



Fabula / Les Colloques
Littérature et caricature (XIXe-XXIe siècles)

Champfleury écrivain et la caricature. Éléments pour une poétique du trait

Michela Lo Feudo



Pour citer cet article

Michela Lo Feudo, « Champfleury écrivain et la caricature. Éléments pour une poétique du trait », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et caricature (XIXe-XXIe siècles) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6886.php>, article mis en ligne le 02 Décembre 2020, consulté le 09 Mai 2025

Champfleury écrivain et la caricature. Éléments pour une poétique du trait

Michela Lo Feudo

À l'intérieur de la production copieuse et hétéroclite de Jules Husson dit Champfleury (1821-1889), la caricature occupe une place de choix et se transforme, au fur et à mesure, en véritable objet d'étude. L'écrivain fait ses débuts littéraires dans la moitié des années 1840, époque où commence sa carrière d'écrivain-journaliste au sein de la petite presse. S'il publie des feuilletons qui, d'après la mode de l'époque, racontent une bohème autour de laquelle il gravitait, il se consacre en même temps à la critique d'art : dès 1844, il collabore à *L'Artiste* alors dirigée par Arsène Houssaye où il présente des études historiques ou commente les collections des musées parisiens et il publie une série sur le Salon de 1846 dans *Le Corsaire-Satan*.

Il s'agit toutefois de textes qui ne proposent pas de réflexions théoriques d'envergure : les attaques que l'auteur lance contre les peintres contemporains renvoient surtout à leur statut social d'artistes sous la Monarchie de Juillet. Les premières traces d'une esthétique émergente sont en revanche repérables à l'intérieur de sa production fictionnelle. Si dans le Salon de 1846 il participe au débat en faveur de Delacroix, ses positions se font plus explicites à l'intérieur de la saynète dialoguée « Monsieur Prudhomme au Salon », inspirée par le style de Henry Monnier. Les paroles du type bavard et déplacé conçu par Monnier et représenté lors d'une visite à l'exposition annuelle de peinture, reprennent en effet les positions de Henri-Bonaventure Courtois critique d'art, collaborateur au *Corsaire-Satan* et grand détracteur de Delacroix¹.

Dans le récit *Le Don César du Musée de la Haye*², publié l'année suivante, il se sert d'un registre satirique outré pour cibler un cas précis d'artiste raté : un « peintre à systèmes ». Son héros est le belge Van Schandel père, perfectionniste et hostile à l'usage de l'imagination en peinture. Au fil d'une intrigue où s'enchaînent déclarations douteuses et gestes catastrophiques, l'artiste est ridiculisé pour son

¹ Cf. Michela Lo Feudo, « Introduction » in J. Champfleury, *Pauvre Trompette, Fantaisies de printemps*, éd. *id.*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 173-201.

² Publié dans *L'Artiste* le 11 juillet 1847. Réintitulé *Van Schaendel père et fils*, le texte a été inclus dans le volume *Feu Miette, Fantaisies d'été* (1847).

application rigoureuse de protocoles visant à atteindre un idéal de précision irréalisable³.

Si pratiquer les formes de la satire verbale était un phénomène largement répandu au sein de ce qu'on peut définir comme une véritable « civilisation du rire⁴», les textes en question montrent que celui-là fait fonction de véhicule privilégié pour *démontrer* des idées sur l'art qui autrement feraient défaut. Autrement dit, Champfleury aurait tout l'air de chercher des outils capables de *montrer* ses idées aux lecteurs, et il le fait par des mises en situation. Toutefois, si le lien entre critique d'art et production fictionnelle est étroit, ces textes ne se limitent pas à la pure illustration d'écrits théoriques : soustraits à leur contexte médiatique, ils ont fait l'objet de plusieurs rééditions à l'intérieur de recueils littéraires conçus par l'écrivain au fil des années. Champfleury reconnaît donc à ses récits une autonomie narrative qu'il faut prendre en compte. Chez lui, le comique est à la fois un cadre favorisant la réflexion et un moteur de création.

Les personnages de Prudhomme-Courtois et de Van Schaendel montrent que le registre satirique adopté par Champfleury se rapproche de la caricature. À travers les péripéties désastreuses de Van Schaendel, voire dans les répliques de Prudhomme où le « style daguerréotype » à la Monnier se transforme en un flux décousu d'idées reçues, Champfleury construit ses personnages par soustraction, par accumulation, par grossissement. Si l'auteur se meut, nous le rappelons, dans le cadre d'un code stylistique tributaire de son contexte médiatique, il est intéressant de constater qu'à partir de la fin des années 1840 il manifeste un intérêt croissant pour la caricature visuelle, intérêt qui est ancré dans son activité de critique d'art. Les études sur la caricature accompagnent l'engagement de l'écrivain dans ce qu'Émile Bouvier a défini la bataille réaliste⁵. Il s'agit d'une production parallèle qui n'est pas exempte, à notre sens, d'interactions avec la littérature. Notre but est de creuser le dialogue qui se produit entre littérature et image satirique au moment où Champfleury essaie de théoriser son idée de réalisme, surtout entre les années qui précèdent la révolution de Février et la publication du recueil *Le Réalisme*, publié en 1857, qui réunit les études précédentes⁶. L'hypothèse de travail qui fonde notre réflexion est que la caricature, en tant qu'expression visuelle d'un comique complexe, participe à l'élaboration d'une poétique en voie de définition, tout en

³ Michela Lo Feudo, « Champfleury collaborateur à *L'Artiste* (1844-1847). De la critique d'art au récit satirique comme moyen de réflexion esthétique », *Romantisme*, n°183 (1/2019), p. 122-134.

⁴ Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, Cnrs, 2016.

⁵ Émile Bouvier, *La Bataille réaliste (1844-1857)*, Paris, Fontemoing et Cie, s.d. [1913]. On peut repérer chez Champfleury, à cette époque-là, les premiers jalons d'une production 'archéologique' qui se développera à partir des années 1860 par des publications sur des formes expressives non légitimées parmi lesquelles une *Histoire de la caricature* en six volumes (1865-1888), la monographie *Henry Monnier, sa vie, son œuvre : avec un catalogue complet de l'œuvre* (1879) ainsi qu'un catalogue de l'œuvre de Honoré Daumier (1878).

⁶ Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy, 1857 (réimpression : Genève, Slatkine, 1967).

contribuant à faire émerger certaines limites de la représentation littéraire soulignées par l'écrivain au fil de sa production théorique.

Les caricaturistes, des modèles littéraires ?

Henry Monnier est l'un des auteurs ayant inspiré les débuts littéraires de Champfleury. En témoignent ses *scènes* publiées dans *Le Corsaire-Satan* avant « Monsieur Prudhomme au Salon⁷ ». Champfleury reconstruit les origines de son intérêt envers cet auteur dans la monographie qu'il lui a consacrée :

[O r, voici-la perturbation qu'avait jetée dans l'esprit d'un jeune garçon l'annonce de l'arrivée du célèbre comédien dans la petite ville de Laon. J'avais quinze ans, beaucoup de lecture et un aperçu d'enseignement musical. *Les Scènes populaires*, qui avaient aussi contribué à la réputation de l'homme, je les possédais, et tout enfant, avec le théâtre de Molière, elles avaient constitué une source d'impressions comiques inconscientes, mais vives. J'avais lu en outre, dans *le Nouveau Tableau de Paris*, la notice de M. Jal sur les comiques et caricaturistes français, au milieu desquels Henry Monnier tenait sa bonne place⁸.

Monnier est présenté comme une référence artistique grâce à son talent polymorphe de comédien, d'écrivain et de caricaturiste. À cette époque-là, la connaissance que le jeune Champfleury fait de cet auteur passe essentiellement par le biais du médium textuel, comme le soulignent les nombreuses références de Champfleury à ses lectures. C'est ainsi que l'accès à la production caricaturale de Monnier découle de sa lecture de l'article d'Auguste Jal publié dans la série *Nouveau Tableaude Paris*⁹.

Les articles de Champfleury publiés dans *Le Corsaire-Satan* en 1845 se situent dans le sillage des écrits de Monnier. En effet, ils se présentent comme des conversations ordinaires, riches en marques d'oralité ou de régionalismes associables à son style. Ils constituent un petit *corpus* qui marque l'orientation vers une certaine poétique dont Champfleury décidera, par la suite, de s'écarter. À ce sujet, on retrouve des références intéressantes dans une page des *Souvenirs et portraits de jeunesse* de l'auteur, où celui-ci jette un regard rétrospectif sur ses expérimentations littéraires de l'époque :

⁷ Champfleury, « Scènes de la Province. Un bal officiel de sous-préfecture », *Le Corsaire-Satan*, 16 février 1845 ; « Scènes de la vie provinciale. Une Société philharmonique en province », *Ibid.*, 10 juillet 1845 ; « Monsieur le Maire de Classy-les-Bois », *Ibid.*, 28 juillet 1845 ; « Un café de province », *Ibid.*, 18 août 1845. L'article « Monsieur Prudhomme au Salon » a été publié dans *La Silhouette* le 22 mars 1846.

⁸ Champfleury, *Henry Monnier : sa vie, son œuvre*, Paris, É. Dentu, 1879, p. 111.

⁹ Auguste Jal, « Les comiques de Paris », *Nouveau tableau de Paris*, Paris, Librairie de Madame Charles-Béchet, t. II, p. 263-331.

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 : je me sentais entraîné à la fois par la contre-danse qu'a fait danser Henri [sic] Monnier à la bourgeoisie et dans les rondes de Willis, chantant des *lieds* allemands. La reproduction presque littérale des conversations de petits bourgeois de province me plaisait autant que les vagues mélancolies des poètes du nord. Je passais des journées à composer de courtes ballades en prose qui me donnaient, à mes propres yeux, une sorte d'inspiration poétique ; puis je dialoguais des scènes où les détails les plus vulgaires des diseurs de rien n'étaient pas épargnés¹⁰.

La référence à Henry Monnier révèle l'évocation d'une recherche esthétique en cours oscillant entre deux pôles présentés comme opposés et inconciliables : d'un côté, on peut reconnaître l'idée d'une littérature considérée comme restitution, reproduction de la réalité opérées sans médiation ou filtrage de la part de l'auteur ; de l'autre, on y lit en même temps la quête d'une voie personnelle n'excluant pas l'introspection et que l'auteur retrouve dans la poésie allemande.

La trilogie des *Fantaisies*, publiée en 1847, témoigne en effet de fluctuations entre ces deux extrêmes. On y retrouve des textes caractérisés par une esthétique de l'hybride, très variés par les genres, les thèmes et les registres adoptés, parmi lesquels figurent des ballades en prose jamais reproduites par la suite¹¹. Des saynètes à la Monnier sont également présentes : l'auteur reprend « Monsieur le Maire de Classy-les-Bois » (qui figure dans le volume *Chien-Caillou*) et « Monsieur Prudhomme au Salon » (contenu dans le deuxième, *Pauvre Trompette, Fantaisies de printemps*). Elles témoignent de l'adhésion à un paradigme esthétique – celui de la littérature en tant que re-présentation de la réalité – qui est toutefois remis en discussion au sein du même cycle : le récit déjà évoqué portant sur les gestes de Van Schaendel père, publié en 1847 et réédité dans le dernier tome *Feu Miette, Fantaisies d'été* la même année, par exemple, montre l'échec d'un artiste voué à ce même principe de fidélité.

Au même moment, Champfleury commence à manifester un intérêt de plus en plus marqué pour Honoré Daumier. Dans une lettre adressée à sa mère en 1847, il raconte avoir parlé de politique avec le dessinateur à une époque qui annonce les journées de Février¹². À la suite du concours d'esquisses lancé par le gouvernement

¹⁰ Champfleury, « Quelle route prendre », *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1872], p. 127-128.

¹¹ Une section "Fantaisies et ballades" est en effet contenue dans le premier volume, *Chien-Caillou, Fantaisies d'hiver*. Elle comporte également une traduction du *Charpentier* d'Heinrich Heine. Voir : Champfleury, *Chien-Caillou, Fantaisies d'hiver*, éd. Sandrine Berthelot, *Fantaisies, op. cit.*, p. 112-124.

¹² « [...] je causais dimanche dernier avec un des hommes les plus forts de ce temps-ci, cela va t'étonner, c'est Daumier, un caricaturiste ; il me dit que la rue Saint-Denis n'est pas contente. Si la bourgeoisie s'en mêle, la chose est sérieuse, car la bourgeoisie est la royauté de ce temps-ci. » Champfleury, « Lettre à sa mère du 30 juin 1847 », in *Sainte-Beuve et Champfleury : lettres de Champfleury à sa mère, à son frère et à divers*, éd. Jules Troubat, Paris, Mercure de France, 1908, p. 59-60.

provisoire pour une représentation symbolique de la République¹³, Champfleury, sous le pseudonyme balzacien de Bixiou¹⁴, publie dans *Le Pamphlet* en septembre 1848 un article élogieux¹⁵ sur l'envoi de Daumier dont l'esquisse a été classée onzième par le jury¹⁶. L'écrivain y souligne le fait que cette œuvre ne ferait que confirmer un talent déjà exprimé par l'artiste dans ses dessins de presse, talent digne d'attention mais incompris de la majorité du public. Champfleury apprécie en particulier « l'accent (cette rare qualité), qui fait qu'un petit dessin sur bois de Daumier ne peut être attribué à aucun autre maître [...] »¹⁷. L'expression est reprise dans son « Salon de 1849¹⁸ » paru dans *La Silhouette*, toujours à propos de la peinture de Daumier, dans le feuilleton du 22 juillet, où il commente l'envoi de Daumier, *Le Meunier, son fils et l'âne* (collection particulière), toile inspirée par la fable de La Fontaine. D'emblée, le tableau fascine l'auteur par sa composition inattendue, car, au lieu de placer au centre de la représentation les protagonistes du récit, Daumier choisit de mettre au premier plan des personnages secondaires : trois filles que le meunier et son fils rencontrent, parmi d'autres, sur le chemin d'une foire où ils souhaitent vendre leur vieil âne¹⁹. Étonné par ces « trois grasses créatures qui s'égosillent de rire à regarder l'âne se prélassant comme un archevêque²⁰ », Champfleury établit ainsi un parallèle entre la réorganisation des hiérarchies des personnages opérée par Daumier par rapport à son modèle littéraire et une remise en discussion des hiérarchies esthétiques. Les « trois villageoises, d'une énorme santé » se caractérisent en effet, à ses yeux, par un grotesque étalé et d'autant plus surprenant si l'on le considère dans le cadre d'une exposition officielle de peinture. La notion d'accent appliquée à l'art de Daumier relèverait, ici, de la capacité de mettre en relief un sujet « mineur » par une forme

¹³ Marie-Claude Chaudonneret, *La Figure de la République- le concours de 1848*, Paris, R.M.N., 1987.

¹⁴ Champfleury médiatise son appropriation du personnage balzacien en publiant, le jour même, l'article « Scission entre M. de Balzac et Bixiou » (*Le Pamphlet*, 6 août 1848) signé par Bixiou lui-même.

¹⁵ L'article a été recueilli dans le volume : *Œuvres posthumes de Champfleury : Salons 1846-1851*, introduction de Jules Troubat, Paris, A. Lemerre, 1884, p. 97-100.

¹⁶ Daumier, *Esquisse de "La République"*, 1848, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay, donation Etienne Moreau-Nélaton, voir la notice de Henri Loyrette dans le catalogue de la rétrospective de Paris, Ottawa, Washington, *Daumier 1808-1879*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1999, cat. 120, p. 244-248 (sur Champfleury, p. 246).

¹⁷ *Ibidem*, p. 99. L'italique est de l'auteur.

¹⁸ *La Silhouette* les 1er, 8, 15, 22 et 29 juillet 1849 (cinq feuilletons).

¹⁹ Voici les vers de La Fontaine qui auraient inspiré Daumier : « [...] L'enfant met pied à terre, et puis le Vieillard monte, / Quand, trois filles passant, l'une dit : « C'est grand'honte / Qu'il faille voir ainsi clocher ce jeune fils, / Tandis que ce nigaud, comme un Évêque assis, / Fait le veau sur son Âne, et pense être bien sage. / - Il n'est, dit le Meunier, plus de Veaux à mon âge. / Passez votre chemin, la Fille, et m'en croyez. » /Après maints quolibets coup sur coup renvoyés, / L'Homme crut avoir tort et mit son Fils en croupe. [...] » J. de La Fontaine, *Le Meunier, son fils et l'âne*, in *Fables*, III, I, vv. 49-57, Paris, Gallimard, 1991, pp. 101-102.

²⁰ Champfleury, « Salon de 1849 », *La Silhouette*, 22 juillet 1849, *Œuvres posthumes, op. cit.*, p. 176. À comparer avec les propos de Champfleury sur les illustrations des *Fables* de La Fontaine par Grandville : « Grandville s'appliqua au texte du fabuliste, mais il ne comprit que la lettre ; ainsi il conserva les têtes des animaux, mais il les habilla à la mode bourgeoise de 1847. [...] Toute son œuvre est dessinée avec la prudence d'un architecte ; ses gravures sont aussi propres et aussi froides qu'un plan ; on y retrouve les soins et les difficultés d'une montre à répétition. » J. Champfleury, « Grandville », *La Silhouette*, 4 novembre 1849.

qui témoigne d'une grande énergie et liberté d'expression, capacité que Champfleury associe aux dessins populaires et qu'on retrouve notamment dans la production caricaturale de l'artiste²¹.

Les éloges adressés au peintre visent, en effet, à légitimer les spécificités de ses dessins satiriques : « Daumier n'a jamais cherché à *plaire* ; il est brutal, emporté, plein d'un comique puissant, et il peint le bourgeois dans sa cruauté stupide avec le mouvement et le dessin du mouvement²² ». L'écrivain-journaliste admire en particulier l'habileté à créer des images vigoureuses pourvues d'autonomie narrative, ce qui distinguerait Daumier d'autres caricaturistes tels Gavarni. Ce dernier est considéré comme « un mélange assez singulier de dessinateur élégant et de littérateur [qui] cherche tout à la fois l'effet du mot de la légende et l'effet du crayon²³ ». Son comique, inachevé aux yeux de Champfleury, est présenté comme le résultat des tentatives infructueuses de réaliser une synergie entre littérature et caricature. L'attention à créer à la fois des légendes stylistiquement soignées et des images en harmonie avec leur support textuel aurait donné lieu à une production faible et élitiste, « la plus haute expression de l'art pour les amateurs du Jockey-Club²⁴. »

Si relation entre littérature et caricature il y a chez Champfleury, elle n'est pas envisagée par le biais de la complémentarité du visuel et du textuel. À une époque où l'auteur commence à intensifier sa production journalistique, il publie en 1851, dans *Le Pays*, une lettre à Daumier qui servira de préface au recueil *Les Excentriques* suivi des *Grand hommes du ruisseau* paru l'année suivante²⁵. Le volume réunit des articles publiés dès 1845 dans la petite presse. Il s'agit notamment d'une galerie de récits biographiques portant sur la vie de gens singuliers, dans le sillage de la tradition fantaisiste analysée par Daniel Sangsue qui au milieu du XIX^e siècle subit une véritable relance, et qui va de la publication de *Grotesques* de Gautier de 1844, à *Gens singuliers* de Lorédan Larchey, en 1867²⁶.

²¹ Champfleury, « Salon de 1849 », *La Silhouette*, 22 juillet 1849, p. 176-177.

²² *Ibid.*, p. 177.

²³ *Ibid.* p. 177.

²⁴ *Ibid.* p. 177. La primauté de l'image par rapport au texte d'accompagnement est soulignée à plusieurs reprises par l'auteur, comme par exemple dans le feuilleton consacré à Pignal, publié dans *La Silhouette* le 13 janvier 1850 (signé « Bixiou »). En effet, on peut lire : « Pignal est d'autant plus caricaturiste qu'il ne croyait guères à l'influence de la légende en bas du dessin. » Le texte fait partie d'un projet d'études sur les caricaturistes et annonce un article sur Gavarni qui ne verra pas le jour à l'intérieur de cette série. Un feuilleton intitulé « Daumier et Gavarni » - qui reprend les éléments de la réflexion ébauchée en 1849 - ne sera publié qu'en 1864 (*La Vie parisienne*, 9 avril) avant d'être intégré à *l'Histoire de la caricature moderne* (1865).

²⁵ Champfleury, « Lettre à Daumier », in *Le Pays*, 24 juillet 1851. Nos citations renvoient à : *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy, 1856 [1852] (Genève, Slatkine, 1967), p. 3-20.

²⁶ Daniel Sangsue, *Le récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987. Voir également : Bernard Vouilloux, *Écritures de fantaisies : grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, Paris, Hermann, 2008.

Dans sa lettre, l'auteur prend tout d'abord Daumier pour modèle interprétatif. Champfleury le sollicite au sujet des problèmes liés à la réalisation des portraits de ses personnages car à ses yeux, la caricature se prête à la représentation d'individus atypiques qui échappent à toute taxinomie. En effet, il voudrait emprunter au dessinateur sa capacité à adopter les armes de l'observation dans le but de saisir de manière efficace la dimension physique et psychologique des sujets en question : « Quelquefois ces personnages », souligne l'écrivain, « n'ont rien de surprenant ni d'étrange dans leur costume ; tout est dans leur physionomie, que leurs utopies, les rêves, les idées ont rendue bizarre²⁷. » Véritables énigmes vivantes, ces individus inclassables et situés aux marges de la société, « souvent mystérieux comme des sphinx, et toujours indéchiffrables comme l'obélisque²⁸ », mettent en crise la représentation littéraire tout en requérant l'emploi de nouvelles stratégies expressives. Champfleury donne un exemple de ses tentatives tout en retraçant les étapes de réalisation d'un portrait :

Je retrouve dans mes notes, si vous êtes curieux de connaître mes procédés, le *premier état* d'un portrait d'excentrique qui n'a pu être terminé par la malveillance de celui qui posait, par ses soupçons et par sa disparition.

C'était un homme qui tous les jours se promenait sur le Pont-Neuf, gros et gras, avec une belle figure pleine, des yeux illuminés, un peu de ventre, de longs cheveux ramenés derrière les oreilles, et dont les boucles avaient fini par graisser outrageusement le col de la redingote.

Cette belle tête bien construite, et dont les yeux fiers et noirs refoulaient les regards indiscrets des passants du Pont-Neuf, était couverte d'un chapeau que rien, excepté le crayon, ne saurait rendre. [...]

Je me laboure la tête, je grimace, je me donne beaucoup de mal pour rendre ce chapeau ; je rature, je sens que je n'arriverai jamais ; en ce moment je m'aperçois de l'impossibilité de la description dont nos maîtres ont cependant donné depuis vingt ans des modèles de génie²⁹.

Imitant un dessinateur en séance de pose improvisée, Champfleury présente son excentrique sous la forme d'un portrait esquissé. D'un point de vue formel, la représentation se caractérise par une sélection de traits – les yeux, la tête, l'aspect gros et gras – donnant au lecteur une vision d'ensemble. L'auteur s'essaie donc dans un travail de stylisation qui contraste avec la prolifération des descriptions qui s'était imposée dans le roman à partir des années 1830, et ce dans le but de produire, dans son texte, une densité et une concision homologues aux images caricaturales: « Vous avez dû sourire souvent de la peine que se donne le romancier à vouloir dessiner la physionomie avec la prose, vous qui, en quelque libres crayons,

²⁷ Champfleury, *Les Excentriques*, op. cit., p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

donnez la vie pour toujours à des êtres libres que les historiens futurs consulteront avec joie, pour se rendre compte de l'extérieur bourgeois de notre siècle³⁰. » Toutefois, la présence d'un détail à la fois pertinent et déroutant pose problème : le chapeau *impossible* à restituer par le biais de l'écriture ne fait qu'amplifier les difficultés liées à l'effort de rester ancré dans la « chose vue » tout en essayant de la réélaborer de manière saillante. L'image inachevée dans la lettre-préface souligne ainsi, une fois de plus, l'émergence d'une écriture oscillant entre adhésion phénoménologique au référent ciblé et tentatives de réinterprétation demandant l'adoption d'un code expressif innovant. Elle montre la tension vers un style visant à la caricature mais qui ne pourra pas coïncider avec celle-ci – Daumier, souligne en effet Champfleury dans le texte, aurait réussi à compléter l'image. Si un changement de paradigme s'avère donc nécessaire et si l'image satirique peut faire fonction de référence, l'équivalence entre littérature et caricature pose également problème.

Rares sont les auteurs ayant réussi dans ce domaine, selon Champfleury. Parmi ceux-ci émerge la figure d'E. T. A. Hoffmann. L'auteur des *Fantaisies à la manière de Callot* se distingue, en effet, par son activité parallèle d'écrivain et de caricaturiste, à laquelle notre écrivain est très sensible – dès 1853, il commence à publier des études qui aboutiront à son édition des *Contes posthumes d'Hoffmann* (1856). Considéré par l'auteur comme une « nature à part » qui, à la différence de Grandville, ne se serait pas abandonné à la « maladie du fantastique³¹ », Hoffmann est pour lui un écrivain de référence :

La caricature, l'art du dessin, qu'Hoffmann, du reste, pratiqua avec beaucoup plus de modération que l'art musical, servit cependant davantage au conteur. Par la vivacité du croquis, Hoffmann apprit à décrire un personnage en une phrase, quelquefois en un mot comme avec un coup de crayon. Au lieu de ces interminables descriptions de physionomies, d'habits, etc., qui mettaient si justement Stendhal en fureur, on voit circuler dans les *Contes fantastiques* des quantités de personnages grotesques qui ne s'oublent jamais³².

³⁰ Champfleury, « A Honoré Daumier », *Les Excentriques, Ibid.*, p. 10.

³¹ Champfleury, « Grandville », *La Silhouette, art. cit.* (pour les deux dernières citations).

³² Champfleury, *Contes posthumes d'Hoffmann*, Paris, Michel Levy, 1856, p. 27. On constatera toutefois que Champfleury se montre paradoxalement beaucoup moins enthousiaste envers la production graphique de l'auteur. Ses remarques suivent la comparaison des gravures réalisées à partir des dessins de celui-ci, en France et en Allemagne, gravures faisant l'objet de réinterprétations sensiblement différentes : « Il est fâcheux de rabattre sur le génie d'Hoffmann comme caricaturiste ; mais son crayon de dessinateur n'a aucune parenté avec sa plume. Les dessins sont secs, propres, comme les croquis d'un employé qui réjouit tout son ministère en employant son temps à faire la charge des garçons de bureaux ou des sous-chefs. [...] Ce n'est pas que je refuse tout talent de dessinateur à Hoffmann ; au contraire, je préfère sa maladresse exacte aux tournures élégantes des crayons à la mode. L'art adroit, tel qu'il se pratique à notre époque, tel qu'il est enseigné partout et tel qu'il est facile à apprendre, jette quelquefois les esprits inquiets dans d'autres travers, à savoir l'art primitif. Après avoir été dégoûté de l'élégance des procédés, des subtilités de pinceau, du joli, des crayons précieux, ou arrive à adorer les arts de patience, les plans de fortifications et les cartes géographiques. Mais Hoffmann n'a trouvé au bout de sa plume ni la grande maladresse, ni la grande naïveté qui font quelquefois qu'un charbonnage jeté sur un mur par un galopin, en revenant de l'école, est plein de charme. » Si Champfleury essaie de nuancer ses critiques, les meilleures images d'Hoffmann, suggère-t-il, seraient due moins au crayon qu'à sa plume. *Ibid.*, p. 88-89.

La « vivacité » (qui fait écho à la « puissance » attribuée aux dessins de Daumier) des contes d'Hoffmann est associée à la capacité de l'écrivain de réaliser, par sa plume, de véritables « coups de crayons ». Le correspondant textuel est associé par Champfleury à une *brevitas* dont il donne un exemple plus loin, lorsqu'il évoque le portrait du mari de Julie, protagoniste des *Aventures de la nuit de Saint Sylvestre*, d'abord présenté comme un mystérieux inconnu apparaissant dans le premier chapitre du récit : « En ce moment une sottre figure aux jambes d'araignée, avec des yeux de crapaud à fleur de tête, passa en chancelant, et, riant bêtement, s'écria d'une voix aigre et glapissante : « Où diantre s'est donc fourrée ma femme !³³ ». Les commentaires de Champfleury sur cet extrait sont éclairants pour notre propos car ils relancent, une fois de plus, les problèmes liés au rapport entre mimésis et expression autour du portrait littéraire :

Ces trois lignes détachées brusquement conservent-elles leur vivacité ? Au milieu du conte, à travers cette scène d'amour dans un boudoir, ce terrible mari aux *yeux de crapaud*, aux *jambes d'araignée*, fait presque frissonner. Jamais on ne rencontra de mari plus affreusement étrange. On le voit par la citation, il n'y a rien là de *fantastique*, tout est dans la manière de décrire les physionomies, les objets³⁴.

Le portrait est tout d'abord apprécié pour son irruption à l'intérieur de la narration : un brusque changement de registre se manifeste en effet, comme le rappelle Champfleury, lorsque la rencontre entre les deux amants est interrompue par cette présence esquissée seulement en quelques détails : les yeux, les jambes, la bouche, la voix. L'auteur s'arrête en particulier sur la construction de ces éléments en objets grotesques grâce au procédé de l'animalisation qu'il souligne, en italique, dans le texte. La « vivacité » de cette représentation aux yeux de l'auteur consiste ainsi à « montrer comme vivant », à donner une apparence de réalité à son sujet par le biais d'un processus de sélection et surtout de transformation. Son rejet de l'étiquette de « fantastique » à propos de l'œuvre d'Hoffmann montre, en filigrane, l'émergence d'une notion de mimésis à rénover, et qui cherche en même temps ses outils. Dans cette perspective, la caricature se présente comme une sollicitation à observer et à chercher une « manière » alternative et convaincante d'écrire, mais dont l'influence demeure néanmoins floue.

Le Réalisme

Le volume-manifeste *Le Réalisme* (1857), réunit des articles parus dans la petite presse à partir de 1853. Les études qu'il contient portent sur des sujets variés : la

³³ E.T.A. Hoffmann, *Les Aventures de la nuit de Saint Sylvestre*, *Ibid.*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

littérature du XVII^e siècle envisagée à travers le recueil de contes *Les Illustres Françaises* de Robert Challe³⁵ et le théâtre de Diderot³⁶, la littérature populaire vue par le biais des chansons de France³⁷ et de la littérature suisse diffusée en langue française grâce aux traductions de Max Buchon³⁸, le roman de Barbey d'Aurevilly *Une Vieille maîtresse*³⁹, la peinture de Courbet⁴⁰. À l'intérieur de cette œuvre composite, la caricature ne fait donc pas l'objet d'une réflexion systématique.

Ce livre développe sous des perspectives multiples la question de la mimésis, tout en assimilant certains éléments de la réflexion qu'on a essayé de reconstruire jusqu'ici. L'auteur déclare, en effet, « chercher les causes et les moyens qui donnent l'apparence de la réalité aux œuvres d'art⁴¹ », tout en essayant d'établir les critères à la base d'un tel projet. Pour ce faire, il entend se concentrer sur ce qu'il appelle d'une manière très générale « l'étude de la nature », ce qui comporte l'inclusion des classes les plus basses auparavant exclues des hiérarchies esthétiques officielles. La place majeure est attribuée à la recherche des moyens pour adopter un style cohérent avec les sujets traités, un style capable de s'affranchir de ce que l'auteur définit comme le « *beau langage*⁴² ». Cet aspect est abordé surtout dans l'étude sur Robert Challe, qui occupe matériellement la moitié du volume⁴³.

Après avoir préconisé « l'infériorité de la forme et la puissance de l'idée⁴⁴», Champfleury souligne que la production de Challe se distinguerait par sa capacité à agencer les détails, à construire les portraits. Si parfois elle est synonyme d'un soin stylistique dont Champfleury souligne l'inutilité, il s'arrête sur des passages des textes de Challe qui retiennent son attention. Dans le deuxième récit contenu dans *Les Illustres Françaises* et intitulé *Histoire de M. de Contamine et d'Angélique*, il évoque à titre d'exemple le moment où « Contamine fait présent d'une maison à sa maîtresse » pour ajouter que « la description de cette maison ne tient qu'une page, et la maison se voit comme si elle était en *épure*⁴⁵. » Encore une fois, la description se caractérise par sa relative brièveté et surtout par une stylisation qui passe par la

35 « L'aventurier Challes [*sic*] », in *Le Réalisme, op. cit.*, p. 23-116.

36 « Est-il bon ? Est-il méchant ? Lettre à M. le Ministre d'État », *Ibid.*, p. 198-224.

37 « Lettre à M. Ampère touchant la poésie populaire », *Ibid.*, p. 184-197.

38 « La littérature en Suisse », *Ibid.*, p. 225-285.

39 « Une vieille maîtresse. Lettre à M. Louis Veuillot », *Ibid.*, p. 286-320.

40 « Sur M. Courbet. Lettre à Madame Sand », *Ibid.*, p. 270-285.

41 « Quelques notes pour servir de préface », *Ibid.*, p. 1.

42 L'italique est de l'auteur.

43 « Dans l'Aventurier Challes, on retrouvera cette question du style traitée avec plus de développement, mon intention étant de combattre tant que je le pourrai pour défendre ce que Rivarol appelait si justement la *probité* de la langue française. » *Ibid.*, p. 15. L'italique est de l'auteur.

44 *Ibid.*, p. 16.

45 *Ibid.*, p. 33.

réduction de l'objet à quelques traits essentiels, d'où la référence au dessin en épure. Plus loin, il relève le même procédé pour les portraits : dans *l'Histoire de M. des Près et de Mlle de l'Épine* (un autre récit du recueil), il définit le profil de celle-ci « charmant, jeté en quelques coups de plume⁴⁶ », tandis que dans *l'Histoire de M. des Frans et de Sylvie*, il évoque le portrait de l'héroïne en affirmant :

Il faut que la réalité ait un charme toujours nouveau pour qu'avec quelques mots trouvés sans peine, qui semblent couler de la plume tout naturellement, un type de femme se dessine si vivement en quelques lignes ; je ne crains pas plus de rendre monotone mon analyse en découpant cette fine silhouette, que Challes n'a craint de faire deux portraits pareils⁴⁷.

Représenter la réalité passe, ici, par une opération de simplification linguistique et formelle, qui agit par réduction. Les quelques lignes utilisées par Challe pour réaliser un portrait de personnage dont les contours évoquent ceux d'une silhouette confirment l'émergence, chez l'auteur, d'une poétique qui cherche dans le trait verbal les bases d'une nouvelle esthétique, trait dont l'auteur essaie de définir – parfois de manière maladroite – les caractéristiques et qui a tout l'air de s'inspirer du trait graphique.

Comme il l'avait remarqué dès ses premiers articles de critique d'art, Champfleury signale que le trait visuel a l'avantage de créer des images capables de capturer l'intérêt de ceux qui les regardent de manière rapide et énergique. Il pose comme problème majeur en amont de la réalisation d'un portrait le fait de « savoir fixer, comme à coup de marteau, une figure dans le cerveau d[es] lecteurs⁴⁸ ». Dans l'étude consacrée à Barbey d'Aurevilly, Champfleury compare celui-ci à Joseph de Maistre pour affirmer que chez ce dernier « l'image [...] est simple, concise, et va droit au but⁴⁹ ». Et s'il mentionne Balzac, Hugo et Sue en tant que modèles d'efficacité dans ce domaine, il remet encore une fois en question le rôle de la description comme il l'avait fait dans la lettre à Daumier. Surtout chez Balzac, il critique le fait que beaucoup de ses physionomies « ne sont visibles qu'à la lecture, pendant les cinq minutes ; la page tournée, elles sont oubliées⁵⁰. » Selon l'écrivain, une image verbale est saillante si elle présente une iconicité capable d'émerger du texte, si sa force et sa puissance la font ressortir de l'histoire dont elle fait partie pour se fixer dans l'esprit du lecteur.

Si une véritable poétique du trait surgit ainsi, petit à petit, comme support au projet réaliste de l'auteur, la recherche d'un langage rénové, fort et immédiat inspiré par

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

l'image satirique croise au même moment les études que Champfleury mène sur la culture populaire et dont on trouve un échantillon dans *Le Réalisme*. À partir de 1850, en effet, il commence à publier des études portant la légende du Bonhomme Misère⁵¹. L'année suivante, paraît un article sur *Les Gras et les maigres* de Brueghel l'Ancien⁵². Ces textes inaugurent des recherches qui s'intensifient dans les années 1860 et qui développent les enquêtes menées à partir de la caricature vers un champ plus vaste et complexe, tout en ajoutant un éventail de formes artistiques non légitimées liées entre elles, telles que l'imagerie, la littérature et la chanson populaires ainsi que la faïence⁵³.

La notion de réalisme « expressif » qui émerge des réflexions de Champfleury sur l'image satirique montre toutefois que le rapport entre littérature et caricature, envisagé à travers le portrait, s'avère problématique. À cette époque-là, l'auteur semble donc vouloir intégrer à sa recherche d'autres formes artistiques qu'il considère comme proches de la caricature et capables de transmettre cet « accent » et cette « puissance » qu'il souhaiterait réaliser en littérature. En témoigne la lettre publique que Champfleury adresse à Jean-Jacques Ampère, directeur des instructions de collecte dans le cadre de l'enquête officielle organisée par Fortoul en 1852 sur les chansons populaires de France⁵⁴. Porteuse d'un « sentiment [...] cruel, net, impitoyable, réel, positif⁵⁵ », la chanson *Le Femme du roulier* qui fait l'objet de l'article déroute en effet pour ses contenus crus « en dehors de toutes règles de la prosodie⁵⁶ » et pour sa mélodie « en dehors des lois musicales communes⁵⁷ ». Ce sera à partir de la combinaison de ces formes non conventionnelles que Champfleury tentera d'explorer de nouveaux chemins entre art en littérature.

⁵¹ Champfleury, « La légende du Bonhomme Misère », *L'Événement*, 25 et 26 octobre 1850 (deux feuillets).

⁵² Champfleury, « La tragédie des Gras et des Maigres », *Le National*, 19 septembre, 1851. L'article a été ensuite recueilli dans : *Contes d'automne*, Paris, V. Lecou, 1854 (en particulier pp. 83-84).

⁵³ Voir à ce sujet : Bernard Vouilloux, *Un art sans art : Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage, 2009.

⁵⁴ Champfleury, « Lettre à M. Ampère touchant la poésie populaire », *L'Illustration*, 15 novembre 1853 ; publiée ensuite dans *Le Réalisme*, op. cit., pp. 184-197.»

⁵⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁷ *Ibid.*, p.186.

PLAN

- [Les caricaturistes, des modèles littéraires ?](#)
- [Le Réalisme](#)

AUTEUR

Michela Lo Feudo

[Voir ses autres contributions](#)