



TRABAJO DE FIN DE GRADO

«LA CRITIQUE D’AUTEUR DANS LES LETTRES FRANÇAISES :

L’HOMME AUX FIGURES DE CIRE DE CHAMPFLEURY»

AUTOR: ALEXIA ZILLIOX

TUTOR: PEDRO PARDO JIMÉNEZ

DOBLE GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES E INGLESSES

Curso Académico 2015-2016

Fecha de presentación 06 / 06 / 2016



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Table des matières

Résumé et mots-clés. Resumen y palabras clave.	p. 3
1. Introduction	p. 4
2. La littérature française au XIX ^e siècle	p. 6
3. Champfleury, un écrivain méconnu	p. 14
4. Les idées littéraires de Champfleury	p. 23
5. <i>L'homme aux figures de cire</i> et le réalisme de Champfleury	p. 29
6. Conclusion	p. 35
7. Bibliographie	p. 37
Annexe : traduction de <i>L'homme aux figures de cire</i>	p. 38

Résumé

Journaliste, dramaturge, nouvelliste et romancier, Champfleury est également connu pour son importante contribution à la critique littéraire. Considéré le chef de file du réalisme, ses idées se retrouvent dans ses textes de critique, notamment dans *Le réalisme*, mais également dans ses œuvres de fiction. C'est le cas de *L'homme aux figures de cire*, nouvelle qui illustre à la perfection ses idées sur la représentation esthétique.

Mots-clés : Champfleury, réalisme, littérature française du XIX^e siècle.

Resumen

Periodista, dramaturgo y novelista, Champfleury es también famoso por su importante contribución a la crítica literaria. Considerado jefe del realismo, sus ideas se encuentran en sus textos de investigación, sobre todo en *El realismo*, pero también en sus obras de ficción. Es el caso de *El hombre de las figuras de cera*, relato corto que ilustra perfectamente sus ideas acerca de la representación estética.

Palabras clave: Champfleury, realismo, literatura francesa del siglo XIX.

1. Introduction

Traditionnellement, la critique littéraire se divise en trois modalités selon son domaine d'application. La critique universitaire, qui prime l'analyse, aborde l'œuvre à partir de méthodes plus ou moins scientifiques ; de sa part, la critique journalistique a pour but d'émettre un jugement sur le sens et la qualité des parutions les plus récentes ; enfin la critique d'auteur se présente comme un exercice plus libre, dans lequel c'est l'écrivain lui-même qui exprime ses idées littéraires suivant sa fantaisie.

La critique d'auteur, qui se situe à la base de cette étude, connaîtra un développement très considérable au cours du XIX^e siècle. Avec son œuvre *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), M^{me} de Staël commence à marquer la tendance et ouvre le chemin à d'autres auteurs qui, comme elle, écriront au sujet de la littérature. C'est par exemple le cas de Théophile Gautier, qui, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, exposera ses théories sur la vertu et l'immoralité de la littérature ou encore de l'utilité du beau.

C'est le cas également de Champfleury. Parmi ses œuvres de critique on retrouve des études sur la littérature populaire, mais aussi et surtout ses idées à propos du réalisme. Celles-ci lui vaudront le statut de chef de file du mouvement, appellation qu'il rejette dans un premier temps car il ne considère même pas qu'un tel courant puisse exister en tant que tel. Il finira toutefois par défendre ardemment le réalisme contre ses détracteurs.

L'objectif de cette étude sera de sonder les idées littéraires de Champfleury, qui s'expriment dans des œuvres critiques comme *Le réalisme* et qui se retrouvent dans ses œuvres de fiction comme *L'homme aux figures de cire*.

Pour ce faire, on va adopter un itinéraire qui va du général au particulier. Dans le premier chapitre, on cherchera à décrire le contexte des lettres françaises du XIX^e siècle, ce qui nous permettra d'expliquer l'évolution des différents mouvements de cette période ainsi que de sonder les possibles influences que Champfleury a subies dans sa propre production littéraire. Le premier grand courant du XIX^e siècle est le romantisme, qui bouleversera tout ce qui a été fait avant son apparition et provoquera l'explosion des sentiments dans l'écriture. À partir de ce moment, la poésie sera le genre qui prédominera sur tous les autres jusqu'à ce que le roman ne prenne sa place. C'est en effet le tour de l'avènement du réalisme, courant qui

sera le plus important durant la deuxième moitié du siècle et dans lequel Champfleury aura une place fondamentale.

Ensuite, dans le deuxième chapitre, on montrera quelle a été la place de Champfleury au sein de son époque en proposant une biographie sommaire. On constatera l'évolution de l'auteur depuis son arrivée à la capitale jusqu'au moment où il se fraye un chemin parmi les grands artistes du moment. Nous profiterons de ce parcours pour passer également en revue l'ensemble d'une production littéraire qui s'avère très riche. Artiste aux multiples visages, Champfleury écrit des nouvelles, des pièces de théâtres mais aussi et surtout d'être un critique et un théoricien hors pair.

Dans le troisième chapitre, on se centrera sur la poétique de l'auteur, qui se trouvent principalement dans deux textes : *Du réalisme. Lettre à M^{me} Sand*, écrit à l'occasion d'une exposition de Courbet et dans le recueil *Le réalisme*. Finalement, et afin de savoir s'il existe une corrélation entre la théorie de Champfleury et ses écrits de fiction, on analysera la nouvelle *L'homme aux figures de cire*.

Les sources bibliographiques consultées ont été diverses. Pour le contexte général du XIX^e siècle on s'est servi de quelques manuels d'histoire de la littérature comme celui de Vaillant ou de Darcos. Puis, dans le chapitre consacré à la vie et à l'œuvre de Champfleury, on s'est tout d'abord appuyé sur des textes de Champfleury lui-même et de certains de ses contemporains, auxquels on a ajouté l'étude classique d'Émile Bouvier *La bataille réaliste*. Cette même source, accompagnée d'approches plus récentes comme *Champfleury écrivain chercheur* de Gilles Bonnet nous ont permis de résumer l'essentiel des idées littéraires de Champfleury. Finalement pour ce qui est de l'analyse faite dans le quatrième chapitre, on est parti de l'étude de Pedro Pardo sur *L'homme aux figures de cire* citée en bibliographie pour, à partir de là, développer nos propres réflexions.

Finalement, en annexe, on pourra trouver une traduction partielle du texte de *L'homme aux figures de cire* – la première en espagnol – que nous avons élaboré dans le cadre d'une collaboration et qui éventuellement pourra servir d'appui à la lecture de cette étude.

2. La littérature française au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle s'est cherché une littérature digne de la Révolution qui l'a engendré. Des romantiques aux symbolistes, de Mme de Staël à Mallarmé, on s'est efforcé d'accoucher d'une littérature en totale rupture avec l'Ancien Régime et suffisamment autonome pour trouver sa place dans les institutions politiques modernes. *De la littérature* de Germaine de Staël et le projet mallarméen du Livre balisent ainsi le siècle en le dotant de deux définitions contradictoires ou du moins opposées de ce que devraient être la fonction de l'écrivain et le sens de son œuvre dans la société (Vaillant, Bertrand & Régnier, 2006 : 556).

Le XIX^e siècle en France se révèle comme une période de changements, tant sur le plan historique que littéraire. Le premier évènement important du siècle est le coup d'état de Napoléon Bonaparte en 1799, qui marque le début du Consulat. La France voit se succéder plusieurs systèmes politiques : le Premier Empire, la restauration de la monarchie, la monarchie constitutionnelle, la Troisième République, le Second Empire et la Quatrième République. Ces changements continus au sein de la politique vont évidemment se faire ressentir dans d'autres aspects, surtout dans le milieu artistique qui sera en constante évolution tout au long du siècle.

Du côté de la société, d'énormes bouleversements ont également lieu, d'une part l'instruction publique devient obligatoire pour tout le monde, l'économie se voit bouleversée par la révolution industrielle et de remarquables progrès techniques et scientifiques voient le jour, comme par exemple la découverte du vaccin contre la rage par Louis Pasteur.

Enfin, il est nécessaire de nommer les grands mouvements littéraires du XIX^e siècle, le premier étant le romantisme. Ce mouvement sera introduit en France aux alentours des années 1820 par Mme de Staël :

En réalité, elle a eu sur son siècle une influence décisive, au moins comparable à celle de Chateaubriand. Mieux même que lui, elle permet de comprendre l'évolution des esprits qui conduit, avec moins de rupture qu'il n'y paraît, de la philosophie des Lumières au romantisme. Elle a aussi joué ce rôle parce qu'elle a incarné et devancé l'émergence d'une littérature européenne, où les cultures anglaise, allemande, italienne et, à un moindre degré, française, ont pu dialoguer entre elles et, surtout, apprendre à se connaître puis chercher à se comprendre. Enfin, par son œuvre même, elle opère, de texte

en texte, la difficile transmutation de la question philosophique et littéraire en recherche esthétique, d'où naîtra la littérature postrévolutionnaire (Ibid. : 28-29).

En effet Mme de Staël publie en 1810 *De l'Allemagne*, dans lequel elle exprime pour la première fois les thèmes majeurs du romantisme. De par sa connaissance de la littérature allemande et grâce à ses nombreuses amitiés dans le milieu artistique en général, elle organisera grande quantité de réunions qui auront pour conséquence l'entrée du romantisme en France. Le courant s'installe alors en France et sera le mouvement majeur pendant la première moitié du siècle. Même si le romantisme garde certaines idées des Lumières, d'autres aspects changeront complètement : face à la science et à la raison on préfère désormais les sentiments, les auteurs idolâtreront également la nature et au lieu de refuser la religion, beaucoup feront l'éloge du christianisme. Bien évidemment, puisque ce qu'il y a de plus important pour les romantiques est l'exaltation des sentiments, le genre préféré des écrivains sera la poésie. La première œuvre poétique romantique est *Les Méditations poétiques* de Lamartine, publiée en 1820 et l'une des dernières sera *Les Contemplations* de Victor Hugo, publiée en 1856. « Célébré dès 1820 comme 'l'amant d'Elvire', Lamartine l'est resté pour la postérité, émouvante incarnation de la sensibilité romantique » (Ibid. : 123). Lamartine est surtout l'initiateur lyrique et religieux de la poésie romantique, avec ses *Méditations poétiques* il aura immédiatement un succès notoire. Victor Hugo de son côté sera le chef de file du romantisme, notamment grâce à sa poésie multiforme. Sa production est importante, et plusieurs de ses œuvres servent de modèle pour les romantiques : *Les orientales*, 1829 ; *Les feuilles d'automne*, 1831 ; *Les chants du crépuscule*, 1835 et enfin *Les contemplations* en 1856.

La poésie romantique est synonyme de sensibilité et de musicalité, on a déjà vu deux grandes œuvres qui l'englobent, mis à part celles de Lamartine et Hugo, il existe une grande quantité de recueils tout aussi importants durant cette étape littéraire. Tout d'abord, *Les nuits* (1835-1837) d'Alfred de Musset, une œuvre dans laquelle il nous offre une poésie sensible et émouvante :

Alfred de Musset fut applaudi à dix-huit ans, pour ses jeux virtuoses des *Contes d'Espagne et d'Italie*, puis tenu à l'écart du clan romantique, une fois qu'on eut compris que son habileté cachait beaucoup d'impertinente désinvolture. Plus tard, sous le second Empire, ses grands poèmes d'amour devinrent des

œuvres cultes pour la jeunesse des écoles, qui s'enivrait de leur éloquence flamboyante mais sincère (Ibid. : 147).

Musset, avec son caractère tourmenté, est le parfait exemple du poète romantique, mais il n'est pas le seul à marquer l'époque. Dans *Les destinées* (1864), Alfred de Vigny propose une poésie métaphysique et sombre : « Plus généralement, tous les textes métaphorisent à leur manière cette tragédie universelle du penseur que Vigny a vécu comme un drame personnel » (Ibid. : 133). À l'image de son siècle, et à l'image du mouvement auquel il appartient, Vigny expose son mal-être dans sa poésie :

S'il est vrai que l'écriture est un moyen de compenser l'échec d'une existence, Alfred de Vigny peut en fournir l'exemple. [...] Convaincu d'apporter à l'histoire littéraire une page nouvelle et décisive en renouant avec la poésie philosophique, il est maltraité par la critique de son temps, peu lu, mal aimé. Il simule alors de choisir l'isolement fier et stoïque (Darcos, Agard & Boireau, 1986 : 98).

Enfin en 1854, Gérard de Nerval propose une poésie dense et mystérieuse dans *Les chimères* : « Quelque peu étouffé par les ténors du romantisme, il ne trouve sa voie qu'à contretemps, dans les années 1840, au moment même où le romantisme périclité » (Vaillant, Bertrand & Régnier, 2006 : 293). Bien qu'une figure importante au sein du romantisme, Gérard de Nerval est l'un des derniers poètes du mouvement.

Si le romantisme disparaît peu à peu, la poésie, elle, va subsister, notamment grâce à l'école du Parnasse :

En effet, si le romantisme avait été chrétien et moyenâgeux, la nouvelle école est antiquisante et volontiers païenne, regrettant les temps anciens où le sens du péché n'avait pas encore interdit à l'artiste de contempler les beautés sensibles. [...] Il n'empêche que *Le Parnasse contemporain* a su catalyser les énergies poétiques et a servi de bannière commune, au moment même où il fallait une impulsion collective (Ibid. : 309).

Le nom du mouvement provient du recueil poétique *Le Parnasse contemporain*, publié entre 1866 et 1876 par l'éditeur Alphonse Lemerre, qui n'est autre qu'une réaction au

romantisme. L'école du Parnasse adopte alors comme slogan la phrase « L'art pour l'art » de Théophile Gautier, considéré un précurseur du mouvement, en effet tel est la pensée du poète du Parnasse : la poésie a pour unique objectif la beauté. Un grand nombre de poètes font partie de près ou de loin du Parnasse, on peut nommer Charles Baudelaire et Paul Verlaine comme des poètes plus ou moins associés au mouvement. Arthur Rimbaud est également en contact direct avec le mouvement puisqu'il entretient une correspondance avec le chef de file du Parnasse Théodore de Banville à qui il confie son désir de faire partie du groupe. Il n'empêche que la poésie du Parnasse ne sera jamais un mouvement aussi fort et définitif que la poésie romantique.

Du côté du théâtre, comme au sein de tous les autres genres, le XIX^e siècle provoque beaucoup de changements, le genre devient un divertissement dirigé à toutes les couches sociales. Le drame romantique s'impose tout d'abord entre 1830 et 1840 :

Comparé à la déferlante du mélodrame, le drame romantique occupe peu d'espace dans l'histoire du théâtre et, à moins qu'on en étende arbitrairement la définition – par exemple aux formules dramaturgiques de Claudel ou de Sartre –, son existence a été éphémère : la représentation tumultueuse d'*Hernani*, le 25 février 1830, consacre sa naissance et la chute des *Burgraves*, le 7 mars 1843, achève déjà de le condamner (Ibid. : 96).

Il est notoire que la durée de vie du drame romantique n'a pas été aussi importante que celle de la poésie. Il est toutefois nécessaire de savoir que ce que recherchait le drame romantique était l'esthétique de la sensibilité, de la liberté et de la vérité et surtout le rejet des règles classiques et de la distinction des genres et des tons. À part *Hernani* de Victor Hugo, d'autres pièces ont une certaine importance au sein du mouvement comme le sont *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset et *La dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas fils, pièce adaptée de son propre roman.

D'autres formes de théâtre cohabitent durant le XIX^e siècle comme le sont le vaudeville qui instaure le théâtre en tant que divertissement et satire conventionnelle, et dont l'un des auteurs les plus importants est Labiche, mais également le théâtre musical, surtout pendant la deuxième moitié du siècle avec l'opérette et l'opéra-comique. Il existe une tentative de renouvellement à la fin du siècle avec le théâtre libre et le théâtre naturaliste, qui portent un regard sombre sur le monde contemporain et ont donné lieu à des pièces telles que

Les Corbeaux d'Henry Becque et *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirabeau. Il y aura également un théâtre symboliste qui se caractérise par une grande force de suggestion et des correspondances poétiques, c'est le cas de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, un théâtre de provocation burlesque comme *Ubu Roi* d'Alfred Jarry ou encore un théâtre lyrique et épique comme c'est le cas de la pièce *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand.

On a déjà vu l'importance de la poésie pendant le romantisme et le rôle du théâtre au XIX^e siècle, mais s'il y a un genre qui prend de l'importance durant le siècle, c'est le roman. Cela se fait tout naturellement de par sa diffusion massive : durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, le développement de la presse va provoquer la croissance de romans feuilletons.

Le premier mouvement qui se développe au sein du roman au XIX^e siècle est le roman du moi, une sorte de roman autobiographique écrit à la première personne du singulier et dont le meilleur exemple est *Mémoires d'Outre-tombe* de François-René de Chateaubriand. Tout comme dans la poésie, les romanciers romantiques se centrent sur leur propre personne et sur la quantité de drame et de sentiment qu'ils ressentent, c'est pourquoi le roman s'écrit à la première personne et sert de cri de désespoir à l'auteur :

La « voix d'outre-tombe » a une certitude : la vie n'est qu'une marche inéluctable vers la mort. Celle-ci se manifeste par une présence de chaque instant, et une dégradation continue, tant des hommes que des sociétés. Cette conviction implique obligatoirement une sélection et une mise en ordre délibérée des souvenirs. On retrouve ici la question de l'authenticité absolue des faits relatés [...]. De l'aveu même de Chateaubriand, il s'agit d'un faux problème : seule compte la conscience subjective qu'il a de sa vie (Darcos, Agard & Boireau, 1986 : 67).

Plus tard, prendra place le roman historique pour lequel l'auteur crée d'abord une profonde documentation et dont l'objectif est la récréation du passé : c'est le cas de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas père.

Pourtant, le vrai protagoniste de la deuxième moitié du XIX^e siècle est bien évidemment le roman réaliste, celui qui veut produire un effet de réel. Dans cette optique, Balzac se lance dans un projet on ne peut plus ambitieux :

On ne peut parler de Balzac sans être fasciné, à son tour, par la silhouette titanesque du moine écrivain et par l'ampleur de l'œuvre monumentale – ce mythe que le romancier à la peine édifie pour l'opposer à ses détracteurs et, parfois, à ses propres doutes. On ne peut le comprendre ni l'aimer sans accepter que les romans n'ont pas toujours à tenir les promesses qu'ils font, parce que la part du rêve est, finalement, le meilleur de la littérature. Car son génie – génie rusé ou naïf – consiste à avoir fondu inextricablement, dans cette *Comédie humaine* vouée à l'inachèvement et pour cette raison, toujours tournée vers son devenir, le projet fantasmé et la réalité du texte, le virtuel et l'actuel (Vaillant, Bertrand & Régnier, 2006 : 162).

La Comédie Humaine, publiée entre 1830 et 1856, est un mélange de genres, mais le roman annonce déjà l'arrivée du réalisme dans la mesure où Balzac fait un travail spécialement minutieux afin de ne laisser aucun détail corrompre son projet de faire un portrait général de la société. D'un autre côté le roman de Flaubert *Madame Bovary*, publié en 1857, peut être considéré comme étant le premier roman réaliste :

Quoique l'héritier, à bien des égards, de l'entreprise balzacienne, l'auteur de *Madame Bovary* est le premier romancier à formuler clairement et à appliquer systématiquement deux principes fondamentaux de poétique narrative auxquels *La Comédie humaine* s'oppose, au moins apparemment, de la façon la plus radicale. D'une part, le roman ne vaut pas plus par le discours que persiste à y tenir l'auteur, mais exclusivement par ce qui prend forme et sens dans l'œuvre, par la combinaison maîtrisée des différents éléments qui constituent l'art d'écrire. D'autre part, il ne doit plus prétendre à reproduire le réel, exclu par nature de l'univers des signes, mais à en créer l'illusion, grâce au pouvoir d'évocation dont se dote l'écrivain en récréant, avec des moyens artistiques, les sensations et les émotions (Ibid. : 370).

Ainsi que nous l'indique Vaillant, telle est l'évolution qui prend place entre Balzac et Flaubert. Il semble ainsi logique d'affirmer que si Balzac n'était pas tout à fait un réaliste, il pose les bases qui permettent à d'autres romanciers comme Flaubert de construire le réalisme en tant que tel :

Les auteurs réalistes, dans leur volonté de rendre compte du réel le plus exhaustivement possible, y font entrer des classes sociales, des groupes qui en étaient jusqu'alors exclus, ou qui n'y figuraient qu'accessoirement ; ils s'intéressent tout autant au corps de l'homme qu'à son âme, à sa médiocrité et ses vertus, étudiant, comme le demandait Mme de Staël dans son *Essai sur les fictions*, toutes ses passions et non pas seulement l'Amour. [...] Le romancier réaliste n'est ni un photographe ni un

historien. C'est d'abord et avant tout, un raconteur d'histoires, que le lecteur accepte comme vraies, tout en sachant qu'elles ne le sont pas, parce qu'elles lui donnent l'illusion du vrai (Becker, 2000 : 35-36).

Il existe néanmoins d'autres sortes de romans qui cohabitent avec le roman réaliste et qui d'ailleurs ne s'en éloignent pas trop, telles que le roman social, illustré par *Les Misérables* de Victor Hugo, publié en 1862, œuvre dans laquelle l'auteur décide de dénoncer l'injustice de la société française. Enfin le siècle ouvrira ses portes au naturalisme, dont Émile Zola est le grand représentant et qui consiste en un réalisme à vocation scientifique. La grande œuvre de Zola, *Les Rougon-Macquart*, est composée de vingt volumes représentant une famille de cinq générations. Dans cette collection, l'auteur tente d'exposer les différentes manifestations d'une tare initiale, comme la plupart des écrivains naturalistes :

Entre le Réalisme et le Naturalisme, il y a eu les progrès considérables des sciences, en particulier de la physiologie. Champfleury était déjà attiré par l'étrange, la névrose, la folie. Désormais, les écrivains utilisent systématiquement les découvertes des docteurs Moreau de Tours, Lucas, Morel, Trélat... Les naturalistes privilégient l'étude des marges du sain, les dégénérescences, la folie, les névroses, ils traquent l'hérédité, ce qui se passe sous la peau. L'impression, la sensation l'emportent sur le sentiment, sur la pensée (Ibid. : 75).

Finalement le conte et la nouvelle font également partie intégrante du XIX^e siècle, la nouvelle peut être écrite tant d'une manière réaliste que fantastique et le conte est à la mode en France dès 1829 de par la traduction des textes d'Hoffmann.

Après ce bref passage autour de la littérature française du XIX^e siècle, on se rend bien compte que c'est une époque des plus riches et des plus complexes :

Le XIX^e siècle n'est donc pas histoire ou nature, roman ou poésie mais, structurellement et dialectiquement unis, histoire vs nature, roman vs poésie. Bien sûr, chaque lecteur et chaque spécialiste se construit son propre XIX^e siècle, selon ses dilections et ses dégoûts. Cependant, il doit prendre garde que sa vision partielle préserve la trace de tout ce qu'elle laisse dans ses marges et, en particulier, qu'elle laisse sa place, parfois souterraine mais toujours immense et continue, à la poésie (Vaillant, Bertrand & Régnier, 2006 : 77).

Divisé entre romantisme et réalisme, le XIX^e siècle est surtout une période de grande production littéraire en général, capable de fournir énormément d'œuvres à n'importe quel lecteur, puisque la variété des genres et une des principales caractéristiques de l'époque.

3. Champfleury, un écrivain méconnu

De Champfleury, on connaît des bribes. Son culte pour Balzac, dont il faillit achever certains manuscrits, son amitié pour Courbet et son engagement en faveur du réalisme, sa collaboration avec Baudelaire au *Corsaire-Satan*... L'œuvre de Champfleury, pourtant si foisonnante, semble avoir cruellement pâti de tels compagnonnages flatteurs, qui tendirent à présenter à la postérité l'auteur des *Excentriques*, des *Bourgeois de Molinchart* ou des *Histoires de la caricature* davantage comme un témoin, voire un passeur d'idées dans l'air du temps que comme un véritable créateur (Bonnet, 2006 : 7).

Cette affirmation de Bonnet nous confirme qu'il est très difficile de classer Champfleury, surtout de par le fait que l'ensemble de son œuvre n'est pas complètement resté dans les mémoires. Champfleury, de son vrai nom Jules François Félix Husson, est né à Laon le 17 septembre 1821. Durant son enfance, qu'il passe en Picardie, il se révèle être un élève distrait, puisqu'il préfère s'amuser plutôt que d'étudier. Il développe tout de même un certain goût de la lecture. En 1838, il quitte Laon pour Paris, dans l'idée de devenir libraire et d'exploiter l'unique passion qu'il possède : la littérature. Dès son arrivée dans la capitale il commence à fréquenter plusieurs artistes qui deviendront des amis et le feront entrer dans les cercles de la littérature et de l'art en général.

Il est vrai que l'auteur est bien connu pour ses études, ses divers centres d'intérêt, et de là que ses œuvres de recherche le soient aussi : des biographies comme *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain* ou encore *Richard Wagner*. Champfleury écrit également des études sur les arts mineurs tels que *Chansons populaires des Provinces de France*, *Histoire de la caricature antique* ou *Les Chats. Histoire, mœurs, observations, anecdotes*. Il est évident que les sujets qui intéressent l'auteur sont nombreux et il faut encore nommer son œuvre de critique la plus importante : *Le Réalisme*, publié en 1857.

De cette façon, le goût pour l'étude de Champfleury se fait très clairement remarquer, et sa production littéraire en général est encore plus complète. Après un retour de deux ans dans sa ville natale afin d'aider son père qui vient d'acheter une imprimerie et de lancer un journal, le *Journal de l'Aisne*, Champfleury retourne à Paris. C'est alors qu'il entreprend une collaboration avec deux journaux : l'*Artiste* et le *Corsaire-Satan*. Il commence également à profiter de la vie de bohème de la capitale. De ce mode de vie, qui servira de toile de fond

dans bon nombre de ses récits, il décrit notamment le code ou certaines normes, dans ses *Souvenirs* :

1° Un loyer ne doit jamais être payé.

2° Tout déménagement s'effectue par la fenêtre.

3° Tailleurs, bottiers, chapeliers, restaurateurs appartiennent à la famille de *Monsieur Crédit*.

La croyance en ce code était poussée si loin que nos anciens amis, les rapins de la barrière d'Enfer, prétendaient qu'après un déménagement opéré par la fenêtre, *tout meuble ayant passé le ruisseau du milieu de la rue ne pouvait être réclamé par le propriétaire* (il y avait encore des ruisseaux à cette époque !)

Moi-même je crus d'abord naïvement à quelques articles de cette charte, les ayant vus pratiquer maintes fois avec succès (Champfleury, 1872 : 121).

La singulière vie que menaient certains écrivains est parfaitement décrite dans cet extrait. Une atmosphère parfois peu productive, au sein de laquelle Champfleury parvient à publier quelques articles dans des revues et commence à se faire connaître. Il a néanmoins des doutes sur son éventuelle carrière littéraire, c'est alors que Victor Hugo l'inscrit sur la liste des écrivains encouragés (Bouvier, 1973 : 16), ce qui lui redonnera la foi en son possible futur et lui permettra même de toucher une petite somme du gouvernement provisoire. Motivé, Champfleury commence alors à écrire des feuilletons fixes dans certains journaux :

Il début à l'*Évènement*, le journal de Hugo et au journal d'A. Karr. Avec ses feuilletons fixes dans le *Pamphlet* et le *Messager des théâtres*, son existence était assurée, désormais il est journaliste et suffisamment connu pour vivre de sa plume (Ibid. : 16).

Écrivain à la fois que journaliste et avec le soutien d'écrivains tels que Victor Hugo, Champfleury se fait peu à peu une place dans le monde littéraire du XIX^e siècle. S'il est vrai que l'auteur est bien connu pour être un des pionniers du réalisme, ce n'est pas une décision prise de manière consciente. Effectivement, au commencement de sa vie littéraire, l'auteur n'était pas certain du chemin à prendre, il explique lui-même ses hésitations dans ses *Souvenirs* :

Deux chemins différents se présentèrent au début de ma vie littéraire : l'un facile, sec, mais aride, l'autre d'apparences plus poétiques et parfumé de l'odeur des plantes d'Outre-Rhin [...] La reproduction presque littérale des conversations de petits bourgeois de province me plaisait d'autant que les vagues mélancolies des poètes du Nord (Champfleury, 1872 : 127).

Cette réflexion de l'auteur est totalement à l'image du siècle pendant lequel il vécut, un tiraillement et une évolution entre romantisme et réalisme. Champfleury commencera peu à peu à écrire des pièces pour le théâtre des Funambules de Paris, et à partir de 1847 à publier des œuvres littéraires, le plus souvent des contes et des nouvelles. Cette année-là trois recueils voient le jour : *Chien-Caillou*, *Fantaisie d'Hiver*, *Pauvre Trompette*. *Fantaisie d'Été* et *Pauvre Trompette*. *Fantaisie de Printemps*. Ces volumes auront immédiatement beaucoup de succès, et à partir de 1852 sa production sera régulière et très riche, paraîtront alors cette même année : *Les Excentriques*, *Contes vieux et nouveaux* et *Contes domestiques*. Puis en 1853 : *Contes de Printemps*, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, *Contes d'Été*, *Les souffrances du professeur Delteil*, *Les Trios des Chenizelles* et *Les Ragotins*. L'écriture de Champfleury commence déjà à représenter une certaine personnalité et une évolution, comme le constate Sandrine Berthelot, au sujet de *Contes de Printemps*, *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* :

Il marque le passage du conte bref – univers du petit journal – au roman d'obédience réaliste. [...] *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* closent également une période de la vie de Champfleury : les textes suivants comporteront une dimension biographique mais ne seront plus aussi personnels. Texte nourri de vécu, il dit le désir de l'écrivain de sortir d'une écriture de l'intime pour tendre vers des textes plus sérieux et plus impersonnels (Berthelot, 2006 : 22).

Le fait que Champfleury commence à s'éloigner de l'écriture personnelle prouve qu'il se rapproche peu à peu du réalisme. On peut trouver dans *Souvenirs et portraits de jeunesse* une partie appelée « notes intimes » où l'on constate que Champfleury admire ses contemporains, tant romantiques que réalistes. Toutefois, il se révèle un réaliste malgré lui : observateur né, il prend constamment des notes sur ce qui se passe autour de lui, et cela se remarque dans l'ensemble de ses œuvres romanesques.

Si Champfleury commence à être reconnu en tant qu'auteur, il passera également par une période pendant laquelle certains de ses contemporains se méfient de lui :

Champfleury était considéré comme un romancier dangereux : son amitié avec Hugo (il assista en 1852 au banquet des Misérables), son titre de chef des réalistes faisaient qu'en dépit de ses protestations d'indépendance politique il était suspect (Bouvier, 1973 : 21).

En effet, les troubles politiques qui accompagnent le XIX^e siècle en France ont certaines répercussions dans le monde littéraire, c'est pourquoi, par souci de tranquillité, Champfleury décide d'assagir sa critique pendant les années suivantes.

En 1854, Champfleury publiera *Contes d'Automne. Le Chien des Musiciens, Souvenirs des Funambules, Histoire de Madame d'Aigrizelles, Le Comédien Trianon, Les Propos Amoureux et Les Gras et les Maigres*. L'année suivante ce sera le tour d'une de ses œuvres les plus appréciées : *Les Bourgeois de Molinchart*. Au sujet de ce roman, Gilles Bonnet affirme :

Les Bourgeois de Molinchart peuvent ainsi se lire comme un traité exhaustif des formes d'esprit en vogue au XIX^e siècle, de l'humour à la blague (M.-A. Voisin-Fougère). Romans et contes communiquent en outre et avec les réflexions sur la culture populaire, grâce au carnavalesque, véritable motif structurant du récit champfleurien. La mascarade, thème central qui se déploie dans le corpus convoqué, exige que l'empan de la recherche inclue également le genre de la pantomime (Bonnet, 2006 : 15).

Si la recherche est si importante dans la vie de Champfleury, elle est bien également présente dans ses œuvres littéraires. On l'a déjà vu, la production romanesque de l'auteur est riche, mais il ne s'arrête pas là. Après une coupure de quelques années provoquée par ses recherches et son travail pour la publication de *Le Réalisme*, Champfleury recommence à publier quantité de contes et de nouvelles, et ce dès 1859 avec *La Mascarade de la vie parisienne* et *Les sensations de Josquin*, puis l'année suivante *Les bons Contes font les bons amis*. Champfleury consacra alors plusieurs années à ses publications historiques au sujet de différents arts mineurs et à la confection de son autobiographie, puis en 1875 de nouveaux recueils de contes sont à paraître : *Contes de bonne humeur. Les Secrets de M. Ladureau* et *Contes de bonne humeur. La petite rose*. Cette même collection de contes sera complétée en

1881 avec *Contes de bonne humeur*. Surtout n'oublie pas ton parapluie, sa dernière œuvre à proprement parler littéraire.

Il est donc totalement injuste de limiter le travail de Champfleury à un travail de recherche sur les arts mineurs et de critique. En effet, sa production littéraire est dense, souvent considérée de bonne qualité par ses contemporains même si un peu oubliée actuellement. De sa passion tant pour l'étude que pour l'écriture en général, résultent les œuvres de Champfleury qui sont à la fois porteuses d'histoire et la représentation des recherches de l'auteur.

Durant toute sa vie, ou presque, Champfleury a tenté de se faire une place parmi les grands de la littérature de son temps, et a considéré la littérature comme la seule femme de sa vie, comme il le confesse dans ses *Souvenirs* :

C'en était fait : je ne pouvais plus vivre sans ma maîtresse ; chaque jour je lui renouvelais mes serments. Qu'on traite cette passion de folle, peu importe : je ne crains pas d'avouer mes faiblesses. Et ma maîtresse est si certaine de mon amour qu'elle ne craint pas de se compromettre, et me permet de la nommer, c'est la littérature (Champfleury, 1872 : 217).

L'auteur décide de se marier en 1867 avec Marie Pierret, filleule du peintre Delacroix, et en 1874, un premier drame marque la vie de Champfleury, le décès de sa fille, dont il parle dans une lettre à Jules Adeline qui a été publiée dans *Quelques souvenirs sur Champfleury* : « J'ai enterré ma petite fille hier, cher Monsieur (26 juin 1874). La mère est dans une grande douleur. J'ai essayé de la combattre le jour même en travaillant » (Adeline, 1902 : 21). Champfleury continue tant bien que mal son travail d'écriture :

Depuis l'évènement qui m'a enlevé un enfant, j'éprouve des inquiétudes nerveuses que le temps est loin d'affaiblir. Je travaille et vaque à mes affaires habituelles ; je n'en subis pas moins le contrecoup de douleurs maternelles que je sens vives et profondes (Ibid. : 23).

Deux ans plus tard, alors que l'auteur continue à mener une vie plus ou moins normale, c'est au tour de Madame Champfleury de disparaître : « cette perte me plonge dans des embarras matériels de toutes natures [...] sans consolations maintenant, fils à élever qui

devient délicat » (Ibid. : 32). La perte de sa femme change complètement la vie de l'auteur, qui doit maintenant s'occuper seul de son fils. À partir de l'année 1872, Champfleury sera conservateur du Musée des Céramiques de Sèvres et ce jusqu'à la fin de sa vie de père et d'écrivain. Il meurt à Sèvres, le 6 décembre 1889, à l'âge de soixante-huit ans.

Du côté de sa carrière littéraire, il est nécessaire de souligner que Champfleury excelle dans la description, il passe beaucoup de temps dans les musées puisqu'il devient un grand critique, mais il n'utilise pas exclusivement ces moments pour observer l'art : « les visites au Louvres de Champfleury sont un prétexte à noter les types qui fréquentent le musée » (Bouvier, 1973 : 56). Dans *Chien-Caillou, fantaisies d'hiver*, publié en 1847, il décrit notamment la vie d'hommes qui ont des professions singulières comme Chien-Caillou le graveur ou encore Pierre Bug-Jargal le croque-mort. Lors de sa parution, l'auteur annonçait qu'il y aurait trois volumes à la suite de la publication de *Chien-Caillou*, pourtant celui des *Fantaisies d'automne*, ne fut jamais publié. Champfleury continue cette première étape littéraire dans un style où il aime à décrire la vie de bohème parisienne, un mode de vie qu'il a lui-même adopté et qui est ainsi présent dans bon nombre de ses œuvres.

Champfleury entreprend alors de développer le style qui marquera sa carrière : le réalisme. Ce même réalisme était déjà en partie présent dans les œuvres antérieurement mentionnées, en effet, Champfleury montrait la dure réalité de la vie de bohème telle qu'elle était. La manière d'écrire de Champfleury ne laisse personne indifférent, comme le montre l'opinion de Baudelaire, un de ses contemporains :

Baudelaire ailleurs le félicite de son absence de « littérarisme », tout en lui reprochant de n'être pas assez rabâcheur (façon polie de lui dire que son style est sec et aride). Il n'y a dans ces jugements rien qu'un réaliste ne puisse accepter (Ibid. : 102).

Champfleury se fait remarquer par ses contemporains, il commence par ailleurs à s'affirmer dans son style réaliste. On peut alors se demander d'où vient en fait ce mode d'écriture chez l'auteur. Les avis sont nombreux, puisque certains considèrent que Champfleury est un des premiers réalistes alors que d'autres critiques pensent qu'il n'était qu'un suiveur de plus au nouveau mouvement à la mode. Toujours est-il que, mis à part le génie propre que possède l'écrivain, les auteurs de son entourage ont bien évidemment contribué au développement de son style : « C'est en effet l'influence de Balzac qui se

manifeste dans ses œuvres [...]. Influence avouée, proclamée par Champfleury lui-même » (Ibid. : 103).

L'influence de Balzac est donc notoire dans l'œuvre de Champfleury mais elle n'est pas l'unique source d'inspiration de l'auteur : « ce qui vient d'Hoffmann c'est d'abord le goût du bizarre et de l'anormal ; ensuite une certaine imprécision dans la composition des caractères » (Ibid. : 129). Il est bien entendu impossible d'affirmer qu'un seul auteur est le créateur de tout un mouvement, d'autant plus si l'on tient compte des habitudes littéraires d'une époque où la plupart des grands écrivains se côtoyaient au quotidien. Il est donc logique que tous ces artistes s'influencent les uns les autres. Ce qui est intéressant est que Champfleury s'inspire de caractéristiques concrètes d'autres auteurs et les applique dans ses œuvres, notamment la création de personnages singuliers, comme on va le voir à continuation, directement empruntée à Hoffmann.

L'une des particularités de Champfleury est de centrer son récit sur la description d'un personnage spécifique, une tendance qui s'insinue déjà avec *Chien-Caillou* et qui continuera avec la série *Les Excentriques*, publiée en volume à partir de 1852 :

Ce sont des portraits d'individus qui s'imposent à l'observateur par leur singularité, qui tranchent dans la foule par l'étrangeté de leur conduite ou la démarche anormale de leur pensée. Dire qu'ils sont fous serait exagéré : il y a parmi eux des gens très raisonnables ; mais chacun a une manie qui en fait un être à part (Ibid. : 111).

Il y a ici une notion basique du réalisme : montrer tout et tout le monde, dans son quotidien et sans fioritures inutiles, car respecter le réalisme dans la fiction est l'objectif principal de l'auteur. La plupart des personnages décrits dans *Les Excentriques*, comme l'indique Bouvier dans *La Bataille réaliste* (Ibid. : 113), sont des personnes qui ont existé et que l'on peut trouver dans les journaux de l'époque, il s'agit toujours de gens singuliers qui ont des particularités notoires. On ne peut pas classer les personnages des *Excentriques* dans des cases ou dans des classes sociales, ce sont des êtres à part entière et dont les bizarreries font l'originalité de l'œuvre : « Le bizarre vrai, l'anormal réel : voilà ce qui constitue l'Excentrique » (Ibid. : 121).

On l'a donc compris, Champfleury n'est pas resté l'un des écrivains les plus célèbres de son temps mais il était néanmoins respecté et il a aidé à poser les bases du réalisme. Ses

contemporains l'admiraient pour la plupart, il était un auteur suffisamment important pour que Baudelaire fasse une analyse de certains de ses contes, dans laquelle il commente le style de l'auteur :

Jusqu'à présent je n'ai rien dit du style. On le devine facilement. Il est large, soudain, brusque, poétique, comme la nature. Pas de grosses bouffissures, pas de littérarisme outré. L'auteur, de même qu'il s'applique à bien voir les êtres et leurs physionomies toujours étranges pour qui sait bien voir, s'applique aussi à bien retenir le cri de leur animalité, et il en résulte une sorte de méthode d'autant plus frappante qu'elle est pour ainsi dire insaisissable (Bonnet, 2006 : 415).

Il est très intéressant de voir comment Baudelaire, un écrivain qui ne faisait pas partie des réalistes, reconnaît la valeur de l'écriture de Champfleury. Qui plus est, la caractéristique soulignée par Baudelaire dans cet extrait est la capacité de Champfleury à décrire l'anormal, l'étrange. On le verra plus tard, ce qui intéresse l'auteur dans le réalisme est de décrire absolument tout ce qui est réel, pas seulement le beau mais également ce qu'il y a d'insolite dans la vie quotidienne.

Enfin en 1872, Champfleury écrit *Souvenirs et portraits de jeunesse*, une œuvre dans laquelle il se décide à livrer ses souvenirs :

La plupart de mes compagnons de jeunesse ont terminé leur mission ; et il m'a semblé que l'heure était venue de donner l'historique d'un petit groupe d'hommes pour qui l'art était un but et non un moyen. Gens désintéressés et sans ambitions mauvaises (sauf une seule et fatale exception). Aucun d'eux ne fut détourné de sa route par l'appât du tribut considérable qu'un public blasé payait à ceux qui flattaient ses goûts ; quelques-uns acceptèrent de vivre à l'aventure pour garder leur indépendance ; vaillants lutteurs qui s'efforçaient de rendre difficile cette littérature appelée trop facilement facile, tous portant le fardeau de leurs croyances et en étant récompensés par des joies solitaires (Champfleury, 1872 : VII).

À l'âge de cinquante et un ans, Champfleury décide de partager ses souvenirs, ce faisant, il devient le porte-parole d'une génération d'auteurs qui créèrent le réalisme.

Le parcours au sein de la production de l'auteur démontre la variété de sa plume, comme le souligne Brigitte Louichon :

La production de Champfleury frappe en effet par sa diversité et son caractère hétéroclite. Ceci est bien sûr lié au fait qu'il débute sa carrière par le journalisme et que pour survivre il trempe sa plume dans tous les encriers. Ce phénomène n'est pas propre à Champfleury. Comme la majorité des jeunes gens de sa génération désireux de faire carrière dans le monde des lettres mais ne disposant ni d'appuis ni de ressources, il profite de l'expansion que connaît la presse sous la Monarchie de Juillet. Tout au long de sa vie, Champfleury écrira sur les sujets les plus variés. Et il regroupera ses textes dans des configurations où la juxtaposition semble seule présider au regroupement (Louichon, 2003 : 298-299).

On l'a vu, Champfleury est un auteur des plus variés, touchant à plusieurs genres, il a tout de même des idées littéraires très claires, comme on le verra à continuation.

4. Les idées littéraires de Champfleury

Il est vrai que la production littéraire de Champfleury n'est pas comparable à celle d'autres auteurs du XIX^e siècle. Ses idées littéraires quant à elles, sont un peu plus connues. Toutefois, celles-ci se sont formées peu à peu, grâce à son expérience acquise en tant qu'homme de lettres :

Lorsqu'il débuta dans la carrière littéraire, Champfleury avait vingt-deux ans ; il arrivait de province ; sa jeunesse s'était épuisée en efforts pour réagir contre l'engourdissement qu'appesantissait sur lui la vie ralentie d'une petite ville : l'étude y avait tenu peu de place ; et d'ailleurs, avec la meilleure volonté du monde, comment aurait-il pu s'informer de la direction du mouvement littéraire, se renseigner sur les tendances des écrivains ? Ainsi, aucune école ne l'avait embrigadé. Ses théories littéraires se formeront peu à peu ; elles se cristalliseront en un système déterminé par son individualité et par la succession des influences ; pour le moment, n'attendons pas de lui un exposé de principes (Bouvier, 1973 : 29).

L'époque dont parle ici Bouvier appartient aux années entre 1844 et 1848, alors que Champfleury vient à peine d'arriver à Paris et n'a publié que quelques œuvres. Si les idées littéraires ne sont pas encore totalement définies chez le jeune Champfleury, ses premières réflexions autour de la littérature seront à propos du romantisme, mouvement ayant encore beaucoup de succès à cette époque :

L'œuvre de Champfleury nous renseignera mieux sur ses affinités avec l'école romantique ; et aussi le fait que maîtres et disciples s'unirent spontanément devant l'ennemi : l'école du Bon sens. On a pu soutenir qu'il n'y eut pas d'école du Bon Sens ; mais elle exista pour le public, pour les critiques, pour les adversaires (Ibid. : 42).

Il est donc clair qu'avant d'avoir des idées littéraires concrètes Champfleury s'est tout simplement concentré sur sa production littéraire et sur ses diverses études. En 1855, face au statut de réaliste que certains lui donnent, il décide d'exposer ses idées à propos de la littérature dans une lettre à George Sand appelée « Du réalisme ». Dans ce texte il réfléchit au sujet de l'exposition de peinture *DU RÉALISME. G. Courbet. Exposition de quarante*

tableaux de son œuvre, dans laquelle Courbet montre ses toiles au public, afin de démontrer quelle est sa vision du réalisme. À l'égard du peintre, Champfleury affirme :

M. Courbet est un réaliste, je suis un réaliste : puisque les critiques le disent, je les laisse dire. Mais, à ma grande honte, j'avoue n'avoir jamais étudié le code qui contient les lois à l'aide desquelles il est permis au premier venu de produire des œuvres réalistes.

Le nom me fait horreur par sa terminaison pédantesque ; je crains les écoles comme le choléra, et ma plus grande joie est de rencontrer des individualités nettement tranchées. Voilà pourquoi M. Courbet est, à mes yeux, un homme nouveau (Champfleury, 1857 : 272).

D'un côté, Champfleury défend Courbet et de l'autre il expose ses propres idées afin de démontrer ce qu'il considère lui-même le réalisme. Champfleury se fait cataloguer « réaliste » sans savoir lui-même exactement en quoi consiste tel mouvement : « Je ne vous définirai pas, madame, le réalisme : je ne sais d'où il vient, où il va, ce qu'il est ; Homère serait un réaliste, puisqu'il a observé et décrit avec exactitude les mœurs de son époque » (Ibid. : 273). Le fait est que le mot « réaliste » possède des notions que l'on peut appliquer à beaucoup d'auteurs, sans que pour autant ils fassent partie de ce mouvement.

Ce qui est évident est que, si réalisme il y a, les descriptions et les sujets traités doivent englober l'ensemble de la société et des couches sociales, ce qui était une des grandes critiques faites à Courbet :

M. Courbet est un factieux pour avoir représenté de bonne foi des bourgeois, des paysans, des femmes de village de grandeur naturelle. Ç'a été là le premier point. On ne veut pas admettre qu'un casseur de pierre vaut un prince : la noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres de toile à des gens du peuple ; seuls les souverains ont le droit d'être peints en pied, avec leur décoration, leurs broderies et leurs physionomies officielles (Ibid. : 274).

On touche ici au point de départ du réalisme, et peut-être à l'un de ses principes essentiels à savoir l'introduction dans le champ de l'art de certains individus et sujets jusque-là exclus. Ceci est également la raison pour laquelle les réalistes reçoivent tellement de critiques : consacrer une toile de grande dimension ou un roman complet à un personnage qui

n'appartient pas aux hautes sphères de la société n'est pas bien vu, même pas durant le siècle des Révolutions.

Dans la suite de la lettre, Champfleury se lance dans une description des tableaux de Courbet afin d'en conclure les bases du réalisme :

Le triomphe de l'artiste qui peint des individualités est de répondre aux observations intimes de chacun, de choisir, de telle sorte, un type que chacun croie l'avoir connu et puisse s'écrier : « Celui-là est vrai, je l'ai vu ! » L'*Enterrement* possède ces facultés au plus haut degré : il émeut, attendrit, fait sourire, donne à penser et laisse dans l'esprit, malgré la fosse entr'ouverte, cette suprême tranquillité que partage le fossoyeur, un type grandiose et philosophique que le peintre a su reproduire dans toute sa beauté d'homme du peuple (Ibid. : 281).

L'objectif du réalisme est donc de peindre une individualité qui puisse identifier à une collectivité, et cela s'obtient de la façon dont le fait Courbet : en peignant des scènes quotidiennes et anodines qui puissent provoquer des sentiments chez une grande quantité de personnes. En définitive, ce qui importe est de créer à partir de la vie quotidienne.

Finalement, dans cette lettre à Madame Sand, Champfleury a peu exposé ses propres idées par rapport au réalisme, il s'est surtout consacré à l'étude de la peinture réaliste, en utilisant Courbet comme exemple, puisque les peintres sont les premiers artistes à être appelés « réalistes ». Pourtant, ce statut lui est également donné, c'est pourquoi en 1857, Champfleury publie *Le Réalisme*, sans doute un de ses écrits les plus connus.

La meilleure manière de prouver sa force se constate par des œuvres plutôt que par des discussions. Mais les œuvres ne sont pas toujours étudiées avec le soin qu'un auteur a le droit d'exiger ; l'écrivain disparaît derrière son roman, il prête à mille interprétations contraires, il faudrait être de sa force pour le critiquer, il serait nécessaire d'avoir passé par ses variations, par ses doutes, par ses incertitudes, par ses travaux, par ses études, avant de le juger (Ibid. : 1).

Champfleury se considère à la fois écrivain et critique, mais surtout, de par le fait de se sentir écrivain, il comprend que la simple critique est une activité facile pour celui qui l'exécute et extrêmement cruelle pour l'auteur qui la subit. En effet, le critique qui ne se consacre pas à l'écriture ne sera jamais conscient du travail qu'exige la création d'un roman.

C'est justement afin de compléter son œuvre, et de pouvoir exposer ses idées clairement que Champfleury se décide à écrire cet ouvrage.

Je n'aime pas les écoles, je n'aime pas les drapeaux, je n'aime pas les systèmes, je n'aime pas les dogmes ; il m'est impossible de me parquer dans la petite église du réalisme, dussé-je en être le dieu.

Je ne reconnais que *la sincérité dans l'art* : si mon intelligence s'agrandissant, j'aperçois dans ce qu'on appelle *réalisme* des dangers, des rapetissements, des exclusions nombreuses, je veux conserver toute ma liberté, et donner le premier coup de pioche à une cabane qui ne me semblera pas devoir m'abriter (Ibid. : 3).

En somme, si Champfleury ne veut pas s'inclure dans le mouvement réaliste, ce n'est pas parce qu'il en refuse l'esprit, mais tout simplement parce qu'il ne veut pas être limité dans sa création. Plutôt que de réalisme, Champfleury tient à parler de sincérité : pour lui, le respect de la réalité n'est l'apanage d'aucune école littéraire. C'est justement cela que regrette l'auteur : « J'ai beaucoup écrit de contes, de nouvelles, *sans savoir ce que je faisais* : il a fallu nombre de cris répétés mille et mille fois pour m'apprendre que j'étais *classé* » (Ibid. : 6). En effet, loin d'avoir suivi des principes esthétiques concrets, Champfleury s'est contenté de laisser libre cours à sa capacité de création.

Cependant j'avoue que le parfait ensemble de ces classificateurs m'ayant ému, je me suis cru *réaliste* puisque tous le disaient unanimement, et j'ai voulu savoir si, indépendamment de mon tempérament particulier qui me poussait ici et non là, j'avais raison.

Alors seulement j'ai cherché des *preuves* (Ibid. : 7).

Champfleury cherchera donc dans sa propre production littéraire les raisons pour lesquelles on lui a donné ce statut de réaliste. Finalement, sa conclusion est on ne peut plus simple, à savoir que l'écrivain doit écrire ce dont il a envie sans se soucier des possibles répercussions :

À l'heure qu'il est, je ne m'inquiète plus des discours qu'on tiendra sur mes fruits et sur ma récolte future. Tout romancier devrait être aussi innocent que le pommier : produire toujours, sans souci des

lois de la nature qui veulent que l'arbre donne certaines années de brillantes récoltes et rien l'an suivant, qui font que certains fruits sont mangés aux vers, d'autres non arrivés à la maturité, quelques-uns volés par les maraudeurs, d'autres écrasés par les roues des charrettes ; mais jusqu'à ce que l'arbre meure et disparaisse, il n'en a pas moins donné une somme de récoltes qui font qu'on oublie et les années manquées, et les fruits verts, et ceux grignotés par les oiseaux (Ibid. : 21).

C'est avec cette comparaison entre le romancier et un pommier que Champfleury achève la préface de *Le Réalisme*, avec pour seul conseil que l'écrivain ne s'occupe pas des modes et des courants qu'il est supposé devoir suivre, et que surtout il écrive régulièrement sans trop se soucier de la répercussion de ses œuvres.

Dans ce même ouvrage, l'auteur consacre un article à Robert Challes – « L'Aventurier Challes¹ » – dans lequel il va défendre sa conception du réalisme. Pour cela, il mentionne la relation entre le daguerréotype et le roman réaliste que certains critiques exposent :

Le daguerréotype n'était pas inventé au dix-septième siècle, et cette invention a manqué aux critiques d'alors, qui n'auraient pas manqué, à propos de sa déclaration, d'accuser Challes de se servir du daguerréotype pour rendre sa pensée. Aujourd'hui l'injure est à la mode. Qu'un écrivain étudie sérieusement la nature et s'essaye à faire entrer le plus de Vrai possible dans une création, on le compare à un daguerréotypeur. On n'admet pas que la vie habituelle puisse fournir un drame complet (Ibid. : 91).

D'après Champfleury, la critique n'accepte pas le choix des auteurs qui écrivent à propos du quotidien car ils ne conçoivent pas que la vie quotidienne puisse être le centre d'une histoire. Pourtant, la théorie de Champfleury est que bien que l'auteur veuille calquer la réalité, il aura toujours une perception individuelle, il ne sera donc jamais comme un daguerréotypeur. Il poursuit un peu plus cette réflexion :

¹ Pourtant comme l'affirme Mariane Bury, ce n'est pas un rôle qu'il affectionne particulièrement : « Le critique apparaît comme principalement négateur, une sorte de parasite, un « critique-acarus », en quelque sorte, véritable gale qui se nourrit aux dépens des artistes. Lorsqu'il consent à adopter la posture du critique pour discuter des mérites de Challes, Champfleury prend soin de préciser qu'il passe une robe de pédant pendant cinq minutes. La critique qu'il appelle de ses vœux, une critique sérieuse et objective, technique et pédagogique, n'existe pas » (Bury, 2006 : 91).

Il est donc facile d'affirmer que l'homme, n'étant pas *machine*, ne peut rendre les objets *machinalement*. Subissant la loi de son *moi*, il ne peut que les interpréter. Donc, l'assimilation de l'homme à une machine exacte, est dépourvue de toute justesse (Ibid. : 93).

Finalement, Champfleury se bat contre l'idée que donnent les critiques du réalisme, en le disant dépourvu de sentiments et de vision personnelle, et en le comparant au travail du daguerréotypeur. Pour l'auteur cette comparaison est complètement absurde. Puisque l'homme ne sera jamais complètement objectif, sa vision de la réalité sera donc toujours conditionnée par une certaine interprétation. Ce que Champfleury veut transmettre est qu'il n'y a pas deux personnes qui possèdent une vision identique d'un même évènement. C'est pourquoi il préfère comparer le romancier au peintre plutôt qu'au daguerréotypeur. Deux peintres ne vont jamais peindre le même paysage bien qu'ils décident de le faire de la manière la plus fidèle possible, exactement comme deux romanciers ne décriront jamais la même scène d'une manière identique.

La perception de la réalité qui varie chez chacun dépend donc grandement de l'imagination de l'auteur :

Voilà ce qu'on appelle imagination, quand la nature (mais il faut être soumis, humble et docile vis-à-vis d'elle) vous offre à chaque instant des drames, des comédies, des contes, des nouvelles qui demandent une belle intelligence pour être mis en action, mais qui frappent l'esprit du lecteur par l'accent de Réalité qui en est le cœur (Ibid. : 98).

En somme, lorsque Champfleury parle de réalisme, il considère que l'auteur façonne tout simplement sa propre vision de la réalité, et que pour cela il est nécessaire d'employer son imagination afin de voir plus loin que la première image que la nature offre. Il faut considérer que la nature et le quotidien sont les acteurs d'une possible histoire si le romancier est capable d'ajouter un peu d'imagination à la réalité qu'il contemple.

5. *L'homme aux figures de cire* et le réalisme de Champfleury

La poétique de Champfleury s'exprime non seulement dans ses œuvres critiques, mais également dans certains de ses textes de fiction comme *L'homme aux figures de cire*, nouvelle incluse dans son recueil *Les Excentriques* (1852). Plus précisément, ce texte illustre l'idée que la représentation artistique ne saurait être une simple copie de la réalité, car elle comporte toujours une interprétation personnelle.

Dans la première partie de *L'homme aux figures de cire*, un narrateur anonyme que l'on peut identifier à l'auteur (notamment parce qu'il nomme son ami Courbet), nous raconte sa visite d'une baraque de figures de cire placée sur les Champs-Élysées. Cette baraque s'est peu à peu dégradée, et n'attire plus beaucoup de public malgré la présence à l'entrée d'une femme cul-de-jatte employée pour attirer la clientèle. La première impression du narrateur en rentrant dans le lieu en question est celle d'une intense obscurité ajoutée à l'étonnement de voir une grande quantité de figures de cire. Un homme portant une baguette s'approche alors, qui va servir de guide au public et qui se livre à toute sorte d'élucubrations, en même temps que, de sa part, le narrateur nous offre ses idées au sujet de la figuration en cire.

L'action de la deuxième partie du récit se situe deux ans plus tard, alors que le cabinet des Champs-Élysées a été définitivement fermé. Un soir, au cours d'une visite nocturne à la barrière du Maine le narrateur et ses amis, dont Courbet, croisent un homme qui leur propose de voir du « curieux ». Une fois chez lui, l'atmosphère décrite par le narrateur est plutôt angoissante : « L'homme nous répéta ses premières instructions, de faire silence et de n'avoir pas peur ; la porte de la rue s'était refermée sur nous et nous étions dans la plus profonde obscurité » (Ibid. : 25). Ces sensations s'ajoutent au fait que les amis ont l'impression qu'il y a d'autres personnes dans les pièces qu'ils traversent. C'est alors qu'à l'aide de la lumière d'une chandelle, le narrateur reconnaît Diard, l'homme à la baguette qui servait de guide dans le cabinet des Champs-Élysées.

Ce curieux personnage propose aux trois amis de voir quelque chose d'exceptionnel. Ils entrent ainsi dans un petit cabinet entassé de divers accessoires où se trouve la figure d'une jeune fille habillée en grisette et mieux entretenue que le reste des figures. Sans se gêner de la présence de ses invités, Diard embrasse sa figure préférée, à laquelle il a même donné un nom : Julie. Le petit groupe d'amis assiste alors à une véritable scène d'amour – puis de sexe – entre les deux :

Pendant un quart d'heure, Diard prodigua à Julie les noms les plus doux, les épithètes les plus amoureuses. De temps en temps, il s'en approchait, la pressait dans ses bras à la dérobée, et lui lançait des regards enflammés (Ibid. : 34).

Cette scène dure assez longtemps, les trois amis restent là à regarder pendant que Diard se lance dans une valse endiablée avec sa Julie, une danse qui ne sera interrompue que par l'arrivée de sa femme. En pleine crise de jalousie, la femme de Diard tente de frapper Julie, mais elle fait tomber une chandelle et le narrateur et ses amis partent en courant.

Quinze jours après cet incident les amis décident d'emmener une nouvelle personne chez Diard, bien qu'ils soient conscients que de tels événements ne pouvaient que difficilement se répéter. Mais la femme est seule et elle indique que son mari est parti. Quant à Julie :

Elle n'y est plus, messieurs, la Julie ; la coquine a perdu mon mari... [...] Qu'est-ce que je vois ? Diard dans le lit avec la gueuse. Il m'a sauté au cou, j'ai encore les marques... Il m'aurait tuée sans les voisins... La nuit, il a enlevé la Julie... (Ibid. : 37).

Le récit est donc divisé en deux parties, la première est essentiellement une longue réflexion du narrateur au sujet des figures de cire et de la relation entre l'homme et la laideur, alors que la deuxième partie est principalement narrative et finit par une accélération du récit due à la scène entre Diard et Julie.

La première réflexion faite par le narrateur au sujet de la relation entre les figures de cire et les personnes se trouve lorsque la femme cul-de-jatte lui propose de la toucher, invitation qu'il décline en ces termes : « Les monstruosité en cire, les monstruosité en chair m'inspirent plus de dégoût que de curiosité » (Champfleury, 2004 : 11). Plus tard, il se lance dans l'exposé des raisons pour lesquelles ce genre d'endroits sont en pleine décadence et qui à son avis touchent au manque de nouveauté de ce genre d'exhibitions. Il évoque d'abord les dentistes, qui utilisent aussi des automates et ont provoqué que le public ne se fascine plus devant ces inventions :

À toute heure de la journée, en tous lieux de Paris, dans les passages, sur les boulevards, les dentistes ont dévoilé la complicité de ces mâchoires mécaniques qui travaillent, sans s'arrêter, avec la régularité d'un battant de pendule, à montrer les trente-deux plus belles dents du monde. Une figure de cire dont la bouche s'ouvrait fut évidemment une source de fortune dans le principe ; aujourd'hui cet effet est si usé que j'ai vu un gamin audacieux qui n'avait rien trouvé de plus original que de s'arrêter devant la porte d'un dentiste et de mettre au repos sa main sur ces mâchoires désespérantes à regarder, rien qu'à cause de leur voir mâcher du vide (Ibid. : 13-14).

Cette mode est également suivie par les coiffeurs qui exhibent des figures de cire dont ils changent l'accoutrement selon l'occasion. Ces figures sont si bien faites que leur vision est parfois plus attrayante que celle des baraques, ainsi elles attirent les compliments des passants tout comme si elles étaient en chair et en os. À en voir l'attitude du coiffeur avec une poupée, on remarque qu'il ne distingue pas celle-ci du corps d'une femme, confusion qui annonce le dénouement de la nouvelle. En effet, les étapes du lever de la mariée sont décrites de telle manière qu'elle semble pouvoir avoir un certain attrait sexuel :

On enlève la robe, la chemisette ; seul, le coiffeur peut jeter un regard ardent sur cette belle poitrine nue. Seulement quelques rares amateurs ont découvert qu'à sept heures du matin, se faisait le petit lever de la mariée. Alors ces enthousiastes amis de formes plastiques jouissent en secret de la vue de ces trésors matutinaux (Ibid. : 15).

Dans l'imagination malade du coiffeur, le réel et la copie commencent à se mélanger et on assiste à une scène de voyeurisme que l'on retrouvera également à la fin de l'histoire. C'est que, pour le narrateur, cette chute dans la dégénération est due au fait que la fréquentation de la laideur esthétique a aussi des conséquences sur le plan du comportement éthique :

Ces spectacles corrompent et rendent mauvais ; surtout la vue des cabinets de cire. On est troublé en entrant dans les salles ; on pense au meurtre, à l'assassinat. Cela ressemble tout à la fois à la Morgue et à l'abattoir. La sculpture peinte employée par tous les peuples sauvages touche à nos figures de cire ; mais il y a un sentiment grossier de réalisme ; il y a une naïveté d'exécution dans les dieux des peuples primitifs qui les sépare complètement des moulages en cire (Ibid. : 17).

On retrouve ici exactement la même critique que Champfleury fait dans *Le réalisme*, cette fois appliquée aux cabinets de cire : ce qui est morbide, selon l'auteur, c'est la volonté de copier la réalité, alors qu'il est convaincu que cela est impossible. Dans les figures de cire, il n'y a pas d'interprétation, pas d'imagination, seulement le souhait de faire passer une poupée pour une personne réelle. Le narrateur regrette le succès de la contemplation du laid qui est devenue un véritable spectacle de masses. Il raconte également comment, enfant, il est a été envahi par la peur lorsqu'il est allé voir des figures de cire. En effet, ce que le narrateur voit de plus en plus clair est la ressemblance entre les figures de cire et les cadavres :

À la Morgue on injecte les vaisseaux du cadavre d'un liquide conservateur qui a les apparences du sang ; le visage est enduit d'un coloris léger. Malgré ces peintures, un cadavre de la Morgue ressemble toujours à un cadavre. Les figures de cire ne sont-elles pas fardées de la même manière ? [...] Ainsi peut-on expliquer les sensations terribles, les cauchemars en plein jour que vous occasionnent les cabinets de figures de cire (Ibid. : 20-21).

La réflexion de Champfleury est tout particulièrement intéressante puisqu'il critique la prétention des modeleurs en cire de vouloir obtenir une copie parfaite de l'être humain qui, paradoxalement, n'aboutit finalement qu'à une représentation cadavérique. C'est la preuve qu'il ne faut pas vouloir copier la réalité, on peut bien mettre cette réflexion en parallèle avec sa théorie du réalisme : la réalité ne doit pas être copiée, mais interprétée.

L'écho de ces réflexions est tout aussi présent dans la description que le narrateur fait de Diard, lors de leur deuxième rencontre :

Pendant qu'il faisait à mes amis l'explication de ses figures, je regardai cet homme plus curieux que tout son musée. Ses habits semblaient avoir servi à une des pièces de la collection, mises au rebut. Sa figure était pâle et jaune, comme flétrie par la poussière. L'œil était vitreux, d'un bleu clair ressemblant à de certaines porcelaines. Si on avait pu retrancher la voix, cet homme eût pu passer pour une figure de cire ; car ses gestes en avaient le décousu et la raideur. Sa physionomie générale n'offrait rien d'humain, il semblait sortir du moule où se coulent les criminels. Le vice se montrait dans ses deux paupières bordées de rouge et dont la majeure partie des cils était partie. [...] On ne vit pas impunément au milieu d'êtres sans vie sans en prendre les formes. Il a été donné à l'homme de se rendre meilleur par la vue d'objets fabriqués par la main des hommes : mais une contemplation perpétuelle de la laideur, du crime, mène à la laideur et au crime (Ibid. : 30-31).

Cette description n'est que l'illustration de la théorie que le narrateur soutenait un peu plus haut : le laid provoque la laideur et, par l'influence du milieu, les vices se transmettent. La transformation de Diard va encore plus loin lors de la scène d'amour entre Julie et lui, le récit est confus, il pourrait tout à fait s'agir d'un couple normal :

Diard semblait plongé dans une ivresse extatique ; il serrait contre lui la figure de Julie, dans une telle étreinte que je m'attendais à la voir crier ; ses mains se crispèrent sur la taille de la grisette ; quand il passait devant la triste chandelle qui éclairait le taudis, son œil brillait et retrouvait des éclairs éteints par la débauche. De temps en temps, sa langue passait, comme celle d'un chien haletant ; mais il semblait reprendre à chaque tournoiement de nouvelles forces. Il valsait avec une rapidité sans égale, en portant dans ses bras la figure de Julie. Des sons sans noms sortaient de sa poitrine, qui étaient un mélange d'imprécations et de joies amoureuses. Au milieu de ces onomatopées fiévreuses, il disait le nom de Julie (Ibid. : 34-35).

Diard ne semble pas avoir l'intention de cesser dans son comportement abject et seule l'apparition de sa femme interrompt cette scène d'exhibitionnisme sexuel :

Ah ! fainéant ! lâche ! misérable scélérat ! je t'y prends encore, s'écria la vieille, que la musique avait réveillée en sursaut et qui entra dans la salle de bal avec une provision d'épithètes. N'as-tu pas honte de recommencer encore tes horreurs devant le monde ; mais tout ça finira, et ta Julie paiera pour deux ! S'est-il mis dans un état, regardez-le, on dirait qu'il va rendre l'âme. Et cette autre Julie... tu crois que je n'ai pas deviné le secret de tes abominations, monstre cruel ! Allons, essuie-toi la figure, débauché, que tu l'as encore dévorée de caresses (Ibid. : 35-36).

On ne peut pas savoir si tel était l'objectif de Champfleury lorsqu'il écrivit ce récit, mais ce qui est certain c'est que l'on peut parfaitement mettre en parallèle les idées que l'on retrouve dans *Le réalisme*, avec la manière dont il traite le sujet des figures de cire :

Ce que la théorie esthétique de Champfleury défend est un espace intermédiaire entre ces deux pôles expressifs et excessifs que sont l'exactitude hyperréaliste – qu'il avait déjà parodié dans sa nouvelle *Van Schaendel père et fils (Feu-Miette. Fantaisies d'été)*, c'est-à-dire en 1847 – et l'idéalisation subjective, à

son tour dénoncée dans l'anecdote du peintre-inventeur racontée dans *Le Réalisme* [...]. Cet espace n'est autre que celui de la réalité –mot qu'il préfère à celui de « réalisme » [...], domaine inépuisable qui contient en lui-même tout ce dont l'observateur avisé a besoin pour composer son œuvre. [...] Les figures de cire étant à la sculpture ce que le daguerréotype est à la peinture, et ce que l'hyperréalisme est à la littérature – une reproduction mécanique dépourvue d'idéal –, Champfleury fait le procès des trois en même temps (Pardo Jiménez, 2009 : 131).

En effet, Champfleury affirme que s'il existe un mouvement appelé réalisme, il doit représenter la réalité tout en apportant une certaine interprétation de l'auteur. Si ce récit appuie cette dernière affirmation, on peut également s'interroger sur le besoin d'intégrer ce côté morbide et désagréable de certaines scènes :

On peut se demander s'il fallait ce détour par le fantastique pour étayer la leçon ou si la leçon n'est qu'un alibi pour sonder des pulsions interdites. En tout cas, si l'on peut qualifier de scandaleux le regard de Champfleury c'est parce que dans sa recherche de ce positif du fantastique dont parlait Gautier, il fait apparaître le mystère commun de l'inconscient. Il n'y a pas à s'étonner : Freud, dans son analyse de *L'homme au sable* d'Hoffmann, met en rapport le sentiment de l'*Unheimliche*, « L'inquiétante étrangeté », avec tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais qui se manifeste. Bien avant, dans le compte rendu qu'il a consacré aux premiers textes de Champfleury, Baudelaire avait tout pressenti : « L'auteur, de même qu'il s'applique à bien voir les êtres et leurs physionomies toujours étranges pour qui sait bien voir, s'applique à bien retenir le cri de leur animalité » (Ibid. : 135).

Il est possible que ce soient finalement les propres pulsions de l'auteur que l'on retrouve ici. En effet, si le narrateur critique tellement le spectacle de la laideur, il semble étrange que les trois amis restent à contempler la valse sexuelle entre Diard et Julie, qui plus est, ils reviennent quinze jours après afin de revivre le même spectacle. Avec l'excuse de voir du « curieux » le narrateur assiste plusieurs fois à une exposition de la laideur dont il déplore la généralisation. Plus profondément encore que la relation entre réalité et fantastique, on peut voir dans *L'homme aux figures de cire* une représentation de l'inconscient chez Champfleury.

6. Conclusion

L'homme aux figures de cire permet à Champfleury de s'exprimer à travers la voix d'un narrateur qui, par le biais de la figuration en cire, révèle au lecteur ses idées sur la relation qui doit s'établir entre la réalité et la représentation. Il est surtout important de retenir l'évolution du récit entre la première et la deuxième partie, division qui met en relief le changement physique et psychique de Diard pour mieux étayer le dessein de l'auteur. D'abord il nous livre son opinion au sujet de la figuration en cire, qui pour lui n'est finalement que laideur de par sa ressemblance avec des cadavres. Ensuite, la deuxième partie du récit constitue la démonstration de l'assimilation du faux sur le réel avec le personnage de Diard qui, à force de côtoyer les figures de cire, s'est peu à peu détérioré. Ce délabrement est visible aussi bien sur le plan physique que sur le plan moral, au point d'avoir une relation plus que douteuse avec sa poupée.

Cette nouvelle est l'illustration de l'argumentation de Champfleury, qui refuse de comparer l'écriture du réalisme avec le travail qu'effectue le daguerréotypeur. En effet, il dénigre les modeleurs de figures de cire car, dans leur désir de copier un corps vivant, ils arrivent seulement à faire des représentations cadavériques. Tout comme l'écrivain réaliste, le créateur de figures de cire ne devrait pas aspirer à créer une copie de la réalité. Tout le contraire, il ferait mieux d'accepter que l'interprétation soit toujours présente au moment de la création puisque c'est ce côté humain de l'artiste qui le distingue d'une machine telle que le daguerréotype.

Selon Champfleury, ce qui s'éloigne de la normalité est monstrueux, et la standardisation de ces affreuses exhibitions renforce son indignation. Le voyeurisme provoqué par des poupées qui, dans l'esprit des gens du peuple, sont devenues tout aussi attrayantes que d'authentiques femmes, scandalise l'éthique du narrateur. Selon lui, l'influence du milieu a forcément des conséquences sur la nature de l'homme, qui finira donc par être tout aussi vil et laid que les créatures qui l'entourent.

On peut voir, tout au long de l'histoire, comment la compagnie de ce qui est abject et fictif provoque la dégradation tant esthétique qu'éthique sur les personnes. Cela se remarque bien évidemment chez Diard, mais également chez un narrateur qui affirme détester ce genre de spectacle, en même temps qu'il part à la recherche de « curieux » avec ses amis. On a

probablement là une confession inconsciente de Champfleury lui-même qui, on le rappelle, semblerait être le narrateur en question.

La dernière scène du récit représente le summum de cette imprégnation de l'entourage malsain sur le personnage de Diard. Encore une fois, la présence de voyeurisme est indéniable : le narrateur lui-même a fini par plonger dans cette spirale de curiosité morbide. L'auteur semble ainsi vouloir nous prévenir : les personnes les plus cultivées peuvent elles aussi succomber à de telles pulsions.

C'est ainsi que *L'homme aux figures de cire* constitue la représentation des idées de Champfleury sur le fond, mais également sur la forme en laissant poindre le doute entre la réalité et la fiction, l'humain et la figure. Cette sensation est renforcée par l'apparition d'aspects inexplicables. Lorsque des personnages tels que Diard ou le coiffeur agissent avec leur poupée comme s'il était question de femmes, c'est la preuve que leur propre mutation vers la laideur a commencée.

En effet, nouvelle qui défend le réalisme, *L'homme aux figures de cire* n'en est pas moins un récit fantastique. Tous les éléments sont là : le mystère est présent dans les nombreuses ambiances décrites, notamment lorsque le narrateur se trouve dans le cabinet des Champs-Élysées ou chez Diard. L'hésitation entre le réel et l'irréel est constante, principalement quand le narrateur croit être entouré de personnes alors que ce ne sont que des figures de cire. Champfleury ne va pas jusqu'à entraîner le lecteur dans un monde merveilleux, mais il le laisse tout de même douter de certains faits. Il est possible que cette tournure du récit ait été inconsciente chez Champfleury, mais elle n'en est pas moins logique compte tenu de l'influence d'Hoffmann – qui a excellé dans l'intégration du fantastique dans le réalisme – sur l'auteur. En somme, ce que *L'homme aux figures de cire* nous livre est une image plus complète, plus fidèle, de Champfleury et du véritable sens de sa théorie esthétique.

7. Bibliographie :

Adeline, J.- (1902) *Quelques Souvenirs sur Champfleury*, Rouen, Imprimerie Chassel de Mirecourt.

Becker, C.- (2000) *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan.

Berthelot, S.- (2006) « En passant par la bohème avec Champfleury. Étude des *Aventures de M^{elle} Mariette*, roman de la transition » in Bonnet, G.- (dir.) (2006) *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Honoré Champion Éditeur, pp. 21-31.

Bury, M.- (2006) « L'éloge de la simplicité dans la critique littéraire de Champfleury » in Bonnet, G.- (dir.) (2006) *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Honoré Champion Éditeur, pp. 91-104.

Bonnet, G.- (dir.) (2006) *Champfleury écrivain chercheur*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

Bouvier, É.- (1973) *La bataille réaliste*, Genève, Slatkine reprints.

Champfleury, J.- (1857) *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy.

Champfleury, J.- (1872) *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, E. Dentu.

Champfleury, J.- (2004) *L'homme aux figures de cire*, Paris, Éditions Gallimard.

Darcos, X. Agard, B. & Boireau, M.-F.- (1986) *XIX^e*, Paris, Hachette.

Louichon, B.- (2003) « Champfleury : du bric-à-brac à la collection » in Cabanès, J.-L. & Saïdah, J.-P.- (dir.) (2003) *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 293-314.

Pardo Jiménez, P.- (2009) « Le positif du fantastique : *L'homme aux figures de cire* de Champfleury » in Palacios Bernal, C.- (ed.) (2009) *Le récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe*, Séville, Ediesser Libros SL, pp. 125-137.

Vaillant, A. Bertrand, J.-P. & Régnier, P.- (2006) *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Annexe : El hombre de las figuras de cera.

Los paseantes que van cada día desde la plaza de la Concorde hasta el Arco del Triunfo de l'Étoile tal vez recuerden que, en 1848, cerca de Beaujon, había una caseta de figuras de cera. [...] Por fuera, el lugar tenía un aspecto lúgubre y deteriorado, de poco atractivo para el público de los Campos Elíseos. [...] Tenía pinta de espectáculo arruinado, si no fuera por las dos figuras de cera que suelen servir de muestra en este tipo de establecimientos, que algún signo de vida daban.

Una mujer de cera, vestida de saltimbanqui, que el Curtius de los Campos Elíseos pretendía hacer pasar por una princesa, movía los ojos de izquierda a derecha gracias a un burdo mecanismo. Sin embargo, aquellas zalamerías no hacían detenerse ni a los que venían del Arco de l'Étoile, ni a los que llegaban desde la plaza de la Concorde. La otra figura de cera representaba un criminal sin nombre, modestamente vestido de negro, con los brazos extendidos hacia delante, como invitando al público a entrar. El criminal gritaba, es decir, su boca se abría con prudencia y se cerraba con lentitud.

El pobre espectáculo de los Campos Elíseos estaba casi muerto. Una mujer sin piernas vino a animarlo un poco. Delante de la puerta, bailaba la polka encima de un taburete, cosa que atrajo incluso a los menos curiosos.

Yo entré un día, era en una sala grande, larga y baja, en la que el sol no se dignaba a entrar. Había muchas figuras de cera colocadas una tras otra y dispuestas alrededor de la sala, en forma de herradura.

En medio del museo, un hombre sostenía una larga varilla. Saludó a los seis o siete visitantes [...] y empezó su recorrido presentando a Enrique IV de Francia, subido a un burro, detrás de un campesino [...]. A Enrique IV le siguió Papavoine, que, cuchillo en mano, no se dejaba ablandar por los dos niños arrodillados ante él. Después vino la corte actual española, es decir, un grupo de damas lujosamente vestidas y sentadas alrededor de una mesa, en la que habían servido una comida de cartón.

[...] Al llegar a la mitad de su explicación, el hombre de la varilla pidió un momento de descanso. “Mientras tanto, dijo, les dejo con la señora, luego seguiré explicándoles todas las piezas de este hermoso gabinete.” La mujer sin piernas estaba lista, y enseñó con toda

tranquilidad las rodillas, en las que sus piernas terminaban. Un solo un dedo se había formado en sus carnes, no era un espectáculo muy atractivo. [...]

El hombre de la varilla volvió y siguió con sus explicaciones; todas son demasiado similares como para reproducirlas aquí. De hecho, la literatura-daguerrotipo ha sido usada tantas veces, y se ha vuelto tan aburrida para el lector, que debería ser suprimida. [...]

Volví varias veces a este gabinete de figuras de cera, que era tan extraño como los interiores de Rembrandt. A mediodía, entraba una luz verde e insana, que se esparcía con tristeza sobre las figuras de cera. Hoy, ya no se ven tantas exposiciones de este tipo y creo que su decadencia se ha debido a la vulgarización de las figuras de cera por parte algunos empresarios.

A todas horas del día hora, por todo París, en los pasajes, en los bulevares, los dentistas han recurrido a la complicidad de esas mandíbulas mecánicas que trabajan sin parar, con la regularidad de un péndulo, para enseñar los treinta y dos dientes más bonitos del mundo. [...]

Si los dentistas han contribuido considerablemente a la poca atención que los viandantes prestaban al hombre de cera de los Campos Elíseos, también los peluqueros deben sentirse culpables con respecto a la princesa. Cuantas damas hay en París, vestidas de novia, [...] de amazona o de bailarina, que giran cada día hermosamente ataviadas ante un público ocioso. Y sus miradas son mucho más péfidas que las de los espectáculos de cera.

Estas damas no le temen a la luz del día, están situadas a la altura razonable, el corsé es indiscreto, las caderas marcadas, las curvas siempre tentadoras y la mirada inspira toda suerte de fantasías. Así se entiende lo que dijo un pueblerino que se quedó dos horas traspuesto en el pasaje Choiseul admirando una de estas sirenas de cera:

- ¡Qué morena más guapa! [...]

Algunos acuden por la mañana para ver el despertar de las figuras de cera en los escaparates de los peluqueros, ya que los propietarios se esmeran en embellecer sus anunciadoras. [...] Cuando ya el cierre de las ventanas impide cualquier comunicación entre el público y la tienda, el peluquero toma delicadamente entre sus brazos a la novia de cera que giraba como si se tratara del lento vals del día de su boda, y le quita su vestido. Es la preparación de la recién casada para su luna de miel. [...] Sin vestido, sin camisón, sólo el peluquero puede echar una ardiente mirada al bello pecho desnudo. [...]

Así, pues, creo portar pruebas suficientes cuando atribuyo a las exposiciones de los peluqueros y los dentistas, de la desaparición de los museos de cera. [...]

El gabinete de cera más famoso desapareció, aniquilado por esos espectáculos gratuitos: he visto el final de Curtius, que tan conocido fue en el Boulevard du Temple. No podía luchar contra los diez espectáculos autorizados y los miles de espectáculos improvisados del bulevar. [...] Curtius no dejó ni huella ni sucesor, a excepción del gabinete de los Campos Elíseos cuyo propietario, al no poder vivir de las figuras de cera, decidió asociarse con la mujer sin piernas. Hacía tiempo que deseaba visitar la exposición, porque me gusta asistir a la agonía de semejantes espectáculos. Me río con crueldad al verlos pobres, enfermos y lisiados. [...] En esto nada tiene que ver el amor a lo feo, todo lo contrario: es el amor a lo bello lo que me incita.

Esos espectáculos corrompen y envilecen; sobre todo la contemplación de los gabinetes de cera. Uno se siente turbado al entrar en las salas, y piensa en homicidios, en asesinatos. El lugar se parece al mismo tiempo al depósito de cadáveres y al matadero. La escultura pintada empleada por todos los pueblos salvajes se asemeja a nuestras figuras de cera; mas en los dioses de los pueblos primitivos hay un grosero sentimiento de realismo; una ingenuidad de ejecución que los separan completamente del modelado en cera. Los españoles, aunque ponen pelo y ropa de verdad a sus coloridas estatuas de santos, se redimen por una fe ardiente que necesita plasmar de manera exacta la representación de sus santos.

Por el contrario, al abandonar los temas bíblicos y dejando de prestar atención a los reyes y a los emperadores, nuestras figuras de cera se habían convertido en la gaceta de los tribunales, representada de pie, a tamaño natural, vestida y coloreada. Era la consagración del crimen, los que no habían podido ir a ver la ejecución en la Puerta de Saint-Jacques, encontraban en la exposición al criminal con su cabeza. Los que no habían leído el juicio, asistían al crimen, agrupado y *perfectamente similar*. [...]

Tan imperdonables recursos en teatro, en libros, en casetas de feria, corrompen más de lo que creemos. Un pequeño grupo de la nación acusa sin cesar a los veinticinco millones de franceses de no creer en lo bello; pero el grupo es demasiado inteligente para hacerse entender por las masas, demasiado reducido para impedir y destruir el numeroso grupo de artistas falsos, sabios falsos, poetas falsos, filósofos falsos, que dedican su tiempo a destilar veneno y a dárselo de beber al pueblo.

Uno de los recuerdos de la infancia que se me ha quedado grabado es cuando me llevaron en brazos a un museo de cera durante la noche.

Pasé mucho miedo. He pensado muchas veces en aquella impresión, he tratado de analizarla, porque *el niño lleva razón*, no sabe nada de la vida, no tiene prejuicios, conoce la naturaleza e ignora el arte. Al mismo tiempo y en diversas épocas, he observado atentamente figuras de cera de toda forma y condición. Cuanto más miraba, más convencido estaba de que, al tener miedo de niño, estaba en lo cierto. Pero, ¿por qué? No era la inacción ni la inmovilidad de las figuras, puesto que la escultura comparte esa misma calma y esa misma inmovilidad. Mi ingenuo terror venía de esta apariencia de realidad que ya no es la realidad, de este ALGO MÁS completo que la escultura y la pintura que, sin embargo, es ALGO MENOS completo que la pintura y la escultura. Por entonces encontré un libro científico que contenía los procedimientos que se emplean para dar apariencia de vida a un cadáver.

Mi miedo venía del parecido que yo intuía entre las figuras de cera y los cadáveres. Más tarde, hice una sola visita al depósito de cadáveres. Entendí entonces por qué el aspecto de las figuras de cera era abominable. A veces los criminales cortan sus víctimas en pedazos para hacerlas desaparecer. El depósito de cadáveres encuentra esos pedazos, los une como puede e intenta exhibir un cuerpo completo, más fácil de reconocer. Sin embargo, aunque unas manos hábiles lo hayan recompuesto, este cuerpo cortado nunca está *entero*, ni siquiera entero como un cadáver. Con el fin de ahorrar, los personajes célebres de los gabinetes de cera sólo tienen modeladas en cera la cara y las manos. El cuerpo y las piernas están hechos con rellenos de tela; otras veces, se trata de maniqués de cartón. Por eso la cara y las manos casi reales del personaje no están en armonía con los movimientos artificiales y rígidos del maniquí. A los cadáveres del depósito, se les inyecta por vena un líquido conservante parecido a la sangre y la cara se maquilla con un ligero pigmento. Aún con esos retoques, un cadáver del depósito sigue pareciendo un cadáver. ¿Acaso no están las figuras de cera maquilladas del mismo modo? En el depósito se colocan ojos artificiales en las cuencas oculares. Los modeladores en cera emplean ojos de cristal exactamente iguales.

Así pueden explicarse las terribles sensaciones, las pesadillas a pleno día que pueden ocasionar los gabinetes de cera. [...]

*

Ocho días después, al pasar por los Campos Elíseos, me di cuenta de que el gabinete de cera estaba cerrado. Se me ocurrió que el hombre de la varilla estaba loco [...] y que le habían retirado la licencia. Enfrente vi a la mujer sin piernas, que explotaba su personalidad sola y a pleno sol, después olvidé por completo el sombrío cobertizo de las figuras de cera.

Llegó la revolución de febrero. [...] En el segundo año de la República, como era probable que en 1849 se prohibiesen los bailes nocturnos, decidí con toda valentía, y para tener un recuerdo, visitar todos los lugares en los que se celebraban esas alocadas saturnales. [...]

“Entre usted” me dijo un hombre que discutía con una vieja. No le contesté.

“Venga, pase usted, replicó, que no lo van a matar.” Lo miré:

“¿Y por qué iban a matarme?

- No le escuche señor, dijo la mujer, no dice más que sandeces.” [...]

“Tengo cosas muy raras, dijo el hombre en voz baja, tapándose la boca para que la mujer no le escuchara.” [...]

La sala en la que entramos no tenía parqué ni pavimento; se notaba un frío penetrante y el viento parecía anunciar un gran apartamento. [...]

El hombre entró con una vela en la mano; había unas cincuenta personas en la sala. “¡Pero si es usted el hombre de los Campos Elíseos!”, exclamé. Hasta ese momento no había reconocido las figuras de cera y su cicerone, a los que había perdido de vista hacía dos años. “Ah, me vio usted allí, me dijo. ¡Eh, vieja! Aquí tenemos a un antiguo conocido. Ahora soy mi propio jefe; al morir, el dueño me dejó una buena colección... esto vale mucho, mire, uniformes de generales y mariscales, todo de oro, bordados, flores... no crea que son de pega.” [...]

Es imposible describir aquella sala de figuras de cera alumbrada solo por una vela. Nunca había visto nada tan tétrico. Las figuras se alargaban, seguidas de su sombra; los criminales parecían más criminales que nunca. Los generales estaban lívidos, amarillos y descoloridos, como si hubiesen sido acuchillados por los criminales. Talleyrand tenía una mueca siniestra. La corte de España en la mesa parecía haber ingerido veneno durante un mes. Nada de colorete en las mejillas, las peores actrices de la provincia se habrían negado a llevar

los vestidos de seda de las princesas. El pobre burro de cartón pintado, que llevaba a Enrique IV y al campesino, tenía una pata rota y pisaba a una pobre mujer desnuda, con el cabello largo y esparcido, la mujer salvaje encontrada en el bosque de Compiègne. [...]

“Vieja, gritó el hombre, ¿y mi varilla?”. Pero mientras tanto la vieja se había quedado dormida en una silla. “Mejor, dijo el hombre levantando los hombros, así me dejaré tranquilo... Les voy a hacer una explicación de mis figuras, pero una de las buenas; sé a quién me dirijo. ¿Se pueden creer, dijo, que el dueño me legó las figuras con la condición de casarme con la vieja que está durmiendo? Era su criada, su gobernanta, nada bueno, lo había engatusado tanto que tuve que aceptar... Es muy celosa... Luego les enseñaré algunas cosas mucho más raras. Aquí tengo una mujer disecada... Solo enseño esto a los entendidos...” [...]

Mientras contaba la historia de sus figuras a mis amigos, observé este hombre que era aún más curioso que todo su museo. Su ropa parecía provenir de una de las piezas desechadas de la colección. Tenía la cara pálida y amarillenta, como marchita por el polvo. Su mirada era vidriosa, de un azul claro parecido al de algunas porcelanas. Si le hubieran quitado la voz, este hombre de gestos incoherentes y rígidos podría haber pasado por una figura de cera. Su fisionomía general no parecía humana, sino extraída del molde en el que se crean los criminales. El vicio se adivinaba en sus párpados bordeados de rojo y casi sin pestañas. Probablemente la bebida había deformado aquella boca flácida, sin forma aparente, pero que a pesar de todo tenía un aspecto vil. No se vive impune en medio de seres sin vida sin acabar adoptando su aspecto. Al hombre le ha sido dado perfeccionarse admirando objetos fabricados por la mano del hombre, pero una contemplación constante de la fealdad, del crimen, lleva a la fealdad y al crimen.

Esto explica que Diard, pues ése era su nombre, hubiese adoptado las maneras y la fisionomía de las figuras de cera, sin darse cuenta siquiera. Un gran sabio ha explicado tales metamorfosis: “Los trabajos de la inteligencia hacen más bello al hombre.” La fealdad primitiva de Diard se había incrementado con sus pasiones, sus vicios y su continuo trato con los modelos de su exposición.

“Ahora, nos dijo, vamos a pasar a otra habitación y os enseñaré la pieza más curiosa del universo.” Se detuvo ante de su mujer, que seguía dormida. “Voy a dejar la puerta abierta, me dijo, mire de vez en cuando por si la vieja se despierta, porque eso lo estropearía todo.” Entramos en una pequeña sala que daba a la calle, el cuchitril más desordenado que pueda imaginarse. Era, por decirlo de alguna forma, como la antesala de las figuras de cera, el

almacén de accesorios [...] dónde se les vestía: uniformes hechos jirones, muebles viejos, manos sin dedos, caras sin nariz, algunas sin ojos, rótulos deshechos, instrumentos de música, todo amontonado aquí y allá, como recién llegado después de una mudanza.

En medio de esta habitación había una figura de cera que representaba una muchacha de condición humilde, con un vestido de india y un fular en la cabeza. Sus pies no tocaban el suelo; estaba, como las muñecas, sujeta por un barrote. Parecía mejor atendida que las demás figuras, excepto por las mejillas y los labios, cuya pintura estaba borrada en algunas partes, como si hubieran pasado los dedos por encima.

“Es la reina de las bellas, exclamó Diard acercando la vela a la cara para enseñárnosla mejor. Es Julie... cuidado, ¿se ha despertado la vieja?

- No, le contesté.

- Habían ustedes visto alguna vez tal perfección... ¡Qué hermosa criatura! Ni los emperadores han tenido jamás algo parecido a mi Julie. Miren la boca, es una rosa.” Y la besó en la boca. “Y esos dientes blancos que brillan en su boca entreabierta... He conocido a ricas damas que por celos le habrían arrancado los ojos a Julie”. Diard besó a toda prisa los ojos a la figura de cera. “Mire, usted que es pintor, a ver si es capaz de encontrarme unos pechos como éstos, aquí, debajo del escote. Qué maravilla... Está entera del todo” nos dijo, al tiempo que levantaba ligeramente el vestido para mostrarnos que la Julie no estaba rellena como las demás figuras. “No la cambiaría ni por todos los tesoros del universo... por eso la vieja está celosa, y le guarda rencor. Pero como la toque, como le haga daño, la pongo a *picar piedra con la nariz*”, dijo con un aspecto terrible.

Una frase semejante da la medida de un hombre. “Julie es la perfección, siguió, es amable, solícita y buena.” Le había cogido la mano y la masajeaba como si fuera carne. “Hay que verla bailando, baila el vals mejor que nadie, pero sólo conmigo, con otros no lo permitiría, ¿verdad mi Julie?”, dijo, esforzándose en sonreír amorosamente mientras le daba una palmadita en la mejilla.

Durante un cuarto de hora, Diard prodigó a Julie los nombres más dulces, los epítetos más amorosos. De vez en cuando se acercaba a ella, la abrazaba a escondidas y le lanzaba miradas encendidas. “Si los señores quieren poner un poco de música, nos dijo, les enseñaré como baila Julie.” Diard señaló un organillo que había en un rincón y al lado, una caja y su

par de platillos. Mis dos amigos no se hicieron de rogar: uno empezó a girar la manivela del organillo y el otro cogió las baquetas de la caja.

Comenzó entonces un extraño vals, a cuyo lado el vals de Fausto, bailado por Frédérick, no es más que una chiquillada. Diard parecía sumido en una embriaguez extática. Apretaba contra sí a Julie con tal fuerza, que pensé que la figura iba a gritar, sus manos se tensaban en la cintura de la muchacha y cuando pasaba delante de la triste vela que alumbraba el cuchitril, su mirada resplandecía y recuperaba brillos que la depravación había apagado. De vez en cuando sacaba la lengua, como un perro que jadea; pero parecía recobrar fuerzas con cada giro. Bailaba con una rapidez inigualable, llevando en sus brazos la figura de Julie. De su pecho brotaban unos sonidos innombrables, que eran una mezcla de imprecaciones y júbilos amorosos. En medio de aquellas febriles onomatopeyas, pronunciaba el nombre de Julie.

“¡Ah! ¡Vago! ¡Cobarde! ¡Miserable canalla! Ya te he pillado otra vez, gritó la vieja, que, sobresaltada por la música, estaba entrando en la sala de baile con una provisión de epítetos. ¿No te da vergüenza de hacer esas cosas horribles otra vez, y delante de gente? ¡Pero esto se va a terminar, y tu Julie va a pagar por los dos! Miren cómo se pone, parece que se va a morir. Y la Julie... ¿acaso crees que no he adivinado el secreto de tus atrocidades, monstruo cruel! Venga, sécate la cara, depravado, que otra vez la has devorado a caricias. ¡Ah Señor! Por qué me habré casado con un hombre así, que se lo gasta todo en bebida, un desgraciado que sólo vive por su Julie y que tan sólo le habla a ella... Pero paciencia, ya veremos cuál de las dos gana... No sé por qué no le parto la cara...”

La vieja se precipitó para cumplir su amenaza, pero tiró la vela. Nosotros tres salimos, asustados y sin decir ni una palabra.

“Se van a matar, dijo más tarde Courbet el pintor, tendríamos que habernos quedado.

- No, amigo mío, créame, no nos llamarán como testigos a ningún juicio.

- Pues este Diard tiene pinta de haber escapado de la cárcel. ¿Usted cree que su mujer, que él mismo llama la vieja, no es de la misma calaña?

- Y la Julie!...”

Quince días después nos picó la curiosidad y tuvimos que llevar a la Puerta del Maine a un amigo incrédulo, aunque no le podíamos garantizar una segunda representación de la

escena del vals. Todo había sido tan imprevisto, tan espontáneo, que no podíamos pedir a Diard que lo hiciera otra vez.

La vieja estaba sola y parecía más decaída que de costumbre. “¿Y su marido? Le pregunté.

- Ya no lo verán más... aquí... Contestó.

- ¿Se encuentra bien?” No contestó. “Nos fuimos un poco bruscamente porque era tarde, le dije, así que veníamos para pagarle lo que le debemos” Cuando le dimos algunas monedas, nos preguntó si el desconocido que venía con nosotros deseaba ver las figuras.

Todo seguía como antes, pero cuando eché un vistazo a la salita en la que se encontraba la muchacha de cera, la vieja Diard empezó a hablar sin parar. “Ya no está, señores, la Julie, esa furcia ha pervertido a mi marido... Se acuerdan de la noche en la que quise destrozarla, la cosa no fue mal, pero al día siguiente, mientras estaba en el mercado, vuelvo... ¿Y qué veo? A Diard en la cama con esa zarrapastrosa. Él me agarró por el cuello, aún tengo las marcas... Me habría matado si no es por los vecinos... Por la noche, se llevó a la Julie... Lo que es la pasión... ¡Pero es que ella tenía un cuerpo escultural!”

Le Puy-en-Velay, octubre 1949.