS, 1985, vol. II, p. 157).

27. Dans la « Ballade sur lui-même », en exergue du présent article.

28. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982 [1969], p. 57.

plume de Banville, ces traits obscurs pourraient également désigner les traits d'esprit et les traits de satire, ainsi que toute espèce de saillie à la rime.

La première édition des *Musardises* est très décevante sous l'angle de la rime. En effet, si on la confronte aux *Poèmes saturniens*, par exemple, l'écart est significatif : alors que les vingt-deux ans de Verlaine prouvent une vive attention aux ressources offertes par la rime, les vingt-deux ans de Rostand y paraissent quasiment rétifs. L'édition de 1911, en revanche, tire moins des traits que des fusées (plus ou moins efficaces au demeurant). Ainsi, dans l'un des poèmes ajoutés, « Où l'on retrouve Pif-Luisant » :

Il bouquinait un vieux Hugo de chez Hetzel  
 Au seuil d'une taverne. Étant de cette race,  
 Qui déjeune d'un bock et dîne d'un bretzel,  
 Il m'apparut bien maigre à cette humble terrasse. (M<sub>2</sub>, 58)

La rime *Hetzel* : *bretzel* est bouffonne : c'est une rime millionnaire qui intègre le nom propre<sup>29</sup>, en l'occurrence celui d'un éditeur encore connu aujourd'hui des bibliophiles. Ce qui frappe alors, c'est la discordance qu'apporte cette rime à la tonalité élégiaque dominante, comme si la virtuosité ne servait à Rostand qu'à mettre à distance sa propension au sanglot. Pour prendre place dans la tradition d'Hugo, peut-être suffit-il de décrire l'un de ses lecteurs, mais peut-être cette poésie n'est-elle aussi triste que parce qu'elle devine que cette tradition s'achève avec elle, que parce qu'elle a conscience d'appartenir à l'arrière-garde : y aura-t-il jamais personne pour décrire un lecteur de Rostand ?

Il en va un peu de même du poème « Joujoux » (M<sub>2</sub>, 98-105), qui récrit par augmentation « Les Mômes » (M<sub>1</sub>, 67-69). Si le sizain (a<sup>8</sup>a<sup>8</sup>b<sup>4</sup>c<sup>8</sup>c<sup>8</sup>b<sup>4</sup>) est repris des « Effarés » de Rimbaud, c'est que Rostand déplace le propos social du pain sur les jouets : axé sur la nécessité de donner des

29. Il y aurait plus à dire du nom propre, évidemment. Dans la satire en général, mais dans la satire *ad personam* en particulier, le nom propre est de rigueur. Dans ses *Odes* Banville en fait un usage immodéré, mais son mode de référence est tel que le texte qui en abuse devient indécodable (d'où le commentaire ajouté à la réédition de 1873). Si « La fille de Minos et de Pasiphaé » est le plus beau vers de la langue française, c'est qu'en cessant d'être référentiel, le vers devient « poésie pure » : c'est le sens de la lecture que fait de Racine l'abbé Bremond. Mais c'est également le cas de la tirade de *Chantecler*, où l'harmonie imitative prend le pas sur la communication. Il s'agit bien alors de « rémunérer le défaut des langues », de relier ce qui a été séparé : cette relation incongrue, que sanctionne la rime, est à l'origine à la fois du comique et de la poésie – du comique parce qu'elle est incongrue, de la poésie parce qu'elle est relation.

jouets à chaque enfant, son plaidoyer passe de dix sizains dans la première édition à vingt-cinq dans la seconde. L'une des strophes ajoutées présente un contraste comparable entre la rime et la tonalité :

Il faut que l'avaleur de boules,  
 Il faut que tout, les coqs, les poules,  
     Soit partagé !  
 Le singe montrant ses gencives,  
 Et les couleurs « inoffensives »  
 S. G. D. G. (*M2*, 104)

Quelque surprenante que la rende son recours au sigle, la rime *partagé* :: S. G. D. G. ne fait que démarquer la rime *débordé* :: *A B C D* qu'on trouve dans « Réponse à un acte d'accusation<sup>30</sup> ». Toutefois, chez Hugo, la rime soutient le propos général, qui est polémique, tandis que Rostand force ponctuellement le réalisme pour mieux le dépasser dans le sens de la fantaisie, jusqu'à cette ironie légère que confirme l'emploi d'*inoffensives* en mention. La rime procède chez Hugo du mélange des registres et elle est l'instrument d'un combat littéraire ; tout se passe dans la poésie de Rostand comme s'il utilisait le procédé tout en le démotivant, avec une sorte de négligence dandy. Sans doute la poésie n'est-elle pour lui qu'un moyen de toucher le plus grand nombre, si possible à travers une exaltation du détail et même au risque de la mièvrerie : émouvoir, (se) plaindre, exalter, tels seraient bien les objectifs du poème rostandien, mais la rime y apporterait cette légère dissonance qui révèle que le poète n'est jamais entièrement dupe.

Le théâtre n'est pas étranger à de telles intentions. Dans sa préface à *L'ailglon*, Patrick Besnier écrit : « Rostand est d'abord un élégiaque, son vers tend naturellement à la déploration, au soupir<sup>31</sup>. » Cela est du reste programmé par l'un des rares manifestes que Rostand ait écrits, son discours d'entrée à l'Académie française. À l'occasion d'un éloge de son prédécesseur Henri de Bornier, il définit ainsi ses propres visées dramatiques :

Il faut réhabiliter la passion. Et même l'émotion, qui n'est pas ridicule. Il est temps de rappeler à ces Français timides qui ont toujours peur de ne pas avoir l'air d'être nés assez malins, qu'il peut y avoir toute la finesse moderne dans un œil résolu ; qu'un certain genre d'ironie ne fait plus

30. Victor Hugo, *Les contemplations, Œuvres poétiques* (éd. Pierre Albouy), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 495.

31. Edmond Rostand, *L'ailglon*, préface de P. Besnier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 23.

désormais partie que des élégances de bons élèves ; et que la blague, impertinence dont croient se rajeunir les plus bourgeoises sagesse, n'est que le monocle par quoi Joseph Prudhomme essaye de remplacer ses lunettes ! Rien de plus lourd que les désinvolture. Pirouetter, c'est se visser au sol. Le véritable esprit est celui qui donne des ailes à l'enthousiasme. L'éclat de rire est une gamme montante. Ce qui est léger, c'est l'âme. Et voilà pour quoi il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme ! Voilà pourquoi il faut un théâtre poétique, et même héroïque<sup>32</sup> !

On voit comment Rostand écarte ici le rire facile et les séductions de l'esprit : ironie, blague, impertinence. Ainsi le comique sur scène n'a-t-il de sens pour lui que lié à l'enthousiasme et au lyrisme dans le cadre d'un théâtre unanimiste, de sens que par rapport à un idéal d'exaltation et de communion collective.

Mais le lyrisme, pour lui comme pour Banville, est aussi une affaire de métrique, où nous retrouvons la question épineuse des contraintes poétiques et des « difficultés surhumaines [que] notre versification oppose à l'artiste qui veut faire vibrer la corde bouffonne<sup>33</sup> ». Certes, *Pierrot qui pleure* comporte quelques rimes équivoquées – *passage :: pas sage, de vent :: devant, ta page :: tapage, compense :: Quoi qu'on pense*, et même *si navré qu'on pensait :: récompensait* –, mais toutes hormis cette dernière restent dans les limites d'une utilisation standard de la langue<sup>34</sup>. *Les deux Pierrots*, en revanche, comporte des rimes tellement acrobatiques qu'elles rendent visible et manifeste la manière funambulesque. Ainsi, dans « Et jusques à douze ans j'eus pour seule hygiène / Des coups de pied à la hauteur coccygienne ! » (*P2*, 474), l'adjectif *coccygienne*, rare et technique, répond doublement au nom *hygiène*, augmentés qu'ils sont l'un et l'autre par la diérèse. Sans compter que « la hauteur coccygienne » est une périphrase euphémisante particulièrement originale, sinon poétique. Un peu plus loin, l'on rencontre la rime *frontignan :: gnan-gnan* (*ibid.*, v. 297 et 298) et c'est alors le saut diastratique (*gnan-gnan* relève du registre familier) qui est comique. On peut enfin confronter les deux versions d'un extrait significatif :

32. Discours prononcé dans la séance publique tenue par l'Académie française pour la réception de M. Edmond Rostand, le 4 juin 1903, Paris, Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1903, p. 33 et 34.

33. Préface de l'édition de 1857 d'*Odes funambulesques*, *Œuvres poétiques complètes*, t. III, p. 14.

34. On ne relève même pas les cas où l'équivoque apporte la consonne d'appui : *l'aide :: laide, d'âmes :: dames*, etc.

COLOMBINE.

[...]

Pourquoi n'es-tu pas gai, Pierrot?

PIERROT II.

La triste chose,

Aimer! J'aime une femme! Elle est blonde, elle est rose!

C'est désolant! Elle est si gracieuse enfin,

Que de ce triste amour je ne vois pas la fin!

L'amour me tue! En vain je veux crier à l'aide! –

Encor si j'avais pu m'éprendre d'une laide...

D'une femme méchante ou folle! – Promptement

Je me serais guéri... J'aime un objet charmant...

*D'une voix entrecoupée de larmes.*

Qui n'a pas de défauts... Une femme jolie

Et bonne... et vertueuse... à jamais je me lie! (P1, v. 193-202)

COLOMBINE.

[...]

Pourquoi n'es-tu pas gai, Pierrot?

PIERROT II.

La triste chose,

Aimer! J'aime une femme! Elle est blonde! Elle est rose!

C'est désolant! Elle est d'un modèle si fin

Que de ce triste amour je ne vois pas la fin!

PIERROT I, *mangeant toujours.*

Plongeons dans cette croûte un couteau de Tolède!

PIERROT II.

Encor, si j'avais pu m'éprendre d'une laide,

D'une vieille sentant le confessionnal!

Mais j'aime une beauté!

PIERROT I.

*Une professional**Beauty!*PIERROT II, *pleurant de plus en plus.*

Un être rare! Une femme jolie,

Et bonne, et vertueuse! À jamais je me lie. (P2, 473<sup>35</sup>)

Dans *Les deux Pierrots*, les deux répliques de Pierrot I interrompent celle de Pierrot II, qui est d'un seul tenant dans *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit*... À côté de la prévisible *laide*:: *Tolède*, la rime *confession-*

35. Nous corrigeons *profesional* (leçon de *Je sais tout*) en *professional*.

*nal* : *professional* est tout de même plus inattendue, même si ce type d'écart interlinguistique est déjà chez Banville qui, dans *Le feuilleton d'Aristophane*, fait rimer *article* et *Morning Chronicle*<sup>36</sup>. Si l'on considère la pièce dans son ensemble, le procédé s'y trouve systématisé : dans la version de 1910, le dialogue initial est truffé d'interventions comiques, qu'il s'agisse de calembours rimés ou de jeux de scène selon le principe des *lazzi*.

Ceci nous mène à considérer qu'il existe, dans l'usage de la rime, des procédés propres au théâtre. Un des lieux communs du comique rimé semble consister en la façon d'amener la rime, que celle-ci soit acrobatique ou non, tout en générant un calembour. Ainsi, dans le premier acte de *L'école des journalistes*, dont on se rappelle qu'il est en 1859 l'un des modèles banvilliens :

DUBAC, *qui écoutait*.  
Martel et Jollivet feront la politique,  
Moi, je fais *les canards*.

MARTEL.  
Ce mot veut qu'on l'explique.  
On nomme *fiction* un mensonge rimé,  
On appelle *canard* un mensonge imprimé.  
Ainsi, ces deux Anglais jetés sur le rivage  
Et mangés par un ours...

EDGAR.  
C'est un canard.

MARTEL, *riant*.  
Sauvage.

EDGAR.  
Ce calembourg [*sic*], mon cher, est de bien mauvais goût.

DUBAC.  
Ce coquin de Martel met de l'esprit partout<sup>37</sup>.

Pour schématiser, le théâtre en vers met en jeu deux économies contradictoires : le dialogue d'une part avec l'échange des répliques et le texte en vers d'autre part, qui met lui-même en conflit le mètre et la syntaxe. Dans l'économie du dialogue, le mot *sauvage* constitue à lui

36. Th. de Banville, *Théâtre complet*, t. 1, *op. cit.*, p. 78.

37. Delphine de Girardin, *L'école des journalistes*, acte 1, sc. 5, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Dumont, 1839, p. 34-35.



seul une réplique mais il est en même temps surdéterminé dans l'économie du texte en vers par ses positions syntaxique et métrique, puisqu'il y clôt à la fois la phrase à présentatif « C'est un canard sauvage » et l'alexandrin « Et mangés par un ours... C'est un canard. Sauvage. » Le calembour tient ici à l'effet de syllepse induit par l'adjectif *sauvage*, puisqu'au sens figuré du mot *canard* il vient ajouter son sens propre : ce dédoublement de la référence est à la fois comique et poétique<sup>38</sup>. Quoique éloge et blâme s'équilibrent à propos du calembour, le commentaire métalinguistique d'Edgar a pour effet de l'authentifier comme tel : il s'agit en effet d'un jeu de mots, c'est bien un trait d'esprit... Le calembour au reste est, selon la préface, un ressort essentiel de l'acte : « Au premier acte, l'ÉCOLE DES JOURNALISTES est une sorte de vaudeville, semé de plaisanteries et de calembourgs [*sic*]<sup>39</sup>. »

Chez Rostand, l'archétype du procédé apparaît dans *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit*, au cours d'un échange en stichomythie :

COLOMBINE.

Quand tu feras des vers...

PIERROT II.

Tu feras du tapage!

COLOMBINE.

Non. – Je me pencherai câline sur ta page!...

PIERROT II.

Et naturellement, je ne ferai plus rien!...

COLOMBINE.

Tu seras dorloté!... Je te soignerai bien...  
Je serai caressante enfin...

PIERROT II.

Comme une ortie!

COLOMBINE.

Et tu me trouveras, le soir, toujours...

PIERROT II.

Sortie! (*P1*, v. 369-374)

38. Voir l'emploi que Francis Ponge fait de la syllepse : le « proème » hybride lui aussi comique et poétique (évitons « lyrique »). Rappelons que ce mot-valise, forgé par télescope des mots *prose* et *poème*, figure en titre de son recueil *Proèmes* (Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1948).

39. D. de Girardin, *op. cit.*, p. 2.

Le participe passé *sortie* – ajouté en quelque sorte en hyperbate, comme *sauvage* chez Girardin – relance le propos de Colombine afin de le contredire et cette contradiction est comique. Le calembour ici tient à l'effet subtil de syllepse qu'il induit sur le verbe *trouver* (compte tenu des deux constructions la première avec objet, la seconde avec objet et prédicat de l'objet). En outre, la forme d'échange où apparaît cette rime en calembour, la stichomythie, est déjà en soi un objet mixte, entre théâtre et poésie<sup>40</sup>. Sur le plan dramatique, l'échange de répliques brèves suppose une situation extrêmement tendue, en l'occurrence dans le comique : alors que Colombine tente de faire rire Pierrot II en lui vantant les joies du mariage, celui-ci n'y voit qu'autant de raisons de persister dans son humeur maussade. En tant qu'instrument de cette tension, la stichomythie participe également de la poésie dans la mesure où elle se construit selon la métrique : ainsi le mot *sortie* (2 syllabes) se trouve-t-il au terme d'une progression de trois répliques ouverte par la phrase *Tu feras du tapage* (6 syllabes) et continuée par le syntagme *comme une ortie* (4 syllabes).

Le procédé fait florès dans le théâtre de Rostand. Prenons un dernier exemple au début de *L'aiglon*, dans un échange à propos du personnage éponyme :

MARIE-LOUISE, *soupirant, au docteur.*

S'il s'arrachait à ses tristesses solitaires

Pour s'occuper un peu de vos...

LE DOCTEUR.

Lépidoptères<sup>41</sup>.

À nouveau, il s'agit non seulement de finir à la fois la phrase et le vers, mais également de produire un décalage – énonciatif bien sûr, mais aussi de registre –, au prix duquel le rire devient possible. En l'occurrence, le comique ne naît pas d'un calembour à proprement parler mais d'une rupture de ton, la pédanterie du docteur contrastant avec l'inquiétude maternelle de Marie-Louise. La rime acrobatique vient alors s'afficher comme un papillon qu'on épingle : elle a certes de jolies couleurs, mais sentant le procédé elle n'est pas plus vivante que les lépidoptères. Nous nous sommes ici limité à des cas où la réplique

40. Nous nous servons pour l'analyse qui suit des pages éclairantes d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 47-49. Nous remercions également Morgan Guyvarc'h pour sa lecture attentive et ses suggestions.

41. *L'aiglon*, *op. cit.*, p. 40.

se réduit au mot-rime et produit le comique. Ce procédé, comique autant que poétique, opère en somme à deux niveaux puisque le mot joue à la fois sur le plan prosodique en apportant la rime et sur le plan sémantique en apportant le calembour et/ou la rupture de ton.

Essayons pour finir de préciser le type de relation qu'entretient l'œuvre de Rostand avec le modèle banvillien. Que ce soit dans l'acte en vers ou dans le recueil, la catégorie du funambulesque se trouve convoquée dès les premières pages, à la rime qui plus est. Le recueil de 1890 commence par une « Dédicace » aux ratés<sup>42</sup>, maintenue par l'édition nouvelle :

Personnages funambulesques,  
Laid, chevelu et grimaçant,  
Pauvre don Quichotte grotesque  
Et cependant attendrissant (*M1*, 7)

À cette caractérisation positive s'oppose la caractérisation négative que fait Colombine de ses deux soupirants, dans la première scène de *Pierrot qui pleure et Pierrot qui rit* :

Mais tous deux ne sont point rieurs et sautillants,  
Amateurs de pâtés et de mots croustillants,  
Pierrots italiens, Pierrots funambulesques,  
S'essayant à charmer par des grâces burlesques,  
Et s'agitant ainsi que deux blancs pupazzis  
Sur la scène, en riant de leurs propres lazzis! (*P1*, v. 15-20)

Si nous confrontons les deux occurrences de l'adjectif *funambulesque*, leur distribution à la rime ne permet pas de les discriminer : dans un registre courant, *burlesque* et *grotesque* sont synonymes. Or si ces vers de *Pierrot qui pleure...* ne sont pas repris dans *Les deux Pierrots*, est-ce afin d'écarter la filiation banvillienne<sup>43</sup>? C'est fort probable. En effet, l'argument même de la pièce met plus ou moins en jeu l'amalgame des *Odes*, ainsi qu'on le voit dans une lettre où Rostand l'expose à sa fiancée :

Quels moyens divers peut employer Colombine pour essayer de faire rire un pleureur?  
De même pour faire pleurer un rieur?

42. « Ballade en faveur des ratés » est l'une des « Sept ballades de bonne foi » de François Coppée (*Les paroles sincères*, 1891). Inutile d'ajouter qu'après Sedan le ratage est devenu une spécificité française.

43. Créé en 1887 au Théâtre libre, *Le baiser* de Banville mettait en scène Pierrot dans un univers féerique.

Si on trouvait ça, ce serait charmant. Et il semble qu'alors la marche est facile :

Après une série d'épreuves, elle tente la dernière pour faire rire le pleureur : elle lui accorde sa main. Cela ne réussit pas, il pleure de joie. Mais le rieur, lui, – à ce coup – [a] une larme, une seule qui lui échappe, – et pour cette larme elle l'épouse et fait un compliment au public gentiment tourné, ce qui porte toujours<sup>44</sup>.

Colombine, si l'on veut bien, n'épouse Pierrot I plutôt que Pierrot II que parce que celui-là réussit où l'autre a échoué, à savoir dans la synthèse des registres : le rieur ne peut retenir une larme, preuve peut-être que son rire est avant tout social, c'est-à-dire engendré ou imposé par la sociabilité. Même contradiction et même synthèse chez Cyrano, qui confie ses tourments amoureux à Le Bret avant d'aller estourbir les cent assaillants de Lignière à la porte de Nesle<sup>45</sup>. Confronté à la scène et au regard d'autrui, l'énonciateur rostandien se corsette et renonce à la plainte : il peut être alors à l'origine du comique, que ce soit à travers sa propre parole ou à travers les ridicules qu'il exhibe. Mais le pathétique reste constamment possible, lié à la situation ou au retour sur scène de l'énonciation lyrique. Et n'est-ce pas alors en cela que le modèle poétique diffère du modèle dramatique ? En régime lyrique, la grimace du poète est davantage élégiaque ou pathétique, et son registre celui de la plainte ; ce n'est que confronté à la scène que le poète parvient vraiment à se dépasser par le calembour et l'autodérision.

Mais un tel schématisation n'empêche pas de prendre en compte l'œuvre dans son évolution. L'édition de 1911 apporte une variante au vers 4 de la « Dédicace » aux ratés. « Et d'autant plus attendrissants » (M<sub>2</sub>, 7) remplace de manière significative « Et cependant attendrissants » (M<sub>1</sub>, 7) : si *grotesques* en 1890 s'oppose encore à *attendrissants*, on voit qu'il s'y apparente en 1911, preuve peut-être qu'une pratique funambulesque – autrement dit « réactionnaire » si l'on en croit certains – du vers a réconcilié les registres, amalgamé comme chez Banville le comique et le lyrique. Ainsi l'œuvre évolue-t-elle moins en fonction d'un ensemble de choix conscients qu'en fonction d'une affinité accrue avec les ressources du vers. C'est au reste plus ou moins ce qu'écrivait notre contemporain Jacques Réda (lui aussi « réactionnaire »

44. Edmond Rostand à Rosemonde Gérard, lettre sans date [13 août 1888], BNF, département des Arts du spectacle, cote Mn735. Lettre déjà publiée sous une forme un peu différente dans *Le gant rouge/Lettres à sa fiancée*, op. cit., p. 68 et 69.

45. *Cyrano de Bergerac*, acte I, sc. 5 et sc. 7.

dans son époque) dans *L'adoption du système métrique* : « Les prétendues contraintes du système métrique fondent sa liberté. Au vrai c'est lui qui nous adopte, quand on a perçu le rythme en acte dans la représentation verbale qu'il en fournit<sup>46</sup>. »

★

Certes la virtuosité verbale de Rostand remonte à Hugo, nous ne saurions sur ce point contredire Henri de Régnier :

[...] si nous écoutons *Hernani* ou *Ruy Blas*, avouons qu'en dehors de l'émotion ou de la surprise que peut nous causer l'intrigue qui s'y développe ou la passion qui s'en dégage, nous y sommes, avant tout, attentifs au Vers même, à ses fantaisies, à ses arabesques, à son pittoresque, à sa beauté. Nous y goûtons un plaisir tout spécial, du genre de celui que nous retrouvons aux pièces poétiques d'un Banville ou d'un Mendès, conçues et exécutées, elles aussi, selon ce même principe de virtuosité auquel se conforme également Rostand<sup>47</sup>.

Il nous semble, toutefois, que l'héritage banvillien nous renseigne davantage sur ce que l'œuvre a de singulier. Dans la dédicace des *Occidentales* à Pierre Véron, Banville prétendait passer le témoin à un « héritier d'Aristophane et du grand Heine<sup>48</sup> » : tout contribue à faire de Rostand cet héritier-là. « Sa vocation, son goût naturel le portaient à une tradition de préciosité, à un art mineur, en parfait héritier qu'il était de Théodore de Banville<sup>49</sup> », écrit Patrick Besnier à propos du poète de *L'aiglon*. Suivant à la lettre – mais de manière exponentielle à mesure que l'œuvre progresse – les préceptes de son maître, Rostand traite la rime avec une virtuosité rare, reste fidèle au vers traditionnel, thématise le détail jusqu'à la mièvrerie. Si son théâtre peut être considéré comme l'apogée du maniérisme, cela tient à la fantaisie comme aux tensions entre la scène et le langage poétique ; cela tient également à l'amalgame inscrit dans les contraintes du vers entre comique et poétique, en quoi la poésie rostandienne s'apparente à son théâtre. Et si ces tensions et ces contraintes ne provoquent pas toujours le rire du spectateur, du moins garantissent-elles son sourire, et le sous-rire du lecteur.

46. Jacques Réda, *L'adoption du système métrique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 117.

47. H. de Régnier, art. cit.

48. *Œuvres poétiques complètes* (éd. P. J. Edwards), t. v, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 4.

49. E. Rostand, *L'aiglon*, op. cit., p. 12.

C'est donc sur l'idée que Rostand hypertrophie la manière funambulesque que nous voudrions conclure. Son œuvre frappe par sa propension à cultiver le détail, le presque rien. « Vertige de l'ornemental qui saisit tout, résume Patrick Besnier ; en un monde de l'*après*, où tout est déjà joué, ne reste au poète que le détail, la variation indéfiniment recommencée<sup>50</sup> ». Cela vaut autant pour Rostand que pour Banville, somme toute. Les grandes batailles (le drame romantique, le réalisme, la république) sont au passé. Il ne s'agit plus d'imposer une esthétique, une œuvre, ni même de promouvoir un système politique, il s'agit plus gravement de passer le témoin, de conserver du sens à une tradition que, même désespérément, l'on s'efforce de perpétuer. Peut-être est-ce ainsi que nous relirions ces lignes de l'avertissement des *Odes* de 1859 :

De plus [l'auteur] s'est souvenu que les genres littéraires arrivés à leur apogée, ne sauraient mieux s'affirmer que par leur propre parodie, et il lui a semblé que les essais de raillerie, même inhabiles, serviraient peut-être à mesurer les vigoureuses et puissantes ressources de notre poésie lyrique<sup>51</sup>.

Hériter d'une tradition, d'un genre ou d'une manière, cela reviendrait en somme à les pousser au maximum de leurs potentialités, jusqu'à la caricature et la parodie. De même que Banville parodie les *Orientales*, à son tour il se trouve parodié par ses épigones : la « langue comique versifiée » telle qu'il la conçoit n'est-elle pas plus manifeste encore chez Mallarmé, Verlaine ou, comme on vient de le voir, chez Rostand ? Dans la mesure où elle actualise les virtualités de l'œuvre du maître, celle de l'élève échappe à la simple reproduction. Ce n'est qu'à cette condition qu'elle parvient à dépasser une tendance dominante à la rétrospection. « Incurablement *post* quelque chose », écrit encore Patrick Besnier, Rostand « ne saurait créer du nouveau, de l'entièrement inédit. Son plaisir, son talent sont dans le rétrospectif, la réécriture, la citation, la retransmise de ce qui a déjà eu lieu : ainsi produit-il un art d'essence crépusculaire, nostalgique<sup>52</sup>. » C'est dans cette tension entre nostalgie et parodie, l'une tenant plutôt au lyrisme, l'autre davantage au comique, que nous apparaissent l'art de Rostand et sa pratique du comique versifié.

50. P. Besnier, art. cit., p. 144.

51. Th. de Banville, « Avertissement de la deuxième édition » (1859) des *Odes funambulesques*, *Œuvres poétiques complètes*, t. III, p. 4.

52. P. Besnier, art. cit., p. 137.