

TÖPFFER



SKIRA

T Ö P F F E R

Lucien Boissonnas
Philippe Kaenel
Marie Alamir-Paillard
Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz
Jean-Daniel Candaux
Annie Renonciat
Thierry Groensteen

Réalisé sous la direction de Daniel Maggetti
à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la mort de Rodolphe Töpffer

SKIRA

La gratitude de la Société d'études töpffériennes va aux institutions qui ont généreusement apporté une aide financière à la réalisation de ce volume:

l'Etat de Genève (Fonds Rapin)
la Ville de Genève
la Fondation Hans Wilsdorf, à Genève
la Fondation Hélène et Victor Barbour, à Genève
la Fondation de l'Exposition nationale suisse Zurich 1939
pour l'art et la recherche scientifique, à Rüschlikon
la Société Générale de Surveillance, à Genève
la Fondation Pittard de L'Andelyn, à Genève
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

AVANT-PROPOS

Pourquoi, se demandera-t-on peut-être, un nouveau livre consacré à Rodolphe Töpffer?

L'auteur genevois a fait en effet l'objet de deux importantes biographies à la fin du siècle dernier, celle d'Auguste Blondel et celle de l'abbé Pierre-Maxime Relave, parues toutes deux, par un curieux fait du hasard, en 1886. En 1937, Paul Chaponnière lui consacrait une petite monographie: *Notre Töpffer*. Plus d'un siècle et un demi-siècle se sont écoulés depuis lors. N'était-il pas temps de mettre à nouveau Rodolphe Töpffer en pleine lumière ?

La Société d'études töpffériennes a été fondée à Genève en 1974; son but statutaire est de «développer et de coordonner les études relatives à Rodolphe Töpffer et à son œuvre, de publier ses écrits et notamment sa correspondance et de rassembler des documents concernant sa vie, ses œuvres, sa famille et son époque».

Pour être fidèle à ce dessein, elle a estimé qu'il convenait de célébrer dignement en 1996 le cent-cinquantième anniversaire de la mort de Rodolphe Töpffer, survenue le 8 juin 1846. Elle est ainsi à l'origine de l'exposition qui se tient au Musée Rath à Genève, et fera ensuite halte à Bruxelles, Hanovre, Zurich et Paris. La Société est aussi l'initiatrice du Colloque qui se déroulera dans notre cité les 6 et 7 juin 1996.

Elle a pensé que ces manifestations seraient incomplètes si tous ceux qui ont été une fois charmés par les livres et les albums de l'auteur de M. Vieux-Bois, ainsi que les érudits qui s'intéressent à la littérature romande et française, ne pouvaient pas disposer d'un ouvrage sur l'écrivain genevois plus neuf que ceux, certes très précieux, qui viennent d'être cités.

Le présent volume n'est pas une biographie nouvelle; il est une somme d'études, il est vrai basées sur des éléments biographiques. Mais surtout, au-delà de ceux-ci, il embrasse les différentes facettes de l'œuvre de l'auteur, et révèle l'influence du romancier, du nouvelliste, du dessinateur, du professeur et de l'homme politique que fut Rodolphe Töpffer.

Depuis quelques décennies, la manière d'approcher les œuvres des écrivains et des artistes a changé par rapport à celle qu'utilisaient les chercheurs d'avant-guerre. Ces œuvres sont étudiées à la lumière d'autres critères développés par des sciences nouvelles, qui permettent de mieux explorer les écrits. L'examen minutieux des sources met au jour des aspects inconnus de l'auteur et conduit à une meilleure compréhension de l'homme qu'il fut et de ses œuvres.

Nous venons de souligner que Rodolphe Töpffer fut un écrivain protéiforme. Cela implique que son œuvre ne peut guère être saisi par un seul spécialiste. C'est la raison pour laquelle la Société d'études töpffériennes a fait appel à plusieurs chercheurs pour en étudier

les différents aspects, pour scruter les dessins de l'artiste genevois, ses écrits, ses albums en estampes, ses récits de voyages, montrer en quoi il suivit une voie classique ou au contraire innova et fut à l'origine d'un art insoupçonné jusqu'à lui.

Le lecteur découvrira dans les études qui suivent des regards véritablement nouveaux posés sur une œuvre dont maints aspects étaient méconnus: qui connaît les critiques que Rodolphe Töpffer a rédigées à l'occasion d'expositions de tableaux, et combien d'admirateurs des fameux «albums» se sont-ils penchés sur les *Menus propos*, véritable traité d'art?

Il était donc judicieux de dépasser le cadre d'une biographie, et de scruter une œuvre chatoyante et souvent originale qu'une importante iconographie illustre pour le plus grand plaisir du lecteur.

Depuis environ trois ans, les auteurs de ces études ont eu à cœur, en puisant dans des documents d'archives, de soumettre l'œuvre töpfférien à de nouvelles analyses, et de rendre ainsi un hommage à l'écrivain et au dessinateur.

La Société d'études töpffériennes est donc fière de pouvoir célébrer Rodolphe Töpffer, dont la renommée s'étend bien au-delà de sa ville natale, puisque, aujourd'hui, il est considéré comme le fondateur d'un genre artistique inconnu.

Il nous reste l'agréable plaisir d'exprimer nos très vifs remerciements au Fonds national suisse de la recherche scientifique, qui a accepté la requête que nous lui avons présentée, et a permis ainsi aux chercheurs de commencer et d'achever leurs travaux.

Et nous laisserons le dernier mot à Töpffer:

«Va, petit livre, et choisis ton monde...»

Jacques Droin

Président de la Société d'études töpffériennes

RODOLPHE TÖPFFER CRITIQUE D'ART, 1826-1846: DE LA SUBVERSION À LA RÉACTION

Marie Alamir-Paillard

Introduction

«Töpffer existe-il encore, a-t-il jamais existé à quelques lieues des tours de St-Pierre? Est-il autre chose qu'un préjugé local, un fétiche genevois?»¹ Questions toutes rhétoriques que posait en 1886 Marc Debrit dans le *Journal de Genève*, à propos de certaines réactions suscitées par la parution de l'importante biographie consacrée par Auguste Blondel à Rodolphe Töpffer; questions pourtant qu'il n'est peut-être pas incongru d'exhumer en ces temps de célébration. Certes, non seulement Töpffer existe encore, mais il existe de plus en plus et en des lieux de moins en moins genevois! Un nombre croissant d'admirateurs d'ici et d'ailleurs peut témoigner l'avoir rencontré. Mais de quel Rodolphe Töpffer s'agit-il? Duquel d'entre lui?

Aléas d'une réception

Parmi les œuvres si disparates de ce singulier pluriel, la postérité «consommatrice» a très tôt fait le choix du rire et du sourire. Au grand dam d'un autre biographe de Töpffer, l'abbé Relave, qui déclarait, quarante ans après la mort de l'écrivain et dessinateur genevois: «Töpffer n'est point inconnu en France, mais je dirais volontiers qu'il y est méconnu. On lit ses *Nouvelles genevoises* et on les déclare, il est vrai, charmantes, on feuillette volontiers ses *Albums*, on donne aux enfants ses *Voyages en zigzag*, pour les amuser encore plus que pour les instruire, et c'est tout. Il a pourtant fait autre chose et mieux que ces œuvres légères d'imagination et de fantaisie.»² L'abbé espérait donc contribuer par son étude à corriger une réception contemporaine qu'il déplorait. A son goût, l'humoriste n'était qu'un accident, les histoires en estampes «assez secondaires dans son œuvre», et il n'ambitionnait rien moins que de faire apprécier plutôt le professeur de belles-lettres et ses cours de littérature, le citoyen et ses écrits politiques, l'esthéticien, enfin, auteur des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*³, le «meilleur ouvrage sur le Beau qui ait été écrit en

français» et dans lequel on pouvait lire «le mot que Dieu lui avait donné à dire»⁴. Bref, son sujet ne lui semblait pas considéré pour le bon motif et il allait s'employer, en revalorisant l'esprit de sérieux contre «les choses folles»⁵, à morigéner un public qui, en ce temps-là déjà, renâclait aux aspects édifiants, moralisateurs, réactionnaires ou simplement plus graves de certains textes, et préférait «s'instruire en s'amusant», selon la méthode Farcet proposée dans l'*Histoire de M^r Crépin*⁶. Un public ressemblant étrangement à celui d'aujourd'hui, et qui souscrivait déjà à l'avis maintenant largement partagé selon lequel «les meilleures productions de Töpffer sont celles qu'il a menées avec désinvolture»⁷.

Car l'examen de la réception de l'œuvre (rééditions, tirages, diffusion, traductions, fortune critique) atteste que la postérité s'obstine à contrarier les vœux du prosélyte abbé. De nos jours, c'est principalement au dessinateur des histoires en estampes, secondairement à l'écrivain des *Nouvelles genevoises* et des *Voyages en zigzag*, très rarement à l'esthéticien ou au critique d'art et pour ainsi dire jamais au romancier moralisateur ou au publiciste pamphlétaire que réfère le nom de Töpffer. Les rééditions récentes de certaines œuvres, de même que les expositions qui lui sont consacrées, sont, de fait, étroitement tributaires de la vogue que connaît, depuis quelques années, la littérature de voyage⁸, et surtout de l'intérêt actuel pour la bande dessinée dont il est tenu pour l'un des prestigieux ancêtres, voire pour l'inventeur⁹. Si donc Töpffer est connu et apprécié aujourd'hui, c'est toujours à travers ses «œuvres légères, d'imagination et de fantaisie»: n'en déplaise à l'abbé Relave, la postérité «consommatrice» s'en tient au principe de délectation et elle a ses raisons. Mais la postérité «scientifique» contemporaine, elle aussi, a le plus souvent privilégié les aspects de sa production susceptibles, par leur «modernité» ou leur caractère précurseur, d'intéresser des problématiques actuelles¹⁰, et a négligé un nécessaire réexamen de l'ensemble de l'œuvre et de la vie de Rodolphe Töpffer. Or l'homme demeure encore en partie dissimulé dans l'ombre portée de sa propre statue, non retouchée, telle qu'elle a été fondue au siècle dernier par ses deux principaux biographes, l'abbé Relave et Auguste Blondel.

Tous les ouvrages ultérieurs, jusqu'aux études actuelles, s'inspirent très abondamment de ces biographies de référence¹¹, d'une indéniable richesse – elles puisent dans les archives familiales et une importante correspondance –, mais qui sont à manier avec prudence. Leur caractère hagiographique implique des pudeurs, des censures, des distorsions, des complicités idéologiques et politiques, qu'il n'est possible de repérer qu'à travers d'autres sources de l'époque. Ainsi les aspects polémiques ou conflictuels de l'engagement de Töpffer, qu'ils ressortissent à l'art, à la littérature ou à la politique, se voient-ils systématiquement euphémisés quand ils ne sont pas, le plus souvent, tout bonnement passés sous silence, alors qu'on en trouve la trace dans la presse ou dans la correspondance. Les textes sont presque toujours cités ou paraphrasés sans être mis en perspective ni contextualisés. Dans l'ouvrage de Blondel, la bibliographie de Mirabaud recensant, outre les écrits de Töpffer, les travaux ou notices qui lui sont consacrés, omet d'ailleurs systématiquement les articles défavorables ou violemment critiques.

Cette vision conservatrice et apologétique, qui perdure dans les ouvrages généraux publiés dans la première moitié de notre siècle¹², informe aujourd'hui encore trop souvent les pages consacrées à Töpffer et conditionne une image qui tient bien parfois du préjugé autant que du fétiche... Ce n'est que depuis peu que la recherche universitaire (ré)interroge les sources selon des méthodes et des problématiques renouvelées, dans une optique moins transitive et plus spécifiquement historique¹³. Elle s'attache désormais à restituer, avec les autres faces du Protée genevois, d'autres aspects de l'œuvre et de son contexte, moins «modernes», moins séduisants sans doute, mais remarquables par la cohérence de leurs contradictions apparentes. Plusieurs Rodolphe Töpffer manquent encore à l'appel: parmi eux le rédacteur principal du *Courrier de Genève*, engagé dans une lutte féroce contre l'opposition radicale et le processus de démocratisation mis en œuvre à Genève, et dont les prises de position exprimées dans plus de deux cent cinquante articles apportent un éclairage précieux sur les critères idéologiques qui sous-tendent sa production romanesque, critique et artistique des dernières années.

Quant au Rodolphe Töpffer esthéticien et critique d'art, celui que, par habitude, on n'a pas cessé d'appeler «l'auteur des *Menus propos*», qu'en est-il aujourd'hui? Là encore, on constate que seuls les textes théoriques directement liés à la pratique du dessinateur «inventeur de la bande dessinée» (la notice sur les *Essais d'autographie* et l'*Essai de physiognomonie*) sont l'objet d'analyses et de réédition¹⁴. En revanche, depuis plus d'un siècle et demi, l'écho s'est considérablement assourdi du bruit que son célèbre maître-ouvrage, les *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, avait fait dès sa parution en France en 1848, et dont témoigne entre autres l'important article de Théophile Gautier qui le salua dans la *Revue des Deux-Mondes*¹⁵. Ce «voyage en zigzag dans les terres de l'esthétique»¹⁶ devait connaître un succès durable, puisqu'on dénombre une quinzaine de rééditions ou réimpressions parisiennes jusqu'à la dernière, genevoise, en date de 1926¹⁷. Depuis, plus rien... Qui sait, peut-être

l'approche du 200^e anniversaire de la naissance de Töpffer persuadera-t-elle heureusement à un éditeur de réveiller ce Beau au bois dormant. Une aussi longue absence, jointe au caractère irréductible d'un texte qui se moque de la logique des genres, et qui par là défie les normes des disciplines, expliquerait-elle la rareté des travaux qui le prennent en compte¹⁸ et l'inexistence d'une étude monographique fouillée?

L'importante littérature critique, qui a contribué à faire de son auteur l'un des acteurs majeurs de la scène artistique genevoise des années 1825-1845, demeure elle aussi méconnue. La réédition des articles, des plaquettes et des opuscules réunis entre 1953 et 1957 par Pierre Cailler sous le titre de *Mélanges sur les beaux-arts*¹⁹, n'a, jusqu'à il y a peu, pas suscité de recherche systématique. Certes, d'invariables extraits célèbres sur la peinture alpestre sont régulièrement convoqués, pour rappeler le rôle déterminant de Töpffer dans la genèse de la nouvelle école de peinture genevoise; certes son nom est inséparable depuis longtemps de celui du peintre Alexandre Calame²⁰. Plus récemment, des études ponctuelles ont précisé certains aspects de cet engagement critique²¹, mais l'ensemble de cette production reste à envisager dans ses principes, ses références et ses catégories d'analyse, dans ses relations au contexte socioculturel genevois ainsi que dans ses implications idéologiques et politiques²².

Problèmes de méthode

Les difficultés d'une telle entreprise se révèlent multiples et tiennent autant à l'état présent des travaux sur l'histoire et la théorie de la critique qu'à des problèmes plus directement liés au sujet.

Histoire de la critique d'art

Les recherches dans ce domaine ont longtemps été menées dans la double perspective d'une histoire littéraire uniquement attachée à la production critique des grands écrivains, d'une part, ainsi que d'une histoire de l'art prioritairement intéressée par la réception critique des artistes confirmés, de l'autre. Cet élitisme disqualifiait d'emblée la critique d'art d'un Rodolphe Töpffer, écrivain considéré comme «mineur», qui s'attachait à des objets artistiques de second plan et, surtout, périphériques. Mais le temps est révolu d'une saisie purement anachronique et manichéenne de la critique d'art, considérée pour ses seules vertus littéraires et prophétiques à propos d'œuvres consacrées, telle que l'emblématisait, en 1960, l'«historien» d'art (pourtant genevois!) François Fosca. Ce dernier légitimait l'exclusion de Töpffer de son étude sur les écrivains et les arts visuels par une argumentation qui illustre «exemplairement» une approche instrumentale négligeant à la fois la réalité et la valeur historique intrinsèque d'un corpus, et qui s'avère dans le même temps inconsciente de l'intérêt de certaines de ses affirmations, par ailleurs pertinentes:

[S]on livre, *Réflexions et Menus Propos*, aussi diffus que charmant, ainsi que ses articles sur la peinture de montagne,



contiennent des idées fort intéressantes et très en avance sur celles qui avaient cours à son époque. Mais ses ouvrages sont plutôt de l'esthétique que de la critique d'art. En outre, lorsque Töpffer porte des jugements sur des œuvres anciennes ou modernes, il fait preuve d'un goût très timoré. Il n'avait d'ailleurs qu'une connaissance très limitée de l'art du passé et de celui de son temps.²³

L'histoire de la critique d'art a depuis considérablement élargi ses objectifs, dès lors qu'elle a décidé de prendre en compte l'ensemble de la littérature artistique et d'en étudier les conditions de production et de fonctionnement²⁴. Pour le XIX^e siècle, elle a commencé à constituer d'importants corpus de sources qui soulèvent de nouvelles problématiques, multipliant les approches interdisciplinaires (en convoquant aussi bien l'histoire sociale et politique, la sociologie artistique que l'histoire littéraire, la sémiologie ou la linguistique), et requièrent des méthodes d'analyse adéquates à des questions entièrement renouvelées²⁵.

Mais pour l'heure, les premières publications répondant à un tel projet (bibliographies, actes de colloques, anthologies, monographies²⁶) concernent plus précisément les littérateurs d'art français autour des Salons parisiens. Les études se concentrent en outre principalement sur la seconde moitié du XIX^e siècle: les périodes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet sont encore très peu explorées²⁷, ce qui nous prive présentement de précieux éléments de comparaison. Seule une étude d'ensemble de la critique française contemporaine à celle de Töpffer permettrait de dégager paramètres, structures, constantes, lignes de force ou de rupture, et de construire les paradigmes auxquels confronter la spécificité de notre sujet genevois, en quête d'une identité inséparable de sa relation

Jules Peignant, illustration pour «Henriette», 1844, plume et encre de Chine, 17,6 x 10,9 cm. BPU, coll. Suzannet.

ambivalente au référent français. Par ailleurs, la rareté des travaux sur la critique d'art en Suisse romande au XIX^e siècle empêche d'en bien connaître les caractéristiques qui permettraient de définir les éventuelles composantes régionales de cette identité, en même temps qu'elle mettrait en évidence des particularités cantonales.

Contexte genevois

Les récents développements méthodologiques complexifient donc les approches, et engagent à prendre en compte, théoriquement du moins, pour chaque étude de cas, une série d'éléments qui dans la pratique ne sont souvent pas connus. Le nécessaire ancrage des textes se révèle parfois difficile. Car bien évidemment, les conditions d'exercice de la critique sont dépendantes d'un champ daté et localisé, soumis à des circonstances politiques et économiques qui en déterminent le fonctionnement, les enjeux, les engagements et, quelquefois, les thèmes.

Mauro Natale, auteur d'un ouvrage pionnier consacré à l'histoire de l'art à Genève, intitulé *Le Goût et les collections d'art italien à Genève*, constatait en 1980 que «les conditions d'établissement du champ artistique à Genève, de son affirmation et de sa normalisation» restaient à établir, et que «la recherche historique sur les XVIII^e et XIX^e siècle [était] loin de répondre à ces exigences»²⁸. S'il faut souligner le vigoureux essor des travaux entrepris depuis lors²⁹, il n'en reste pas moins un nombre considérable d'arpents à défricher.

Pour ce qui concerne la première moitié du XIX^e siècle, on ne dispose que de rares monographies «scientifiques» consacrées aux principaux peintres de l'ancienne et de la nouvelle école genevoise et d'aucune étude thématique ou quantitative de l'ensemble de la production picturale de la période. On ne peut de surcroît bénéficier de travaux d'histoire sociale sur les protagonistes du champ artistique; les renseignements sur les conditions d'apprentissage, de pratique, d'existence, d'inscription sociale et économique des artistes sont rares et dispersés. L'histoire économique de la production des biens artistiques, l'organisation du marché local et international, l'histoire des institutions artistiques (en particulier celle de la toute-puissante Société des Arts, dispensatrice aussi de la formation artistique, ou celle de la Société des Amis des beaux-arts) et de leurs relations avec les instances gouvernementales, sont autant de domaines qui restent à étudier.

En ce qui concerne la critique d'art genevoise de la Restauration, si la notoriété de Rodolphe Töpffer, écrivain et dessinateur, a eu pour corollaires l'attribution et la réédition de ses textes critiques souvent publiés anonymement, et a fait de lui la seule référence genevoise connue en la matière (au risque de lui conférer une importance et une originalité sans mesure avec la réalité), le substantiel corpus contemporain d'opuscules et d'articles de gazettes témoignant de la vivacité de cette critique d'art et de la multiplicité des auteurs, n'a, jusqu'à aujourd'hui, fait l'objet d'aucun inventaire ni d'aucune investigation systématique.

Ces lacunes devraient être en partie comblées, dans un proche avenir, par la thèse que Danielle Buysens

annonce sur la naissance de la réception publique de l'art à la fin du XVIII^e et au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Cette étude permettra de dégager les conditions d'exercice de la critique en reconstituant l'ensemble du débat esthétique de l'époque – débat dont certaines analyses ponctuelles ont déjà démontré l'importance et la complexité³⁰.

En attendant, il apparaît pourtant essentiel de rendre compte des écrits de Töpffer en tentant de restituer leur dimension dialogique et en les réinscrivant dans une conversation critique à plusieurs voix, parfois polémique, qui leur apporte un nécessaire éclairage. Cela implique, outre la recherche de brochures diverses, anonymes la plupart du temps, le dépouillement exhaustif de la presse genevoise contemporaine. Tient-on les textes des gazettes que, bien souvent, l'on n'en connaît pas pour autant les auteurs. Or, si leur identité est secondaire pour l'analyse de contenu, elle devient par contre essentielle, dès lors qu'on s'intéresse à la position sociale des critiques, à leur idéologie politique, à leurs relations interpersonnelles et aux enjeux divers qui sous-tendent le discours esthétique dans un milieu aussi confiné que celui de Genève. Il n'a pas toujours été possible de la découvrir et la configuration de la critique genevoise reste encore par endroits aussi nébuleuse que les paysages lacustres d'Auriol dont Rodolphe se gaussait³¹.

A propos d'un corpus et d'une approche

Le corpus hétérogène des écrits de Töpffer sur les beaux-arts, qui s'étend sur une vingtaine d'années, comporte, outre les trois critiques d'expositions (les «Salons») et les articles monographiques consacrés à un tableau particulier, des articles programmatiques, des écrits d'esthétique, des propos concernant la politique artistique genevoise, des comptes rendus d'ouvrages sur la peinture ou d'albums illustrés, des réflexions sur les techniques de reproduction de l'image, ainsi que des textes mixtes, où les commentaires d'événements politiques contemporains accompagnent les considérations artistiques et souvent leur donnent sens³². Une telle énumération, rassemblant des textes de statuts fort différents, pose, avec le problème de leur «hiérarchisation», celui de leurs relations, et nécessite une brève mise au point.

Dans un récent article méthodologique³³, Dario Gamboni a rappelé la distinction traditionnelle entre une définition *stricto sensu* de la critique d'art (entendue comme le genre littéraire spécifique du jugement porté sur des œuvres d'art contemporaines exposées publiquement), et une définition plus large, englobant sous l'appellation de «littérature d'art» tous les genres de commentaires d'art (de l'article de presse à la correspondance, en passant par la notice de dictionnaire, la chronique d'art, le compte rendu d'exposition, le guide de musée, le récit de voyage, la monographie, l'étude historique, le texte polémique, le manifeste, le recueil d'aphorismes, le roman sur l'art et le roman d'art). Le fait que toutes ces catégories de

textes aient été «pratiquées par des auteurs considérés comme des “critiques d’art”», confirmant ainsi l’existence de liens étroits entre les genres et la grande perméabilité des frontières entre ces deux définitions, amène à «considérer que, pour comprendre la structure de la “critique d’art” du XIX^e siècle, il faut tenir compte *a priori* de l’ensemble de la littérature d’art».

Ce qui paraît évident pour l’étude d’un tel sujet semble l’être *a fortiori* pour l’étude monographique. Privilégier, à l’intérieur d’une œuvre individuelle, des catégories de textes sur la base de distinctions et de jugements de valeur arbitraires, revient à s’en interdire la perception historique que permet seule leur articulation aux textes écartés. C’est donc de propos délibéré que j’adopte ici la définition élargie de la critique d’art, qui recouvre la «littérature d’art» de Rodolphe Töpffer. Le titre choisi par Pierre Cailler pour sa réédition partielle, *Mélanges sur les beaux-arts*, en dit bien le caractère à la fois composite et indissoluble.

Ce corpus peut être très schématiquement organisé autour du pivot que constitue, dans la biographie töpfférienne, l’année 1832, date à laquelle le jeune chef de pensionnat est nommé professeur de rhétorique et de belles-lettres à l’académie de Genève. Avant 1832, c’est le temps des «Salons», de l’impudente critique sociologique du milieu artistique genevois, de la défense passionnée des artistes et de leurs intérêts, des attaques violentes et répétées contre une élite accusée d’indifférence coupable envers les beaux-arts indigènes; c’est le temps de l’alacrité et de la fantaisie, de l’humour et du travestissement, des vagabondages stylistiques entre parodie et ironie, c’est le temps du critique «en saltimbanque».

Dès 1832, et plus encore après 1834, année qui voit Töpffer entrer au Conseil représentatif de Genève dans les rangs conservateurs, le poids de l’inscription sociale se fait sentir. Le fond comme la forme du propos évoluent rapidement vers une critique didactique, programmatique et idéologique qui se résout en deux grands thèmes: le paysage alpestre et l’histoire suisse. Le style de l’écrivain se rallie à l’esprit de sérieux jusqu’à en devenir parfois emphatique et doctrinaire. C’est le temps du critique en catéchiste. Certes, le dédoublement stylistique perdure au-delà de ces dates, mais il traduit alors le clivage entre la critique ponctuelle et idéologique et une réflexion esthétique plus large. Dans les années 1840-1841, par exemple, les critiques de peinture d’histoire, empreintes d’un pathos moralisateur (*La Prise du château de Rozberg* ou *Arnold de Melchtal*) coexistent avec un texte magnifique où argumentation et écriture font assaut de grâce et d’esprit (*Sur la plaque Daguerre*). En bon «rhétoricien assermenté et autorisé du gouvernement»³⁴, Töpffer sait parfaitement varier les discours en fonction des enjeux et des destinataires. Tout comme il saura, au plus fort des luttes politiques qui voient se confronter, dans les années 1840, les conservateurs au pouvoir à l’opposition radicale réclamant le suffrage universel, utiliser la critique d’art comme une tribune, à des fins partisans, et pratiquer l’amalgame de ses opinions réactionnaires et de ses considérations artistiques.

Parmi les nombreuses approches possibles de la «littérature artistique» de Rodolphe Töpffer, j’ai choisi d’interroger l’ensemble des textes de Töpffer liés à la situation genevoise, à partir du profond engagement,

du véritable «activisme» qui les sous-tendent, et d’envisager plus particulièrement les liens étroits de cette critique artistique avec la position sociale et les opinions politiques de l’auteur: autrement dit, les incidences de la biographie sur la nature des combats qui traduisent très clairement le glissement progressif, de la subversion à la réaction.

Car c’est en artiste, au service d’une cause artistique, que, dans une feuille d’opposition libérale au gouvernement aristocratique de la Restauration (le jeune *Journal de Genève*), Töpffer écrivait, en 1827, son premier article de presse³⁵ dans lequel il exhortait ses notables concitoyens à l’achat de la peinture genevoise. Mais quinze ans plus tard, c’est en «idéologue» d’emprunt, au service d’une cause politique, qu’il signe, dans l’organe d’opposition réactionnaire et aristocratique à un gouvernement en voie de démocratisation (*Le Courrier de Genève*), l’un de ses derniers articles critiques. A propos des œuvres du peintre Calame, il y fait l’éloge à peine déguisé de l’Ancien Régime qui, par l’entremise des rois de France et de Prusse, couvre de médailles et d’or les artistes genevois, et il prédit à ses compatriotes la mort des beaux-arts si les radicaux devenaient les maîtres de la place³⁶.

La nécessaire recontextualisation des textes soulève des problématiques diverses qu’il faut explorer en parallèle, et pour lesquels les travaux font souvent défaut. Les premiers textes (les Salons et les opuscules concernant la politique artistique genevoise, parus entre 1826 et 1832) exigent, comme on l’a déjà dit, une bonne connaissance du champ artistique et la restitution du débat critique. Les articles programmatiques et monographiques sur Calame et Lugardon (1834-1841), tout en précisant le rôle de Töpffer dans la constitution du concept d’école genevoise de peinture, renvoient, à travers la double thématique de la peinture alpestre et de la peinture d’histoire nationale, à l’histoire de l’helvétisme, du romantisme suisse romand et à l’analyse du sentiment «national» genevois. Enfin les textes des années 1840, qui actualisent l’idéologie réactionnaire et unissent l’art à la morale, obligent à se plonger dans l’histoire politique de ces années troublées et à élucider la participation de Töpffer aux luttes partisans, par le biais de son intense activité journalistique au *Courrier de Genève*, jusqu’ici jamais examinée.

Je me bornerai donc à présenter en premier lieu quelques éléments biographiques déterminants pour la formation du jeune «critique» (l’héritage d’Adam Töpffer, la vocation brisée, le séjour parisien, l’alliance avec Duval), puis à analyser certains «moments et morceaux choisis» plus polémiques, particulièrement révélateurs de son cheminement (les «Salons» des débuts, l’«invention» de la peinture nationale, les amalgames entre art et politique), en privilégiant d’une part ce qu’on pourrait appeler la critique conjoncturelle (c’est-à-dire les textes de Töpffer relatifs aux artistes genevois ses contemporains et à leurs œuvres), et de l’autre, les sources (manuscrits, correspondance, presse, archives des institutions artistiques), pour la plupart jamais exploitées dans cette perspective. Cette double approche met à jour des tactiques non explicites, des écarts parfois importants entre le jugement intime (qu’on trouve dans la correspondance et dans certains brouillons) et l’avis exprimé. De telles

discrepances, résultant d'une série de facteurs conjoncturels, stratégiques et sociaux, souvent impossibles à repérer car rarement documentées, font apparaître que le métalangage de la critique est lesté d'enjeux qui rendent l'analyse historique et sociologique primordiales et qui, établis et pris en compte, devraient relativiser la trop grande importance souvent exclusivement accordée aux textes «visibles» et aux analyses de contenu esthétique, au détriment des «actes critiques». C'est donc ici bien plus du critique Rodolphe Töpffer en tant qu'agent du champ artistique genevois que de sa critique en tant que genre littéraire et esthétique qu'il sera question.

Du pinceau à la plume

«Jules, c'est moi.»³⁷ Par cet aveu, flaubertien avant l'heure, Rodolphe révélait à Sainte-Beuve l'identité du jeune homme rêveur de «La bibliothèque de mon oncle», confirmant la dimension autobiographique essentielle de sa fiction littéraire. Cette dimension s'avère, du reste, prédominante pour l'ensemble de l'œuvre. «Töpffer est de ceux qui mettent une trop grande part d'eux-mêmes dans leurs ouvrages pour qu'on puisse la négliger», constatait déjà l'abbé Relave, qui, parti à la chasse des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, s'en était allé «demander l'explication du livre à la vie de l'auteur»³⁸ et s'y était arrêté en chemin. La critique d'art töpfférienne n'échappe pas à cette surdétermination biographique en même temps qu'elle s'inscrit dans un contexte socioculturel précis. Il faut donc dire quelques mots de l'acteur en son théâtre.

L'héritage

Que l'on découvre les dessins grotesques et les caricatures politiques de Wolfgang-Adam Töpffer ou que l'on savoure sa malicieuse correspondance³⁹, on mesure avec stupéfaction à quel point son fils lui est redevable. Certaines parts de l'héritage ont déjà été présentées ici⁴⁰. Il en est d'autres qui concernent plus particulièrement l'activité critique de Rodolphe Töpffer, ses thèmes de prédilection et ses choix stylistiques, qu'il faut souligner.

L'esprit frondeur, indépendant, l'humour caustique, le goût de la charge, la fantaisie, la verve épistolaire, l'anticonformisme, le mépris de la grandiloquence et de la pose, l'amour du naturel et de la simplicité: autant de particularités propres au père, que l'on retrouve chez le fils, du moins à ses débuts. Daniel Baud-Bovy, l'historiographe des peintres de l'ancienne école genevoise de peinture, est allé jusqu'à faire de Rodolphe le «continuateur direct» d'Adam: «il le continue en petit, comme caricaturiste, car il est loin de posséder l'ampleur et la sûreté du dessin paternel; et en grand comme écrivain, car il hausse jusqu'au style, les incorrectes et ravissantes façons de dire de l'épistolier»⁴¹. S'il est vrai que la plume de Rodolphe a de qui tenir, on peut

penser aujourd'hui que Baud-Bovy n'a sans doute pas apprécié à sa juste valeur la profonde originalité du trait du dessinateur des «histoires en estampes», comme il a peut-être quelque peu surestimé la part prise par Adam à la composition des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*... En effet, à Paris, en 1812, Adam Töpffer avait été recommandé par Joséphine de Beauharnais (dont il avait été le maître de dessin en 1807) à Dominique Vivant-Denon, directeur des musées nationaux, qui lui avait passé commande d'un ouvrage illustré sur le paysage. Ce qui a fait dire à Baud-Bovy qu'«Adam Töpffer [...] est [...] à travers son fils, un incomparable écrivain d'art; [...] Les Menus-Propos, à notre idée encore, sont sortis des notes prises par Adam Töpffer en vue du traité qui lui avait été commandé par Denon. La collaboration du père avec le fils y est constante [...] L'œuvre du premier y trouve, par le second, sa conclusion logique.»⁴² Il n'existe hélas, à ma connaissance, aucune trace de telles notes, mais quoique l'ascendant esthétique du père sur le fils soit incontestable, la genèse particulière et la grande complexité de l'ouvrage posthume de Töpffer obligent à nuancer une telle affirmation.

Il n'en reste pas moins vrai que c'est dans l'atelier d'Adam, où se retrouvent les amis peintres – Jacques-Laurent Agasse, Pierre-Louis Bouvier, Firmin Massot – et les amateurs genevois ou étrangers, que le jeune Rodolphe recevra l'essentiel de sa formation artistique, pratique et esthétique. Son père lui fera partager sa prédilection pour les petits maîtres flamands et pour les Hollandais, auxquels l'avait initié son ami, le peintre flamand Jean-Louis de Marne, rencontré à Paris en 1791. Des références qui marqueront durablement Rodolphe et motiveront catégoriquement ses propres choix esthétiques. Adam l'entretiendra aussi des artistes parisiens avec lesquels il s'est senti des affinités, loin des conventions académiques de l'époque: Louis-Léopold Boilly, peintre de genre, et Carle Vernet, dont il apprécie les talents de caricaturiste. En 1816, de retour d'Angleterre où l'avait convié un riche amateur anglais, M. Divett, il ramène l'œuvre gravé d'Hogarth, qui sera pour Rodolphe une révélation et un modèle avoué tout au long de sa carrière, et lui fait découvrir des gravures d'autres dessinateurs anglais, dont Thomas Rowlandson, James Gillray, George Cruikshank. Autant d'exemples qui encourageront l'inclination du jeune homme pour la caricature – un goût que l'on retrouve dans les premières œuvres «littéraires», qu'elles soient de critique artistique ou de théâtre – et qui exerceront une influence certaine sur son œuvre graphique.

Comme on l'a vu, Adam sera le seul et le premier «répétiteur» de son fils, lui enseignant les rudiments du dessin, du lavis à la sépia et de l'aquarelle, l'emmenant avec lui sur le motif, dans les environs de Genève. Et lorsqu'au sortir de ses études secondaires, Rodolphe, âgé de dix-sept ans, se destine à devenir peintre à son tour, c'est auprès de son père qu'il poursuit son apprentissage. Le métier méticuleux, le «fini» impeccable de l'artiste-artisan, impressionneront d'ailleurs durablement un fils qui se révélera incapable, dans sa critique artistique, de se détacher des exigences de la manière paternelle. C'est encore à Adam, occupé en Savoie à ses vues du Mont-Blanc,



qu'il doit en 1816 la découverte de la haute montagne et du paysage alpestre⁴³, la grande passion de sa vie, ainsi que le principal postulat de son esthétique: «le maître des maîtres, le seul infaillible, le seul excellent, c'est la nature»⁴⁴.

Enfin, bien des éléments à l'œuvre dans les premiers textes de Rodolphe sur les beaux-arts trouvent leur origine dans l'art et la carrière d'Adam (le premier des Töpffer à avoir fait de la critique d'art, mais à usage strictement privé, dans quelques lettres adressées de Paris, à sa femme, ou de Londres, à son fils, qui contiennent d'hilarantes descriptions du *Museum* et de son public, ou ses considérations sur l'école anglaise). Les critiques salonniers de Rodolphe en choqueront plus d'un par leur mépris ironique de la hiérarchie des genres et leur goût affirmé pour les bambochades: ce sont là enseignements d'Adam. Le refus

de la manière, de l'école, la haine des conventions sont des principes éprouvés à travers la formation indépendante et autodidacte du père. Rodolphe, qui, dans son «Salon» de 1826, veut bouter hors de Genève les toges et les péplums de la peinture d'histoire néo-classique, ne fait au fond que gloser l'aquarelle d'Adam, montrant Saint-Ours, le «David genevois», «le crâne ouvert, débarrassé par le docteur Butini des aunes de draperies classiques dont son cerveau est obstrué»⁴⁵.

Il semble donc que, à ses débuts, le bouillant Rodolphe vibre entièrement au diapason paternel. N'est-ce pas Adam qui donne encore le ton du propos des opuscules de 1830 et 1831, avec ses caricatures sur les Arts et les Sciences, dans lesquelles, dès 1807, il s'en prend à certains collègues de la Société des Arts, membres de la Classe des beaux-arts, dont il dénonce

Jules en contemplation devant un tableau représentant les enfants Massot, illustration pour l'Histoire de Jules, 1844, plume et encre de Chine, 8 x 6 cm. BPU, coll. Suzannet.



Etude d'expression, d'après quelques têtes de savans.

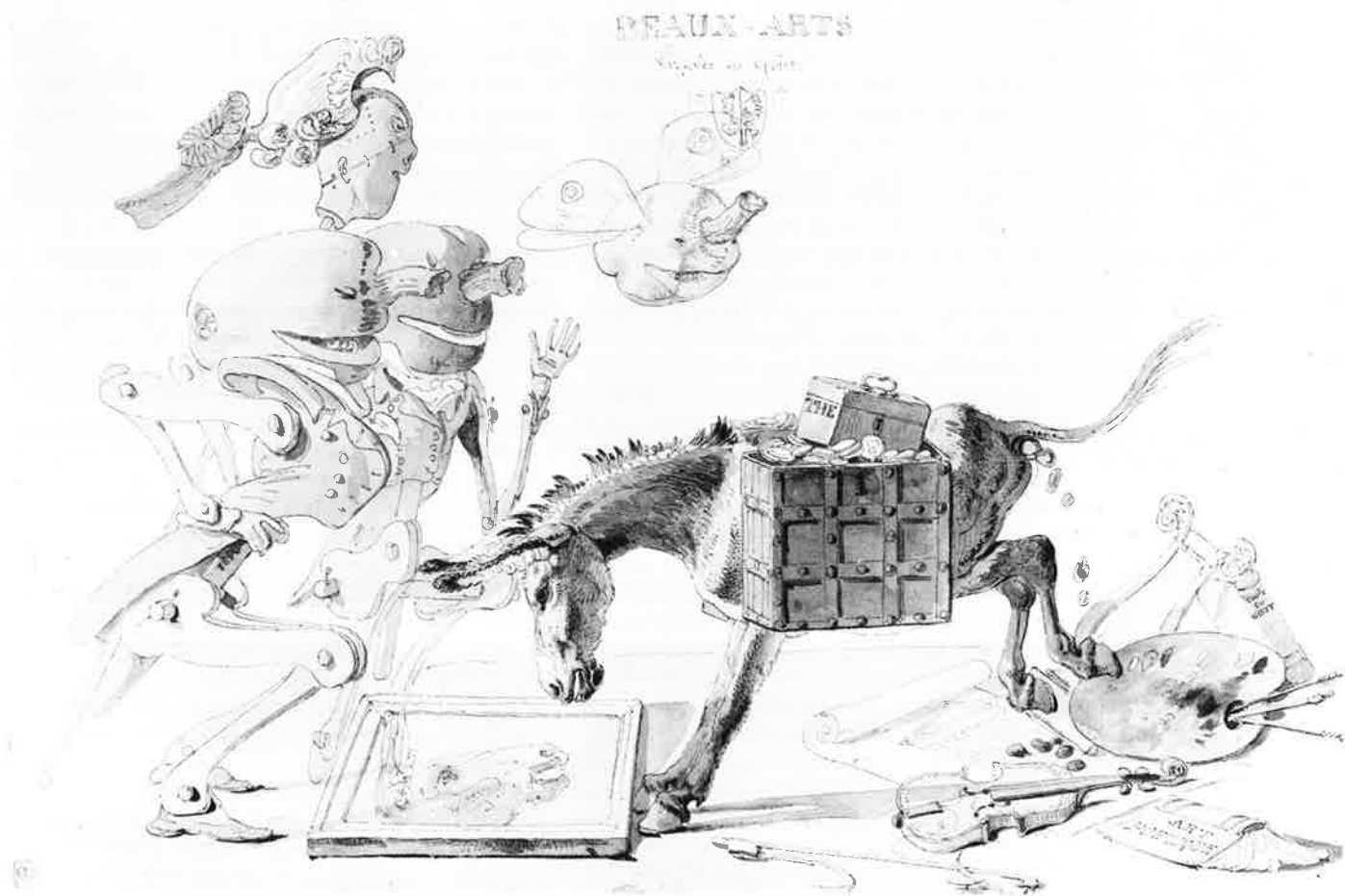


Wolfgang-Adam Töpffer,
«Etude d'expression
d'après quelques têtes de
savans» («Les amateurs»),
plume et encre brune
rehaussé d'aquarelle sur
papier vergé, 27 x 42 cm.
MAH/CD.

«La récompense des
artistes c'est le suffrage
des gens de goût», 1837 (?),
plume et sépia,
10,5 x 6,5 cm.
Coll. part.

la prétention et l'inculture artistique? Qu'on songe aux *Amateurs*⁴⁶, cette petite troupe de têtes grotesques fichées sur des bâtons comme les mannequins d'un jeu de massacre, saisie devant la *Transfiguration* de Raphaël dans une suite d'expressions caractéristiques, propres à ces «hâbleurs des arts, ces faiseurs de réputations, ces juges aussi ignorans que tranchans»⁴⁷ que l'artiste voue aux gémonies dans sa correspondance. Qu'on songe encore, à propos des accusations lancées par Rodolphe à l'encontre de ses riches concitoyens pour qui l'amour de l'art se borne à la commande de leur effigie, à l'aquarelle de 1817 intitulée *Beaux-Arts, Progrès du Goût*⁴⁸, où l'Amateur est en baudet, foulant aux sabots les attributs des arts, gratifiant d'une monnaie de crottin la palette du peintre, le violon du musicien, le traité du poète et le plan de l'architecte, «plus chargé d'or qu'un banquier, et de thé qu'un méthodiste, et ne sachant voir rien de plus beau que ses oreilles dans un miroir»⁴⁹.

L'origine sociale très modeste d'Adam, sa situation matérielle longtemps aléatoire, à Paris comme à Genève, où il végète de quelques leçons de dessin pendant la période révolutionnaire; l'ascension, à force de travail et de courage, du rang de petit graveur de boutons d'habits, artisan de la Fabrique, à celui d'artiste reconnu, jouissant des faveurs du régime impérial, protégé par Joséphine et médaillé d'or par Napoléon en 1812; la situation à nouveau compromise par la chute de l'Empire, puis rétablie en partie par les



commandes bienvenues de la clientèle étrangère qui pallient la morosité du marché genevois, sont autant d'épisodes d'une trajectoire d'artiste dont Rodolphe s'inspirera abondamment lorsqu'il composera ses apologues vengeurs dans les années 1830. Mais ces aspects stylistiques et «sociologiques» de l'influence paternelle, si manifestes alors, ne subsisteront presque plus dans l'œuvre critique d'après 1832, qui évacue complètement la dimension caricaturale ou subversive des premiers textes.

Les illusions perdues

Peintre genevois! C'est là l'identité première, heureuse et survalorisée d'un Rodolphe Töpffer qui, lorsqu'il doit y renoncer, trahi par la faiblesse de ses yeux, voit s'éloigner irrémédiablement l'image projetée d'une carrière artistique comblant à la fois une vocation déjà éprouvée dans les faits et une ambition sociale très tôt avouée:

[T]oute une carrière manquée, tant d'avantages détruits, tant d'espérances anéanties [...] qu'y a-t-il de plus naturel lorsque je suis mécontent de mon nouvel état que de me reporter sur celui p[ou]r lequel je croyais être né et qui m'avait déjà fait couler des heures si douces. Que serai-je, un médiocre précepteur, qu'aurais-je pu être, un peintre habile

jouissant d'une bonne réputation [...]. Mon amour propre souffre beaucoup de la Comparaison de mon état futur avec mon état passé à Genève. Toute illusion cesse, adieu idées de réputation, de talents, de gloire même. Tout cela s'est enfui et ne laisse presque rien pour me consoler.⁵⁰

C'est dans le déchirement et l'amertume qu'il se destine alors à l'enseignement et se rend à Paris, en octobre 1819, pour compléter sa formation littéraire. Sa correspondance, et le journal intime qu'il tient au long de son séjour, témoignent de la gravité d'une crise morale où les moments de révolte ou de déréliction totale alternent avec des accès de bravoure dans la résignation...

Toujours est-il que j'ai pris un parti [...] de me vouer à la littérature ancienne, par la suite en travaillant bien, j'y mêlerai un peu de tout ce qui tient aux Lettres et c'est bien le diable si je n'arrive pas à qqe chose. Pour prendre ce parti, il faut d'abord se dépouiller de beaucoup de ce qu'on appelle amour propre, et ce motif n'est pas des moindres qui me retenaient dans mon ancien état, car de Peintre indépendant, comme j'aurais pu le devenir, il y a de la marge jusqu'à donner des leçons de Grec et Latin, au moins dans ce qui tient à l'amour propre. Il faut ensuite consentir à s'ennuyer beaucoup et souvent, mais tout cela n'est rien si on réussit.⁵¹

Cette vocation contrariée, dont le deuil se révélera impossible, est certainement l'élément essentiel à la compréhension de l'homme et de l'œuvre. De ce renoncement forcé à la peinture naît une inextinguible mélancolie, et les «violentes bourrées de noir»,

Wolfgang-Adam Töpffer, «Beaux-arts, Progrès du Goût», («Des Progrès du Goût en 1817»), 1817, aquarelle montée sur papier fort, 23,5 x 34 cm. MAH/CD.

consignées en une tragique litanie dans le journal parisien, resurgiront par bouffées tout au long de son existence, et particulièrement dans les années 1840, où il prend part au combat politique⁵². Ce noir, qu'il broie faute de pouvoir broyer des couleurs, qui le jette dans un exil intérieur, ce noir et les refoulements qui l'accompagnent sont probablement à l'origine de l'extrême violence de quelques-unes de ses prises de positions paradoxales et d'une verve polémique parfois enragée. Le paradis perdu que Rodolphe pleure à Paris alimentera toute sa vie la nostalgie d'un passé révolu: certaines de ses opinions morales et politiques réactionnaires sont peut-être, en partie, l'expression de cette frustration ontologique.

Critique d'art, Rodolphe Töpffer ne le sera donc que par dépit amoureux, et sa critique s'en ressent à plus d'un titre. Peintre, Rodolphe eût fait le voyage en Italie qu'il s'apprêtait à entreprendre avec un amateur anglais⁵³ et certainement d'autres pèlerinages européens. Il se fût sans doute, comme d'autres de ses compatriotes, formé entre Rome et Paris, acquérant ainsi une ouverture sur le monde artistique et une culture visuelle que sa conversion professionnelle obligée lui refusera. «Régentrate peinturlurant»⁵⁴, assigné à résidence à Genève par le sort, puis par les contraintes financières et temporelles de la gestion du pensionnat qu'il ouvre pour gagner sa vie, il bornera désormais ses pérégrinations aux *Voyages en zigzag* à travers la Suisse, ces excursions de vacances grâce auxquelles il découvre, avec ses élèves, les Alpes et le paysage national dont il deviendra l'ardent promoteur. Cette sédentarité helvétique ne sera pas sans effets sur sa pensée esthétique et sur les valeurs artistiques *sui generis* qu'il défendra dans sa critique salonnaire et ses écrits promotionnels. Tel le renard aux raisins de la fable, faisant de faiblesse force, il va retourner les déficiences et les incomplétudes inhérentes à ce repli géographique et culturel précipité, à l'avantage d'une identité locale spécifique, survalorisée et surinvestie. Il devient avec d'autant plus de conviction le héraut résolu d'une «défense nationale» artistique, qui affronte à Genève les tendances plus éclectiques d'un certain cosmopolitisme.

D'autre part, on peut penser que les trois opuscules des *Menus propos* de 1830 à 1832 portent des traces multiples de la profonde blessure narcissique de sa jeunesse. Dans ces textes où Rodolphe soutient avec emportement la cause des artistes genevois, la mythologie romantique de l'artiste en martyr incompris, réduit à la misère par l'indifférence du milieu (mais par ailleurs démiurge et rédempteur)⁵⁵, m'apparaît être le lieu d'une idéalisation et d'une identification essentielles, qui peuvent concourir à expliquer l'agressivité du ton et la redondance du propos. Il est probable aussi que cette identité déroutée trouvera à se «réincarner» en la personne du peintre Alexandre Calame, une figure d'artiste dans laquelle Töpffer se projettera progressivement, allant jusqu'à l'investir totalement de sa propre vision de la peinture alpestre: sa plume dictera alors plus d'une œuvre au pinceau de l'alter ego...

Enfin sa sensibilité de «peintre genevois», jointe à sa double pratique de dessinateur et d'écrivain, amènera Töpffer à formuler une définition alors originale et très exclusive de la compétence critique, qui disqualifie la majeure partie des commentateurs du temps.

Qu'ils soient critiques d'art ou critiques littéraires, ces derniers se voient nier toute légitimité, dès lors qu'ils ne sont point eux-mêmes artistes:

Par malheur, à considérer ce qui se passe dans le monde de la poésie et de l'art, ce n'est pas communément la faculté esthétique qui est appelée à juger la faculté esthétique et bien au contraire, ce sont incessamment l'intelligence et le raisonnement qui, en fait de critiques, sortent de leur sphère pour apprécier ce qui n'est pas de leur ressort. [...] Les esprits les mieux doués communément sous le rapport esthétique, portés qu'ils sont par cela même et invinciblement à produire le beau, se détournent de la profession qui consiste à juger; et il en résulte qu'à de rares exceptions près, la critique tombe justement aux mains de ceux qui n'étant pas aptes à produire le beau, sont par cela même peu ou point aptes à le juger. C'est pour cela que la critique, en général, n'a qu'une valeur partielle, relative, toute de circonstance et que ses jugements sont si souvent erronés ou sans portée. Mais c'est pour cela aussi que la critique des grands artistes, qui est d'ailleurs presque toute de révélation est d'ordinaire si féconde...⁵⁶

La critique d'art töpfférienne est à la fois celle d'un artiste (le dessinateur et l'écrivain) et celle d'un peintre frustré. Cette double spécificité la distinguera très nettement, dans ses choix comme dans ses tons, de celle des autres Aristarque genevois.

Le séjour parisien

Rodolphe Töpffer séjournera à Paris d'octobre 1819 à juin 1820. De cet épisode consacrant l'adieu à la peinture, il nous reste une grande partie de sa correspondance et son journal intime, qui nous renseigne autant sur ses activités que sur ses états d'âme, et contient de précieuses notations sur ce qu'il voit et ce qu'il en pense. Outre les nombreux cours qu'il suit au Collège de France ou à la Sorbonne, il fréquente assidûment le Salon et les musées, «faisant provision de science théorique, [et] s'exerçant] *in petto* au métier de critique»⁵⁷.

Or si cette carrière de critique «confidentielle» commence bien en 1819, elle date en réalité d'avant ses découvertes parisiennes. Et les traces qui en subsistent dans certaines lettres à Adam⁵⁸ attestent d'un jugement déjà formé pour l'essentiel. Paris sera bien plus l'occasion d'une confirmation de principes pré-établis que d'une révélation.

La notion de respect de la véritable «couleur locale», par exemple, au cœur de la dispute des critiques genevois en 1826, est déjà formulée par Rodolphe en mai 1819. Visitant l'atelier d'un peintre paysagiste établi à Lausanne, M. Albers⁵⁹, il déplore l'usage d'une palette inadaptée au génie du lieu: «J'ai trouvé ses tableaux bien froids et bien maigres. Il se plaint de ce qu'on lui fait faire des vues trop exactes et cependant il n'y a rien de moins exact que ce qu'il fait, sans parler de la couleur qui n'est pas de notre pays. Il a un Mont-Blanc depuis le pont Galissien [du Galicien] qui est vraiment risible.»⁶⁰

A l'automne, en route pour Paris, il fait halte à Lyon, où il visite rapidement le musée – c'est sa première expérience du genre –, note ses découvertes

(le Pérugin, Philippe de Champaigne, Rubens) et prend humblement la mesure de son modeste bagage⁶¹. Il y rencontre aussi une relation d'Adam, le peintre Richard, élève de David et principal représentant de l'école lyonnaise. Peut-être influencé par l'accueil amical de l'artiste, le premier jugement sur son œuvre est mesuré⁶², mais se fera sévère quelques semaines plus tard, devant les toiles exposées au Salon: «M^r Richard est bien médiocre cette année, ses tableaux manquent de couleur, et sont bien inférieurs à ceux de M^r Revoil.»⁶³ Dudit Révoil, spécialisé comme son collègue dans les sujets de genre pseudo-historiques moyenâgeux, Rodolphe ne voit qu'une toile à Lyon, qui lui paraît «plutôt l'œuvre d'un homme savant dans les antiquités que d'un peintre et encore moins d'un coloriste, car il est froid comme glace»⁶⁴. Du reste, poursuit-il, les peintres lyonnais «hors M. Richard et Duclous, sont tous du dernier étage»⁶⁵.

A Clermont-Ferrand, où il s'arrête chez ses amis les Domergue, Rodolphe fait la connaissance d'un peintre local, M. Collet, dont les ouvrages ne l'«ont pas édifié beaucoup»:

Son genre principal est le portrait en grand [...]. Ce sont de ces ouvrages où l'on ne saurait voir de grands défauts, c'est fait suivant les règles ou plutôt les conventions, mais il n'y a non plus rien de beau, rien qui excite l'intérêt et invite à se faire peindre. Les paysages sont décidément mauvais et entièrement de convention mais où il a beaucoup de mérite, c'est dans ses études d'après nature, il y en a de charmantes, soit figures, soit paysages.⁶⁶

Exigence de fidélité au paysage local, dédain affirmé des conventions de la peinture d'histoire comme de la peinture de paysage traditionnelle, mépris du portrait-effigie, amour absolu de la «nature prise sur le fait»⁶⁷: on voit que la doctrine élémentaire de Rodolphe est dans ses valises lorsqu'il arrive dans la capitale française.

A Paris, il partage la vie d'étudiant des disciples genevois qu'il y a retrouvés, Munier, Pascalis, Soret, Duval, avec lesquels il va tisser des liens d'amitié solides qui lui vaudront sa chaire à l'Académie. Témoinnant d'un très vif intérêt pour la situation politique troublée du temps, il assiste aux délibérations de la Chambre des députés sur un projet de censure de la presse et ne cache pas ses sympathies alors libérales face aux Ultras majoritaires. Mais l'essentiel de ses loisirs est consacré aux beaux-arts. Il s'exerce à la lithographie, pratique un peu le dessin en donnant des leçons à une comtesse, court les boutiques pour acheter le matériel qui manque aux amis peintres genevois⁶⁸ et les marchands de tableaux en compagnie de François Duval, son futur beau-frère, qui complète sa collection de peinture flamande et hollandaise. Il est introduit dans le milieu artistique parisien par les relations amicales qu'y avait conservées son père et par son cousin Salomon Counis, peintre sur émail, chez qui il rencontre entre autres Girodet, Paulin Guérin et De Juine⁶⁹. Sa correspondance nous apprend qu'il s'est aussi rendu chez le baron Gros⁷⁰ et chez les Vernet, amis d'Adam, mais on ne sait s'il a vu leur atelier. Il ne semble pas qu'il se soit lié avec l'un ou l'autre des artistes qu'il a croisés. Peut-être n'y tient-il pas vraiment: la nostalgie ressentie après la visite que lui fait le jeune peintre genevois Léonard Lugardon trahit sa grande fragilité devant une carrière heureusement menée:

J'ai eu aujourd'hui la visite du jeune Lugardon, bon et brave garçon, à qui j'ai offert mes services. Je crois qu'ils se borneront à le présenter au cousin. Il paraît avoir les meilleures intentions et n'être point sot du tout. Si sa visite m'a été agréable d'un côté, elle a remué chez moi des souvenirs que j'étouffe avec grand soin, mais qui m'attristent toujours quand on les renouvelle...⁷¹

En revanche, il se plonge dans la contemplation des œuvres. Dès son arrivée, il se précipite à l'«Exposition»⁷². Bien que le Salon de 1824 soit généralement considéré comme marquant le début de la grande bataille romantique, celui de 1819 témoigne déjà d'un net recul de l'Ecole davidienne. La grande peinture d'histoire, jadis supérieure en nombre, cède du terrain devant l'invasion du genre, du style troubadour et de la peinture religieuse. Les tableaux d'Horace Vernet, *La Mort de Roland* de Michallon, le *Pygmalion* de Girodet et *Les Capucins* de Granet obtiennent les faveurs du public et de la critique. Ingres se heurte à l'incompréhension générale avec son *Odalisque* et son *Roger délivrant Angélique*, alors que *Le Radeau de la Méduse* de Géricault déchaîne des passions, plus politiques qu'esthétiques. Rodolphe joue les chroniqueurs pour son père et ne mâche pas ses mots quant à la tenue générale du Salon:

J'ai été bien des fois à l'exposition cette semaine, plus j'y vais, plus je suis convaincu qu'il y a une grande quantité de croûtes de la plus mauvaise espèce. On peut compter qu'il y a les 2/3 de mauvais tableaux, un demi tiers de tableaux médiocres et un autre demi tiers dans lequel sont des chefs d'œuvre.⁷³

Il se montre agacé par le renouveau de l'art religieux, mais pour d'autres raisons que celles des adversaires parisiens de l'inspiration chrétienne, adeptes du «paganisme» antique de Quatremère de Quincy. A ses yeux de protestant genevois, le genre est définitivement révolu, désormais sans motif et sans public; il en dénonce par ailleurs la manière saint-sulpicienne. Il trouve Gérard surfait, tombe en arrêt devant deux tableaux représentant des intérieurs, de Granet et de Bouton, «d'un effet et d'une vérité admirables, et peints tout à fait dans le goût ancien»⁷⁴. Mais la révélation de l'exposition lui paraît être incontestablement Horace Vernet qui, selon lui, fait preuve de perfection dans tous les genres et dont il loue jusqu'aux portraits, «divins, et faits avec une liberté et une franchise admirables»⁷⁵. Emu, comme beaucoup d'autres, par une scène de genre habilement mélodramatique, *La Mort du trompette*, il déclare «le grand talent» du fils supérieur à celui du père, Carle Vernet, accusé d'avoir «beaucoup de manière [et de peindre] d'une manière dure et sèche»⁷⁶. Quant au *Pygmalion*, exposé à la fin du Salon, qui console quelque peu les défenseurs de l'Ecole et vaut à Girodet l'épithète, aussitôt contestée, de «premier peintre du siècle»⁷⁷, il ne convainc guère notre salonnier:

Le Cousin va entreprendre un grand émail de ce tableau de Girodet qui a tant fait de bruit et sur lequel on est si partagé. Il ne m'a pas plu quoique je n'ose pas en convenir devant la cousine et le cousin. Il y a des parties fort belles mais point d'expression et une couleur assez fausse. On prétend que le dessin en est superbe et parfaitement correct, il me semble que ça ne suffit pas.⁷⁸

Peu après cette première lettre, Rodolphe, qui s'ennuie à l'Opéra⁷⁹ et préfère de loin les Variétés au

Théâtre-Français, complète sa revue par une remarque symptomatique sur la grande peinture d'histoire:

J'ai cru reconnaître dans la plupart des tableaux d'Histoire beaucoup de poses que j'ai vues au théâtre. Serait-ce que les peintres vont prendre là leurs modèles, c'est ce qui arrive pour plusieurs d'entre eux, j'en suis sûr et en ce sens les spectacles ne seraient guère favorables au goût, car excepté qqes moments très rares des grands acteurs, tout le reste est maniéré ou conventions et le peintre doit se garder de rien imiter de tout cela, au moins si le bon goût est fondé sur la nature.⁸⁰

De là date l'aversion définitive pour la pantomime néo-classique que, de retour à Genève, il clamera sur tous les tons.

En ces quelques noms tient tout le Salon de Rodolphe Töpffer. Ses positions le rangent aux côtés des nombreux adversaires de l'École, sans pour autant en faire un audacieux «pronovateur»: Granet, élève de David, traite ses scènes d'intérieurs anecdotiques à la manière des Hollandais du XVII^e siècle, Bouton est miniaturiste, quand à Horace Vernet, il représente alors une tendance indéniablement «romantique», puisque foncièrement anti-classique, mais fort mesurée et plus sentimentale que dramatique. Et Géricault, dira-t-on? L'abbé Relave, commentant le séjour parisien de Rodolphe, ne note-t-il pas que «la sûreté de son sens artistique se révèle déjà dans ses jugements [...]; [qu']il salue les précurseurs d'un art plus large et plus vrai, et "prend parti, au Louvre, pour *La Méduse* de Géricault contre le *Pygmalion* de Girodet"», ajoutant, «cela n'a l'air de rien aujourd'hui; mais en 1820, deux ans avant que Delacroix eût exposé sa *Barque de Dante*, on conviendra que c'était quelque chose»⁸¹?

Or, je n'ai trouvé aucune allusion à Géricault, ni dans la correspondance des années 1819-1820, ni dans le journal⁸². Il semble bien que, sur le moment, Rodolphe n'ait pas manifesté d'intérêt particulier pour ce tableau dont on ne fera que plus tard un manifeste annonciateur de la révolution picturale. En fait, l'abbé Relave cite, sans référence, la lettre autobiographique que Töpffer envoie à Sainte-Beuve en 1840 et dans laquelle l'écrivain genevois use rétrospectivement de cette antithèse – Géricault contre Girodet –, désormais consacrée, pour préciser que, s'il avait eu alors la tentation du romantisme, la «crise a[vait] passé»⁸³ depuis fort longtemps. Quand à Delacroix, dont il n'aura pas l'occasion de voir les œuvres, on ne rencontre pas son nom sous la plume de Töpffer... Les grands peintres romantiques français ne seront jamais de ses références.

A plusieurs reprises il retourne au Salon, dont il se déclare «toujours plus mécontent, mais qu'il est très bon d'observer pour voir comment il ne faut pas faire»⁸⁴. Il se rend aussi régulièrement au Musée royal du Luxembourg, «destiné aux artistes vivants», où il peut étudier une centaine d'œuvres de peintres français de l'École. David et Girodet y sont les mieux représentés, avec des toiles magistrales⁸⁵. La peinture d'histoire est très largement majoritaire – avec, entre autres, des toiles de Blondel, Gros, Guérin, Horace Vernet (*Le Massacre des Mamelucks*), Paulin Guérin, Lethière, Révoil et Richard –, à côté de quelques paysages historiques et de rares tableaux de genre. Töpffer se réjouissait par avance de cette découverte⁸⁶, mais avoue sa déception à son ami Domergue:

Je suis allé au Luxembourg plusieurs fois, j'y ai vu des tableaux certainement du plus grand mérite, je regarde leurs auteurs comme les Peintres du monde qui ont le plus de talent, mais je reproche à l'école en masse, plusieurs défauts essentiels. Je reproche en général d'être maniéré et peu nature, d'accorder tout au dessin correct et peu à l'expression et la couleur, enfin à faire des figures qui ressemblent trop aux figures de l'opéra. Je parle des tableaux d'histoire (Le genre noble). Pour les paysages, je n'en ai vu aucun de bon encore. Mais j'ai vu de charmans petits tableaux de figures et pour le genre proprement dit, H. Vernet est je crois le premier homme du monde.⁸⁷

Et, un peu plus tard, il confie à son journal:

Je vais au Luxembourg. Je ne suis pas charmé des tableaux de David, les Sabines et Leonidas. J'admets la perfection du dessin, de la couleur pour quelques parties mais je trouve la composition froide, et nombre de choses qui ne sont point nature ou du moins trop ressemblantes à ce qui se passe à l'Opéra. Le Leonidas ne me plaît aucunement. Je préfère les Sabines où il y a plus d'intérêt et une plus belle composition. Je revois les Horaces avec plaisir, ils sont plus beaux de couleur mais la composition bien froide et peu de nature. Je préfère le Brutus de Lethiers à celui de David pour la composition, l'intérêt et les expressions. Le massacre des Mamelukes fait grand effet, la couleur de ce tableau éclipse tous ses voisins.⁸⁸

Heureux de voir ses appréciations confirmées par celles de François Duval, il tombe d'accord avec lui pour voir dans le tableau de Gros⁸⁹ «le plus beau, et celui qui décèle le plus un grand peintre à notre avis»⁹⁰. Au maître, désormais contesté, il préfère sans hésitation l'élève, le talentueux déviationniste, le peintre de la couleur et de la «vérité», précurseur à la fois des grands romantiques et d'un certain réalisme.

En définitive, l'impression globale que lui laisse la peinture contemporaine est défavorable. A son père, il confie: «[...] plus je réfléchis, plus il me semble que l'école française est bien encroûtée»⁹¹; et à Domergue, il déclare avec humour: «[...] j'attends avec impatience que l'on ferme l'Exposition, vu qu'elle empêche de voir les anciens tableaux qui sont placés derrière les nouveaux. C'est la seule manière, je crois, dont ils puissent voisiner sans se nuire.»⁹² Il lui tarde de pouvoir se livrer enfin «à l'observation des tableaux anciens» du Louvre, dont il espère «pouvoir tirer des réflexions très utiles et agréables sur l'art»⁹³.

De ses visites des collections permanentes du musée, nous n'avons que peu d'échos. Il ne s'y rend pour la première fois qu'à la fin du mois de janvier 1820:

Nous allons au Musée avec Maurice, je ne m'attache aujourd'hui qu'aux Le Brun, au grand tableau des noces de Cana de Paul Veronese, aux Jouvenets, Lesueur, etc. Les batailles d'Alexandre sont pleines de verve et de couleur. Les noces de Cana, étonnantes, quelle variété de têtes, de caractères, d'étoffes, quelle harmonie, quelle vérité, quelle finesse d'expression. Jouvenet toujours le même mais belle couleur. La suite des S' Bruno de Le Sueur est pleine de genre et de talent, quel dommage qu'ils soient appliqués à un pareil sujet. Nous parcourons la galerie en entier pour nous faire une idée de l'arrangement. J'y retournerai incessamment...⁹⁴

Et il y retournera en mars, où le retiendront cette fois exclusivement les Flamands, Karel Dujardin et Teniers, qu'il trouve «admirable».

Si l'on ajoute, aux toiles entr'aperçues au musée de Lyon, celles du Louvre, du Salon de 1819 et du Luxembourg, celles entrevues lors d'une visite à Versailles (où ce qui le «touche le plus, ce sont les admirables peintures des Plafonds de Véronèse [et] quelques unes de Lebrun»⁹⁵) et les tableaux admirés dans quelques collections privées (dont celle, importante, de M. de Bonnemaison, où le *Sextus* de Guérin lui paraît «bien froid» au milieu des Rubens, des Teniers et d'un Potter⁹⁶), nous avons là l'entier de la culture visuelle acquise par Rodolphe Töpffer, au contact direct des œuvres, en dehors de Genève. Il quitte Paris avant l'apparition de Delacroix, et n'aura jamais plus l'occasion d'y revenir pour mesurer l'évolution des beaux-arts au fil des Salons, ni ne fera d'autres voyages d'étude à l'étranger pour compléter le viatique français de 1819, hormis les excursions du pensionnat Töpffer – qui ne sacrifient guère aux beaux-arts –, pour suivies en Italie, à Milan (en 1833 et 1837, où il visite rapidement la collection de la Brera), à Gênes (1834) et à Venise (où il ne voit pas l'Accademia). Il faut s'en souvenir lorsqu'on aborde sa critique artistique ou qu'on ouvre les *Menus propos*...

Sur sa culture littéraire de l'époque, touchant aux questions artistiques ou d'esthétique, nous ne sommes guère renseignés. Il ne mentionne nulle part les journaux parisiens qu'il lit, ne fait aucune allusion à la littérature critique autour du Salon de 1819, ne commente pas les polémiques artistiques de l'heure, ne signale aucune lecture théorique particulière, à part peut-être le projet de se plonger – enfin – dans les ouvrages de M^{me} de Staël, dont on parle beaucoup autour de lui⁹⁷. Tout au plus, un post-scriptum dans une lettre à Adam nous apprend-il qu'il réclame à son père les fameuses *Réflexions sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos⁹⁸, un livre qui a eu une très grande influence sur sa pensée esthétique.

«On ne sait pas encore au juste ce que l'on entend à présent par *peinture romantique*», constatait en 1827 le critique Delécluze, sectateur du néo-classicisme. On le savait d'autant moins en 1819. Léon Rosenthal a souligné que ce n'était pas aux contemporains qu'il fallait demander une définition aujourd'hui encore très problématique⁹⁹. Mais il est certain que, dans les années 1820, ce terme de «romantique», si vague fût-il, désignait fondamentalement tout ce qui réfutait les principes et la discipline classiques, tout ce qui refusait les Grecs et les Romains, et prônait un retour régénérateur à plus de «vérité» et de liberté dans l'expression personnelle de l'artiste. Si l'on s'en tient à cette acception peu compromettante et si l'on en croit les jugements et les aspirations exprimées par le jeune Rodolphe Töpffer en 1819, alors il était bien, le «romantique» que ses adversaires genevois dénonceront lorsqu'il défendra ces mêmes idées dans son Salon de 1826. De ces quelques principes esthétiques, exprimés lors de son séjour parisien, il ne démordra pas, en effet. Certains – telle l'attention constamment exprimée à la couleur – s'estomperont, sans doute sous les effets conjugués d'une réflexion plutôt axée sur sa pratique de dessinateur et de l'étroitesse de son champ d'observation. Mais d'autres éléments, encore absents de ses préoccupations de jeunesse, viendront, dès son retour à Genève, s'y ajouter et en modifier radicalement la signification.

Il reste à étudier plus précisément son rôle et ses positions dans la définition de l'esthétique picturale «romantique» propre à l'école genevoise, à la lumière de son virulent antiromantisme littéraire, très tôt affirmé, et intimement lié à son idéologie politique conservatrice. Car il fut, dans le même temps, le promoteur lyrique de la peinture alpestre d'un Calame (considérée aujourd'hui comme emblématique du paysage «romantique» suisse), et le contempteur acharné des grands écrivains romantiques français (ses invectives visent aussi bien Hugo que Jules Janin, Balzac que George Sand et Lamartine: «*Peau de chagrin*, huit éditions, *Barnave*, autant: écrits de fange et d'ordure pourtant...», fait dire, en 1832 déjà, Rodolphe Töpffer au peintre Duclos, convive du «Dîner d'artistes»¹⁰⁰). Sa réfutation de la doctrine de l'art pour l'art, son attachement à la fonction éducative, à l'utilité morale et sociale de la littérature, se retrouveront, d'ailleurs dès 1832, dans les textes consacrés à la peinture d'histoire nationale.

L'alliance

En 1821, quelques mois après le retour de Rodolphe à Genève, sa sœur cadette, Ninette, épouse François Duval. Ce mariage resserre des liens amicaux existant de longue date entre les Töpffer et Duval, un habitué de l'atelier d'Adam. La relation privilégiée qui se noue alors entre Rodolphe et son beau-frère, de vingt-trois ans son aîné, aura des incidences capitales sur la formation, la culture artistique et les futurs combats du jeune critique.

Né à Saint-Pétersbourg, issu d'une famille genevoise de joailliers attachés à la cour impériale, François Duval continue avec ses frères le lucratif négoce paternel, tout en développant des intérêts artistiques affirmés dans ce milieu cosmopolite. Voyageant pour ses affaires dans les capitales européennes, il réunit une exceptionnelle collection d'objets d'art (essentiellement des tableaux, environ deux cent cinquante) dont il rapatrie la meilleure partie lors de son retour définitif à Genève en 1816, dotant du même coup sa ville d'origine d'une inestimable richesse. Comme Armand Brulhart l'a démontré dans sa thèse, «la collection François Duval fait date parmi les collections genevoises. Elle dépasse largement, par son intérêt et son ampleur, toutes les autres collections formées par des amateurs genevois.»¹⁰¹ Sans pour autant faire tache, conforme qu'elle se trouve au goût genevois dominant depuis le XVIII^e siècle, puisque la majeure partie des tableaux qu'elle comporte appartient aux écoles flamandes et hollandaises du XVII^e siècle. L'école italienne et la peinture française (avec des tableaux de Guido Reni, Salvator Rosa, Titien, Watteau, Fragonard, Greuze, Joseph Vernet, Philippe de Champaigne) y sont, par comparaison, peu représentées. Les paysages dominent (plus d'une soixantaine), les scènes de genre sont nombreuses, les portraits (pourtant traditionnellement appréciés) et les scènes mythologiques, très rares. Cette collection devait, pendant toute la Restauration, jouer un rôle important dans la formation du goût des artistes et des amateurs qui la fréquentaient. C'est là que,

tout à sa guise, Rodolphe s'est imprégné de cette peinture ancienne qu'au fond, et par atavisme familial, il prisait par-dessus tout. C'est chez son beau-frère, dans ces pièces tapissées de tableaux, qu'il vient «dîner tous les mardis [...] en face et en compagnie de Claude, de Poussin, de Ruysdael, de Rembrandt, de Karel du Jardin, et d'autres encore»¹⁰². Les autres? Ce sont Teniers, Potter, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Ryckaert, van de Velde, Gérard Dou, Metsu, les Mieris, Jan Steen, David de Heem, Van Everdingen, Berchem, Brouwer, Wouwerman, Hobbema, F. Hals, les Van Ostade, Asselijn: il n'est que de dresser cette liste (non exhaustive) et de la porter en regard des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, pour confirmer l'impact décisif de cette source dans la formation de l'esthétique de Töpffer. Je l'ai vérifié en dénombrant les peintres cités dans les *Menus propos*: si l'on en excepte les grands artistes de l'antiquité grecque (Zeuxis, Apelles, Parrhasios) et de la Renaissance (Léonard de Vinci, Michel-Ange), l'on obtient trente et un noms, dont vingt figurent au catalogue Duval¹⁰³. De plus, les peintres qui ne sont pas simplement cités, mais dont l'œuvre fait l'objet d'un commentaire étoffé ou d'une description précise, sont quasiment tous représentés dans la collection. Une preuve inédite de l'immédiateté de ces références est donnée dans le livre quatrième des *Menus propos*, publié d'abord sous forme d'article dans la *Bibliothèque universelle*, en juin 1839, intitulé «Le peintre, pour imiter, transformer»; il prend, pour exemple d'une démonstration menée sur sept chapitres, un paysage d'Asselijn: «Je choisis un paysage d'Asselin. Affaire de goût. [...] Ce tableau, il existe, et c'est un chef-d'œuvre.»¹⁰⁴ Or, dans un tiré à part personnel, que j'ai retrouvé parmi ses manuscrits, Rodolphe Töpffer a ajouté de sa main, en note, «chez mon beau-frère, M^r François Duval»¹⁰⁵.

Si donc cette collection, en confirmant les goûts de Rodolphe pour le paysage et la scène de genre, et en contribuant à définir solidement ses critères favoris de «naturel» et de «vérité», s'avère primordiale pour la genèse de sa pensée esthétique, elle a aussi son importance en ce qui concerne sa critique d'art. Même si, comme on le verra plus loin, cette critique évacue toute référence à l'histoire de l'art, les principes esthétiques qui la sous-tendent n'y sont pas moins en action. On peut se demander si les aspects formels d'une certaine peinture hollandaise, sa facture soignée, son fini irréprochable, auxquels il se montrera toujours très sensible, n'ont pas conduit Töpffer à négliger l'importance d'un style plus libre, d'une touche plus lâche, ainsi que les reproches qu'il fera à Grosclaude en 1832, ou à Barthélémy Menn en 1839, le laissent à penser¹⁰⁶. Fondamentalement respectueux de la manière paternelle, il n'a jamais relié l'expressivité du sujet à l'expressivité de la touche. De Menn il dira qu'«il se défait de trop de choses, il dépouille trop son faire, il sacrifie quelques-uns de ces agréments d'exécution, ou de ces éléments de vérité, dont la présence satisfait l'œil et augmente l'intérêt sans préjudice aucun pour la pensée», méconnaissant ainsi le style novateur du jeune peintre.

Mais au regard de ses premiers écrits, il est un autre aspect de la relation de Rodolphe à François Duval qu'il convient de souligner. Cet «amateur modèle», aux dires de ses contemporains¹⁰⁷, ce passionné qui a

consacré une grande partie de sa fortune à l'acquisition d'œuvres d'art anciennes, et qui, de retour dans sa patrie, soutient aussi très activement les peintres locaux, ne sera-t-il pas le parangon inégalable, auquel le jeune Rodolphe va mesurer, à leur grand désavantage, d'autres capitalistes genevois moins généreux? La fréquentation de ce prestigieux exemple me semble être un facteur de sensibilisation déterminant, qui motive en bonne partie les propos dénonciateurs des deux premiers opuscules de 1830 et 1831. L'un des désirs avoués de Töpffer n'est-il pas d'inoculer le bien-faisant virus de la «tableaumanie»¹⁰⁸, dont son beau-frère s'avouait atteint, à ses concitoyens, chez qui les anticorps calvinistes sont décidément très efficaces? Même si la satire finit par l'emporter – c'est là l'un des paradoxes de son insolence, dont nous aurons à reparler –, au risque de froisser sérieusement ceux qu'il prétendait convaincre...

Ainsi que l'a relevé Mauro Natale, François Duval était issu «d'une bourgeoisie nouvelle, plus proche de la pratique du commerce que de celle de l'agiotage et de la spéculation», à l'instar d'autres amateurs de la Restauration genevoise, qui «seront les inspireurs d'une collaboration plus étroite entre le secteur privé et les institutions publiques»¹⁰⁹. Ce sont ces négociants enrichis qui deviendront les premiers acheteurs de peinture du temps. Ce n'est donc sans doute pas par hasard si les attaques de Rodolphe visent plus précisément, au contraire, les banquiers et les spéculateurs genevois, héritiers des familles patriciennes (dont avant 1832 il n'est pas encore un pair!), ces «amateurs par hoirie», qui «se consomment à parler dans [les] comités, défendant les principes et dirigeant le goût»¹¹⁰, mais qui rechignent au débours.

Enfin François Duval, l'«amateur achetant» par excellence, est en même temps extrêmement actif au sein des institutions artistiques. Membre de la Société des Arts dès 1817¹¹¹, il est président de la Classe des beaux-arts en 1822. Mais surtout, il est la cheville ouvrière de la Société des Amis des beaux-arts, fondée en 1822, qu'il préside jusqu'à sa dissolution, en 1830, par manque de souscripteurs¹¹². Duval est donc l'informateur et l'interlocuteur privilégié de son jeune beau-frère pour tous les sujets touchant à la politique artistique genevoise. Et les violents griefs exprimés par Rodolphe à l'encontre d'une communauté qui, par son manque d'intérêt, porte la responsabilité du déclin de cette Société censée soutenir les artistes, peuvent se lire encore comme un hommage vengeur rendu à l'action méritoire et trop peu suivie de François Duval.

1826-1832: le temps de l'insolence

Les beaux-arts à Genève

Lorsqu'en 1826 Rodolphe Töpffer publie sa première chronique d'exposition, qu'en est-il de la situation des beaux-arts à Genève? Dans une ville encore marquée par l'iconophobie calviniste et le souvenir des Ordonnances somptuaires, ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que l'art, confiné jusqu'alors dans les collections privées, va faire l'objet d'un intérêt et d'un soutien publics et qu'un véritable champ artistique va être progressivement instauré. Les principales instances institutionnelles en seront la Société des Arts (fondée en 1775 et initialement dévolue à l'encouragement de l'industrie indigène de la Fabrique – horlogerie, joaillerie, orfèvrerie, miniatures, etc. –, elle élargit rapidement son action aux arts libéraux), la Société des Amis des beaux-arts (créée en 1822, cette association se propose de soutenir les artistes par des achats d'œuvres, distribuées ensuite par tirage au sort à ses actionnaires) et le Musée Rath, dont l'inauguration, en 1826, jette les fondements d'une politique d'appropriation collective des œuvres d'art.

L'esthétique cosmopolite et ses références étrangères se voient progressivement dévalorisées au profit d'un art autochtone et d'une esthétique qui tend à une nouvelle spécificité locale et nationale. La restauration de la République, «libérée» de l'annexion française en décembre 1813, renforce le patriotisme local et le recentrement sur les valeurs genevoises, en même temps que son entrée, en 1815, dans la Confédération suisse, la jette du jour au lendemain dans le délicat apprentissage d'un patriotisme helvétique fortement encouragé par certaines instances politiques et culturelles.

De fait, le phénomène de «naturalisation» genevoise de l'art sera double: il consistera d'abord à promouvoir les artistes indigènes dont la manière se détache du néo-classicisme et de l'«italianisme» et recherche une expression originale. Il s'agira, par la suite, d'encourager ces artistes à substituer les thèmes de l'histoire confédérale et du paysage national au répertoire traditionnel du portrait, de la scène de genre et du paysage genevois ou savoyard. Nous verrons que Rodolphe Töpffer se révélera particulièrement actif dans ces deux opérations et se fera l'avocat sincère et véhément de la cause artistique genevoise. Il a dû renoncer au pinceaux, mais c'est avec un fougueux tempérament d'artiste qu'il taillera des plumes pour s'engager avec une juvénile pugnacité dans une «*Défense et Illustration*» de la nouvelle école de peinture genevoise.

Illustration: les Salons

La promotion des artistes locaux passe par le soutien d'une critique qui encourage la production indigène, concourant à diffuser, dans le public comme chez

les artistes, l'image identitaire d'une «école genevoise», et définissant à travers certaines polémiques les critères problématiques d'une cohérence, d'abord géographique puis esthétique, qu'elle contribue d'ailleurs autant à construire qu'à refléter.

Töpffer fera le compte rendu des trois premières expositions de peinture organisées au Musée Rath en 1826, 1829 et 1832. Ses critiques ne sont pas signées: la publication anonyme est une pratique fort répandue dans cette petite république «brochurière». Elle seule autorise une relative liberté d'expression qu'il serait souvent bien difficile d'assumer au grand jour dans un milieu social aussi exigü. «Entre nous, nous ne pouvons guère avoir la parole bien franche; on ne se dit pas la vérité trop brusquement en famille; l'aigreur et la rancune s'en suivraient, et comme il faut se voir tous les jours, se saluer gravement et se serrer la main, autant vaut qu'aucun nuage ne trouble une si douce harmonie et que rien ne change ces sourires en grimaces», constatait pragmatiquement une critique de la *Bibliothèque universelle*¹¹³. Malgré tout, l'incognito n'est pourtant bien souvent que secret de Polichinelle, et, dès 1826, Rodolphe Töpffer sera démasqué par J.-F. Chaponnière, signataire de la critique du *Journal de Genève*, qui se fait un malin plaisir de le désigner à l'attention de ses lecteurs sachant lire entre les lignes¹¹⁴.

Ces trois plaquettes, qui inaugurent à Genève le genre du *Salon* «varié et amusant à la Diderot»¹¹⁵, sont bien évidemment susceptibles de divers types d'approches, dont seule la conjonction permettrait une analyse solide. J'ai choisi de mettre en évidence trois aspects qui me semblent distinguer particulièrement cette critique salonnière: son «genevo-centrisme» délibéré, sa motivation polémique, et le caractère paradoxal de son rapport au public.

L'année 1826 s'avère particulièrement faste pour qui s'intéresse à la réception des beaux-arts à Genève. L'exposition de peinture et de sculpture, traditionnellement organisée par la Société des Arts dans le salon du bâtiment abritant les écoles de dessin, le Calabri, a lieu pour la première fois au Musée Rath nouvellement construit¹¹⁶. Elle ouvre d'ailleurs ses portes dès le lendemain de l'inauguration officielle de ce temple néo-classique des arts genevois, ce qui contribue à conférer à l'événement une importance particulière et lui assure l'affluence du public. Un public d'autant plus nombreux, que le même jour, débute les festivités du Concert helvétique offertes par la Société genevoise de musique à la Société helvétique, et auxquelles participent des Confédérés venus de toute la Suisse¹¹⁷.

La critique d'art prend véritablement son essor cette même année, qui voit la création de deux organes de presse à Genève, le *Journal de Genève*, fondé le 5 janvier 1826 par des membres de la bourgeoisie libérale, et le conservateur *Courrier du Léman* lancé, en contre-attaque, le 7 juin 1826, par les aristocrates. Les deux périodiques consacreront dès leur création des chroniques aux expositions genevoises. Cette critique journalistique est le fait d'hommes de lettres, d'amateurs (par ailleurs négociants, diplomates ou pasteurs), plus tard de peintres, qui s'y livrent d'ailleurs le plus souvent dans une relative discrétion, sous couvert d'une initiale quelquefois pseudonyme, plus rarement dans l'anonymat.

Jacques-Louis David,
Le Serment des Horaces,
 1784, huile sur toile,
 331 x 428 cm.
 Paris, Musée du Louvre.

Enfin, l'exposition sera consacrée par la première polémique esthétique du siècle dont on trouve les traces dans la presse et qui prolonge celle de 1824 autour du concours de peinture d'histoire, documentée par deux brochures anonymes et de la correspondance privée¹¹⁸. Elle est déclenchée par la publication d'un petit opuscule intitulé *Idée de Pierre Gétroz, marguillier de l'église paroissiale de Mont-Bovon sur l'exposition de tableaux de Genève en l'an de grace 1826*, et due à la plume turbulente de Töpffer qui a choisi ce moment privilégié pour tirer ses premières pointes.

Le Salon de 1826

Selon la critique du *Courrier du Léman*, l'exposition de 1826 augurait très favorablement de la naissance d'une «école genevoise»¹¹⁹. Rodolphe Töpffer va, sans attendre, lui forger une identité dans son discours.

Le catalogue de l'exposition de 1826 recense alphabétiquement 58 artistes (dont une quinzaine, encore qualifiés d'«étrangers», sont domiciliés en Suisse alémanique), pour 157 œuvres exposées. Les membres de l'ancienne école genevoise (Adam Töpffer, Massot, Ferrière) côtoient la jeune génération (Diday, Lugardon, Hornung). Le paysage domine (une cinquantaine de numéros, toutes techniques confondues, dont une vingtaine de paysages suisses pour une dizaine de vues savoyardes), suivi de près par le portrait (45 œuvres). Puis viennent les scènes de genre (une vingtaine) et en dernière position, la peinture d'histoire (4 œuvres), dont deux scènes tirées l'une de l'histoire suisse (*Le Serment des Suisses sur le Grütli*, de Lugardon; *La Reine Berthe*, de Chaix) et l'autre de l'histoire genevoise (une *Délivrance de Bonivard*, de M^{me} Munier-Romilly, qui s'inscrit dans le prolongement du concours de 1824)¹²⁰.



«Extra Genavam, nihil»

Le premier coup de force de Töpffer passe par la construction de cette identité genevoise, à partir de l'opération constitutive du corpus des œuvres qui font l'objet de ses commentaires. Au moment même où les vibrantes déclarations de patriotisme et d'amour confédéral parsèment les colonnes de la presse sous forme d'articles et de poèmes exaltés, où Charles Durand, citoyen français et rédacteur en chef du *Courrier du Léman* salue l'accueil que les Genevois ont réservé à leurs compatriotes à l'occasion des fêtes de la Société helvétique de musique¹²¹, Rodolphe Töpffer fait preuve d'un singulier ostracisme en ignorant systématiquement la présence importante (plus d'un quart des artistes) des peintres suisses alémaniques. Il est certes bien naturel que l'attention apportée aux artistes locaux soit plus soutenue, mais un tel chauvinisme, également remarquable dans ses trois Salons, ne se rencontre pas chez les autres critiques, qui font preuve de plus d'ouverture. En 1826, celui du *Journal de Genève* (qui n'est autre que James Fazy, la future et radicale bête noire de Töpffer!) réserve explicitement le commentaire des œuvres présentées par les artistes confédérés pour un article ultérieur¹²², l'Aristarque du *Courrier du Léman* traite équitablement d'un certain nombre d'entre eux, et, en 1832, Jean Huber-Saladin, dans sa première chronique au *Fédéral*, nouvellement créé, soulignera chaleureusement la fonction éminemment patriotique de leur présence à l'exposition genevoise:

C'est un heureux et doux lien entre les peuples que celui des beaux-arts. Tous les artistes sont de la même patrie, mais surtout ceux du même pays doivent éprouver ce sentiment. Aussi voyons-nous avec un véritable plaisir les ouvrages de nos confédérés venir chez nous recueillir des suffrages: cette communauté, ces échanges de talents de cantons à cantons sont d'un heureux augure. L'union de tous les cœurs, et l'échange de tous les sentiments vraiment suisses, se feront ainsi de même peut-être.¹²³

Töpffer lui, tout à ses Genevois, passe ainsi sous silence, dès 1826, nombre d'œuvres ayant pour sujet ses futurs thèmes de prédilection, les Alpes et l'histoire nationale. Certes si, en 1832, il ne souffle mot des paysages suisses exposés par des artistes confédérés, c'est bien sûr aussi une critique implicite de ces productions, rejetées, sans distinction et sans appel, au rang des «coloriages» qu'il abhorre et qu'il dénonce dans son texte, en déplorant l'absence d'une peinture alpestre digne du paysage national. Mais alors qu'Huber-Saladin, très attentif aux Suisses alémaniques, demande à Zelger – élève de Diday et auteur d'une *Vue de la vallée de Wolfenschiessen, près de Stantz* – de «faire le Grütli»¹²⁴, c'est Diday lui-même que Töpffer exhorte à peindre l'Oberland, sous le prétexte curieusement impérialiste que «ceux qui vivent éloignés des grandes scènes alpestres, [sont] plus propres à en recevoir les fortes impressions que ceux en qui l'habitude les a affaiblies»¹²⁵! Un argument qui trahit bien son désir primordial d'une naturalisation genevoise du répertoire iconographique helvétique, et la nature de son «patriotisme». De même, lui qui encourage Lugardon à traiter des sujets suisses, ne dira pas un mot des œuvres présentées à Genève, en 1832, par le Zurichois Ludwig Vogel; elles com-



portent pourtant des esquisses de sujets nationaux: Ulrich Rotach, à la bataille de Stoss, ainsi qu'un Guillaume Tell. Alors qu'Huber-Saladin consacre un commentaire enthousiaste à ces deux dessins aquarellés, soulignant le singulier génie de l'artiste¹²⁶, et que le critique du *Journal de Genève* entonne à son tour un dithyrambe¹²⁷. Ulrich Rotach fait d'ailleurs si forte impression à Genève que l'œuvre est achetée par la Société des Amis des beaux-arts: «cette scène énergique et patriotique ne devait point quitter le sol helvétique»¹²⁸. Ce n'est pourtant qu'en 1839 que Töpffer fera une allusion à ce peintre, ne saluant son intérêt pour l'art populaire de la Suisse primitive, dans lequel il puise son inspiration, que pour mieux dévaloriser sa facture («ses aquarelles, [sont] d'ailleurs médiocres de couleur et incorrectes de dessin») au profit de l'art de Lugardon, «habile dessinateur»¹²⁹.

Contrairement à celle des autres salonniers genevois, qui visitent de temps à autre les expositions suisses ou étrangères, la critique de Rodolphe Töpffer se «cantonne» donc littéralement à Genève. Celui qui s'attachera obstinément, un peu plus tard il est vrai, à graver les mythes fondateurs dans la mémoire collective genevoise, fait l'impasse sur les fils de Tell et leurs cousins: patriotisme bien ordonné commence par chez soi. La préoccupation principale de Töpffer étant alors la promotion des artistes ses compatriotes, l'origine genevoise est le critère déterminant, sinon suffisant, pour motiver une critique discriminante qui est bien

ici, plus qu'une réponse à une production artistique, créatrice d'une homogénéité encore relativement artificielle.

Cette fabrication d'identité passe en outre par l'affranchissement des modèles, quels qu'ils soient. Dans ses deux premiers «Salons», Töpffer utilise un procédé qui deviendra un *topos*, celui du critique travesti en paysan du Danube. Le choix d'un locuteur béotien, dénué de culture artistique, est parfaitement stratégique, car, au-delà des ressources comiques et rhétoriques qu'il comporte, il permet d'évacuer l'appareil référentiel en toute vraisemblance. Cette ruse d'une vision «innocente» fonde ainsi une critique prétendument ignare, anhistorique, sans rapprochements analogiques et sans aucune contextualisation, alors même que les principes artistiques exprimés par l'auteur s'inscrivent directement dans un débat très précis. Et lorsqu'exceptionnellement comparaison explicite il y a – à David dans les Salons de 1826 et 1829 –, la rusticité de ses narrateurs autorise d'autant plus facilement Töpffer à se servir grossièrement du prestigieux contre-modèle comme d'un simple repoussoir pour valoriser la peinture d'histoire d'un Lugardon... La naïveté légitime aussi le silence fait sur les sources, les influences, les traditions, les formations des artistes genevois (alors même qu'ils se sont presque tous formés à l'étranger et que certains des exposants y vivent encore): aucune allusion aux modèles, même lorsqu'ils sont patents, point d'inscription dans l'histoire de l'art,

Jean-Léonard Lugardon,
Le Serment du Grütli,
1826, huile sur toile,
150 x 145 cm.
MAH.

qu'il soit étranger ou genevois. Enfin la condamnation de la «manière» et des procédés d'école n'est pas à lire uniquement comme un principe «moderne», valorisant l'expression personnelle de l'artiste à travers son interprétation de la nature. C'est aussi un refus de la référence étrangère, le signe de ce projet d'*originalité* (au double sens de retour aux sources et d'innovation) qui doit donner à la peinture genevoise sa spécificité. Une peinture présentée *in se*, comme si elle se générait spontanément. Ce parti pris d'innéité n'est guère apprécié du censeur qui ironise à son sujet dans le conservateur *Courrier du Léman*:

Vous avez du talent, M. Chaix, mais votre maître ne faisait que des tableaux ridicules; vous vous illustrez, M. Lugardon, mais cette école française où vous avez étudié trois ans, n'est qu'une école d'opéra. Vous avez été vous perfectionner en Italie? Qu'y avez-vous étudié? L'antiquité? Quelle folie! Les grands maîtres? Quelle erreur! Ni vos maîtres ni votre étude de l'art, Messieurs, ne vous ont servi à rien. [...] Aussitôt qu'une chose est bien faite, c'est la nature, et aucun *autre peintre* n'a jamais su la saisir. Les Raphaël, les Poussin, sont devant ses yeux comme s'il n'avaient pas vécu; ce sont d'*autres peintres*, des peintres d'autrefois, et la nature n'a été parfaitement imitée qu'à Genève en 1826¹³⁰.

Par le biais de cette amnésie artistique, à valeur performative (l'effacement des *origines*, fondant l'*originalité*), Töpffer se démarque en effet très nettement des autres salonniers, qui tous, quelles que soient leurs positions esthétiques, donnent des gages répétés de leur culture cosmopolite.

En 1826, toujours dans *Le Courrier du Léman*, le critique F., adepte du Beau idéal, grand lecteur de Winckelmann et principal adversaire de *Pierre Gétroz*, convoque une série imposante de bonnes fées au berceau de la jeune peinture d'histoire de Lugardon. Il souligne que l'auteur du *Serment des trois Suisses* «a pris pour guides les grands maîtres des écoles romaine et florentine» et qu'il s'attache avec succès «à la simplicité des formes, et à cette pureté de goût qui distingue l'école de Raphaël, et dont l'Apollon, le Laocoon, et d'autres chefs-d'œuvre antiques, nous offrent d'admirables modèles». Au sujet de Chaix, le critique a soin de préciser qu'«il a fait ses études sous un grand maître [et qu']il est imbu des excellents principes de l'école de David»¹³¹. On voit que F. prend soin de cautionner les peintres genevois par des généalogies prestigieuses, toujours dans le but de les valoriser. L'auteur anonyme d'une critique de l'exposition de 1829, habitué des Salons parisiens, acquis quant à lui aux doctrines romantiques et dont les opinions sont proches de celles de Töpffer, conseille en revanche à Diday de prendre un peu plus exemple sur Joseph Vernet pour ses feuillages, et se plaît à reconnaître, dans un paysage de Guigon, la manière de Gudin, qui fut son maître¹³².

Pierre Gétroz s'avouait lui «peu fin de nature, non plus que grand connoisseur en tableaux par moyen d'acquit et d'étude»¹³³. «J'ai vu presque toutes [les galeries célèbres] de l'Europe», affirme au contraire Jean Huber-Saladin, en préambule de sa revue de l'exposition de 1829¹³⁴. Le type de discours de ce patriote libéral, diplomate et co-fondateur du *Fédéral*¹³⁵, s'inscrit aux antipodes de celui de Töpffer. Définissant une double compétence, culturelle et naturelle,

tout en revendiquant la primauté du sentiment, le critique n'en légitime pas moins fermement l'importance d'une solide culture visuelle et littéraire, qui seule, à ses yeux, permet une juste appréciation des œuvres, leur relativisation dans un contexte contemporain et leur mise en perspective historique.

Alors qu'à propos du tableau de Chaix, représentant le *Dévouement d'un ministre du saint Evangile qui fait ses adieux à sa famille pour s'aller enfermer avec les pestiférés en 1610*, Töpffer se contente de féliciter le peintre, avec un brin d'ironie, d'abandonner peu à peu son ancienne manière et ses «agrément de convention» pour faire «de grands pas en avant du côté du vrai, de la couleur, de l'harmonie et de la bonne composition»¹³⁶, Huber-Saladin en prend prétexte pour administrer au lecteur un cours magistral d'histoire de l'art européen, du XVIII^e siècle à l'avènement de l'école romantique, donnant la mesure de ses vastes connaissances¹³⁷. Puis il projette sur la situation genevoise les débats contemporains qui divisent le monde artistique parisien, en appliquant à Chaix l'étiquette du *juste-milieu*. Force est pourtant de constater que, malgré ces modalités discursives contradictoires, étroitement liées aux biographies très dissemblables des deux jeunes auteurs, le prétendu Bétien et le Cosmopolite bardé de références se retrouvent, pour l'essentiel, d'accord sur le fond, dans leur doctrine esthétique et dans l'appréciation des œuvres, comme dans leur volonté de soutenir la peinture locale.

Le principe d'autarcie artistique, manifesté par Rodolphe Töpffer dans ses premiers textes, demeurera constant à travers l'évolution thématique et formelle de sa littérature critique, qu'elle soit artistique ou littéraire. Il s'exprimera entre autres par le refus militant de l'hégémonie française en matière de goût¹³⁸ et par les condamnations répétées d'une certaine propension genevoise à rechercher les cautions parisiennes dont il conteste avec une violente ironie la légitimité, alors que lui-même en bénéficiera largement...¹³⁹ C'est ainsi qu'en 1839, prenant comme prétexte le départ pour Paris d'un tableau de Menn, il se fâche:

Qu'à Lyon ou à Bordeaux, qu'à Reims ou à Dijon, on n'ose rien penser, rien écrire, rien peindre que pour Paris, en vue de Paris, et d'après Paris [...] je le conçois; ainsi sont organisées les choses chez nos voisins-modèles. Mais que, hors de France, en Suisse par exemple, à Genève, où l'on se pique d'être de son pays, l'on fasse de même; qu'on y tienne pour peu la gloire indigène, si elle n'a été se faire confirmer à Paris; qu'une ville célèbre par les lumières, par l'instruction et par la richesse de ses habitants tende insensiblement à s'effacer, à s'annuler, au profit de cette centralisation parisienne qui ne lui est rien, qui ne peut que lui nuire, dont elle devrait tenir à honneur et à devoir de s'affranchir, c'est ce que je conçois parfaitement aussi, mais c'est ce que je déplore de tout mon cœur.¹⁴⁰

La bataille du Beau idéal

Il paraît que cette année, il existe deux partis très violents parmi les gens qui se mêlent de juger le Salon. La guerre est déjà commencée. Les Débats vont être classiques, c'est à dire ne jurer que par David [...]. Le Constitutionnel, de son côté, fait de belles phrases un peu vagues,

c'est le défaut du siècle; mais enfin, il défend les idées nouvelles. Il a l'audace de prétendre qu'il doit être permis à l'art de faire un pas, même après M. David¹⁴¹, annonçait Stendhal aux lecteurs du *Journal de Paris*, en 1824, non sans se réjouir de cette effervescence. L'odeur de la poudre se propage jusque dans Genève, qui, *mutatis mutandis*, s'offre à son tour une modeste «bataille romantique». Les premiers coups en avaient retenti lors de la violente controverse autour du concours de peinture d'histoire nationale de 1824, ils redoublent avec l'exposition de 1826. La polémique s'instaure principalement entre *Le Courrier du Léman* et le franc-tireur Rodolphe Töpffer, le *Journal de Genève* jouant l'arbitre occasionnel¹⁴².

Il n'est pas question de restituer ici, dans son ensemble, un débat fort complexe, étant donné certaines positions, parfois floues et éclectiques, qui obligent à préciser pour chacun des protagonistes les diverses acceptions d'un vocabulaire commun¹⁴³. «Nature et vérité» sont, par exemple, des termes qui scandent tous les textes, le record de leur occurrence étant bien sûr détenu très largement par Töpffer¹⁴⁴. Mais, comme le souligne Pontus Grate à propos des critiques français, «ces beaux vieux mots de *nature* et *vérité* ont, comme toujours, une portée bien plus émotionnelle qu'exactement déterminée. Leur ambiguïté prête aux interprétations les plus diverses.»¹⁴⁵ Il en est de même à Genève, où la volonté, manifestée dans tous les camps, de promouvoir la peinture locale, contribue encore à brouiller les cartes. C'est ainsi que le chroniqueur du *Courrier du Léman*, par exemple, tout en réaffirmant la supériorité du modèle davidien pour la peinture d'histoire, se plaît en même temps à relever dans *Le Serment des trois Suisses* de Lugardon «le naturel de leur pose», ou encore, à féliciter Hornung dont les compositions «plaisent par la naïveté et par la vérité des expressions»¹⁴⁶.

Je n'entrerai pas non plus dans la problématique du «romantisme» pictural genevois et de sa spécificité par rapport au mouvement parisien, ni n'aborderai la discussion sur la pertinence de l'étiquette de «romantique», que ses contradicteurs attacheront à la plume de l'auteur de l'*Idée de Pierre Gétroz*, et que ce dernier s'empresse d'ailleurs d'arracher. Je chercherai plutôt à préciser le rôle volontairement perturbateur de Rodolphe Töpffer et à suggérer les enjeux institutionnels qui se profilent derrière les querelles de doctrines et de personnes. Il paraît en effet difficile de bien saisir la portée de son texte sans connaître un peu mieux ceux qu'il attaque et qui, dans une certaine mesure, cristallisent ses positions. Töpffer a, semble-t-il, lu très attentivement les premiers articles de F., dans *Le Courrier du Léman*: sa prose est en grande partie une réponse aux arguments exprimés. La violence de la réaction qui s'ensuivra ne se comprend que dans le contexte d'une escalade.

Un gardien du Temple néo-classique

L'identité de F. n'a jusqu'ici pas été élucidée, mais il me semble qu'il pourrait s'agir de Fabry de Gex. D'origine française, grand voyageur et pratiquant la peinture en amateur, il est en effet l'un des collaborateurs avérés du *Courrier du Léman*¹⁴⁷, dans lequel il

signera en toutes lettres un compte rendu du *Manuel des jeunes artistes et amateurs en Peinture* de P.-L. Bouvier¹⁴⁸. Décrit comme «le type de l'amateur, du connaisseur à la fois judicieux et enthousiaste»¹⁴⁹, membre influent du comité de la Classe des beaux-arts, Fabry défendra à de nombreuses reprises la mémoire de David dans les conférences dont il gratifie régulièrement ses collègues de la Classe¹⁵⁰. Ses positions doctrinaires sont résumées par les propos d'Auguste de la Rive, qui saluait en lui le «partisan peut-être un peu trop exclusif de l'école purement classique, aussi bien dans les beaux Arts qu'en littérature, [qui] lutta[it] avec persévérance pour soutenir les vrais principes de l'art et les doctrines des grandes écoles, contre les écarts d'une individualité souvent trop affranchie»¹⁵¹.

D'autre part, Fabry était l'un des membres du jury nommé par la Classe des beaux-arts lors du concours de 1824 (avec le peintre Hornung, Adam Töpffer, François Duval et le syndic Rigaud). On connaît le soutien apporté par les Töpffer-Duval à Lugardon, finalement couronné. Qui Fabry soutenait-il? Vraisemblablement Chaix, Français comme lui, élève de David, et dont on constate, à lire les procès-verbaux manuscrits de la Classe des beaux-arts, qu'il tient sensiblement le même discours que Fabry. N'est-on pas en droit de penser que ces vieilles rivalités pourraient aussi motiver la virulence des échanges de 1826?

Le premier article de F. dans *Le Courrier du Léman* paraît, avec une précipitation étonnante, le jour qui suit l'inauguration de l'exposition de 1826. Le préambule mérite d'en être cité *in extenso*, car il inaugure la litanie d'exposés des principes et de précautions oratoires qu'on trouvera, pour un temps, sous la plume des chroniqueurs, forcés par l'exiguïté du milieu artistique (mais surtout par les enjeux particuliers de leur démarche de promotion), à réitérer sans cesse l'affirmation de leur souci d'équité et d'objectivité. Rodolphe Töpffer saura se moquer de l'angoisse du critique devant l'inévitable ordre de présentation et ses inutiles tentatives d'en désamorcer les fatales interprétations¹⁵²!

Nous nous attacherons surtout à soutenir, par des éloges mérités, l'émulation des artistes, en faisant ressortir les preuves de talent que fournissent leurs ouvrages. Si nous nous permettons quelques observations critiques, ce ne sera que dans l'intérêt des peintres eux-mêmes et dans celui de l'art, nous ne méconnaitrons jamais les égards, et les justes ménagements, dus à cette classe intéressante de citoyens, qui travaillant pour nos plaisirs travaillent aussi la plupart pour le soutien de leur famille. Que la malignité n'espère point trouver ici des jouissances et des armes. Nous respectons trop le public en général, pour imaginer qu'à la vue de cette exposition toute nationale, il ne soit pas uniquement animé d'un sentiment de bienveillance. En donnant successivement notre avis sur les productions des différens artistes, nous ne prétendons pas fixer leur rang, et, si nous parlons de l'un avant de parler de l'autre, cela ne prouvera autre chose, sinon, que l'article qui concerne le premier a été rédigé avant celui du second. Certains de notre impartialité, bien plus que confians dans la sûreté de notre goût, nous rendons fidèlement compte de nos impressions; mais nous sommes bien éloignés de la prétention, d'imposer au public l'autorité de nos jugemens. Si nous nous taisons sur quelques ouvrages, ce ne sera point parce qu'ils manquent

absolument de mérite, mais parce que nous n'aurions pas assez de bien à en dire, et qu'il pourrait nous arriver contre notre intention de décourager des artistes, qui, s'ils n'ont pas réussi cette année, pourront peut-être prendre leur revanche par la suite.¹⁵³

On voit qu'il s'agit avant tout d'encourager, de soutenir, voire d'épargner les artistes, pour le plus grand bien d'une cause patriotique. Telle est la mission constructive qui engage la responsabilité morale et civique du critique et qui exclut d'emblée la plaisanterie.

La critique de F., d'assez médiocre qualité littéraire, consacre méthodiquement un paragraphe à chaque artiste, et s'appuie sur des présupposés esthétiques «classiques». Sont ainsi tour à tour affirmés le respect de la hiérarchie traditionnelle des genres, la grandeur de l'école davidienne, la condamnation de la peinture rococo, le catéchisme du Beau idéal. De telles positions suffisaient à exciter la verve de Töpffer. Mais le commentaire convenu que F. réservait à l'unique tableau présenté par d'Adam Töpffer, *Un hiver*, avait sans doute aussi de quoi blesser la piété filiale, en ce qu'il rapportait, de façon peu franche, des reproches faits à «sa couleur [qui] manquait un peu de ressort»¹⁵⁴. Rodolphe volera à la rescousse de son père et composera un vibrant éloge du naturel et de la vérité de ce paysage hivernal, opposant à «tant de crèmes fouettées portant le nom de neige» un traitement des nuances de blanc si scrupuleusement fidèle à la nature, qu'il en provoque des effets de réel et fait frissonner le spectateur:

[C]ette neige-ci se comporte si bien en véritable neige, que ces plans fuyent les uns derrière les autres, et que ceux-ci où n'a pas encore pénétré le soleil, sont si froids à voir, que volontiers rentrerois-je mes mains dans mon gousset, s'il ne falloit tenir le catalogue de l'une, et ma canne de l'autre.¹⁵⁵

L'Idée de Pierre Gétroz

Un «naturel révélateur»

L'Idée de Pierre Gétroz a suscité une polémique qui dépasse la dispute entre critiques: «grande rumeur chez les artistes et leurs amis au sujet de cette brochure de Pierre Gétroz», prétend *Le Courrier du Léman*¹⁵⁶. Je n'ai trouvé pour l'instant aucun témoignage d'artiste à ce sujet. Seuls sont connues les réponses de certains des «amis», publiées dans la presse. La réplique est violemment agressive dans *Le Courrier du Léman*, le commentaire plus nuancé et paternaliste dans le *Journal de Genève*. Pourquoi un tel scandale? Qu'ajoute Rodolphe Töpffer de fondamentalement nouveau à la controverse de 1824 qui avait opposé, à propos de la *Délivrance de Bonivard*, les conceptions «modernes» du candidat victorieux, Léonard Lugardon (la peinture d'histoire comme narration des faits, attentive à une certaine vraisemblance «réaliste»), à celles plus classiques de Georges Chaix, élève de David (un commentaire idéalisé des événements)?

Il me paraît impossible de séparer le fond du propos d'une forme et d'un ton susceptibles d'avoir exaspéré certains de ses concitoyens autant que les arguments avancés. C'est par défaut de contextualisation que les biographes de Töpffer méprisent, ce me semble, la fonction stylistique de ce qu'ils considèrent unanimement comme une maladroite œuvrette de

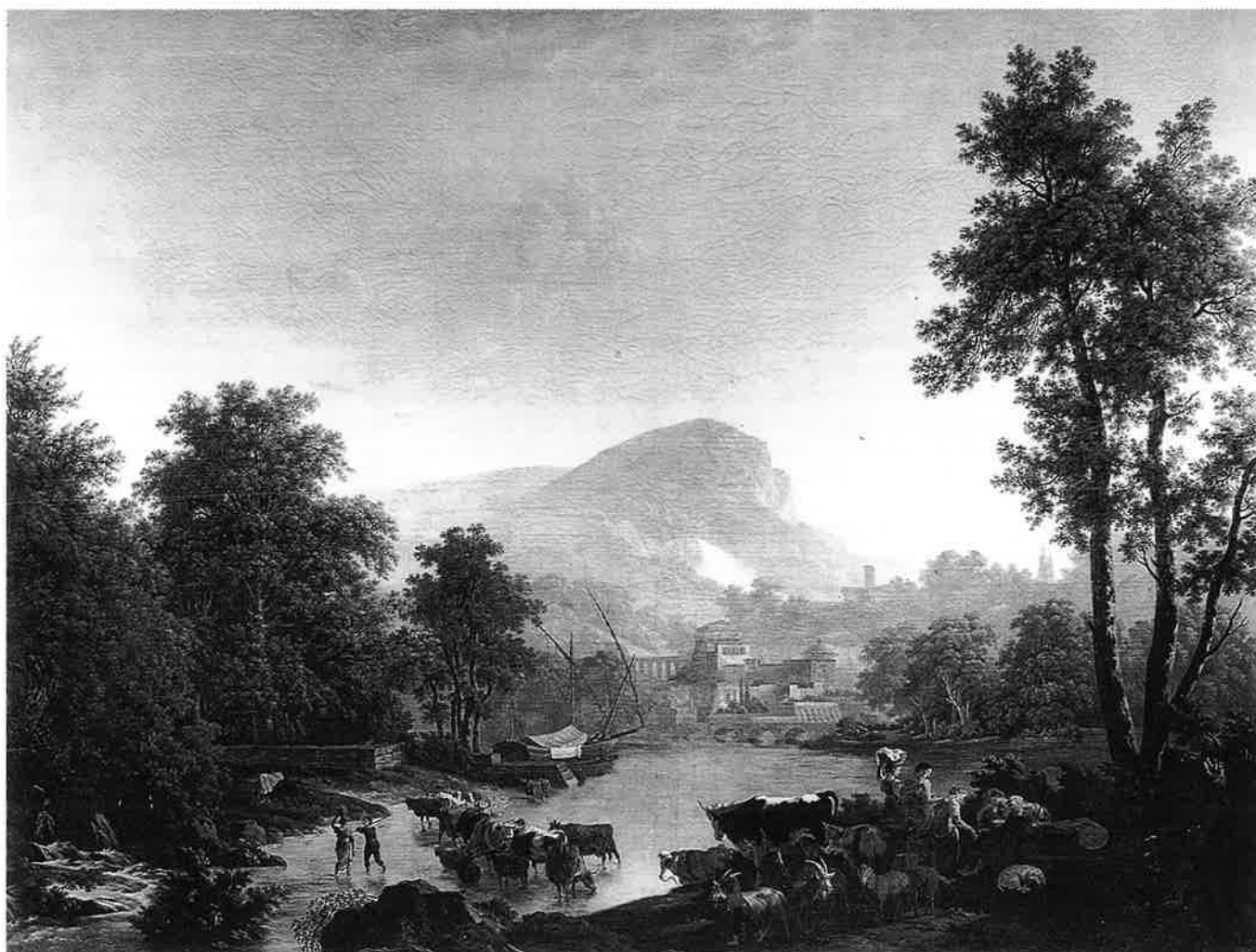
jeunesse. Car outre le fait que la valeur littéraire de ce texte, composé en quelques jours, est incomparablement supérieure à celle des articles qui l'inspirent – ce qui déjà lui assure une certaine pérennité face à ces textes contemporains dont la seule lisibilité est d'ordre documentaire –, j'y vois la preuve d'une spirituelle originalité. Alors que la bataille littéraire entre «Romantiques» et «Classiques» agite les esprits genevois¹⁵⁷, Töpffer choisit de les renvoyer dos à dos. Pour traduire sa pensée, il régresse bien en-deçà, en adoptant, selon ses propres termes, «un style soi-disant gaulois ou très vieilli»¹⁵⁸ qui le place sous le double parrainage de la verve satirique d'un Rabelais et de la sage philosophie d'un Montaigne, auxquels ce travestissement rend hommage, tout en récusant par avance ironiquement les accusations de «romantisme» portées contre lui.

Choisir le pastiche, au mépris de toute vraisemblance, c'est choisir le jeu, le sourire sous le masque, une certaine distanciation, toutes choses incompatibles avec l'esprit de sérieux et le sens du devoir qui inspiraient plus d'une plume et d'un pinceau genevois. Opter pour la fiction, c'est aussi faire ostensiblement œuvre d'écriture, œuvre d'art et d'une certaine manière, peut-être, concurrencer ceux-là mêmes qu'on est censé servir plus humblement. C'est en tout cas enfreindre les règles implicites du milieu local.

Le titre de la publication, dont Gaullieur, perplexe, notait la «bizarrerie»¹⁵⁹, était en soi provocateur. Le patronyme de ce Gétroz (le nom d'un glacier valaisan) auquel l'auteur donne la parole, sa commune d'origine (Mont-Bovon, un village fribourgeois), sa confession (catholique), sa profession (il est concierge d'une église) sont peut-être des clins d'œil à la présence de nombreux Confédérés venus à Genève de toutes les parties de la Suisse «pour assister aux fêtes et plaisirs, à l'occasion de la Société helvétique de musique», comme Gétroz le dit lui-même. Mais le sentiment national quelque peu hyperbolique qui vibre dans les colonnes de la presse (spécialement dans celles du *Courrier du Léman*), et que Töpffer brocarde à sa façon, allait-il pour autant jusqu'à apprécier qu'un brave marguillier fribourgeois vienne du fond de sa campagne dire son mot sur leurs peintres aux citoyens de la ville de Calvin?

Dès les premières paroles dudit marguillier, le ton est à la fronde, d'autant plus ironique qu'elle «emprunte» la voix de la sincérité. Töpffer commence par mentir vrai. Usant du subterfuge d'un narrateur étranger aux coteries et aux polémiques genevoises, qui d'emblée déclare son inculture et revendique sa franchise pour toute légitimité, non seulement il se détermine en symétrique opposition par rapport à l'étalage du savoir auquel se livre F., le «connaisseur» du *Courrier du Léman*, mais encore il ne se masque que pour dénoncer ce qu'il présente comme l'hypocrisie ambiante, et jette du même coup la suspicion sur les positions exprimées avant les siennes:

Je ne suis fin de nature, non plus que grand connoisseur en tableaux par moyen d'acquit et d'étude, mais j'aime merveilleusement à dire ce que j'en pense, et m'en prend surtout le désir, quand je considère que ce n'est guères la franchise qui est le premier soucy d'un chacun, à la ville comme en mon village.¹⁶⁰



La citation ironique que Töpffer tire de son propre texte pour la mettre en exergue, et qui érige le catalogue alphabétique de l'exposition en modèle insurpassable d'objectivité (il cite tout le monde et ne juge personne, c'est le seul «critique d'art» acceptable pour les artistes et le public genevois), peut aussi se lire comme une réponse moqueuse aux protestations d'équité de F. C'est aussi toute prétention à l'objectivité que l'auteur raille en affirmant, au contraire, le droit à la subjectivité et en dénonçant l'abandon d'un jugement personnel au profit d'un consensus conventionnel, par crainte de déplaire en assumant des vues originales:

Je fais plus de cas de celui qui erre disant sa vraie pensée, que de celui qui dit peut-être plus vrai, mais contre son sentiment ou sans le consulter, ayant perdu par habitude de le fausser, la faculté d'en avoir un.¹⁶¹

Le critique du *Courrier du Léman* déclarait ne se permettre «quelques observations critiques [...] que dans l'intérêt des peintres eux-mêmes et dans celui de l'art»¹⁶². Töpffer semble lui répliquer que c'est là bien de la suffisance, voire de la mauvaise foi:

N'étoit que je fais profession d'être vrai avec moi comme avec autrui, n'aurois pas eu de peine à dire, peut-être plus à faire croire, que j'écris pour le bien de l'art et des artistes. Mais non; l'art, qu'a-t-il à faire d'un marguillier de village?

et quand aux artistes, ne peux guère leur faire de bien, et demande seulement de ne leur faire aucune peine.¹⁶³

Ce petit préambule narquois, bourré d'allusions peu explicites au lecteur d'aujourd'hui, mais certainement explosives au moment de sa publication, avait déjà de quoi déplaire largement à la fois au milieu genevois (dépeint comme une famille étouffant les individualités par souci des convenances sociales et hantise des conflits ouverts, dans laquelle le non-dit règne, à défaut d'harmonie), et à ceux qui partageaient les vues du critique du *Courrier du Léman*, implicitement pris à partie. La suite du texte n'était pas pour désamorcer ce bouquet de grenades.

Un défi à la *doxa* classique:
la brioche et le Grütli

Dès les premières phrases que Töpffer consacre à sa revue des peintres, les maîtres mots sont lâchés: «nature» et «vérité». Il loue chez le portraitiste Massot le naturel par-dessus tout. Voilà un peintre qui n'est pas l'esclave des conventions d'école et n'écoute que son tempérament.

C'est encore au nom de ce naturel rebaptisé «vérité» que Töpffer attaque la hiérarchie des genres

Pierre-Louis de la Rive,
Le gué, 1802, huile sur
toile, 150 x 195 cm.
MAH.

et la peinture d'histoire néo-classique dans un morceau de bravoure apparaissant comme la réfutation des thèses de F. Ce dernier félicitait Lugardon de s'être «attaché aux parties les plus importantes et les plus élevées de la peinture», Töpffer rétorque en dénonçant cocassement une hiérarchie figée qu'il présente comme arbitraire et à laquelle il oppose la primauté du talent individuel, à quelque genre qu'il s'applique:

L'histoire est le genre noble de la peinture; c'est tout comme en grammaire, le masculin est plus noble que le féminin, notre régent ne dit pas pourquoi. C'est par cette raison que le moindre hère qui peint l'histoire, et s'intitule tel, tant tristes soient ses compositions, se prise et s'estime plus que son confrère habile dans quelque autre genre. [...] Assurément rien ne se ressemble moins qu'une brioche et le serment du Grütli, cependant, aussi bien que le serment du Grütli, une brioche naïvement convoitée par deux enfants a droit à notre intérêt, si le talent et l'observation de la nature savent en tirer parti.¹⁶⁴

Puis il s'en prend – sans le nommer, inculture de son narrateur roturier oblige! – à la figure tutélaire de David. La plupart des critiques du néo-classicisme faisaient le procès d'une école, de ses innombrables et médiocres épigones. Plus rares étaient ceux qui s'attaquaient directement au maître. Lui n'hésite pas: prêtant à Gétroz son séjour parisien de 1819 et ses visites au Luxembourg, il lui confie aussi ses impressions d'alors:

J'ay vu les plus nobles des tableaux du plus noble des genres, les Horaces, les Sabines, les Léonidas; tout ça m'a paru noble comme les héros du grand opéra: eh bien j'aurais donné toute cette noblesse contre un grain de vérité de plus, ou un grain d'affectation de moins.¹⁶⁵

Dénonçant l'in vraisemblance et l'emphase de la scénographie néo-classique, il conteste la définition «classique» que donne F. de la «simplicité» et lui oppose celle qu'illustre, à ses yeux, la scène d'un Lugardon:

[Le peintre] ne peut m'aligner les trois Horaces au cordeau sans que ça me paraisse ridicule, en dépit et aussi à cause de ceux qui me crient que c'est là une belle simplicité. Par tous les saints, ne seroit-ce pas plus simple de ne pas commencer par se mettre en ligne pour jurer, ou bien les trois fils Horace se tenoient-ils toujours ainsi alignés? [...] je vous sais gré M. Lugardon de n'avoir point cherché cette tant belle et vantée simplicité là dans votre serment du Grütli. La vôtre me semble de meilleur aloi, elle m'attire davantage; en voyant vos trois héros paysans, je me les figure sans peine ainsi placés, et je me crois spectateur de leur serment, du haut d'un tertre voisin et non pas d'une loge de l'opéra.¹⁶⁶

L'écriture de Töpffer redoublait l'irrespect de la pensée. L'énoncé burlesque («les trois fils Horace»), le comique de situation et le jeu de mot (le juron du marguillier parlant de «jurer») dégradait très efficacement la «noblesse» de la scène. Cette irrévérencieuse mise au point sémantique dénonçait en fait les tentatives du critique du *Courrier du Léman* d'incorporer Lugardon sous sa bannière, tentatives auxquelles toute l'argumentation du «marguillier» s'oppose. Töpffer s'attache en effet à souligner l'expression «naturelle» – à ses yeux – des «héros paysans» de Lugardon, qu'il oppose à la rhétorique gestuelle de la pantomime néo-classique:

Vous sçavez concevoir l'expression, et vous la rendez avec finesse et profondeur; non par ces trivialités banales,

ces gestes de convention, véritables écriteaux d'expression, dont s'empare la médiocrité. Ainsy, vous avez évité les froncements de sourcil, les airs forcenés, les bras tendus, les poses théâtrales; et je doute que pour être aussi nature, ayez puisé aux sublimes théories du beau idéal, éternelles recettes pour les ennuyeux tableaux, éternels textes des fades discours.¹⁶⁷

A la fin de l'envoi, l'effronté touche: il n'est guère étonnant que F. se soit senti piqué!

C'est toujours au nom du naturel que Rodolphe défend les tableaux de genre, ces scènes familières saisies comme des instantanés que son regard complice réanime en y projetant librement une expérience et un commentaire personnels. Ce goût affirmé le désignait au mépris de ses adversaires campant sur leurs positions félibiennes: Fabry, s'en revenant du Salon de Paris, ne déplorera-t-il pas, devant la Classe des beaux-arts, en 1827,

qu'à un règne de Napoléon, époque éminemment romantique, héroïque, a[il] succédé une époque nulle, véritable calme plat, qui ne se fait remarquer que par l'abondance des effets de l'art les plus inférieurs, c'est-à-dire les tableaux de genre, au travers de la multitude desquels on a peine à apercevoir quelques tableaux d'histoire?¹⁶⁸

Cependant que Töpffer pousse la provocation jusqu'à affirmer qu'un bon tableau d'histoire est un tableau à sujet historique, certes, mais rendu à la vérité d'une scène de genre... Il ne manque par ailleurs aucune occasion de se gausser des amateurs du Beau idéal, présentés comme les Diafoirus de l'esthétique. Les apostrophant sur la question fondamentale du style («Comment se fait-il que, tant de peintres copiant la nature, n'y en ait pas deux qui se ressemblent en manière; que le modèle soit unique et les copies différentes?»), il leur prête une réponse amphigourique à laquelle son marguillier a beau jeu d'opposer «sa petite idée à lui».

A cette «bluette»¹⁶⁹ pleine de malignité, *Le Courrier du Léman* répond par une fulmination signée X. Il me semble fort probable que cette initiale emblématique ne soit qu'une façon de dénoncer l'incognito de l'insolent ventriloque. L'auteur de la riposte pourrait bien n'être autre que F., blessé à vif dans son amour-propre autant que bousculé dans ses principes. X. suffoque littéralement de colère: en témoignent les innombrables points d'exclamation qui ponctuent son indignation. Il ne pardonne pas, à celui qu'il juge n'être qu'un blanc-bec présomptueux, les appréciations blasphématoires de son marguillier au Luxembourg, devant les Sabines et le Léonidas:

Que ce jugement de l'auteur n'étonne pas. Le mot *maître*, le mot *école* le font sourire de pitié. C'est la nature qu'il veut, et non pas les chefs-d'œuvre des grands génies. – Mais qui a donc décidé que ces grands génies étaient hors de la nature? – Qui l'a décidé? Une autorité imposante, un critique qui fait la leçon aux siècles et aux nations, et ce savant critique, c'est M. Pierre Gétroz. Inclinez-vous donc! Heureux David! Quand la mort l'a frappé sur cette terre d'exil où comme dans son pays il a moissonné des couronnes, quand la voix du siècle le proclamait le restaurateur du goût si longtemps outragé, il a ignoré du moins cette grande infortune: qu'il avait eu le malheur de déplaire à M. Pierre Gétroz à qui le tableau des Horaces n'a paru que *ridicule!*¹⁷⁰

Caricaturant à son tour les charges de l'offenseur, X. se veut cinglant, mais se révèle plutôt, par manque

élémentaire de distance, le doctrinaire sans humour que Töpffer visait à coup sûr:

M. Gétroz s'explique. Ce qu'il veut, c'est la nature sans *beau idéal*. C'est un terrible fléau que ce beau idéal! Je voudrais bien demander à M. Gétroz, quelle différence il a y entre Teniers et le Poussin; sans doute qu'avec son système, bien convaincu que Teniers est le peintre de la nature véritable et que le Poussin n'est qu'un ami du beau idéal, il enverra ce dernier avec son *ridicule* tableau de la femme adultère où il a envoyé l'auteur des *ridicules* tableaux des Horaces et de Léonidas. «Je suis brute, dit-il, car je n'y comprends rien». Et voilà le beau idéal condamné, parce que l'auteur déclare ne pas le comprendre. Vaste intelligence qui gouverne l'univers! On ne pourra plus désormais dans les beaux-arts, rien inventer, ni croire beau ce que l'on invente, qu'après que M. Gétroz aura déclaré l'avoir compris.¹⁷¹

Comparé à la vipère de la fable qui s'attaque inutilement à une lime d'acier, l'auteur de l'*Idée de Pierre Gétroz* se voit tout d'abord perfidement accusé de n'être qu'un artiste raté, animé par le seul dépit, pour être finalement inculqué de «romantisme».

Les arguments de X. pour dévaloriser toute atteinte à la doctrine du Beau idéal sont en effet les mêmes que ceux qu'avaient employés les partisans de l'École contre les Romantiques lors de la bataille parisienne de 1824. A ceux qui affirmaient qu'il s'agissait de rendre «le dessin plus vrai, moins académique; de rendre les compositions moins symétriques, moins stériles, et plus riches; la pantomime moins déclamatoire et plus juste; enfin de sortir de la mythologie»¹⁷², il était répondu que le «romantisme» n'était qu'un mouvement de mode, et comme tel, déjà condamné¹⁷³. «Aujourd'hui, le genre romantique usurpe la domination littéraire; le genre romantique passera, et ce qui fut proclamé *beau* le sera encore pour la postérité. Il en est de même dans les beaux-arts», rétorque X. à Töpffer, en concluant avec mépris: «il y a des causes si belles qu'elles ne peuvent être perdues. Votre nom ne fait point encore autorité, M. Gétroz. Et il suffit de nommer vos adversaires pour les défendre. C'est le privilège du génie»¹⁷⁴.

Le ton virulent de cette polémique, dans laquelle on observe de part et d'autre réductions, outrances et mauvaise foi, trahit assurément des animosités personnelles (qu'on songe seulement que, après comme avant ces échanges, Fabry et Töpffer se retrouvent aux séances du comité de la Société des Amis des beaux-arts!). Mais les attaques de Töpffer visent aussi, à travers le(s) rédacteur(s) du *Courrier du Léman*, tels de ses concitoyens, membres influents des institutions artistiques genevoises, qui restent très attachés aux doctrines classiques. Par exemple Guillaume Favre-Bertrand, grand admirateur de Quatremère de Quincy et heureux propriétaire d'une importante sculpture de Canova, *Vénus et Adonis*¹⁷⁵. Ou encore Louis Tronchin, ami de de la Rive et de Saint-Ours, président du comité de la Classe des beaux-arts en 1831 et qui, à l'occasion de la séance annuelle de la Société des Arts, donnera lecture d'une dissertation sur les beaux-arts, envisagés sous un seul point de vue, et où l'on préconise l'étude de l'antique, en recommandant aux élèves de prendre le peintre David pour leur modèle, [qui] présente trop de points vulnérables pour qu'il convienne d'en faire la critique», selon les dires peu complaisants du *Journal de Genève*¹⁷⁶...

La «Lettre de Pierre Gétroz»

Dans l'immédiat, Töpffer ne répond pas, du moins publiquement, à ses contempteurs. Mais trois mois plus tard paraît, dans la rubrique «Variétés» du *Journal de Genève*, une étrange lettre de lecteur¹⁷⁷. Aucun titre ne la signalait particulièrement à l'attention, aucune allusion n'y était faite à la polémique de l'été précédent. Pourtant c'était bien une réplique en forme de pied de nez, que cette missive apparemment innocente: Töpffer la signait malicieusement d'une initiale pseudonyme dont on ne peut s'empêcher de penser qu'il l'avait choisie pour que ses lecteurs avertis puissent la compléter sans peine! N., comme *Nature*, naturellement, objet de tous les dissentiments.

Cette fable épistolaire, petit bijou d'humour rosse et de finesse polémique, en même temps que véritable manifeste esthétique paradoxal, me paraît exemplaire de la virulente insolence de Rodolphe Töpffer. Ces lignes qu'on lit aujourd'hui encore avec bonheur sans connaître leurs réels destinataires étaient dans les faits extraordinairement agressives, et il faut redonner son visage à l'adversaire pour saisir à quel point le jeune Rodolphe ferrailait ferme. Ses attaques contre l'*antique* et le *classique* visaient à nouveau des personnalités et des institutions genevoises bien précises.

Il prête cette fois sa plume à un brave père de famille – aussi peu ferré en art que l'était son marguillier –, qu'il fait s'inquiéter comiquement des périls encourus par la pudeur de sa fille, lors de la lente reconstitution académique d'un corps masculin morcelé, puis s'interroger candidement sur la pertinence de certaines méthodes d'enseignement artistiques, et enfin rapporter benoîtement les ridicules justifications du professeur, sous la forme d'un syllogisme implacablement absurde:

J'ai donné à mes enfants un maître de dessin afin qu'il leur enseignât le paysage. Dès la première leçon, ils ont été placés en regard d'une ridicule société de nez, d'yeux, d'oreilles gigantesques, tout d'après l'antique. J'ai gémi de voir ma fille copier, durant douze mortelles leçons, un énorme pied antique. Après le pied, j'attendais le paysage, vint une rotule. Effrayé de cette progression ascendante, je me suis dit: la voilà au genou, il n'y a pas un moment à perdre. J'ai fait observer au maître que je ne voyais rien de champêtre dans tous ces nez. C'est alors que, se retranchant derrière l'antique, il m'a répondu que celui qui sait dessiner une figure, sait dessiner le paysage, car qui peut plus, peut moins; il en résulte que, d'un nez à un arbre, il n'y a qu'un pas, qu'il n'enseignait donc à mes enfants que le pur et simple paysage.¹⁷⁸

A travers ces sarcasmes, c'est l'enseignement du dessin à Genève, dans la classe de François-Gédéon Reverdin, et à travers lui, la Société des Arts responsable de cet enseignement, que Töpffer met en cause. Reverdin, encouragé par David dont il avait été l'élève, avait fait paraître, entre 1816 et 1825, son *Cours d'études*, un cours de dessin d'après l'antique «qui commençait par les plus simples éléments pour arriver graduellement aux figures entières les plus difficiles, telles la *Vénus de Médicis* et le *Laocoon*»¹⁷⁹. Cet ouvrage devait rencontrer un immense succès auprès des institutions d'enseignement artistique, si l'on en croit le professeur de Candolle, président de la Société des Arts en 1829, lequel n'hésitait pas à affirmer que

le dessinateur genevois, grâce à la publication de ce cours, «était parvenu, pour ainsi dire, à diriger la plupart des écoles d'Europe»¹⁸⁰. Reverdin avait été appelé en 1816, par la Société des Arts, à la place de directeur de l'École de la figure, qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1828. Töpffer s'élevait donc ouvertement contre l'auteur genevois d'une méthode qui systématisait et imposait à Genève les conceptions additives du dessin académique chères aux néo-classiques parisiens. On saisit mieux encore les tensions institutionnelles que ces lignes révèlent quand on sait qu'Adam Töpffer enseignait à la même époque aux côtés de Reverdin.

Après l'offensive menée contre le respectable collègue de son père dont il jette symboliquement les doctrines au feu, c'est à la mémoire d'une des figures majeures de l'ancienne école de peinture genevoise que Rodolphe Töpffer attende :

Selon mon troisième maître, tout paysage doit tendre au classique; mot qui, dans ce sens, signifie *italique*, vu que le type de tout bon paysage est de l'autre côté des Alpes. Ainsi le ciel du pays que vous habitez est-il froid et bleu, faites-le d'un orange chaud. Vos montagnes sont-elles d'une coupe sauvage et irrégulière, cela n'est pas permis; ramenez-les à l'harmonie des lignes italiennes. Vos bergers portent-ils la veste ordinaire, ôtez-leur ce vêtement ignoble, et quelque brûlante que puisse être la température qu'indique votre ciel en feu, drapiez-les-moi de quatre ou cinq aunes de bon drap, et ainsi de suite. Je suis si peu difficile, que j'aurais été tout joyeux de voir sur le papier un bout de Salève de la façon de mes enfans, trouvant notre pays fort beau, sans préjudice à l'Italie, que je n'ai jamais vue, mais un Salève *italisé, harmonisé et idéalisé* me semble une mauvaise plaisanterie.¹⁸¹

C'est là une condamnation sans appel de la conception classique du paysage composé, tel que le pratiquait le peintre paysagiste Pierre-Louis de la Rive (1753-1817), adaptant au paysage national un savoir d'importation: «Je cherchai, dit-il dans son autobiographie, à conserver la simplicité des lignes, la grandeur des masses, dont j'avois acquis le sentiment en Italie, et à adapter ces principes aux détails de notre pays»¹⁸². Et l'allusion que Töpffer fait aux cimes alpestres rabotées par le pinceau du peintre rappelle les mutilations que ce Procuste avouait infliger aux sommets naturellement pointus¹⁸³.

Les descriptions du Salève italisé ne laissent guère de doute à cet égard: Rodolphe devait avoir en tête un tableau (*Le gué*) offert par le peintre en 1803 à la Société des Arts, puis exposé au Musée Rath, et qui représente, selon le commentaire du catalogue, un *grand paysage historique*: «Sur un ciel doré se dessine un beau lointain dont les contours rappellent le Mont-Salève vu de profil. Au-dessous s'offrent plusieurs fabriques d'une architecture élégante. Une rivière passe près d'elles sous un pont et un troupeau de vaches avec quelques figures la traversent à gué...»¹⁸⁴

La volonté qu'avait Rodolphe Töpffer d'émanciper la peinture genevoise des modèles extérieurs, qu'ils fussent classiques ou italiens, et de promouvoir sa conception d'un paysage national et naturaliste, affirmant sa couleur locale et ses formes propres, l'amène à s'élever irrespectueusement contre cet ancien ami et conseiller de son père¹⁸⁵. Or, en 1826, le prestige de de la Rive est toujours grand aux yeux de la plupart des membres de la Classe des beaux-arts et ses toiles figurent en bonne place dans leurs collections privées.

Le fait que le peintre se soit attaché «aux beaux sites que la Suisse et la Savoie mettoient à sa portée»¹⁸⁶ suffit à leur bonheur et ses «grande[s] et riche[s] compositions[s], remarquable[s] par les tons les plus chauds»¹⁸⁷, agrémentées parfois de pâtres en chlamyde et de fabriques antiques, ne leur paraissent aucunement aduler le paysage naturel. Rigaud lui-même, en 1848 encore, n'hésite pas à affirmer que de la Rive, «le créateur de cette école de paysage, qui a su puiser toutes ses inspirations dans l'étude consciencieuse de la nature, [...] a reproduit avec une admirable vérité tous les sites de nos vallées»¹⁸⁸. Rodolphe ne manque donc pas de culot en qualifiant les paysages de de la Rive de «mauvaise plaisanterie»! Beaucoup plus tard, réservant alors sa verve satirique et sa mauvaise foi à ses adversaires politiques, il saura se montrer plus équitable à l'égard de de la Rive et reconnaîtra son rôle indéniabable dans la fondation du paysage alpestre¹⁸⁹.

Un paradoxe: le public bafoué

Il n'est pas étonnant que l'*Idée de Pierre Gétroz* ait provoqué un tollé dans Genève, car ce texte avait de quoi offenser une bonne partie de la ville. Non content de défier les amateurs et les personnalités en place, Töpffer y intente aussi effrontément le procès du grand public. Ce n'est pas là le moindre des paradoxes de ses premières critiques d'art. Si l'on ne peut mettre en doute la sincérité de son désir de servir le parti des artistes locaux, on peut s'étonner de sa férocité à l'égard de ceux qu'il aurait dû raisonnablement tenter d'amener à cette cause. Accusé péle-mêle d'ignorance, de naïveté, de superficialité, de sentimentalité, de crédulité, de suffisance et de mauvais goût, le public genevois n'aura probablement guère apprécié ce portrait charge...

L'artiste prend ici le pas sur le pédagogue et ne résiste pas au plaisir de la satire, dans la meilleure tradition familiale. Son père avait à plusieurs reprises portraituré malicieusement les visiteurs du Salon genevois¹⁹⁰. Adam, en effet, ne prisait guère les expositions qui voyaient affluer le public-badaud en quête d'un passe-temps agréable, peu avare de ses commentaires, mais sans intention particulière d'achat. Il avait même à l'occasion refusé sa participation: «On se prépare à l'exhibition des tableaux, pour moi je n'y mettrai rien. Je n'ai aucune disposition à amuser nos gobemouches, aucun intérêt à faire voir mes ouvrages à des gens qui ne s'y intéressent point et ne les achètent pas et qui au bout me calomnieront [...]», écrivait-il à Rodolphe en 1820¹⁹¹. Ce dernier reconduira donc avec conviction le mépris paternel. Dans l'*Idée de Pierre Gétroz*, il reproche à ce public «peu connoisseur, [...] très peu reconnaissant les idées poétiques là où elles se trouvent», son penchant pour le «beau mélodrame en peinture»¹⁹² et les effets faciles, penchant qui, selon lui, conditionne malheureusement la production des artistes, contraints, pour survivre, de faire des concessions au goût moyen. Tout entier à ses récriminations, Töpffer en néglige absolument son rôle de médiateur.

Jean-François Chaponnière dénoncera, dans le *Journal de Genève*, ce manque de charité et d'intelligence stratégique et infligera à son jeune confrère une



magistrale leçon de critique, en insistant sur sa fonction didactique, primordiale à ses yeux. Il incombe précisément au salonnier d'amener le public à une meilleure appréciation des œuvres à l'aide d'une démonstration qui s'abstienne de l'en déclarer inapte par avance:

Nous convenons avec le dit-marguillier que la masse du public commet d'étranges bévues dans ses jugemens en peinture; qu'il admire de préférence l'éclatant et le boursoufflé; mais nous savons aussi qu'il peut redresser son opinion, et, c'est à le faire parvenir à ce but, qu'un écrivain doit mettre ses soins. Ce qui frappe au premier abord ne produit, en général, qu'une impression passagère. Ce qui est vrai paraît toujours simple et n'excite guères l'enthousiasme au premier coup d'œil: mais, prenez l'homme le plus ignorant en peinture, placez-le devant un chef-d'œuvre, faites lui l'histoire du sujet traité, expliquez-lui la pensée de l'artiste, analysez l'ouvrage; que vos observations sur le caractère, l'attitude, l'expression des personnages fassent tomber le voile qui couvre les yeux de votre auditeur, et bientôt vous verrez ce même ignorant arrivant pas à pas à discerner le beau, le vrai; de nouvelles idées germeront dans sa tête et

dans son cœur; il sera ému, transporté [...] et ne pourra se détacher de ce tableau que jadis il regardait à peine. Telle est l'effet d'une bonne critique, elle fait distinguer l'or du clinquant; elle amène l'instant de la justice, et met à leur place l'enluminage, la médiocrité et les petits succès de coterie.¹⁹³

Or, non seulement Rodolphe Töpffer ne tiendra aucun compte des remarques de son aîné, mais il forcera sensiblement le ton trois ans plus tard, avec la publication de son second Salon intitulé *Le Simple Bon Sens, ou Coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829*. Ce texte extrêmement déconcertant pour le lecteur non averti mériterait une analyse détaillée qu'il m'est impossible de mener ici. Sa forme dialogique et son ironie retorse en ont égaré plus d'un, provoquant de nombreuses lectures fautives. C'est là un autre des paradoxes de l'insolence de l'auteur, que d'avoir été si souvent pris au piège de sa propre malice. La majorité des commentateurs a cru comprendre que le *simple bon sens* narrateur exprimait le sentiment intime de Töpffer; c'est là un contresens qui a mené certains d'entre eux à reprocher à l'auteur une

«Madame est classique? –
claquoi? Monsieur.»,
plume et encre noire sur
papier crème, 9 x 9,5 cm.
MAH/CD.

incohérence qui n'est le fait que de leur lecture inattentive¹⁹⁴. «Avec du bon sens, on est toujours fort contre le faux esprit», affirmait l'épigraphe; un axiome difficilement réfutable. Encore fallait-il se souvenir de Descartes qui commençait son *Discours de la méthode* en rappelant que «le bon sens est la chose du monde la mieux partagée: car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'il n'en faut»¹⁹⁵! Ce fameux «bon sens», auquel l'auteur donnait la parole en le faisant se gausser de ses interlocuteurs «connaisseurs», lui servait en fait à caricaturer la *vox populi*. Car Töpffer lui fait préférer poncifs et sottises. Les opinions des **connaisseurs se trouvent** en fait correspondre aux siennes, à quelques rares exceptions près, qui suffisent à semer habilement le doute.

Ce discours de pure provocation invalidait sans appel, avec une causticité féroce, toute prétendue compétence naturelle du profane, discutée par certains théoriciens et critiques dès le XVIII^e siècle. En réfutant la pertinence de ce principe – le droit, pour quiconque possède le sens commun, d'émettre des jugements sur la peinture –, Töpffer s'inscrivait en faux contre une opinion partagée de longue date par plusieurs de ses concitoyens. En 1781, le peintre Liotard avait fait l'éloge des «ignorant», ainsi qu'il appelait dans son *Traité* ceux «qui n'avaient jamais ni dessiné, ni peint, et qui n'avaient aucune connaissance de la peinture», dont il prétendait «prouver qu'il[s] étai[en]t quelquefois [de] très-bon[s] juge[s]», et tout au moins «excellens juges du vrai»¹⁹⁶. A propos de l'exposition de 1824, le président Rigaud affirmait à nouveau devant la Société des Arts:

Le public est un juge franc et impartial, qui se trompe rarement dans la part qu'il fait du mérite de chacun. La peinture n'étant que l'imitation des objets visibles pris dans une nature plus ou moins relevée, tout homme qui est doué de jugement et de goût peut être un bon juge, pourvu qu'il ne se livre qu'à ses propres impressions.¹⁹⁷

C'étaient justement ces «impressions» que vilipendait Töpffer. «On ne répondit rien à la seconde brochure», nous dit Blondel¹⁹⁸. Et pour cause. Tout représentant du gros bon sens, incapable de déceler la malice de ces lignes, y reconnaissait volontiers ses propres opinions, approuvées par l'artifice rhétorique du mystificateur... D'autre part, bien malin celui qui aurait pu se targuer de n'être jamais la dupe dans cette partie de cache-cache! Rodolphe semble, du reste, avoir été persuadé de son impunité et nous donne une preuve irréfutable du peu de crédit qu'il accordait à la sagacité de ses lecteurs. N'avait-il pas prévenu son père et complice que la plupart d'entre eux n'y verraient que du feu et ne s'arrêteraient qu'à la partie la plus anecdotique de sa critique, dans laquelle il se moquait encore de leur portraitomanie?

J'ai fini aujourd'hui la brochure en question, en suivant le même cadre dont je t'avais soumis l'idée. Je ne sais si elle vaut Pierre Gétroz, du moins est-elle neuve, et n'offre-t-elle aucun point de ressemblance. Pour moi comme juste, j'en suis assez content, l'ironie me semble fine sans être méchante. J'ai terminé par un morceau où je suppose tous les portraits, gens en Société là pour un mois, ce qui produit toutes sortes d'allusions, pour ceux qui connaissent et ces portraits et la salle. C'est le morceau qui peut-être amusera le public, car

pour le reste, je m'attends que trois ou quatre le comprendront, ce qui me suffit si ce sont gens qui s'y entendent.¹⁹⁹

Dans le Salon de 1832, Töpffer réaffirmera ouvertement son mépris pour le «gros bon homme, un peu obtus» dans un passage meurtrier dont il a le cynisme de souligner lui-même l'impertinence: «si le chapitre précédent n'était pas imprimé, je l'ôterais, car il est très-insolent. Toutefois je crois que mon chapitre ne choquera personne, car chacun en le lisant saura bien voir que ce n'est pas de lui que je parle, mais des autres»²⁰⁰. Sans doute le malin pensait-il à Descartes...

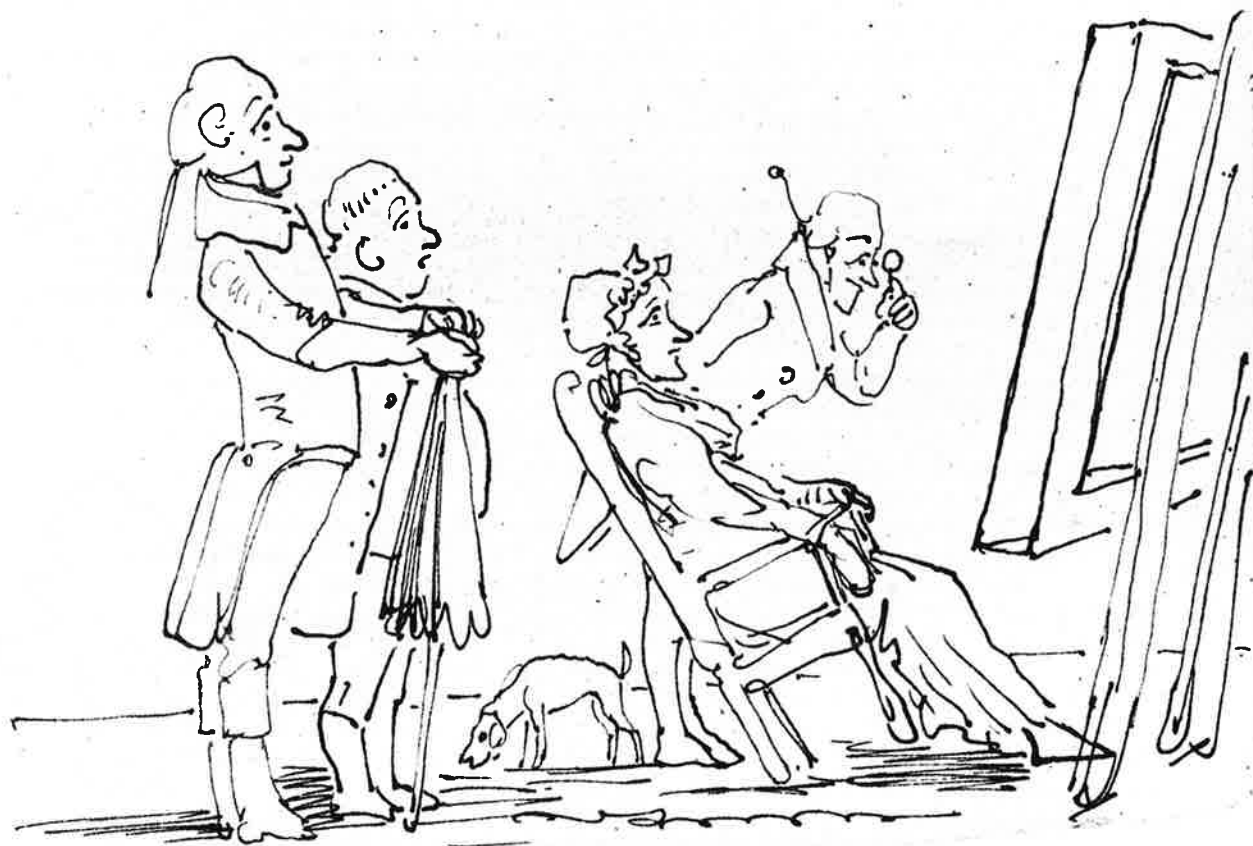
Derrière le critique, l'artiste

Ces dénonciations, constantes, d'un public jugé indigne, ne se retrouvent pas à cette époque chez les autres salonniers genevois. Pas plus qu'on ne les rencontrera dans la critique journalistique «édifiante» de Rodolphe Töpffer après 1832. Elles signalaient en effet la position alors originale et le point de vue particulier du critique. Ce n'étaient point ceux d'un connaisseur cosmopolite, ni ceux d'un prétendu interprète de l'opinion publique, ni ceux du professeur qu'il deviendra. C'étaient ceux d'un artiste qui trempait sa plume dans une même encre corrosive pour dessiner les grotesques aventures du Docteur Festus et composer ses Salons.

Plus qu'aucun autre de ses confrères, Töpffer est, à cette époque, attentif aux qualités purement plastiques et picturales des œuvres. L'analyse formelle n'est pas encore négligée au profit d'un équivalent discursif où le figural prime, ainsi que cela sera le cas dans les textes ultérieurs escortant la peinture d'histoire de Lugardon, et qui ramènent le visible au lisible. Les notations sur la composition, le dessin, la couleur, les valeurs ou la touche sont nombreuses, précises, jamais arbitraires. Elles révèlent une connaissance étendue des procédés et un intérêt passionné pour le métier du peintre, dont témoignent deux comptes rendus saluant la parution de traités techniques, que je me borne ici à signaler. Le premier, consacré en 1827 au *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* de P.-L. Bouvier²⁰¹, était jusqu'à aujourd'hui absent de la bibliographie töpfférienne. La confrontation des articles sur les beaux-arts publiés dans la presse genevoise de l'époque avec les manuscrits de Töpffer m'a permis son attribution. Son auteur vante l'utilité de ce livre de recettes, mais ne fait étrangement aucune allusion aux conceptions novatrices énoncées par Bouvier sur «les convenances à observer dans les Tableaux de paysages, selon la nature particulière des différents pays [...]»²⁰², alors qu'elles font écho à ses propres exigences d'une «couleur locale» conforme au paysage national, anticipent ses descriptions des trois zones alpestres et constituent une source indéniable pour ses *Menus propos* de 1837 et 1843 sur le paysage alpestre. En 1831, Töpffer fera encore un éloge averti de l'ouvrage de J.-J. F.-L. Mérimée, *De la peinture à l'huile ou des procédés employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van Eyck, jusqu'à nos jours*²⁰³, dans un texte hybride, mêlant la fiction satirique à l'analyse, où il exprime, avec le regret de la perte du métier et des secrets d'ateliers, sa nostalgie des apprentissages traditionnels et ses premières

C'est un effet unique!

50



critiques à l'encontre des effets pervers de l'industrialisation des media picturaux, accusée de travailler à la décadence matérielle d'«un art divin»²⁰⁴.

Artiste, Rodolphe Töpffer l'est aussi indéniablement par l'écriture originale de ces trois Salons, très différents dans leur construction et leur style, mais qui relèvent tous du genre satirique et manifestent une intention littéraire qui l'emporte sur l'esprit de sérieux et le souci didactique. Contrairement à ses «confrères» genevois qui accumulent les fastidieuses énumérations en alignant le plus souvent l'ordre du discours sur l'ordre de l'accrochage, Töpffer met en scène, «dramatise» chacune de ses chroniques. Ses premières critiques d'art sont comme le lieu d'une alchimie qui transmuterait le peintre manqué en écrivain. Tout en emblématisant l'adieu à la peinture, elles révèlent Töpffer à la littérature. Il publiera sa première nouvelle l'année même de son dernier Salon, et désormais toute fiction sera absente de sa critique, qui change totalement de nature.

Dans le texte qu'il consacre à l'exposition de 1832²⁰⁵, il oppose très clairement à la compétence du connaisseur sa compétence de créateur. Alors que le critique du *Fédéral*, Huber-Saladin, déploie ostensi-

blement l'étendue de sa culture, dans un texte constellé de références visuelles et littéraires, Töpffer narquoisement se livre en guise d'ouverture à l'étalement de ses qualités d'écrivain et d'analyste ironique de la littérature critique. En un sautillant exercice de style, il passe en revue toutes les façons possibles de concevoir et d'écrire une critique d'exposition, et donne pour chacune d'entre elles un exemple de quelques lignes «à la manière» pompeuse, piquante, originale, sentimentale, romantique, classique ou sévère. Il se lance ensuite dans une série de tentatives méthodologiques aussitôt avortées, qui sont autant de prétextes à lancer des pointes à l'encontre du catalogue, du public, des portraitistes, ou d'autres de ses têtes de Turc. A chaque fois, tel *M^r Vieux Bois*, il change de linge et se remet en position. Ce brillant florilège parodique, tout en objectivant et en relativisant spirituellement les pratiques de ses confrères, affirme le primat de l'écriture et constitue en quelque sorte un démenti à la remarque de Gustave Planche pour qui «la critique, si haute et si désintéressée qu'elle puisse être, n'aura jamais la même valeur et la même animation que les traités des philosophes, les récits des historiens ou les inventions des poètes»²⁰⁶.

«C'est un effet unique!»,
plume et encre noire sur
papier crème, 9 x 11,5 cm.
BPU, coll. Suzannet.

Défense: aux arts, citoyens!

Corrélativement à l'engagement publicitaire de sa critique salonniers, Töpffer se consacre à défendre vigoureusement la cause matérielle de l'école naissante, étroitement dépendante d'une politique d'achat de la production locale qu'il juge dangereusement chiche²⁰⁷. Il n'est ni le seul, ni le premier. En 1824, déjà, le libraire David Dunant en appelait à la consommation artistique considérée comme un devoir civique: «C'est vainement qu'on formera des artistes si on ne les soutient point par des commandes ou des achats de leurs ouvrages»²⁰⁸, avertissait-il. Töpffer reprendra à son compte tous les arguments développés par Dunant, en leur donnant une forme beaucoup plus polémique. En 1827, saisissant le prétexte d'une assemblée de la Société des Amis des beaux-arts, dont il est un membre impatient du comité²⁰⁹, il publie dans le *Journal de Genève* un article anonyme²¹⁰ dans lequel il manifeste son scepticisme face à l'autosatisfaction ou à l'optimisme largement propitiatoire qu'affichent en la matière certains de ses concitoyens, en particulier l'ancien syndic Rigaud²¹¹, ou encore Jean-François Chaponnière, pour qui la légendaire indifférence genevoise aux beaux-arts appartiendrait à un passé qu'il veut croire révolu²¹².

La plaidoirie avait débuté par des propos plutôt mesurés, mais elle abandonne très vite la voie diplomatique et tourne à l'accusation, empruntant à nouveau la forme d'une fiction satirique. Au début de l'année 1830 Rodolphe fait paraître, toujours anonymement, un réquisitoire en forme de fable, dans lequel il brosse un portrait caricatural du milieu artistique genevois²¹³. Cette diatribe explosive, destinée à miner les bastions de l'insensibilité genevoise à l'art et à crever des goussets hermétiques autant que rebondis, provoque, en l'espèce, les protestations indignées de certains notables, membres de la Société des Amis des beaux-arts, qui, accusés d'inconséquence – ils achèteraient la première «croûte» du «génie naissant», puis s'en tiennent là, se contentant «d'avoir fait lever le grain» sans se soucier ensuite de l'arroser –, se sentent injustement mis en cause. Pour protéger son père Wolfgang-Adam, soupçonné d'être à l'initiative de ce brûlot, Rodolphe se trouve obligé d'en revendiquer l'entière responsabilité: ses positions personnelles sont donc désormais connues, il se les voit reprocher si vertement qu'il est contraint d'écrire une lettre d'«excuses» au syndic Rigaud²¹⁴. Ce dernier, qui soutenait sans faiblir les artistes genevois, aura sans doute ressenti comme une trahison personnelle cette façon de porter anonymement sur la place publique des réalités peu encourageantes. Il semble d'ailleurs qu'on ait imputé à Töpffer une part de responsabilité dans la dissolution de la Société des Amis des beaux-arts, sanctionnée par l'Assemblée générale du 18 février 1830. Il s'en défend comme un beau diable et récuse l'accusation, qui lui paraît «dénudée de tout fondement et propice seulement à détourner, faute de réflexion, sur cet opuscule, tout le fâcheux d'une dissolution provoquée uniquement par la tiédeur des souscripteurs», qu'il dénonçait justement. «Le fait de la dissolution par tiédeur devient donc au contraire un fait à l'appui de la thèse soutenue dans la brochure.»²¹⁵

Rodolphe Töpffer savait en fait très bien de quoi il parlait puisqu'il était depuis le 9 février 1826 membre du comité de la Société des Amis des beaux-arts, que présidait son beau-frère François Duval et dont son père avait été membre fondateur en 1822²¹⁶. Il avait assisté à la lente érosion des enthousiasmes ainsi qu'à la diminution sensible des souscriptions annuelles et n'avait pu se priver de donner libre cours à des griefs qu'il n'osait sans doute pas exprimer de vive voix au sein du comité où siégeaient certaines cibles de ses attaques.

L'incident ne l'empêche pas de récidiver l'année suivante avec une seconde brochure, dans laquelle il réaffirme fermement que «les beaux-arts ne prospèrent que là où on les paie, non d'éloges seulement, mais d'écus avec» et «qu'en pays genevois, personne n'achète de tableaux»²¹⁷. Cette belle obstination dans l'argumentation lui vaut une lettre ouverte dans laquelle son contradicteur l'accuse de faire preuve de totale mauvaise foi, tout en lui faisant remarquer, à mots à peine couverts, qu'il est mal placé en tant que fils d'un peintre réputé et beau-frère d'un de plus grands collectionneurs genevois pour oser prétendre que les artistes connaissent la misère à Genève²¹⁸.

Répondant, selon toute vraisemblance, aux *lamenti* de Töpffer qui accuse explicitement la Société des Arts d'encourager la formation artistique sans assurer l'avenir matériel des peintres, Rigaud, président de la Classe des beaux-arts, se livre dans son rapport de 1830 à une très ferme mise au point concernant les responsabilités de la Classe et son mandat restreint qui se borne, rappelle-t-il, à «l'encouragement des arts du dessin et la surveillance de l'enseignement qui s'y attache»²¹⁹.

Il est fort probable que la première philippique de Töpffer ait considérablement agacé certains de ses compatriotes, offusqués de s'entendre traités d'affameurs d'artistes, au point d'attirer des représailles à son auteur. Le 23 avril 1831, en effet, le comité de la Classe des beaux-arts de la Société des Arts (dont Adam Töpffer est un des membres éminents) présente huit candidatures à quatre places vacantes d'adjoints au comité. L'assemblée des membres de la Classe, à laquelle incombe la décision finale, vote le 30 avril: le candidat Rodolphe Töpffer, membre ordinaire de la Classe depuis 1827, n'est pas élu²²⁰. Il est à parier encore que cet échec précipite la publication du deuxième opuscule, dont la préface nous apprend qu'il était déjà rédigé... avant la Révolution de juillet 1830. On mesure, à cette escalade, combien les relations de Töpffer aux institutions artistiques sont alors ambivalentes et tendues. Les procès-verbaux nous apprennent d'ailleurs que Rodolphe n'était guère assidu aux séances de la Classe des beaux-arts ou du comité. Nommé une première fois membre adjoint du comité en 1828, il en avait été exclu en 1829 pour n'avoir assisté à aucune des séances durant l'année! Il n'en fera jamais plus partie.

S'il convient de soumettre au doute critique le discours dominant qui émane des institutions artistiques et de relativiser l'optimisme peut-être exagéré de certaines déclarations, il faut se garder de prendre les monuments d'ironie de Töpffer pour des documents irréfutables sur la situation artistique genevoise. Les opuscules de Töpffer sont trop souvent paraphrasés pour décrire une situation du marché qui n'est par

ailleurs jamais documentée par des chiffres et des analyses²²¹. Ce sont d'abord des pamphlets, des protestations d'artiste aux prises avec une conjoncture qui résulte certes de circonstances propres à Genève, mais relève aussi des profonds changements politiques et institutionnels de la première moitié du XIX^e siècle en Europe. L'ancien système académique, le mécénat de cour, sont en voie de disparition, et le système moderne du «marchand-critique» et des subventions publiques aux frais de la collectivité n'est pas encore en place. Dans cette situation de transition, les attitudes et les engagements dépendent étroitement des conceptions politiques et sociales des intervenants. En 1830, le gouvernement genevois, bien qu'il soutienne financièrement la Société des Arts, ne dispose pas d'un budget consacré aux beaux-arts et n'est pas commanditaire. Cet état de fait suscite du reste de vifs débats sur le rôle de l'Etat en la matière, au moment de la naissance de la peinture d'histoire genevoise, et ces débats recouvrent souvent des positions politiques opposées. Certains citoyens réclament une véritable politique artistique étatique, d'autres sollicitent la générosité et l'action individuelles. Au contraire d'un David Dunant, partisan d'une réforme de la Constitution genevoise, pour qui il incombe aux instances étatiques de soutenir la peinture d'histoire, et qui attaque violemment le Conseil d'Etat genevois lorsque celui-ci renvoie les propositions d'un prix de peinture d'histoire suisse et d'un monument commémorant l'Escalade aux compétences de la Classe des beaux-arts²²², Rodolphe Töpffer, quant à lui, considère le soutien aux beaux-arts comme une affaire relevant de la société civile, et il réserve ses harangues à ses concitoyens fortunés. Une conception rétrograde qui l'amènera plus tard à regretter les rois. «Je donnerais toutes les chartes du monde pour une monarchie comme j'entends, ou des Médicis, c'est la même chose. Oh les beaux temps que ceux-là!» soupire le peintre Duclos, commensal d'«Un dîner d'artistes»²²³ et l'une des figures littéraires de projection de Töpffer.

Le texte fauteur du scandale de 1830 a vraisemblablement été écrit en 1828 déjà, puisqu'il fait référence à l'exposition de 1826, la datant d'«il y a deux ans». D'ailleurs, c'est en 1828 que Töpffer, visiblement préoccupé par la morosité du marché genevois, rédige une brève mais symbolique comédie à clés, intitulée «L'artiste», qui met en scène fort irrévérencieusement tous les protagonistes d'une véritable petite «sociologie artistique» genevoise et brocarde la Société des Arts²²⁴. Si j'ai choisi d'associer cette saynète à un corpus déjà substantiel, c'est parce qu'elle me paraît être, en quelque sorte, le secret étalon-vinaigre qui garantit la très grande effronterie des textes publiés, une vertu trop peu reconnue par ses lecteurs ultérieurs. Ainsi Pierre Courthion affirme-t-il de l'écrivain genevois que «jamais [il] ne se départ de sa grande prudence: il sait résister aux tentations. C'est ainsi qu'il se garde bien de promener sur Genève et les Genevois sa pointe la plus mordante. Son père, dans ce genre, lui a pourtant préparé la voie, mais depuis l'époque où Adam peignait son *Café du Théâtre*, Genève a retrouvé sa gravité. La clownerie de son esprit, Rodolphe la réserve pour ses albums de caricatures.»²²⁵ Une lecture attentive de ses premiers écrits sur les beaux-arts nous persuade heureusement qu'il n'en est rien, jusqu'en 1832,

du moins. Car de 1826 à 1832, un même combat s'est décliné, sur plusieurs fronts mais sur un seul ton: celui de l'insolence.

La période située entre 1826 et 1832, d'une exceptionnelle créativité graphique et littéraire, est généralement sous-estimée dans les travaux sur Töpffer. La raison principale en est certainement la non-coïncidence entre les dates de création des œuvres et celles de leur publication, ce qui amène du reste à une vision faussée du temps töpfférien. La confusion est très fréquente dans la littérature secondaire, où l'on prend en compte les œuvres en fonction d'une édition intervenant dans un contexte biographique totalement différent, souvent bien postérieur à celui de leur naissance. Il faut rappeler qu'en 1832, onze des fameuses relations de voyages «en zigzag» jonchent déjà la table du salon familial, mais restent inédites; que la plupart des «histoires en estampes», manuscrites, réjouissent déjà l'âme des intimes, mais ne se verront autographiées qu'entre 1833 et 1846: *Histoire de M^r Vieux Bois*, écrit et dessiné en 1827, publié en 1837; *Le Docteur Festus*, 1829, (1840); *M^r Cryptogame*, 1830, (1846, version remaniée); *Monsieur Jabot*, 1831, (1833); *Monsieur Pencil*, 1831, (1840), *M^r Trictrac*, 1829-1831, (1937). Quant aux deux premières *Nouvelles genevoises*, les plus célèbres, «La bibliothèque de mon oncle» et «Le presbytère», elles ont paru en janvier et décembre 1832, mais ont vraisemblablement été écrites bien avant. Bref, tous ces ouvrages, que beaucoup considèrent aujourd'hui comme «le meilleur de son œuvre»²²⁶, Töpffer les a composés dans les marges de ces années où il se consacrait à la bonne marche de son pensionnat. Il déclarait plus tard à Sainte-Beuve, du reste, s'être trouvé «un auteur sans le savoir», et n'avoir «publié quelques-uns de [s]es opuscules que longtemps après qu'ils avaient été composés»²²⁷. Il faut encore se souvenir qu'en 1832, une autre part de l'œuvre, presque inconnue car jamais publiée du vivant de son auteur, est alors achevée: la douzaine de pièces d'un théâtre sentimental et grotesque, dans lequel Rodolphe déchaine ses instincts bouffons et satiriques pour les lâcher aux mollets des ridicules genevois²²⁸. Comment ne pas réaliser que toutes ces créations ont en commun avec les Salons et les deux premiers *Menus propos* un certain état d'esprit, celui de la jeunesse d'un artiste que les responsabilités ont certes déjà marqué, mais dont la nostalgie foncière n'a pas encore été aigrie jusqu'au conservatisme étroit par l'exercice d'un certain pouvoir et par les contraintes d'une respectabilité éveillant des regrets de plus en plus taraudants? Peut-on l'ignorer lorsqu'on se penche sur les textes publiés à cette époque, tous anonymes et tous consacrés aux beaux-arts²²⁹?

Si ces premières publications n'ont pas été négligées par ses biographes, elles ont par contre été le plus souvent jugées comme des ébauches, intéressantes mais maladroitement, comme des étapes vers les œuvres de maturité; en quelque sorte une préhistoire de l'esthétique et de la critique d'art «noble» de Rodolphe Töpffer («cette longue série d'œuvres», disait d'elles Jean-Bernard Bouvier avec condescendance²³⁰). De même, elles s'inscrivent comme menue monnaie dans les études töpffériennes. Or, s'il est vrai que les principes esthétiques fondamentaux des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* sont pour la

plupart déjà à l'œuvre dans ses critiques d'expositions des années 1826-1832, il n'en reste pas moins que ces dernières forment avec les autres textes un corpus littéraire d'une indéniable originalité et d'une grande cohérence, qui porte en soi sa signification. Ce n'est nullement un hasard, on le verra, si Töpffer met en 1832 un point final à son activité de salonnier en même temps qu'il cesse ses persiflages sur le sort des beaux-arts à Genève; c'est bien plutôt le signe d'un changement de stratégie, induit par un changement de rôle. Mutation qu'il est permis d'interpréter autrement que Jean-Bernard Bouvier qui en 1921, projetant dans son sujet ses préoccupations de régénération morale pour Genève, voyait dans les Salons des «facéties [jetées] en l'air – pile ou face? – comme une poignée de sequins au soleil, jusqu'à ce qu'enfin, devenu plus grave avec l'âge et devant des remontrances plus sévères, [Töpffer] se soit élevé aux thèmes du patriotisme, de l'art national et de la haute culture»²³¹...

1832-1834: le tournant

L'institutionnalisation

L'Académie

En 1832 Töpffer est appelé, sans concours, à occuper la chaire de rhétorique et de belles-lettres, nouvellement créée à l'académie de sa ville, véritable Etat dans l'Etat²³². Plutôt que de nomination, c'est de cooptation qu'il faut parler, le népotisme tenant lieu de politique de recrutement à l'académie de Genève, qui répartit les chaires entre les membres de certaines familles patriciennes. Plus qu'au prestige d'une réputation intellectuelle encore extrêmement modeste en 1832, Rodolphe Töpffer doit son poste à ses amis d'études, David Munier, Abraham Pascalis, Georges Maurice, tous trois professeurs à l'Académie. La fidélité en amitié et la reconnaissance envers ceux qui avaient admis le petit-fils de tailleur franconien au sein d'une vieille institution aristocratique genevoise, lui assurant par là une ascension sociale exceptionnelle (autant que ses convictions personnelles, ou son amour-propre blessé, parce que visé par les attaques nombreuses contre l'Académie, son hégémonie autocratique, ses cooptations politiques et la médiocrité de certains de ses enseignements...), pousseront Töpffer à défendre avec une âpre loyauté la coterie académique crispée sur la défense de ses prérogatives, dans sa lutte contre les réformes réclamées par les libéraux et les radicaux genevois, jusqu'à surenchérir dans les prises de position déjà très réactionnaires de ses pairs. N'était-il pas, à ses propres yeux, le vivant exemple du fait que cette élite, loin d'être la caste sociale exclusive qu'on dénonçait, incarnait bien cette aristocratie du mérite et du talent dont il prônait aveuglément le dévouement tout à fait désintéressé?

Auguste de la Rive. D'un père l'autre?

A partir de cette nomination, Töpffer noue des relations de plus en plus étroites avec le physicien Auguste de la Rive, professeur et recteur à l'Académie, mécène et futur directeur de la *Bibliothèque universelle de Genève*, qui sera l'un des chefs de la réaction politique des années 1840, l'âme et la casquette de la résistance au radicalisme. Leur correspondance passionnante témoigne d'une estime mutuelle mais aussi de l'emprise croissante qu'exerce sur Rodolphe la personnalité autoritaire du chef de la phalange académique, son cadet de deux ans. L'influence d'Adam Töpffer sur les idées et les œuvres de son fils, si décisive à ses débuts, s'estompe par endroits au contact de de la Rive qui, en dépit de son jeune âge, apparaît comme un nouveau modèle paternel pour un Töpffer désormais introduit dans les cercles aristocratiques et les sphères du pouvoir. Ce glissement progressif se voit ironiquement emblématisé, en 1838, par un couvre-chef: la «commission sur le costume» chargée de repenser l'uniforme de cérémonie des Promotions (et dont Rodolphe fait partie!) décide de conserver la robe noire reprise à la Restauration. Le choix d'un chapeau uniforme étant laissé à la décision rectorale, de la Rive choisit le tricorne de l'Ancien Régime²³³. Celui-là même, noir symbole de la réaction, qui couronnait la perruque du syndic Des Arts, incarnation de la Genève des Négatifs, féroce caricaturé par la plume et le burin contestataires d'Adam Töpffer²³⁴, coiffait désormais Rodolphe...

La Bibliothèque universelle

Son nouveau statut ouvre largement à Töpffer les colonnes de la *Bibliothèque universelle*, la très conservatrice et élitiste revue mensuelle genevoise dans laquelle il publiera plus de trente textes, nouvelles, *Menus propos* et articles divers. Il en deviendra en 1836 «le principal rédacteur soit dirigeant pour la partie littéraire»²³⁵ et le fer de lance dans le combat réactionnaire que la rédaction de Prévost, Cherbuliez et de la Rive livre contre la littérature française «romantique» et les feuilletonistes parisiens: «c'est justement l'infamie romantique, boutique, ou autre des journaux de l'époque qui m'a fait, moi, m'éprendre de notre journal demeuré pur au sein de ce cloaque, et y consacrer beaucoup de loisirs»²³⁶, écrit-il en 1837 au pasteur neuchâtelois Henri Monvert en lui recommandant la revue, entreprise «avant tout, patriotique» et fleuron de cette «nationalité intellectuelle»²³⁷ genevoise à laquelle Töpffer est si farouchement attaché.

Le Conseil représentatif

En 1832 déjà, dans un troisième opuscule de *Menus propos*²³⁸ relatant un dîner au cours duquel un journaliste «progressiste» et quelques artistes débattent de diverses questions d'actualité, Töpffer prête à l'un des convives, le peintre Duclos – son frère d'âme, une étrange anticipation du Töpffer foncièrement rétrograde des années 1840 –, des réflexions fort pessimistes sur l'avenir des beaux-arts dans la société

industrielle, qui trouveront dix ans plus tard des échos retentissants dans des textes «politiques» où s'exprimeront, cette fois à découvert, ses opinions conservatrices, sa nostalgie d'un passé idéalisé, sa phobie du progrès et son élitisme politique et social. Mais à l'époque, Töpffer n'est pas encore engagé activement dans la lutte politique et ses opinions ne se traduisent pas par des choix partisans explicites.

La Révolution de juillet 1830 avait eu d'importantes répercussions sur la situation politique intérieure des différents cantons suisses. Plusieurs gouvernements aristocratiques cantonaux issus de la Restauration étaient tombés, et la Genève de Rigaud était désormais contrainte de se rapprocher des cantons «régénérés». L'évolution libérale du gouvernement Rigaud rencontrera à la fois l'opposition des conservateurs intransigeants et celle des démocrates de plus en plus résolus. Dès les années 1830, les positions vont se durcissant de part et d'autre et c'est à ce moment-là que Töpffer amorce sa conversion politique à droite, en adoptant graduellement les positions de la coterie académique. En 1834, il entre au Conseil représentatif dans les rangs conservateurs. Il s'y contente d'un rôle de figurant attentif, réservant ses prises de position pour des publications de plus en plus réactionnaires dans la *Bibliothèque universelle*²³⁹, avant de les formuler précisément et avec virulence pendant plus d'un an dans *Le Courrier de Genève* (1842-1843).

A l'automne 1820, le jeune Rodolphe de retour de Paris, encore acquis aux idées libérales, écrivait à son ami Domergue:

J'ai retrouvé ma petite patrie à peu près dans le même état si ce n'est que l'aristocratie y prend considérablement le dessus, les cruches y dominent; le cercle de la Cloche a grande influence et il n'est nullement permis à tout homme qui veut faire son chemin surtout dans les lettres de penser autrement que la Compagnie des ministres ou Messieurs les englués. Ceux qui veulent penser, ou plutôt dire, que nous tendons à nous abrutir, que nous sommes forts en arrière soit en fait de Lumières, soit en fait d'éducation, que les ministres ne sont pas le bon Dieu, ni les Syndics le nec plus ultra du vrai beau, sont condamnés à y mourir de faim. Ils n'ont plus de leçons et la tourbe stupide des englués les poursuit impitoyablement. Il faut donc s'engluier pour faire son chemin sans cela pas de miséricorde. J'y travaille sans relâche et je n'y puis parvenir.²⁴⁰

Quatorze ans plus tard, il y était enfin arrivé...

(Auto)censures

Cette triple inscription sociale, professionnelle et idéologique a de multiples implications sur l'œuvre de Töpffer. Tout d'abord la rédaction de son cours, qui lui prendra presque trois ans, exige un surcroît de travail au détriment de ses propres ouvrages, ce dont il se plaint avec une spirituelle lucidité à Petit-Senn:

L'ami Töpffer [...] est enfoncé pour six mois. Le professorat le submerge au moment où il mettait la tête hors de l'eau; j'entends qu'il vient de lui ôter pour quelques temps les loisirs qu'il était parvenu à se faire, et durant lesquels il pondait les petites drôleries que du reste, il n'a jamais su pondre facilement. Il faut qu'il ponde maintenant de la rhétorique et qu'il commence par la concevoir; car quand on l'a nommé, il était encore dans l'état d'innocence, dans l'état

virginal, ne sachant ce qu'est que concevoir et encore moins pondre. Il apprend maintenant ces mystères; il conçoit et enfante jour par jour sa leçon du lendemain. Il a entrevu sa nudité et n'y peut parer avec deux feuilles de figuier.²⁴¹

Ensuite, il paie très vite de sa liberté d'expression artistique son «institutionnalisation». En 1833, il fait imprimer la version romanesque des *Voyages et aventures du Docteur Festus*, composé en 1829. Mais, comme l'imagine Paul Chaponnière, «cette fois il était allé un peu loin. Lorsque, tout réjoui de ce truculent et délectable récit qui lui dilatait la rate, Töpffer en montra les bonnes feuilles à ses amis, il les trouva gênés, peu disposés à rire et beaucoup plus à le convaincre du sérieux de la vie et de la gravité de l'enseignement»²⁴². Cédant aux instances de ses collègues, le professeur Töpffer renonce à en diffuser le tirage. Le livre (de même que l'album) ne paraîtra qu'en 1840, dans une version expurgée. Cette censure acceptée signale l'apprentissage de l'orthodoxie académique et des stratégies de légitimation. S'ouvre alors une période probatoire de restriction et de rétention, d'où tout débordement est proscrit. Emmuselé par sa nouvelle respectabilité, Töpffer cesse pour toujours d'écrire ses «folies-rhubarbe», ainsi qu'il appelait les comédies cocasses de son théâtre privé, et il attendra le temps nécessaire et les cautions suffisantes pour recommencer à publier les fruits, pour la plupart anciens, de ses pratiques «hérétiques» et privées de caricaturiste.

Enfin, le style et le propos de ses œuvres littéraires gagneront en sérieux et en didactisme ce qu'ils perdent en humour, en grâce et en naturel, au fur et à mesure que Töpffer en privilégie les fonctions édifiantes et moralisatrices. Goethe qui, en 1830, enthousiasmé par les albums originaux du *Docteur Festus* et de *Monsieur Cryptogame*, s'était écrié: «c'est vraiment trop fou. Tout pétile de talent et d'esprit»²⁴³, l'avait pourtant affirmé ailleurs: «exiger de l'artiste des intentions morales, c'est ruiner son œuvre».

Autrement et ailleurs: vers d'autres combats

Les incidences de ces multiples investitures sur la critique d'art töpfférienne sont capitales. La solution de continuité est telle que le lecteur non averti est bien en peine d'attribuer à l'aimable auteur de *L'Idée de Pierre Gétroz* les textes des années 1838-1844 relatifs aux artistes genevois. Le fond et la forme du propos s'en trouvent en effet entièrement transformés.

En 1832, Töpffer donne sa dernière chronique d'exposition. S'il renonce à la critique des Salons, c'est peut-être aussi qu'une telle activité l'écartelait entre deux exigences irréconciliables. D'une part, la volonté missionnaire originelle de soutenir l'entier de la production genevoise, sans discrimination, faisant fi de tout goût personnel («Vrayment en cette heureuse ville de Genève, fourmillent les talents; et ne sauroit suffire le marguillier le plus expéditif, bien qu'il en ait bonne envie, à tous les analyser comme le méritent»²⁴⁴), liée à l'hypermotivité de l'artiste qui répugne à en blesser publiquement un autre («L'artiste a le derme

sensible, une paille l'écorche, et voilà le sang qui coule»²⁴⁵). De l'autre, ses choix esthétiques et l'exercice d'un jugement sincère, qui se révèle sélectif et caustique: preuves en sont les propos peu amènes à l'égard de certains peintres qu'on trouve dans sa correspondance, passionnante en ce qu'elle nous livre un Töpffer au plus près de lui-même lorsqu'il écrit à ses intimes, et délié de toute considération stratégique. A propos de l'exposition genevoise de 1837, Töpffer écrira à de la Rive, alors à Londres: «Diday et Guigon ont gagné [souligné par l'auteur], c'est la voix publique qui le proclame, et en effet, leur couleur est plus vive, c'est tout. Hornung, mauvais. Beaumont, un peu déplorable, et une foule plus déplorable encore.»²⁴⁶

Le sacrifice qu'il fait de son jugement personnel sur l'autel de la cause genevoise semble en effet lui peser de plus en plus: un brouillon inédit du Salon de 1832 démontre l'importance de cette autocensure. Le critique y met en scène son ambivalence, en même temps qu'il se défoule, composant un savoureux dialogue entre un Aristarque fermement décidé à la manière sévère («La vérité avant tout! [...] il y a dans l'exposition beaucoup de croûtes») et son interlocuteur – sa conscience ou son Surmoi – qui le somme de préciser et de donner des noms. Effrayé par les conséquences diverses de ses audaces, le contempteur renonce de fil en aiguille à exprimer son véritable avis, édulcoré jusqu'à se résoudre en son contraire («disons... de mauvais tableaux [...], disons donc... tableaux médiocres [...], essayons de dire... bons tableaux...»²⁴⁷).

Il faut savoir qu'aux premières expositions du Musée Rath, il n'y avait pas encore de ségrégation entre les genres, les arts issus de la Fabrique et les beaux-arts, les arts «mineurs» et les arts «majeurs». On y trouve un grand nombre de miniatures en médaillons, des émaux, des peintures sur porcelaine, des ouvrages de calligraphie, des découpures, des fleurs en cire. La coexistence des toiles de Diday et de Lugardon avec «plusieurs ouvrages en cheveux» d'une certaine M^{me} Lapierre a beau faire enrager notre salonnier: tous les «artistes» peuvent participer, y compris les amateurs pratiquant l'aquarelle ou l'estampe comme art d'agrément. Il n'y a pas non plus, à cette époque, d'instance de sélection, donc pas de «refusés», le rôle du jury ne consistant qu'en l'attribution de prix. A plusieurs reprises, des chroniqueurs se plaindront de la médiocrité de trop nombreuses œuvres. En 1839, P. Z., le critique du *Journal de Genève*, s'impatiente: «je me hasarderai à élever encore une fois la voix pour qu'à l'avenir on nous délivre d'une foule de productions faibles et souvent décidément mauvaises ou ridicules, qui dépareraient nos expositions, gâtent le goût des personnes peu en état de juger et ne peuvent qu'apprêter à rire à nos dépens, aux étrangers toujours plus nombreux qui les viennent visiter [...] faites-nous des expositions qu'on puisse visiter d'un bout à l'autre sans rougir.»²⁴⁸

L'exercice d'une véritable critique est donc rendu d'autant plus ardu, du fait de l'exiguïté du milieu, du réseau serré des relations sociales et des pouvoirs: il faut ménager à la fois les susceptibilités des artistes (nombre d'entre eux sont des amis ou des élèves de Wolfgang-Adam Töpffer, et donc des familiers de Rodolphe), des futurs acheteurs, que l'on désire nombreux, des collectionneurs propriétaires de certains tableaux exposés, des organisateurs de l'exposition,

membres de la Société des Arts... Contraintes incompatibles avec une saine franchise! Töpffer est à la fois trop exigeant pour encourager indifféremment une production artistique très inégale, trop impatient pour contenir ses sarcasmes à l'égard d'un public dont il méprise les goûts, et trop passionné pour se satisfaire plus longtemps de l'inévitable euphémisation d'un discours qui se traduit par des formules dévitalisées et insipides. Il va choisir dorénavant une forme d'engagement plus directement liée à ses inclinations artistiques et idéologiques.

En outre, on ne trouvera plus sous sa plume d'aussi virulentes dénonciations de l'apathie artistique d'une élite genevoise dont il est désormais beaucoup plus solidaire, et qu'il s'emploiera à convaincre par d'autres moyens. De même cessera-t-il de ridiculiser un public qu'il a cette fois décidé de convertir, non plus à la cause des artistes, mais à celle de la peinture du paysage et des mythes nationaux. Mais s'il a changé de camp, s'il abandonne le point de vue de l'observateur caustique du champ artistique genevois, dans lequel il se plaisait aussi à jouer le rôle de mouche du coche, il en deviendra par ses articles programmatiques, ainsi que par ses implications directes, un agent encore plus actif, usant stratégiquement de ses nouvelles alliances et du pouvoir accru que lui confère sa respectabilité.

Entre l'été 1832 et la fin de l'année 1838, Töpffer observe une période de latence et abandonne momentanément «les questions de critique occasionnelle et particulière pour traiter des questions d'art plus générales»²⁴⁹. Il publie cinq nouveaux opuscules de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, dont les trois premiers livres du «*Traité du lavis à l'encre de Chine*, où le lavis à l'encre de Chine n'est que l'occasion ou le prétexte de recherches libres sur des principes d'art et de poésie»²⁵⁰, un texte traitant d'histoire genevoise et de patriotisme («Février 34-Février 35») et un autre intitulé «De l'artiste et de la Suisse alpestre», ces deux derniers préfigurant les thèmes exclusifs de sa seconde critique d'art: la peinture du paysage alpestre et la peinture d'histoire nationale.

Avant que de les aborder, il faut ici faire une place à un texte très important, les «*Réflexions à propos d'un programme*», que Töpffer publie en 1836 dans la *Bibliothèque universelle*²⁵¹. Il y expose sa conception du principe d'utilité de l'art, envisagé comme un moyen d'instruction qui doit concourir à l'éducation morale du spectateur: une conception fondamentale pour comprendre la nouvelle direction que prendra sa critique artistique. Dans ces pages étonnantes, Töpffer en appelle à une «littérature en estampes» édifiancée comme antidote à la littérature romanesque contemporaine (en particulier les œuvres de George Sand et de Balzac), qu'il accuse d'être amoral, de convertir à ses doctrines les masses sans défense, d'innover en étalant des turpitudes, de séduire par le vif attrait de l'immoralité, et, «en se faisant du scepticisme un principe d'art, de saper les bases de la morale publique». De cette littérature,

la jeunesse en est avide et aussi, et surtout, cette tourbe nouvellement émancipée que protégeait autrefois son ignorance même, et à qui le progrès et la civilisation semblent n'avoir appris à lire qu'afin que ce bienfait fût changé en poison par les moralistes, les philosophes et les penseurs qui, à notre époque faussent ou dénaturent la morale, la philoso-



phie, et la pensée...[...]. Ainsi l'immoralité étend et perpétue ses ravages; ainsi des classes entières à peine émancipées et qui auraient besoin d'être dirigées en même temps qu'éclairées, tombent tout d'abord sur des lectures nuisibles ou corruptrices [...]. Il se révèle [...] que le besoin se fait sentir en France de s'occuper de l'éducation morale du peuple et que l'attention des esprits sérieux s'y porte sur les moyens de combattre, jusque dans les rouages inférieurs de la société, l'invasion des principes malfaisants qu'on y répand à plusieurs mains. Nous allons faire connaître sommairement ce programme [...] [qui] considère, et avec raison, que la principale littérature du petit peuple, ce sont les estampes, dont le langage clair, intelligible pour tous, a une action directe sur les imaginations [...]. C'est dans l'intention de provoquer, au profit des masses, quelques essais dans ce genre de composition où s'est illustré Hogarth, qu'un anonyme vient de faire appel aux artistes dans le programme dont nous nous occupons. Convaincu de l'utilité qu'il y aurait à répandre parmi le peuple, à exposer dans les ateliers, dans les manufactures, dans les lieux publics, des estampes où seraient représentées les suites infaillibles de la bonne et de la mauvaise conduite, il y fait savoir qu'il a déposé entre les mains de M. Benjamin Delessert trois prix [...] qui seront décernés aux auteurs de trois séries de dessins, gravures ou lithographies qui auront été jugées les plus propres à remplir le but qu'on se propose [...]. Nous ne saurions qu'applaudir pour notre part aux intentions nobles et généreuses qui ont guidé le généreux anonyme.²⁵²

Il reviendra en 1845, dans *l'Essai de physiognomonie*, sur les avantages de cette littérature en estampes, pour déplorer qu'elle ne soit davantage prise au sérieux par les artistes:

Par malheur, Hogarth est encore unique de son ordre et dans son genre. Par malheur encore, cette alliance qu'il faut ici du moraliste et du dessinateur, est bien rare à rencontrer. Par malheur enfin, les grands artistes qui seraient les mieux qualifiés par la portée de leur esprit et par celle de leur talent pour inventer et pour exécuter à la fois cette littérature, travaillent pour l'art et non pour la morale, pour les expositions, et non pour le bon gros public, y compris le peuple et les enfans.²⁵³

Ce souci pédagogique et l'idéologie foncièrement paternaliste qui le fonde sont bien éloignés, on en conviendra, des persiflages des premières chroniques de Rodolphe, où le critique en artiste et saltimbanque se moquait du même bon gros public... Il y aura dorénavant un critique en professeur.

En 1838, Töpffer reprend donc son activité de critique d'art, mais en en modifiant complètement les modalités. Avant la césure de 1832, ses textes, anonymes, paraissent en brochure, à compte d'auteur. Après 1838, ses articles, à de rares exceptions près, sont signés, et tous publiés dans la presse conservatrice. Avant, le critique est en embuscade, en position de franc-tireur. Après, il est enrôlé, à découvert et en première ligne. Avant, la critique est fiction et le critique ventriloque, l'auteur se cache derrière le masque du narrateur. Après, la critique est conventionnelle, l'auteur assume entièrement le *je* ou le *nous* de l'énonciation. Avant, on rit et on sourit. Après, le sérieux des causes et la gravité du ton remplacent la fantaisie bouffonne, le thème unique succède à la digression, et la critique monographique dévolue à une seule œuvre se substitue aux comptes rendus d'expositions.

«Plusieurs artistes très pressés», plume et encre noire sur papier crème, 9 x 13 cm. MAH/CD.

Le dernier Salon retentissait des appels impatients que Töpffer lançait aux peintres genevois, leur enjoignant d'abandonner les charmes lémaniques (Diday, Auriol, Guigon) et les sujets italiens (Lugardon) pour se lancer à l'assaut des cimes alpestres et des mythes helvétiques. Dès 1838, c'est à la naturalisation genevoise de thèmes «nationaux» que sa critique, devenue programmatique et prescriptive, va désormais se consacrer.

Dans aucun pays, la poésie ne brillera d'un plus grand éclat que dans l'heureuse Helvétie [...]. Ses sujets seront tirés de la nature alpestre, de l'histoire nationale et des mœurs et habitudes du peuple.²⁵⁴

Ce programme qu'en 1792 le doyen Bridel, chantre de l'helvétisme, assignait à la littérature, Töpffer le proposera à son tour, un demi-siècle plus tard, à la peinture genevoise. La défense d'un art national, antienne reprise par tant de critiques après lui, sera, de 1838 jusqu'à sa mort, son principal combat.

1838-1846: l'invention d'un art national

Au début du XIX^e siècle, le mouvement des nationalités et le romantisme, promouvant ensemble l'identité culturelle et territoriale des peuples, s'accompagnent d'une ouverture de l'art européen sur les thèmes de l'histoire nationale. On réclame un peu partout des héros indigènes à la place des Grecs et des Romains de l'art néo-classique.

Parallèlement à ce nationalisme artistique revendiqué, le renouveau de la peinture de paysage, entre romantisme et naturalisme, s'affirme dans toutes les écoles européennes. Ce double phénomène se manifeste aussi dans un art suisse fortement régi par l'helvétisme hérité du XVIII^e siècle, qui fonde l'identité nationale sur l'histoire légendaire des origines et la géographie mythique (les Alpes, berceau du «peuple des bergers»); c'est dans ce contexte général que s'inscrira le cas fort particulier de Genève.

Genève s'helvétise

L'entrée de Genève en 1815 dans une Confédération helvétique ressentie comme libératrice de la tutelle française et garante de l'indépendance retrouvée, provoque un élan de reconnaissance et de «patriotisme suisse». L'élite intellectuelle et artistique de la Restauration, soutenue par les institutions culturelles genevoises, opère sans tarder la délicate greffe de mémoire collective qu'impose l'intégration politique, et tente d'adopter sa nouvelle identité et sa récente généalogie sans pour autant renier celles de l'antique République. «Patrie», «nation», «histoire», «compatriote» sont des mots désormais ambigus dont les acceptions varient significativement, nous le verrons, selon l'énonciateur et l'objet du discours.

...par le texte...

Il importe tout d'abord de mieux apprendre aux Genevois cette «histoire suisse» devenue soudainement «commune». L'historien schaffousois Johannes von Müller l'avait réécrite comme un mythe national dans sa magistrale *Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft* (parue en cinq volumes entre 1786 et 1808), une épopée exaltante qui connaissait un prodigieux succès. Mais pour vulgariser et diffuser plus largement le catéchisme identitaire, le théologien genevois Henri Merle-d'Aubigné réclame un petit bréviaire national populaire. En 1818, dans la préface à sa traduction française du *Wilhelm Tell* de Schiller, patriotiquement offerte aux Suisses romands, il lance un vibrant appel à la formation d'un véritable sentiment national supracantonal. Il faut, dit-il, faire revivre parmi nous la simplicité, la générosité, l'union, en un mot tout ce que nos Ancêtres avaient et que nous avons perdu. Pour cela, que dès l'enfance on mette dans l'esprit mais surtout dans le cœur des Suisses, l'histoire glorieuse de leurs pères [...]. Que l'enfant du pauvre laboureur, comme celui du premier magistrat, en ait un abrégé dans ses mains. Que ce soit là-dessus qu'il apprenne à lire; que ce livre, en un mot et le Livre par excellence soient ses deux manuels²⁵⁵.

En 1826, la première traduction de l'*Histoire de la nation suisse* de Henri Zschokke est saluée par le poète Charles Didier qui en souligne «le style biblique, [...] à portée de toutes les intelligences», selon «l'intention de M. Zschokke [qui] a voulu écrire une histoire populaire, accessible à toutes les classes»; et Didier de rappeler que «c'est un des moyens les plus efficaces de resserrer le lien fédéral que d'étudier l'histoire de la commune patrie...»²⁵⁶. «C'est le livre national, c'est le foyer où se conserve le feu sacré du patriotisme; un peuple ne peut plus être esclave quand il possède un stimulant aussi puissant pour exciter à l'amour de la liberté», renchérit un peu plus tard un autre critique genevois²⁵⁷.

La presse genevoise, qui renaît en 1826, joue un rôle en effet primordial dans le processus d'acculturation. Dès les premières publications on ne compte plus, dans *Le Courrier du Léman*, le nombre de poèmes et de dithyrambes en l'honneur de la geste waldstaettenienne. A l'occasion du grand Concert helvétique que Genève prépare pour ses Confédérés, Charles Durand, rédacteur en chef, publie, par exemple, une série d'articles intitulés «Fastes glorieux de la Suisse», «qui retrace[nt] aux Citoyens les exploits de leurs pères, et les actes héroïques des fondateurs de la liberté».

Je veux évoquer des souvenirs, et tracer des tableaux d'une main vigoureuse, déclare-t-il. Je veux monter sur le Grutly avec Furst, Melchtal et Stauffacher; je veux me balancer sur les ondes agitées d'un lac, avec Gessler épouventé, et Guillaume, le Brutus suisse, essayant son arc [sic], et méditant l'affranchissement de son pays²⁵⁸.

L'énumération de ces «tableaux» forme un véritable répertoire de sujets pour la peinture d'histoire suisse, et Jean-Léonard Lugardon pourrait bien s'être inspiré, pour ses trois toiles représentant *Le Serment du Grütli*²⁵⁹, de la description détaillée que Durand donne de cette conjuration au clair de lune²⁶⁰.



«Peintre au chevalet»,
s.d., crayon, plume et
aquarelle, 14 x 10,1 cm.
Weimar, Goethe-
Nationalmuseum –
Stiftung Weimarer
Klassik.

Jean-Léonard Lugardon, *Guillaume Tell sauvant Baumgartner* (1834), lithographie par Léon Noël, 1839, 44 x 53 cm. Berne, Kunstmuseum.

Le *Journal de Genève*, pour sa part, fait l'ardent éloge des *Etrennes helvétiques* du doyen Bridel et recommande à l'attention de ses lecteurs (en égrenant une litanie d'adjectifs possessifs qui signale bien la volonté d'appropriation symbolique de la Suisse primitive) le *Conservateur suisse*, cette précieuse collection des fragments inédits de nos vieilles chroniques, de morceaux d'histoire et de poésies nationales, de voyages dans quelques unes de nos contrées [...], en un mot, de tout ce qui tient essentiellement à notre histoire, à notre littérature, notre géographie statistique, aux lois, coutumes et mœurs de nos ancêtres, à la biographie des compatriotes dignes de nos souvenirs.²⁶¹

Le périodique genevois salue aussi avec enthousiasme la nouvelle Muse des jeunes poètes genevois qui «savent trouver d'heureuses inspirations sous le ciel de la Suisse. Tantôt ils décrivent nos sites pittoresques; tantôt, prenant un vol plus élevé, ils chantent les exploits de nos ancêtres, ils célèbrent les vertus helvétiques, et entretiennent ainsi le feu sacré du patriotisme dans l'âme de leurs concitoyens»²⁶². Il félicite Charles Didier, auteur d'une *Harpe helvétique*, «qui offre à ses compatriotes un recueil composé en entier de poésies nationales, [et qui] paraît sentir que la mission du poète ne saurait, dans aucun siècle, être une mission insignifiante et stérile. Exciter les hommes aux exploits, aux vertus, leur inspirer l'amour de la gloire et de la patrie, est une tâche qui en vaut bien une autre». Ailleurs, il souligne la noblesse du but poursuivi par Albert Richard (qui signe «Richard d'Orbe», du nom de sa ville d'origine) dans son *Appel aux Suisses*, qui est «de retremper le caractère national des Confédérés dans les glorieux souvenirs des anciens temps de la vieille Suisse»²⁶³.

L'helvétisation de Genève va donc bon train, comme le fait remarquer James Fazy, en 1826, à qui ose en douter:

Nos chansons ne cessent de parler du *Griitli*, de *Sempach*, etc. On ne prononce pas un discours officiel sans nous y recommander fortement les mœurs suisses. Nous avons deux bateaux à vapeur, à Genève, on les a nommés le *Winkelried* et le *Guillaume Tell*; nous apprenons l'allemand; car enfin, tout, chez nous, tend à modifier notre caractère originel, pour nous mettre à l'unisson de nos Confédérés!²⁶⁴

Il n'est pas jusqu'à la morphologie genevoise qu'on ne désire fortifier par la gymnastique afin de lui incorporer les vertus ancestrales des Helvétiques²⁶⁵.

...et par l'image

Du côté des beaux-arts, les signes d'ouverture intercantonale ne manquent pas non plus. Ainsi le syndic Rigaud, présentant en 1822, devant les membres de la Société des Arts, les buts et les statuts de la Société des Amis des beaux-arts nouvellement créée, insiste-t-il sur la volonté de décloisonnement: «vous aurez remarqué, Messieurs, que nos achats pourront s'étendre à tous les ouvrages originaux d'artistes suisses; c'est un lien de plus entre nous et nos Confédérés, et nous saisissons toujours les nouvelles occasions de les multiplier»²⁶⁶. De fait, à ses débuts, la Société des Amis des beaux-arts acquiert une importante série d'images de la nouvelle identité nationale, scènes et paysages suisses, qui ne sont pas encore les sujets de prédilection des artistes genevois, mais œuvres d'artistes suisses alémaniques. Ces derniers sont invités à participer aux expositions genevoises dès 1826 et accueillis avec une cordialité qui contraste avec le mutisme de Rodolphe Töpffer à leur égard²⁶⁷. Plusieurs critiques rendent compte dans la presse genevoise des expositions suisses, témoignant par là d'un réel intérêt pour la production des artistes confédérés.

Le thème du concours d'histoire lancé par le comte Jean-Jacques de Sellon en 1824, *La Délivrance de Bonivard*, présentait l'intérêt d'être à la fois un sujet d'histoire genevoise (Bonivard avait défendu l'indépendance genevoise contre le duc de Savoie qui l'avait emprisonné à Chillon, d'où il fut délivré en 1536 par les Bernois) et suisse, à travers l'hommage rendu aux Confédérés, à qui Genève doit sa libération. Selon Paul Budry, il signale «la consécration de l'esthétique helvétisante dans le ressort de Genève, car une fois pour toutes, peinture et patrie se tiennent»²⁶⁸. En effet, Lugardon, vainqueur du concours, inaugure peu après, avec *Le Serment des Suisses sur le Griitli* (1826) et *La Prise du château de Rozberg* (1828), une série de sujets strictement helvétiques qui feront de lui le premier peintre genevois d'histoire suisse. Encouragée tout d'abord par des particuliers et par les institutions culturelles, la peinture d'histoire nationale devient rapidement l'objet d'un débat politique. Des citoyens de diverses appartenances partisans, conscients des enjeux civiques et patriotiques qu'elle représente, multiplient en vain les appels en faveur d'un soutien actif du gouvernement genevois, par le biais de commandes ou de concours officiels²⁶⁹. Les instances politiques renvoyant aux compétences de la Société



des Arts et au civisme artistique des Genevois, c'est donc à des initiatives privées et à des souscriptions publiques que le Musée Rath devra plus tard l'acquisition de quelques œuvres emblématiques du nouvel art «national» des peintres de la Genève suisse.

Les Alpes, cadre naturel des morceaux de bravoure helvétique, vont devenir le nouvel horizon de la peinture de paysage à Genève. Exposé à Genève en 1823, un tableau du peintre neuchâtelois de Meuron, l'*Effet du matin sur la Wengern-Alp*, «paysage d'une nouvelle nature poétique et d'une grandeur solitaire, avait fait sensation chez les amateurs comme auprès des artistes»²⁷⁰ et ouvrait la voie aux peintres genevois encouragés par la critique. Rodolphe Töpffer, si souvent crédité de l'«invention» d'une peinture alpestre qu'il réclame pour la première fois en 1832, est en fait loin d'avoir l'apanage d'un programme qu'on ne trouve véritablement glosé sous sa plume qu'à partir de 1837. Et c'est paradoxalement F. (Fabry?), le critique du *Courrier du Léman*, son adversaire dans la polémique de Pierre Gétroz, qui, en 1826 déjà, dénonce les faiseurs de vues colorisées et exhorte les artistes à figurer un paysage helvétique enfin digne de la grandeur du sujet, dans des lignes que Töpffer ne renierait pas dix ans plus tard et dont il radicalisera certains arguments²⁷¹. Tout en reconnaissant le talent d'un Linck, dont les tableaux sont à ses yeux «des portraits, pleins de vérité, des sites différents qu'il a voulu représenter», F., ce «classique», amateur du Beau idéal, esquisse alors le projet d'une peinture alpestre parfaitement «romantique», qui sera développé par Töpffer dans des pages célèbres et réalisé par Diday et Calame:

Il faudrait pour aller au-delà, animer cette même nature par les phénomènes variés de la lumière, s'emparer de ces matériaux admirables, comme éléments des créations du génie; ne pas se contenter de plaire à la vue et de satisfaire un organe matériel, mais agir sur notre âme, élever notre pensée et nous plonger dans des profondes méditations. Tel est l'aspect sous lequel nous voudrions qu'on considérât l'imitation des sauvages et sublimes beautés de nos vues alpines; et [...] nous osons croire qu[e ces réflexions] peuvent être utiles à ceux qui se destinent à l'étude du paysage en Suisse.²⁷²

Rodolphe Töpffer et l'art national

De la distanciation à l'appropriation

Dans le chœur genevois qui, entre 1820 et 1830, se met à l'unisson des Confédérés en entonnant des hymnes à la gloire de la patrie suisse dont les accents lyriques tournent bien souvent à l'emphase, on serait bien en peine de distinguer la voix de celui que l'on considère pourtant comme «le ténor de la tendance "art national"»²⁷³. Certes le paysage et l'histoire suisse sont présents dans la critique d'art de Rodolphe Töpffer entre 1826 et 1832, mais ils sont d'abord prétexte à l'expression de ses conceptions picturales et esthétiques qui, si elles sont liées à une spécificité nationale (la couleur locale), ignorent encore les implications idéologiques et politiques des thèmes identitaires abordés.



Contrairement à ses cadets, les poètes adolescents et romantiques Charles Didier, Jacques-Imbert Galloix ou Albert Richard, qui rivalisent dans l'hyperbole patriotique, le jeune Rodolphe Töpffer adopte alors, à l'égard des lieux, des habitants et des mythes de la Suisse primitive, une distance légèrement ironique qui se traduit à plusieurs endroits par un ton volontiers moqueur. Dans le *Voyage aquatico-historico-romantico-comico-comique dans le Nord Est en 1826*, par exemple, la visite des sites patriotiques (le lac des Quatre-Cantons, la chapelle de Tell et la prairie du Grütli) est décrite sur un mode parodique et dans un style romantique outré, dont le ridicule indéniable affecte aussi l'objet du discours. Töpffer n'a du reste jamais autographié ces pages iconoclastes, restées inédites jusqu'en 1940...²⁷⁴

Pour lui, l'histoire nationale n'est encore investie d'aucune supériorité hiérarchique, ni d'aucune valeur d'édification. Dans le Salon de 1826, une brioche, en peinture, vaut bien le Grütli et son serment; le «sujet bien patriotique»²⁷⁵, dont la description ne sert qu'à fournir les arguments, a une importance très secondaire dans un texte qui règle avant tout son compte au néo-classicisme. Au point qu'en 1829, dans *Le Simple Bon Sens*, Töpffer consacre plus de trois pages à persifler «les principes qui ont fait la gloire de David»²⁷⁶, à propos d'un tableau de Lugardon qu'il érige en contre-modèle et décrit en détail comme une scène de genre, sans jamais en donner le titre ni faire mention de ses sources littéraires, alors qu'il s'agit d'un épisode de la libération des Suisses, *La Prise du château de Rozberg*. Une œuvre dont il reparlera en 1840 en portant cette fois solennellement l'accent sur le thème et sa valeur exemplaire. Entre-temps, bien des

Jean-Léonard Lugardon, *La prise du château de Rozberg*, 1828, lithographie par Léon Noël, 1839, 44,5 x 54,5 cm. Berne, Kunstmuseum.

changements de statut et d'enjeux sont intervenus qui expliquent que sous sa plume – si ce n'est pour lui-même –, les Waldstaetten, qu'en 1826, en une formule débonnaire et légèrement ironique, il appelle «nos bons aïeux»²⁷⁷, sont devenus, en 1844, «nos glorieux ancêtres»²⁷⁸. Mais il n'est pas certain qu'il faille y voir le signe d'un sentiment national suisse jadis défaillant, désormais raffermi...

Quelle patrie?

Il n'y en a qu'une, il n'y en aura jamais qu'une pour Töpffer, c'est Genève, telle que la décrit amoureusement, en 1835, un *alter ego* fictionnel, le peintre Duclos:

La patrie, c'est ce modeste et riant asile, ce sont ces bords aimés des cieux, ces coteaux, ces monts, ce tout petit coin du monde que ce bout d'azur recouvre, que l'œil embrasse d'un regard, que les pas mesurent en quelques heures [...]. Cette patrie, je l'aime, je l'adore comme une maîtresse.²⁷⁹

Une «patrie à la Grecque», comme le relève son biographe Eusèbe-Henri Gaullieur, avant de constater aussitôt, en bon radical qu'il est, que «l'idée de patrie telle que la proclame Töpffer exclut l'idée de la patrie suisse ou même de la patrie genevoise au sens étendu ou plutôt dans le moins limité, dans le sens cantonal en un mot»²⁸⁰.

Aux yeux de Töpffer (qui refusera l'égalité électorale réclamée par les démocrates genevois entre le chef-lieu et ses campagnes attenantes), l'union de Genève à la Confédération est, en effet, un mariage de raison qui n'en a d'autre que de garantir l'indépendance retrouvée. «Je sais qu'à la Suisse [...] se rattachent avant tout mon honneur, ma liberté, mon indépendance; que sans la Suisse, je n'ai plus de patrie; [...] que sans la Suisse ce petit canton tombe par terre, et le voisin le ramasse: Philippe ou Charles-Albert»²⁸¹, écrit-il en 1834. A ceux de ses concitoyens qui déclarent: «nos pères étaient Genevois; pour nous, fiers de notre nouvelle adoption, nous ne devons plus être que Suisses»²⁸², à ceux qui exigent que «chacun mette la patrie commune avant tout»²⁸³, Rodolphe fait répondre par son peintre: «mon pays: le voilà tout par cette lucarne[...]; Genevois, je ne puis l'être qu'en demeurant Suisse».

Sur le plan politique, Töpffer partage les positions farouchement fédéralistes d'un gouvernement genevois aristocratique fermement attaché au dogme de la souveraineté cantonale, qui refusera en 1832 d'entrer dans le concordat des sept cantons régénérés poursuivant leur effort de démocratisation et de centralisation. Le système, bientôt caduc, du Pacte fédéral, est le seul qu'il tolère, et il rejette toute tentative de renforcer le lien fédéral. En 1832, toujours, le projet de création d'une Université fédérale déclenche la violente opposition de la coterie académique à laquelle Töpffer appartient, et qui se montrera la plus résolue à combattre les visées centralisatrices des radicaux.

Il peut dès lors sembler paradoxal de voir soudain Töpffer «battre la charge patriotique»²⁸⁴ et se faire, dès 1838, le publicitaire le plus actif à Genève des images de l'identité nationale, par le biais de sa critique artistique devenue didactique et presque exclusivement dévolue à la peinture d'«histoire suisse» de Jean-Léonard Lugardon et à la peinture alpestre d'Alexandre Calame.

C'est que ce sont là les images d'un mythe. C'est qu'en fait, pour lui, ces images, en sus de leur valeur identitaire, servent d'autres causes, et principalement, celles de sa chère Genève.

Un modèle pour Genève?

Le Serment du Grütli (1826), *La Prise du château de Rozberg* (1828), *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* (1834), *Arnold de Melchtal* (1840-1841): les œuvres de Lugardon, commentées par Rodolphe Töpffer, si elles relèvent bien du genre de la «peinture d'histoire», n'illustrent aucunement une histoire suisse avérée dans les faits, mais les épisodes hautement improbables d'une légende fondatrice, pourvue des vertus magiques de ralliement du mythe. *L'Orage à la Handeck* (1839) et *Le Mont Rose* (1843-1844) de Calame, les deux icônes alpestres qu'il célèbre dans ses articles, figurent aussi ce mythe des Alpes (nature intacte et rempart des libertés), dont le pouvoir unificateur rassemble tous les Suisses, au-delà des diverses tensions qui couvent sous la surface des mots, et loin de la problématique histoire contemporaine.

Cette conception d'une Suisse primitive, paisible, unie et indépendante, celle de l'«histoire commune», où disparaissent les différences et les différends confessionnels, politiques, économiques et sociaux, informe l'ensemble des textes que Töpffer consacre à l'art national. Or on peut penser que ce mythe helvétique d'union sacrée et d'indépendance y fonctionne comme une métaphore de l'idéologie et du discours politiques des conservateurs genevois, qui survalorisent les notions d'entente, d'unité, de pacte social, tout en minimisant les inégalités et les conflits réels, pour assurer l'indépendance politique et culturelle de Genève. C'est en tout cas l'idéal de concorde du modèle suisse que Töpffer proposera à ses concitoyens à travers sa critique d'art, comme pour conjurer la crise du modèle local. Un modèle tout à fait mythique lui aussi, qu'il décrira comme étant celui des «vingt-sept années d'union, de bonheur et de liberté que sont venues clore l'émeute et la terreur»²⁸⁵. Les épisodes de la saga des Waldstaetten, dûment commentés par ses soins, seront autant de nouvelles images identitaires offertes au peuple genevois, qui se situent en dehors des enjeux partisans de Genève, et qui tentent d'assurer une réconciliation inexistante dans la réalité des luttes intestines.

Peignez les Alpes, qu'on voie Genève!

Quand bien même les interprétations et les usages symboliques qui en sont faits diffèrent selon les idéologies politiques, les mythes alpestres semblent rallier tous les cœurs genevois. D'autre part, les fiers héros de la Suisse primitive et leurs montagnes grandioses sont des thèmes très en vogue à travers l'Europe romantique et voyageuse: Byron, Schiller et Rossini, parmi d'autres, leur ont brillamment donné

leurs lettres de noblesse à travers la littérature et la musique. Mais il manque encore une iconographie à la hauteur de ces chefs-d'œuvre.

Töpffer va très habilement se servir d'une telle conjoncture pour la plus grande gloire de Genève. D'autres avant lui avaient dénoncé la médiocrité de la production artistique qui dénaturait le paysage alpestre, et invité, sans précision cantonale, «l'élite des artistes de la Suisse»²⁸⁶ à y remédier. Pour sa part, c'est aux seuls peintres genevois qu'il confie la mission «patriotique» de figurer la Suisse en la sauvant de la défiguration, et d'illustrer Genève, en illustrant dignement l'«histoire» helvétique. A plusieurs reprises, il les apostrophe, les exhorte, les éperonne, les somme de faire neuf, de faire mieux, d'aller plus loin, plus vite, plus haut, de faire école, en un mot, d'être les premiers, à Genève et pour Genève.

En 1832, dans son dernier Salon, il s'emploie tout d'abord à dénoncer l'absence d'une peinture alpestre conforme à sa vision, en formulant déjà le vœu que le futur grand peintre de la Suisse soit genevois:

... et la Suisse si originale, si belle dans ses régions alpestres; la Suisse, avec ses cimes, ses glaciers, ses lacs, ses torrens, ses aspects sauvages, religieux, sublimes, la Suisse n'a pas encore eu ses grands peintres! Les uns l'italisent, les autres l'exagèrent. La lithographie, les faiseurs de vues, les marchands, les colorieurs s'en sont emparés; ils lui ont fait cet air faux, vulgaire, trivial; il lui ont fait cette face enluminée de jaune et de vert, de bleu et de bleu; ils ont dénaturé ses attraits, et écarté d'elle ses vrais amans. Cependant, vierge encore, elle attend l'artiste qui saura s'éprendre de ses sauvages beautés et leur consacrer son génie. Belle gloire à recueillir! Sera-t-elle pour ma petite patrie? Peut-être! [...] si les arts de la paix continuent à fleurir dans nos murs.²⁸⁷

Lorsqu'il reprend la plume, en 1838, c'est pour exciter Calame, devenu entre-temps son favori dans la course, à ne pas relâcher son effort et à combler les espoirs qui reposent sur une jeune école genevoise dont, par la même occasion, il atteste l'existence:

M. Calame étudie et comprend de plus en plus les grandes scènes de la Suisse alpestre; il en reproduit déjà d'une manière remarquable le sauvage et sublime caractère: encore quelques pas, et il aura acquis à notre école une gloire qu'il serait regrettable d'abandonner à d'autres, celle d'arracher cette Suisse alpestre aux profanations des colorieurs, pour la faire entrer enfin dans le domaine de l'art. [...] [N]ous nous réjouissons, et pour lui même, et pour notre pays, en songeant aux succès qui l'attendent.²⁸⁸

Une année plus tard, rapportant fièrement le succès obtenu à Paris par *L'Orage à la Handeck* de Calame, Töpffer déclare avoir de bonnes raisons d'«espérer aujourd'hui que la véritable école du paysage alpestre, après avoir pris naissance dans nos murs, parviendra à s'y naturaliser». Puis, félicitant Lugardon, à propos de son *Guillaume Tell sauvant Baumgarten*, d'avoir «élevé son art à la hauteur des belles scènes de notre histoire», il surenchérit:

C'est, ici encore, une école nouvelle, celle de la peinture d'histoire suisse, qui est née dans nos murs. Puisse-t-elle s'y naturaliser! Alors, au lieu d'avoir un art cosmopolite, nous aurons un art national; au lieu d'aller glaner chez autrui, nous moissonnerons chez nous; au lieu de laisser les larrons nous enlever une belle palme, nous l'aurons cueillie.²⁸⁹

Qu'entend-il au juste par «un art national»? A qui ce «nos», ces «nous» réfèrent-ils? Il semble bien qu'à

la première de ces questions, on puisse répondre: un sujet suisse traité par un art genevois. Pour le reste, on ne peut que constater l'habileté avec laquelle le professeur de rhétorique use de l'ambiguïté des termes et cultive volontairement la confusion. L'équivoque est loin d'être levée lorsqu'on lit dans le *Voyage à Venise* (1842), à propos du paysage alpestre:

Encore quelques efforts, encore quelques chefs-d'œuvre surtout, et la cause de ce paysage-là [...] sera définitivement gagnée. Nous nous en réjouirons pour notre part, [...] surtout, parce que nos artistes, après avoir eu l'honneur de cette conquête, se seront par cela même acheminés à la conserver, et qu'il y aura ainsi au milieu de nous un art suisse vivant sur le sol et du sol, au lieu d'un art cosmopolite qui ne serait propre [...] qu'à limer [...] le premier, le plus cher, le plus grand de nos biens, notre nationalité.²⁹⁰

Mais en 1843, alors qu'il engage Calame à fixer sur la toile la zone supérieure des Alpes, c'est bien aux peintres genevois (le contexte ne laisse cette fois plus aucun doute) qu'il adresse sa dernière exhortation:

Artistes, mes compatriotes, ne le perdez pas de vue, ce domaine [la zone alpestre supérieure]; faites-en la garde, profitez des beaux jours pour vous y introduire un à un, guettant, regardant, observant, étudiant; puis, le moment venu, jetez-vous y en foule sur la trace du plus habile, et que la gloire de votre conquête illustre la patrie!²⁹¹

Enfin, en proclamant que *Le Mont Rose*, cette première grande effigie de la haute montagne que Calame lui dédie en 1844, est pour lui «la réalisation brillante d'un vœu, qui dans [son] esprit, a toujours été autant patriotique qu'artistique»²⁹², c'est définitivement à Genève que Töpffer s'adresse. Entrée la dernière dans la Confédération, sa petite «patrie» a su, en partie grâce à ses efforts inlassables, relever le défi d'être la première à doter la Suisse d'un portrait d'identité «artistique» d'une totale «originalité». Cette école, dont il avait soutenu les premiers pas dès 1826, «la voilà qui existe et qui est reconnue; la voilà qui, genevoise par les hommes, suisse par le style, alpestre par les sujets, se cueille des palmes au dehors et se rend tributaires les pays étrangers!»²⁹³

La faveur rencontrée par ce nouvel art «national» régulièrement accroché aux cimaises étrangères, les succès des artistes qui se voient récompensés à Paris, Londres ou Bruxelles par des médailles, des achats, des commandes, voire même par les inévitables polémiques qui attestent leur importance: tout cela est scrupuleusement relaté dans la presse locale, au grand plaisir du narcissisme genevois. Töpffer est de ceux qui s'emploient activement à populariser les chefs-d'œuvre genevois par le biais de la lithographie et de la gravure. *Switzerland made in Geneva!*: dès la fin des années 1830, les Genevois peuvent à juste titre s'enorgueillir d'un art indigène qui contribue au rayonnement international de leur cité; leurs peintres ont peint les Alpes et c'est Genève que l'on voit, partout en Europe. Töpffer, toujours à l'affût de ce qui peut renforcer le sentiment national genevois, en un temps où les troubles politiques s'aggravent, se plaît à leur renvoyer cette glorieuse image en usant d'un curieux subterfuge. En 1841, à propos d'un tableau de Lugardon, une plume anonyme qui se donne pour française – donc «objective» –, mais n'est autre que la sienne, remarque dans le *Magasin pittoresque*:

Certes, il est intéressant de voir, d'un aussi petit centre que l'est Genève, rayonner l'éclat d'autant de talents, et l'on ne peut qu'admirer la robuste vitalité d'un peuple d'une quarantaine de mille âmes qui a fourni sans interruption aux sciences, aux lettres et aux arts un riche tribut d'hommes célèbres ou distingués.²⁹⁴

Hélas, la présente gloire artistique de sa cité, qui la doit, selon Töpffer, au «bon gouvernement» de la Restauration, n'a ni la valeur lénifiante, ni les vertus magiques d'intégration sociale que le professeur conservateur voudrait lui conférer. A la suite des événements du 22 novembre 1841, qui marquent l'entrée de Genève en démocratie, il pleure, dans les colonnes du *Fédéral*, le temps heureux mais, à l'en croire, à jamais révolu, où

notre école, reconnue comme genevoise, traitée non plus en disciple, mais en rivale, s'en allait chaque année porter au loin, avec la gloire de nos artistes, le signe éclatant de notre vie nationale, la preuve chérie que nous sommes bien un peuple.²⁹⁵

Il confirmait par là que, à travers sa critique artistique, «art national» et «patrie genevoise» avaient bien indissolublement partie liée, l'un devant servir l'autre pour le grand bien commun.

Rodolphe Töpffer et ses peintres

Le tandem Calame-Lugardon

Pour défendre les couleurs de la peinture nationale, Töpffer se choisit, dès 1838, deux champions, qui en illustrent chacun un versant, en même temps qu'ils incarnent deux aspects bien différents de ses aspirations personnelles et de son œuvre critique. En effet, si la cause de la peinture alpestre, personnifiée par Alexandre Calame, comblait l'artiste et l'esthéticien toujours présents chez Töpffer, celle de la peinture d'histoire suisse d'un Jean-Léonard Lugardon correspondait davantage aux préoccupations didactiques et politiques du citoyen professeur. Le critique, quant à lui, dispense équitablement son soutien aux deux artistes devenus ses amis, pour lesquels il joue successivement les rôles de promoteur, de publicitaire, de théoricien, d'agent de consécration ou encore de courtier bénévole. Il consacre à chacun d'importants articles de presse²⁹⁶, une notice biographique (restée inédite)²⁹⁷, commande à l'un et à l'autre des illustrations pour ses nouvelles et ses récits de voyage, et organise à deux reprises une souscription afin de faire entrer au Musée de Genève une œuvre capitale de chacun d'entre eux (de Calame, *l'Orage à la Handeck*, 1838; de Lugardon, *Arnold de Melchtal*, 1840)²⁹⁸.

«Soyons donc de chez nous»

L'influence que Töpffer a exercée sur l'œuvre de ces deux artistes est immense; bien des éléments en ont déjà été relevés, et nous y reviendrons. Celle qu'il a pu avoir sur leur carrière est moins connue, et mériterait d'être étudiée. On sait à quel point Töpffer était attaché à défendre l'autonomie culturelle de Genève

(et plus tard de la Suisse romande) contre l'emprise étrangère. Le parisiocentrisme suscite chez lui une «misogallie»²⁹⁹ virulente dont on trouve un exemple dans l'article intitulé «D'un tableau de M. Menn», publié en 1839. Prenant comme prétexte le départ pour Paris des *Proscrits de Tibère*, un tableau d'histoire antique du peintre genevois Barthélémy Menn («Encore un tableau qui va quitter notre ville, pour se rendre à Paris»³⁰⁰, soupire-t-il), il règle ses comptes avec la critique parisienne. Mais on peut me sembler-t-il y lire, en filigrane, un reproche plus sérieux fait aux artistes genevois qui, pour diverses raisons, choisissent de s'expatrier afin de parfaire leur formation. Ce reproche pourrait s'adresser en premier lieu à Menn lui-même; d'abord élève de Lugardon, puis d'Ingres, dès 1833, il avait suivi ce dernier à Rome de 1835 à 1838, pour vivre ensuite à Paris, où il fréquentait le cercle de Delacroix, et d'où il ne rentrera à Genève qu'en 1843.

Si j'étais artiste, artiste de talent, je m'efforcerais de chercher et de trouver ma réputation ici, à Genève, et au besoin j'aimerais mieux y marcher parmi les premiers de l'endroit, que, là-bas, à la queue des seconds ou des troisièmes³⁰¹,

lui claironne Töpffer. Mais on pourrait voir aussi, dans cette proclamation, une forme de persuasion clandestine, destinée à convaincre Calame de résister aux chants des sirènes qui l'incitent depuis quelque temps à quitter Genève. Celui, par exemple, de ce «Gentilhomme» anonyme qui lui conseille, en 1837, de venir s'installer à Paris:

Calame a tort de rester à Genève, non pas dans l'intérêt de sa fortune, mais de son talent. Le mouvement de Paris doit donner à ce talent primitif et vrai une impulsion dont il ne mesure pas lui-même l'étendue. [...] [L]a véritable lutte n'est que là; lutte glorieuse, émulation virile et noble entre ce que le monde renferme de plus élevé en talents de tout genre et de toute nature³⁰².

Dans la remarquable monographie qu'il consacre au peintre genevois, Eugène Rambert affirme, sans autre précision, qu'au début des années 1840 encore on fit «de grands efforts pour [l']engager à s'établir à Paris, [et qu'] on lui représenta, de divers côtés et avec insistance, les avantages d'un tel séjour soit pour le développement de son talent, soit pour celui de ses affaires et l'accroissement de sa renommée»³⁰³. Calame, nous dit Rambert, refusa. Tout comme il déclina, un peu plus tard, l'offre qui lui fut faite d'un poste de professeur de paysage à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers. Rambert, parmi les raisons qu'il donne d'une résistance qu'il déplore – persuadé que Calame, autodidacte, aurait pu «faire son profit»³⁰⁴ artistique de telles expériences et faire évoluer positivement sa peinture – ne mentionne à aucun moment un possible ascendant de Töpffer. Pourtant il y a de bonnes raisons de croire que ce dernier a fait tout ce qui était en son pouvoir pour retenir «son» peintre à Genève. On peut aussi s'interroger sur la part qu'il a prise à la nomination de Lugardon, appelé en 1836 par la Société des Arts à la place de directeur de l'École de la figure, alors qu'il séjournait à Paris. De retour dans sa ville natale, le peintre prendra cette responsabilité très à cœur, au détriment sans doute de sa production artistique: il finira par abandonner sa charge en 1843.

Si l'enracinement géographique importe autant à Töpffer, c'est qu'il constitue une condition et un garant du critère d'originalité qui fonde sa critique artistique. L'artiste qui s'attache aux thèmes nationaux doit éviter les emprunts, s'affranchir des manières et des normes de jugement étrangères, qui ne peuvent que pervertir ce génie du lieu dont il doit tirer son inspiration et sa forme spécifiques. C'est ce caractère propre et novateur qui fait d'ailleurs la force de la jeune école indigène et son rayonnement international. «Soyons donc de chez nous, c'est à la fois le conseil du proverbe et la plus sûre manière de nous faire accueillir des étrangers»³⁰⁵: cette recommandation que Töpffer, fort de sa propre expérience littéraire, adresse aux écrivains romands en 1844, il la justifiera par l'exemple des peintres genevois.

Les seuls, les uniques, les incomparables

Cette exigence d'indépendance, ce fantasme d'autonomie et de radicale innovation se traduisent dans les textes que Töpffer consacre à Calame et à Lugardon par une sorte de légitimation endogène. Il n'inscrit sa pratique critique dans aucun contexte, ne fait jamais allusion à la critique parisienne, dont on sait pourtant qu'il la lit. Sa critique de l'art national genevois, tout comme celle des Salons, est à l'image des œuvres qu'elle commente, fondamentalement autre; elle s'érige en dehors de toute tradition, de toute confrontation, et se proclame sans référent externe, sans comparaison



possible. Pour elle, la peinture d'histoire de Lugardon n'a pas d'histoire, la peinture alpestre de Calame pas d'arrière-plan. Ces peintres sont les premiers d'un art qu'ils inventent; ils surgissent non pas d'un néant absolu, mais d'un néant artistique. Ainsi à propos du *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* de Lugardon, Töpffer affirme-t-il que l'histoire suisse,



Jean-Léonard Lugardon,
Arnold de Melchtal, 1840,
huile sur toile,
138 x 195 cm.
MAH.

Alexandre Calame,
Orage à la Handeck, 1839,
huile sur toile,
190,2 x 260 cm.
MAH.

la seule dont les traditions égalent, en mâle et populaire poésie, les traditions de Rome antique ou de l'ancienne Grèce [...] était digne aussi que quelque peintre de génie lui vouât ses pinceaux; mais il en a été autrement. [...] [L]a belle histoire de Tell n'avait guère été traitée jusqu'ici que par quelques peintres médiocres qui l'avaient étudiée dans la pastorale de Florian, ou dans les décors de l'Opéra.³⁰⁶

Ce faisant, il ignore les œuvres célèbres de Johann Heinrich Füssli (*Le Serment du Grütli*, 1779, *Le Saut de Tell*, 1787), largement diffusées par la gravure, ou celles de Balthasar Anton Dunker, et dévalorise, par ses généralisations abusives, celles peut-être moins fameuses, mais sans conteste originales, des peintres suisses alémaniques contemporains, parmi lesquels Martin Disteli, Hieronymus Hess ou Johann Dietler (il n'est pas certain d'ailleurs qu'il les connaisse). Si Ludwig Vogel est cité, c'est parce que Lugardon fait grand cas de son talent original, et que son «sentiment juste et son énergie peu commune» font pardonner «ses aquarelles médiocres et incorrectes de dessin»³⁰⁷. Mais, aux yeux de Töpffer, l'unique artiste à avoir «élevé son art à la hauteur des belles scènes de notre histoire», c'est Lugardon, qui «s'est trouvé avoir créé avec un éclatant succès le style de la peinture historique suisse dont avant lui et avant les premières compositions de Vogel, il n'existait encore ni trace ni essai»³⁰⁸.

De même, il n'y en a qu'un à s'être «emparé de la Suisse alpestre, pour l'amener de la boutique [...] jusque sur les terres de l'Art»³⁰⁹, c'est Calame. Avant lui, il n'y a eu que d'ignobles «faiseurs de vue», et les grandes scènes alpestres étaient «abandonnées aux profanations des colorieurs»³¹⁰. Töpffer, dont la fibre polémique s'accommode mal de la nuance, ne veut retenir des prédécesseurs de la peinture alpestre que les «enlumineurs» à la solde des marchands d'estampes sur lesquels il s'acharne. Dans ses textes théoriques comme dans sa critique, il omet ceux des artistes chez qui l'on peut trouver la préfiguration de ses propres thèses, à l'exception d'un tableau de Maximilien de Meuron représentant le Grand Eiger qu'il a vu en 1823 à Genève et dont il parle comme d'une révélation dans «De l'artiste et de la Suisse alpestre» (1837). Dans les rares passages qu'il consacre aux «antécédents» de la peinture alpestre, il ne dira pas un mot de l'illustre Caspar Wolf (1735-1798), le premier grand interprète de la montagne suisse, dont un tiers de l'œuvre était diffusé en gravures. Fait plus étrange, il ne parlera jamais du Genevois Jean-Antoine Linck (1766-1843), un paysagiste très apprécié, qui fut le compagnon d'Adam Töpffer dans ses expéditions «sur le motif». Certes ses études portaient plutôt sur les Alpes de Savoie, mais ses dessins et ses gouaches représentant déjà la troisième zone alpestre témoignent d'une vision qui le situe résolument hors de la confrérie des colorieurs, ainsi que d'autres de ses contemporains le relèveront. Aucune mention non plus de Johann Heinrich Wuest (1765-1832), paysagiste et peintre de genre zurichois, considéré avec Aberli comme l'un des précurseurs du paysage alpestre romantique, ni de Ludwig Hess (1760-1832), peintre et graveur de vues alpestres. Töpffer semble d'ailleurs tenir tous les petits maîtres en piètre estime, sans distinction, alors que le critique du *Journal de Genève*, entre autres, sait relever en 1830 la qualité des grandes aquarelles des Lory

de Neuchâtel, «les premiers dans cette partie [...] où la médiocrité tombe en foule»³¹¹.

Ces silences et ces amalgames dépréciatifs qui servent, par contraste, à magnifier les œuvres de «ses» peintres, ne sont pas qu'intentionnels: sa culture visuelle relativement sommaire aide sans doute aussi Töpffer à inventer la peinture alpestre genevoise. S'il avait eu l'occasion d'admirer les peintures alpestres de Caspar Wolf ou de Caspar David Friedrich, par exemple, il aurait difficilement pu s'écrier en 1839, à propos de *L'Orage à la Handeck* de Calame: «Ces sapins de M. Calame... ce sont, je le pense fermement, les premiers sapins véritables que j'aie vus sur la toile.»³¹²

Si le parti pris d'innéité caractérise l'ensemble de la critique d'art national de Töpffer, il n'en va pas de même pour ce qui est des enjeux, des significations et des modalités discursives des textes, qui diffèrent considérablement selon qu'il s'agit de peinture d'histoire ou de peinture alpestre.

Peinture d'histoire, estampes et *ekphrasis*

En 1839, 1840 et 1841, alors que la situation politique genevoise est de plus en plus tendue, Töpffer consacre trois articles monographiques à des tableaux d'histoire suisse de Lugardon. Ces textes, qui présentent des similitudes étonnantes, relèvent ensemble d'une vision édifiante de l'art, au double sens du terme, puisqu'il s'agit autant de construire que d'endocliner. En 1836, dans ses «Réflexions à propos d'un programme», le critique plaide pour une littérature en estampes susceptible d'éduquer les masses populaires, et se demandait quelles étaient les conditions qui pouvaient «assurer à cette littérature son utilité et son succès». La première de toutes, répondait-il, c'est la simplicité d'exécution unie à la simplicité de la pensée; c'est la naïve clarté de la légende, jetant une lumière surabondante, mais point superflue, sur une composition déjà tenue de se faire comprendre d'elle-même par la netteté des procédés, et par la force d'intention qui doit surtout en constituer le style³¹³.

Ces principes correspondent parfaitement aux caractéristiques de ses trois critiques de «peinture» d'histoire, qui livrent l'estampe avec la légende.

En effet, le texte de 1839 («Guillaume Tell sauvant Baumgarten») accompagne l'édition d'une lithographie du tableau homonyme, peint par Lugardon en 1834; celui de 1840 («La prise du château de Rozberg») annonce une lithographie du tableau de 1828; et le texte sur *Arnold de Melchtal* est publié à Paris dans le *Magasin pittoresque* en 1841, assorti d'une gravure de reproduction. Dans les deux premiers cas, Töpffer prend la plume pour soutenir la large diffusion, par l'estampe, d'images identitaires dont les originaux ont été exposés à Genève longtemps auparavant, et dont l'un (*Rozberg*) a fait l'objet de ses commentaires dans le Salon de 1829. Il semble très étroitement lié au projet d'édition, puisqu'il en fait l'article à partir d'une épreuve d'essai, avant même que la lithographie soit mise en vente. Est-il à l'initiative de ces estampes patriotiques réalisées par un lithographe parisien? En tant que dessinateur, critique d'art et promoteur de l'école genevoise,

Rodolphe Töpffer porte un intérêt très vif au développement de la lithographie à Genève. En témoignent plusieurs textes dans lesquels il encourage les imprimeurs lithographes du lieu et les félicite des progrès obtenus, qui permettront aux artistes indigènes de s'émanciper des presses parisiennes. En outre, à ses yeux, la lithographie des paysages alpestres de la nouvelle école genevoise, désormais très recherchés à l'étranger, est appelée à remplacer la fabrication de vues coloriées³¹⁴. Le combat idéologique par l'estampe et la diffusion des images de l'art national genevois *urbi et orbi* passent par la maîtrise des moyens de reproduction.

Les enjeux de cette popularisation des épisodes de la mythologie helvétique sont politiques autant qu'artistiques, comme le relève Töpffer, qui se réjouit du succès de ces lithographies «non pas seulement dans l'intérêt de l'art, mais dans l'intérêt surtout de ce sentiment de patrie que de telles productions élèvent, grandissent, réchauffent, et qui devrait être, dans nos républiques, le principe et le terme de la peinture historique»³¹⁵. La critique de Töpffer encourage la prétention de la peinture à rivaliser avec la littérature pour diffuser un message idéologique, ici le catéchisme confédéral. La finalité édifiante de ses articles commande une écriture qui renoue avec l'enfance de la critique d'art, l'*ekphrasis* des Anciens, privilégiant dans l'œuvre le contenu (le sujet) au détriment de la représentation (la forme, les procédures picturales), et livrant des commentaires à caractère narratif et descriptif. De fait, dans ces trois textes consacrés à la peinture d'histoire, il est beaucoup question d'histoire et très peu de peinture. S'il est des raisons annexes à cet état de chose (estampes en noir-blanc, glose antérieure dans le cas de Rozberg), la principale est bien qu'il s'agit pour Töpffer d'utiliser le «pré-texte» iconographique pour le lenter de citations du texte sacré, en l'occurrence l'*Histoire de la Confédération suisse* de Johannes von Müller – sous sa forme initiale, ou dans l'interprétation d'un épisode qu'en donne Schiller dramaturge, avec son *Guillaume Tell*. Les icônes de l'identité nationale sont systématiquement doublées d'extraits du texte narratif fondateur – dont Lugardon s'est par ailleurs inspiré pour ses tableaux, et suivis d'un commentaire paraphrastique de Töpffer, qui circonscrit entièrement l'œuvre picturale comme pour en suppléer toute improbabilité déclarative. Dans le texte sur *Arnold de Melchtal*, le récit est cinq fois plus long que la description de l'œuvre (elle-même narrativisée)! Le visible est ramené au lisible, l'œuvre fonctionne comme illustration. «J'ai fait la notice que vous me demandiez, c'est un récit propre à accompagner la gravure et à encadrer le trait qui en est le sujet»³¹⁶, écrit Töpffer au directeur du *Magasin pittoresque*, quelques jours avant les événements du 22 novembre 1841...

Dans ses Salons (1826-1832), la critique genevoise revendiquait le droit à la subjectivité. Le plaisir du spectateur, l'interprétation personnelle primaient d'une certaine manière l'intention du créateur. On était loin de cette posologie autoritaire qui est maintenant délivrée avec l'image. En ce temps-là, le regardeur faisait librement le tableau, alors qu'en 1840, le tableau bardé de la prose didactique du critique est censé faire le regardeur, c'est-à-dire tremper son patriotisme.

Le style de ces textes, quant à lui, est entièrement contaminé par le sérieux de la cause. Il se fait déclamatoire, emphatique, parfois mélodramatique, totalement dénué des qualités qu'on lui connaît par ailleurs. C'est ainsi, par exemple, que Töpffer décrit «l'insolence des baillis» autrichiens:

Tantôt, par de méprisants sarcasmes, ils irritaient gratuitement la fière honnêteté de ces montagnards; tantôt, par des sentences iniques, ils se jouaient de leurs droits, ou, plus impudents encore, ils portaient la souillure jusque dans leurs familles.³¹⁷

Un style censé correspondre à ce qu'est devenue la peinture d'histoire pour l'auteur, qui lui restitue alors son premier rang dans la hiérarchie des genres: une peinture «élevée, grave, dramatique, celle qui s'adresse à la pensée autant ou plus qu'au regard»³¹⁸. Le style du citoyen professeur engagé dans la tourmente politique, pour lequel «la peinture n'est que de la morale construite», selon le mot de Stendhal³¹⁹.

Un style qu'on ne retrouve guère dans les écrits de Töpffer ayant trait à la peinture du paysage alpestre. Le paysage alpestre est, on le sait, «l'Objet aimé» du Töpffer artiste, dessinateur et écrivain-voyageur en zigzag. C'est aussi à son propos qu'il a écrit les plus belles pages de sa critique d'«art national».

La peinture du paysage alpestre

Les textes forment un substantiel corpus qui va du dernier Salon de Töpffer (1832) à l'ouvrage d'esthétique, posthume, des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1848)³²⁰. Outre la critique d'art *stricto sensu* (deux articles monographiques sur deux toiles-manifestes de Calame, *L'Orage à la Handeck*, 1838, *Le Mont Rose*, 1844, et trois articles consacrés à des albums de gravures ou de lithographies de paysages par Calame en 1839 et 1842), il contient d'importants articles programmatiques («De l'artiste et de la Suisse alpestre», 1837, «Du paysage alpestre», 1843), des textes consacrés à la montagne («De la partie pittoresque des voyages de de Saussure», 1834, «*Le Relief du Mont-Blanc et des sommités environnantes* par M. Sené de Genève», 1844) et de nombreux passages dispersés dans les *Voyages en zigzag* ou dans les *Nouvelles genevoises*. Ce à quoi il faudrait ajouter un autre corpus, qu'à tort on dit muet, celui de ses magnifiques dessins du paysage alpestre. La matière est vaste³²¹, les problématiques multiples, qui n'entrent pas dans les limites de cet essai. Je me bornerai ici à évoquer brièvement deux aspects plus directement liés à mon sujet: l'invention du tableau de haute montagne, et les implications idéologiques du thème.

Le Philostrate genevois

Un «tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible»³²²: ainsi Baudelaire définit-il la bonne critique d'art dans son *Salon de 1846*. On pourrait dire de la critique töpfférienne de la peinture alpestre qu'elle est, au contraire, «un tableau infléchi par un esprit intelligent et sensible». En effet, l'infatigable arpenteur des régions sublunaires non encore advenues en peinture qu'était Töpffer n'aura eu de cesse, en chef de cordée

enthousiaste, qu'il ait hissé les artistes, et plus particulièrement Calame, là-haut, très haut, sur la montagne. «Monter sur les sommets pour trouver du nouveau», telle pourrait être la devise du théoricien promoteur de la peinture alpestre.

Les textes qui jalonnent cette quête obsessionnelle témoignent d'une double dimension, prescriptive et maïeutique. Dès 1837, dans «De l'artiste et de la Suisse alpestre»³²³, après avoir dénoncé l'«art-boutique» qui vend «une Suisse méconnaissable, [...] abominablement fardée de gomme-gutte et d'indigo», il affirme que la Suisse des hautes Alpes, «région unique au monde par le caractère, la variété, et la richesse des spectacles qu'elle enferme [...] n'est pas encore entrée dans le domaine de l'art [et] n'a pas encore rencontré parmi les artistes des interprètes de la poésie qui lui est propre». Il déplore que les artistes, eux-mêmes «asservis à mille préjugés», dédaignent ce paysage, et leur oppose la fiction d'un jeune homme «point façonné par l'école, point gâté par le métier, une âme à la fois vibrante et neuve» qui, face à cette poésie du paysage que l'auteur décrit longuement, s'essaie à la reproduire, et consacre une constante étude à s'en approcher par l'art [...] jusqu'à ce que dans cette route où nul préjugé, nulle tradition, nul système ne l'égare ni ne le gêne, il ait amené ce procédé qu'il conquiert, ce faire qu'il cherche, cet art qu'il se crée à n'être que les intelligents serviteurs du sentiment, son guide unique mais sûr, mais fidèle.³²⁴

Ce fantasme du jeune artiste, à l'œil innocent, vierge de tout savoir autre que son sentiment naïf de la nature, et qui invente une manière tout à fait originale de peindre le jamais vu, personnifie bien sûr Töpffer, et emblématise cet art nouveau qu'il dépeint avec des mots. Car les Alpes sont pour lui un véritable réservoir de tableaux, et ses descriptions empruntent leur vocabulaire à la peinture. Mais c'est aussi un portrait dans lequel on pourrait reconnaître Alexandre Calame, que Töpffer rencontre quelque temps après, pour la première fois, en août 1837, ainsi que nous l'apprend la lettre qu'il envoie à de la Rive, alors en Angleterre, pour lui rendre compte de l'exposition genevoise:

Parmi les jeunes artistes, c'est Calame, et de beaucoup, qui a le bouquet. Il a fait des tableaux de *Suisse alpestre* vraiment d'un grand mérite et s'approchant de l'idée que je m'en fais, et que j'ai publiée par votre permission. Le trouvant là, l'autre jour, je lui en ai dit, et dit, bien que lui parlant pour la première fois. Mais, pauvre jeune homme, il a l'air exténué et comme blessé à l'aile, tout plein de modestie, et tout brûlé aussi du feu intérieur que tous ces éloges attisent.³²⁵

Töpffer a trouvé son *alter ego*, celui qu'il portera à bout de plume sur les sommets, celui qu'il va charger de traduire en peinture les tableaux littéraires dont il émaille ses textes. Quelques mois après la parution de «De l'artiste et de la Suisse alpestre», Calame lui fait découvrir à l'atelier son monumental *Orage à la Handeck*, un chef-d'œuvre romantique que le critique salue dans un article très élogieux, et pour lequel il ouvre immédiatement une souscription. Ce tableau vaudra au jeune peintre encore inconnu la gloire parisienne et une médaille d'or au Salon de 1839, avant de revenir au Musée Rath. Les années passent, Calame peint d'autres toiles dans la même veine. Töpffer constate pourtant que, malgré des progrès indéniables, son véritable but, la représentation de la haute montagne,

n'est pas atteint. En 1843, il revient à la charge dans une très longue étude, intitulée «Du paysage alpestre».

Il y distingue trois zones principales, la basse «qui finit où finissent les noyers», la moyenne «qui finit là où finit toute végétation», et la zone supérieure, «celle d'une poésie, non plus rurale, agreste, sauvage, non pas même humaine, si ce n'est par relation; mais austère, imposante, religieuse et sublime». Si les deux premières zones sont désormais du domaine de l'art, la troisième demeure encore inexploitée, et il encourage avec lyrisme Calame à s'en emparer:

Déserts radieux, cimes majestueuses, gouffres effroyables, sonores solitudes, plateaux embaumés où éclate la gentiane, rampes ravagées où, sous l'haleine du glacier azuré, le rhododendron balance sa fleur purpurine; et vous aussi, amphithéâtres augustes d'aiguilles entassées, blanches allées qui, par des myriades d'étingelants échelons, conduisez le regard jusqu'au trône suprême de la foudre, qui donc vous appellera sur la toile? Qui donc, après avoir vécu dans votre commerce et étudié votre sublime langage, saura le parler à nos sens pour qu'il le redisent à nos âmes? Rien encore. [...] [D]e grande composition, qui soit expressive de cette poésie-là en particulier, non seulement nous n'en connaissons point encore, mais nous ne sachons même que l'artiste que nous venons de nommer [Calame], qui, à cette heure déjà, prélude par les persévérants labeurs d'une opiniâtre étude, autant que par l'énergique impulsion d'un génie tout spécial, à en saisir le sens et à en créer la langage.³²⁶

Dans ces pages magistrales, Töpffer peignait littérairement la toile que Calame concrétisera quelque mois après avec son *Mont Rose*. «La première idée de ce tableau me fut donnée par mon ami Töpffer», reconnaît le peintre dans son autobiographie³²⁷. Tel Philostrate – ce sophiste grec qui, dans sa *Galerie de tableaux*, déployait son «musée imaginaire», une suite de commentaires de tableaux qui, de fait, n'avaient jamais existé, bien qu'à la Renaissance nombre d'artistes aient cru à la description d'œuvres réelles et que d'autres aient voulu user de leur talent pour reconstituer la galerie, en créant les toiles à partir des textes³²⁸ –, l'écrivain-descripteur genevois avait engendré l'image par le verbe. Et l'image, à son tour, appelant le commentaire, Töpffer célèbre l'événement dans son ultime article de critique d'art («D'un nouveau tableau de M. Calame», 1844³²⁹), se déclarant comblé par ce succès.

Le Mont Rose, cette allégorie des hautes Alpes, ces mots de Töpffer peints par Calame, ce «rêve à deux» comme le dit si bien Rambert³³⁰, cet artefact façonné dans l'atelier par les deux amis, comparant leurs croquis, étalant les études sur le motif, découplant une maquette dans le carton et le miroir, ce *Mont Rose* n'est pas une vue alpestre naturaliste, mais une vision, celle d'un paysage poétisé, idéalisé, selon le principe esthétique que Töpffer expose dans ses *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*: «le peintre, pour imiter, transformer»³³¹.

«Age d'or, vous voilà!»

Cette exclamation, joyeuse et mélancolique à la fois, que Töpffer laisse échapper à la vue des montagnes, dans son *Voyage autour du Mont-Blanc* (1842)³³²,



révèle combien, pour lui, au-delà de ses qualités pittoresques, la troisième zone alpestre est chargée de valeurs religieuses et métaphysiques:

Belles journées, sereines, remplies, satisfaites, que celles que nous avons passées sur des cols dévastés, sur des cimes chauves, et dans la seule compagnie de Dieu nous parlant par ses œuvres! [...] Pour moi, quand ne veux m'abreuver à la coupe des contemplations splendides et des émotions profondes, je m'envole aux montagnes jusque par-delà les hauteurs inaccessibles où l'aigle s'est choisi son aire; et là, face à face avec la création primitive, seul, affranchi, redevenu, loin des factices états de la société, ce que je suis réellement, une frêle et timide créature perdue au milieu de l'immensité, je retrouve alors l'infini, je retrouve le mystère, le trouble, toute cette vague et religieuse rêverie où se plonge avec transport la pensée.³³³

En 1844, alors qu'à Genève le temps est à l'orage politique, Töpffer fait peindre et décrit le paysage du *Mont Rose* comme un océan de calme, de paix et de

sérénité, les valeurs compensatoires dont il ressent le besoin, à une époque aussi, où il sait sa mort annoncée: «Tout s'harmonise en une splendeur auguste, en un calme solennel, en cet hymne mélodieux que semble chanter aux approches de la nuit la nature réjouie par les dernières faveurs du couchant.»³³⁴ On peut aussi s'interroger sur le contenu idéologique de ce paysage alpestre, symbole de l'identité helvétique. C'est surtout un paysage que le progrès abhorré et les «miasmes du radicalisme» n'atteignent pas, une nature intacte, une Arcadie qui forme comme le réduit national affectif où Töpffer trouve refuge. Quant à l'iconographie de la peinture d'histoire nationale, elle renvoie à un âge d'or mythique autant qu'à une société patriarcale révolue, mais dont il garde la farouche nostalgie. L'exaltation de l'antique Helvétie, emblème de la liberté, est d'abord un hommage rendu à la Suisse libératrice, garantissant l'indépendance retrouvée d'une Genève, républicaine certes, mais oligarchique toujours.

Alexandre Calame,
*Le soir, souvenir
des Hautes-Alpes
(Le Mont Rose)*,
1843-1844, huile sur toile,
110 x 151 cm.
Coll. part.

1838-1846: le temps de la réaction

Art et politique Une critique (s)élective et exclusive

Les biographes de Töpffer ont donné de lui l'image encore répandue aujourd'hui d'un critique entièrement dévoué à la cause des artistes genevois, sans distinction aucune: «Rien de national ne lui était indifférent; son zèle ne se trouvait jamais en défaut, dès qu'il s'agissait d'une œuvre ou d'une gloire genevoise»³³⁵, prétend l'abbé Relave, à propos des souscriptions que Töpffer organise pour offrir au Musée Rath les toiles hautement symboliques de Calame (*L'Orage à la Handeck*, 1839) et de Lugardon (*Arnold de Melchtal*, 1841).

La réalité est loin d'être aussi idyllique, et les nombreuses polémiques, dont la presse contemporaine se fait l'écho, témoignent largement des effets discordants produits sur le champ artistique par la critique de Töpffer, très sélective dès 1838. Certains de ses silences sont en effet d'une éloquence tonitruante, et opèrent entre les artistes genevois de brutales distinctions dont les répercussions sur la réputation et la réception de quelques-uns d'entre eux sont peut-être encore sensibles de nos jours. Les huit articles monographiques qu'il consacre à «ses» artistes de prédilection – Calame (pour l'Alpe) et Lugardon (pour l'Histoire suisse) – fonctionnent comme autant de désaveux des autres. En creux se lisent (ou se fantasment) les critiques adressées à ceux qui n'égalent point ses modèles ou choisissent d'autres thématiques. Rodolphe Töpffer, en décidant de ne plus rendre compte des expositions genevoises, de ne plus soutenir la nouvelle école de peinture dans sa totalité, de ne pas partager équitablement ses louanges ou ses encouragements entre les membres de son quatuor de tête (Diday, Calame, Lugardon et Hornung, reconnus d'égale valeur dans leur genre respectif par les expositions étrangères et la plupart des critiques), pour ne plus parler que de ce et de ceux qu'il aime et lorsqu'il lui en prend l'envie, pratique – plus ou moins volontairement selon les cas – la forme de discrimination la plus radicale qui soit, aux yeux des exclus. Son inépuisable verve polémique ne fait au fond qu'emprunter des chemins détournés. Le jugement s'exerce par défaut: les silences sont reçus (ou sont entendus par certains) comme des verdicts d'autant plus redoutables que, à ce moment de la carrière de Töpffer, sa légitimité d'écrivain et de dessinateur reconnu, jointe à sa position sociale dominante, renforcent son autorité de critique et font de lui une des plus éminentes instances de consécration locale. Preuve en est la virulente contestation dont ces «actes critiques» sont l'objet.

Les critères qui motivent ces subtiles évictions (particulièrement celles, remarquables, d'Hornung et de Diday), jamais explicitées par leur auteur, sont multiples et complexes. Rien de plus difficile que d'interroger et d'interpréter des silences ou des choix exclusifs (dont aucun biographe, du reste, ne relève l'importance et l'impact). On peut toutefois proposer certaines hypothèses, en se servant des indices que livrent la correspondance et plus rarement la presse. Les critères

esthétiques et qualitatifs «objectifs» sont difficilement envisageables pour ce qui concerne les deux artistes susmentionnés. Les affinités électives y entrent pour une part indéniable autant qu'impondérable. Töpffer n'aime pas Diday, l'ancien élève et compagnon des campagnes picturales de son père, c'est certain, mais les raisons de son antipathie sont difficiles à établir. Le tempérament généreux et un peu bohème de ce bon vivant célibataire et indépendant³³⁶ correspondait certainement moins que celui de Calame son cadet, discret, rangé, travailleur, au besoin qu'avait Töpffer de trouver un interprète complaisant à ses desseins artistiques personnels et de mener, pour ainsi dire, une carrière par procuration, en assurant au jeune peintre sa protection et ses conseils.

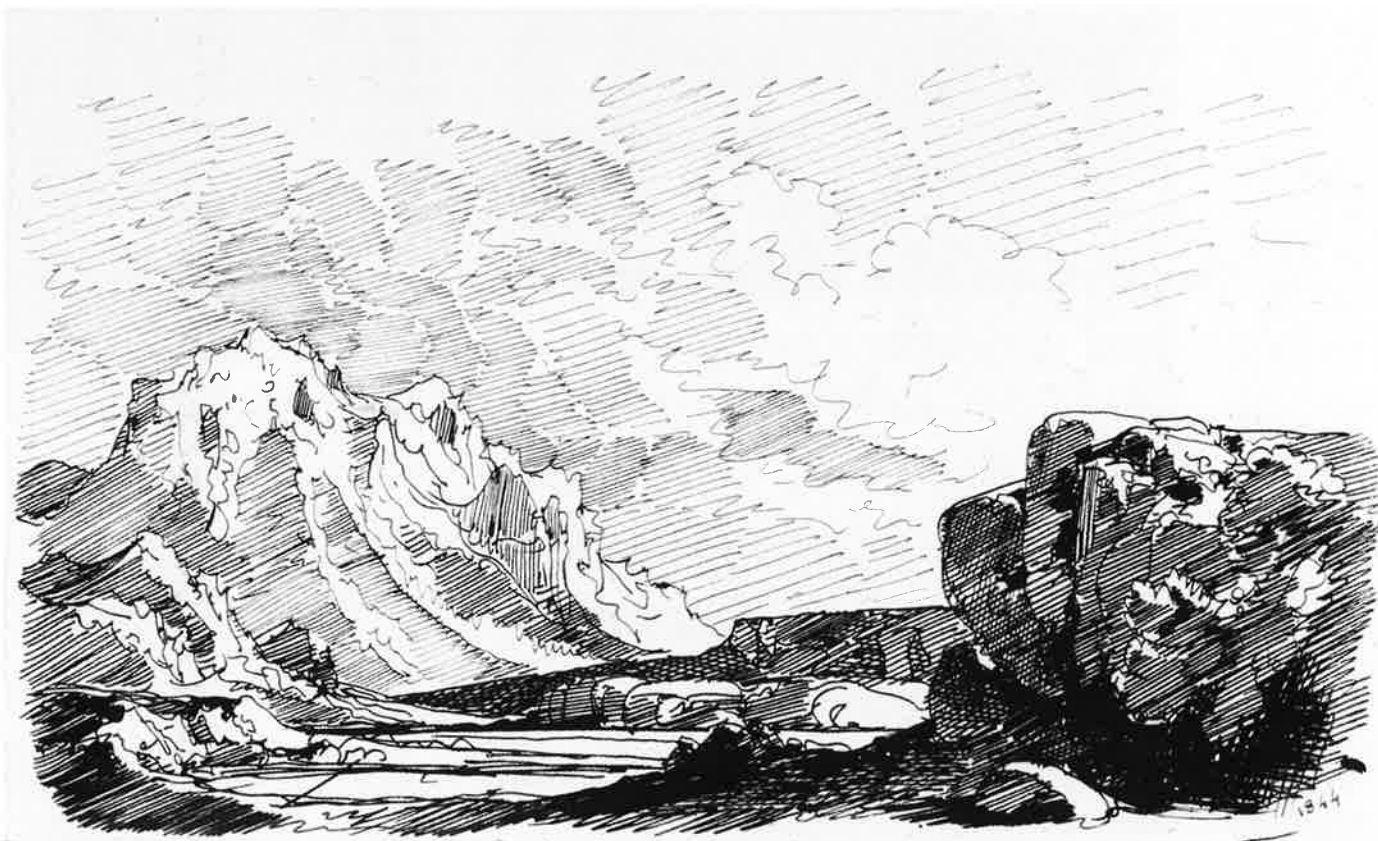
Les positions politiques sont sans doute plus déterminantes. Si les artistes dont Töpffer assure la promotion ne sont pas activement engagés dans la vie politique genevoise, ils n'en partagent pas moins, dans leurs grandes lignes, sinon dans leur expression extrême, les convictions de leur ami. Calame se tient à l'écart des débats, mais Lugardon y est plus directement lié. Lors d'une séance de l'Assemblée constituante, en 1842, il sert d'informateur à Töpffer lorsque ce dernier n'est plus en mesure d'y assister³³⁷. Après la mort de Rodolphe, l'une des lettres du peintre à M^{me} Töpffer absente de Genève, alors en pleine effervescence, ne laisse aucun doute sur ses sentiments à l'égard des radicaux:

Je vous apprendrai que nous vivons au milieu des assemblées populaires [...]. On m'assure que le Gouvernement assemblera demain la milice pour dissiper ces misérables attroupements de St-Gervais et rétablir la tranquillité. Les hôtels se vident et les gens en blouse reparaissent. L'hôtel de ville par contre se remplit et on envoie à la Caserne le trop plein. Nous avons bon espoir mais il faut être vigilant. Fazi est toujours plus gueux, il harangue monté sur des tables. Si au moins les pieds de ces bienheureuses pouvaient se briser sous lui.³³⁸

Töpffer ne se borne pas à choisir ses peintres, il choisit aussi les amis et connaissances, pour beaucoup membres de la coterie académique, à qui il adresse les souscriptions qu'il lance pour l'achat des tableaux de Lugardon et de Calame³³⁹. Ces souscriptions ne sont donc pas vraiment publiques (au sens de populaires): elles circulent dans un milieu privilégié qui, d'une certaine manière, embrigade les artistes. En témoigne la lettre que, en 1839, Töpffer adresse à de la Rive à propos du succès que rencontre celle qu'il organise pour l'*Arnold de Melchtal* de Lugardon:

[Le] triomphe de Lugardon [...] me réjouit autant au moins que s'il était mien, et la façon honorable pour lui, amicale pour moi, dont vous me laissâtes vous taxer dimanche passé m'a dardé, c'est vrai, mais dans le cœur. Sur cette liste, l'Académie est en force. A tout moment: un tel, professeur. Il ne manque que Choisy. Mais il est de ceux-là qui souscrivent à tout, même aux mémoires, plutôt qu'aux souscriptions.³⁴⁰

Diday, en revanche, partage à l'époque les idées des libéraux modérés, opposés à la majorité conservatrice du gouvernement de la Restauration, à la droite de laquelle Töpffer se situe. Le peintre sympathise avec les fondateurs de l'association du Trois Mars 1841, qui compte cent quarante-huit membres (libéraux et radicaux) issus de Saint-Gervais ou de la ville



basse, réunis dans le but «d'obtenir une révision constitutionnelle sur des bases larges et libérales et surtout un Conseil municipal électif»³⁴¹. Mais il refusera de suivre l'option de l'aile gauche radicale après la dissolution de la ligue³⁴². Quant à Hornung, il siège depuis 1836 dans les rangs libéraux du Conseil représentatif et sera en 1841 l'un de «ces grigous de Trois Mars» et «niveleurs de Saint-Gervais»³⁴³ (Rodolphe *dixit*), aux côtés de «MM. Mayor, médecin, Delapalud, avocat, Fazy-Pasteur, Gide, A.-L. Pons, James Fazy, homme de lettres, avocat et poète, Gosse, docteur, Collard, architecte, Dorcière, sculpteur, Dufour, général, Alméras, peintre, Petit-Senn, négociant et homme de lettres, etc.». Il participera quelques années au Conseil municipal nouvellement créé³⁴⁴.

Diday et Hornung – liés par une amitié jamais démentie depuis le temps où Diday débutant avait trouvé chez son aîné conseils et soutien – sont donc tous deux d'une tendance libérale alors fortement critiquée par Töpffer. On les retrouve d'ailleurs associés par son inimitié dans une lettre qu'il adresse de Milan à son collègue Munier, dans laquelle il s'enquiert des affaires genevoises: «Comment se porte mon ami Hornung? et mon ami Diday? Et toute cette canaille d'amis que j'ai là?»³⁴⁵ A mon avis, il est clair que ces dissensions idéologiques, bien plus que les préférences artistiques, motivent l'absence de ces deux grands noms de la peinture genevoise dans le discours critique de Töpffer, durant ces années de combat politique. A la fin de l'année 1842, alors que Diday a nettement pris ses distances d'avec Fazy, Töpffer revenu peut-être à plus de circonspection après les réprimandes reçues, consacra

dans une de ses chroniques du *Courrier de Genève* quelques lignes – légèrement jésuitiques, tout de même – à l'un de ses albums de croquis lithographiés³⁴⁶.

Une absence: Joseph Hornung

En 1829, quelques jours après l'ouverture de l'exposition de peinture, Töpffer saluait avec une impertinente drôlerie l'absence d'un tableau du peintre Hornung décrit par le catalogue comme représentant les *Derniers moments de Calvin*:

Quand viendra ce Calvin, si long-temps attendu? Je vais tous les jours au musée pour l'y voir. Cadre vide; de Calvin, point. J'interroge. L'un dit que Calvin n'est pas sec; l'autre qu'il est sec. L'un dit que si le temps devient beau et serein, il viendra passer huit jours au musée; l'autre que si le temps continue à être orageux, il se contentera de se faire représenter par son cadre, qui serait alors comme sa carte de visite. Qui vivra verra.³⁴⁷

Cette œuvre exposée tardivement au Salon représentait, selon la notice, «Calvin à son lit de mort, rec[evant] la visite du Conseil d'Etat et des Pasteurs de la République, et leur donn[ant] ses dernières instructions»³⁴⁸. Elle rencontre un immense succès, et une souscription est ouverte pour qu'elle devienne propriété du Musée Rath. Comme l'a démontré Monique Droin-Bridel, la vérité historique n'est pas le but de cette toile symbolique: «les magistrats réunis autour de Calvin sont ceux qui composent le gouvernement de 1829, censés avoir hérité du "législateur mourant" les bases de l'organisation politique de leur Etat, bien plus que

Lac de haute montagne avec sommet, 1844, plume et bistre sur papier blanc, 10,8 x 18 cm. MAH/CD.



leur doctrine de foi», et cette «allégorie de la Réformation», réunissant les pouvoirs civils et ecclésiastiques autour de la figure mythique du Réformateur, «représentait le modèle de l'Etat, la référence, l'image de l'identité nationale»³⁴⁹. En 1829, on voit que Töpffer est encore disposé à la dérision sur des sujets aussi graves, puisque la seule allusion qu'il fera à cette icône genevoise se trouve dans une scène du *Voyage entre deux eaux* entrepris à l'automne 1829, et dans laquelle il s'identifie irrévérencieusement à Calvin:

Dès le point du jour M. Delaplanche, heureusement échappé aux perce-oreilles entre dans la chambre de M. Töpffer. Celui-ci sentimentalement perché au sommet de son matelas, tient dans ses bras un luth nasillard, sur lequel il improvise comme Jehan de Saintré. A la vue de son ami il entonne une cantate sublime, où le sentiment le dispute à la politesse, et qui est comprise en entier dans ces sons si simples: adieu! adieu! cher ami! A l'ouïe de ces sons mélodieux les autres voyageurs accourent, entourent le lit, forment comme une brillante assemblée; alors M. Töpffer déposant sa guitare, il s'en suit un fac-similé de la *Mort de Calvin*. Puis Calvin se lève, charge son sac et l'on part.³⁵⁰

Encouragé par l'accueil réservé à son premier tableau d'histoire, Hornung deviendra le peintre attitré des temps héroïques de la Réforme genevoise et française et plusieurs de ses toiles seront très bien accueillies, à Genève comme à l'étranger. On peut s'étonner dès lors du mutisme de Töpffer à l'égard de thèmes genevois si chers à son cœur de patriote. Peut-être l'histoire du protestantisme lui paraissait-elle un sujet trop brûlant dans un canton déchiré par les luttes

confessionnelles. Contrairement à la peinture d'histoire suisse mythologique de Lugardon, la peinture d'histoire religieuse de Hornung ne pouvait véritablement jouer le rôle d'iconographie de la réconciliation pour la grande famille genevoise qu'il fantasmait.

Le peintre est en même temps un portraitiste justement renommé. Ses effigies les plus réputées sont celles du général Dufour, de Rigaud, de de Sellon, de Vinet, de Chaponnière, du professeur de Candolle, de Petit-Senn, tous honorables citoyens suisses ou genevois! En 1840, il expose au Louvre des portraits genevois qui lui valent la médaille d'or et les compliments admiratifs du roi Louis-Philippe, et qui suscitent une foule de commentaires. L'influent critique Delécluze assigne alors à Hornung une place aux côtés de Van Dyck, tandis qu'Ary Scheffer le compare à Rembrandt³⁵¹. La presse genevoise unanime s'empresse de citer les articles louangeurs paru dans le *Journal des Débats* et *L'Echo français*. On peut penser qu'en d'autres circonstances, Töpffer aurait répercuté et amplifié un tel événement, qui mettait en évidence des personnalités romandes par le biais du talent d'un artiste genevois; mais il n'en soufflera mot.

Quoi qu'il en soit des raisons de cette froideur, elle est bien réelle, puisque avant même que Töpffer ne reprenne sa plume pour parler peinture genevoise, il se trouve impliqué dans une polémique à propos d'Hornung. En 1837, Adelbert von Bornstedt, ancien officier prussien devenu journaliste, publie ses *Basreliefs*³⁵², un portrait subjectif et contrasté de la Genève de 1836, brossé à travers ses institutions, ses

Joseph Hornung,
Les adieux de Calvin,
1829, huile sur toile,
65 x 98 cm.
BPU.



mœurs et ses personnalités. Dans un passage consacré à la critique littéraire de la *Bibliothèque universelle*, Töpffer se voit d'abord violemment pris à partie. Bornstedt dénonçait en effet «les oracles de la critique genevoise, au ton badin, prétentieux, maniéré, visant à l'esprit, sous la direction principale du chef [...] d'une école de garçons, de plus professeur de belles-lettres, connu chez lui, mais pas au delà, par des bagatelles littéraires»³⁵³, oracles présomptueux qui guerroient sans aucun talent contre les grands écrivains romantiques français. Mais surtout, dans le chapitre dédié à Joseph Hornung, qu'il tenait pour «un grand peintre [...], peut-être le plus grand coloriste vivant», il accuse Töpffer d'appartenir à l'une de ces coteries jalouses, intrigant mesquinement contre un artiste qui s'élève au-dessus de la mêlée:

Kleine Coterien, kleine Neider, kleine Broschüren, *minus propos d'un peintre genevois*, Feuilletons aus derselben Fabrik, Verbrüderungen und Verschwisterungen zwischen unbetuetenden aber alten Nullitäten, die sich possirlich als Rivalitäten darstellen, fehlen natürlich auch hier nicht, um den Genfer Maler Hornung zu bekritteln und anzubellen. Das ist allen denen geschehen, welche sich auf eine oder die andere Art über die Menge erheben, sich auszeichnen, isolieren oder eigenthümlich stellen wollen.³⁵⁴

Töpffer, qui ne lit pas l'allemand, s'est fait traduire les passages dans lesquels il est incriminé³⁵⁵. Il répond à de la Rive par quelques lignes qui montrent bien les enjeux partisans de tels échanges:

Tout ceci est un infâme tripot dont d'ailleurs je me f[ous] et me suis f... parfaitement dès l'origine, un peu honteux

seulement de me trouver un beau matin transformé devant le public en ennemi du grand peintre qui ma foi se fait bien de l'honneur en me jugeant ainsi; et mordre par ce roquet de Prussien quand ce serait plus honorable de l'être par quelque dogue de taille. Aussi comme vous voyez, le grand peintre a de l'amour-propre, Bornstedt aussi et moi aussi. [...] Je pense pour ma petite part que la Bibli. Univ. ne doit ni pour peu ni pour beaucoup relever le gant de Bornstedt. En le relevant, elle entrerait dans le tripot du sieur James [Fazy], arbitre qui est à désavouer et surtout elle ferait au sieur Bas Relief le seul plaisir qu'il pourrait désormais attendre d'elle, à savoir enfin de le toucher en adversaire et d'étaler le dépit que lui causent ces œuvres de caustiqueries.³⁵⁶

S'il est impossible aujourd'hui de reconstituer précisément le réseau de ces relations de sympathie ou d'exclusion et d'en expliquer les motifs, il me semble impératif de ne pas en oublier la portée lorsqu'on étudie un champ artistique aussi restreint que celui de Genève, où les clivages sociopolitiques et l'importance des coteries et des clubs surdéterminent les positions, dans un milieu fort resserré. En 1826, dans sa revue de l'exposition de la Société des Amis des beaux-arts, J.-F. Chaponnière avait déjà exprimé les difficultés de l'exercice d'une critique indépendante à Genève: «Combien nos confrères de Paris sont plus heureux au sein d'une ville immense, perdus dans la foule, ils peuvent à leur aise prononcer leur jugemens; mais ici! on est connu de tout le monde; tout se touche. On ne peut pas faire un pas sans se heurter contre quelqu'un, sans rencontrer un écueil.»³⁵⁷ En 1839, ces difficultés sont aggravées par les tensions politiques, la plupart des

Cantate, album du *Voyage entre deux eaux*, 1829, lavis à l'encre de Chine sur papier blanc collé dans l'album, 10,2 x 16,2 cm. MAH/CD.

artistes et des critiques sont situés dans le débat, leurs préférences connues, et John Coindet, rédacteur en chef du *Fédéral*, en même temps qu'artiste peintre exposant, se justifie d'avoir à assurer personnellement la critique de l'exposition en dépit de sa position délicate, en arguant du fait qu'il n'a trouvé personne à mettre à sa place:

C'est en vain que je me suis adressé à tous ceux qui, à un titre quelconque, pouvaient se croire le droit de dissertar sur les beaux-arts [...] au premier mot de la proposition, chacun s'écriait: Qui? moi! me jeter dans cette galère! moi, qui n'ai rien de plus à cœur que de vivre en paix et en bonne amitié avec tout le monde, me prendre de parole avec messieurs les artistes, ce *genus irritabile*, qui trouve qu'en fait d'éloge un superlatif est encore bien froid, et se fâche tout rouge, crie à la coterie et à l'injustice, pour la moindre observation, fût-elle même déguisée sous l'humble forme du doute! vraiment! c'est se moquer. – Vous direz du bien de tout le monde. – Ce serait bien pis encore, et nous serions sûrs alors de ne contenter personne.³⁵⁸

Si les louer tous également, c'est ne contenter aucun d'entre eux, ne dire du bien que de deux d'entre eux, c'est sûrement en mécontenter d'autres. Töpffer ne pouvait l'ignorer, et tout porte à croire que c'était de sa part pure stratégie. On est en droit de se demander si le peintre Hornung ne se vengeait pas un peu de Rodolphe Töpffer, lorsqu'il fit imprimer, en 1864, son petit livre intitulé *Les Gros et Menus Propos* dont il assurait personnellement la diffusion très confidentielle, et qui, entre seize propos humoristiques d'une verve très rabelaisienne, en contenait un, le seul à être composé en patois genevois, intitulé «La chasse manquée». C'était une satire contant les luttes des conservateurs contre James Fazy. *L'Histoire d'Albert* trouvait là une ironique contrepartie.

Une éviction: François Diday

Il s'est joué à Genève, pendant quelques années, un véritable match Diday-Calame, qui d'ailleurs s'est disputé plus âprement entre les supporters des tribunes qu'entre les protagonistes mêmes. Dans sa monographie sur Calame, Valentina Anker retrace la relation des deux artistes, évoquée en trois étapes: «*Les rapports de maître à élève*: Calame, malgré ses dons naturels, apprend véritablement son métier chez Diday. Il doit beaucoup à son maître et n'a jamais cherché à minimiser cette dette. *La rivalité*, née du choc de deux mentalités très différentes, et amplifiées par les circonstances extérieures: la course aux médailles parisiennes, la critique de Töpffer et le milieu artistique genevois. Cette émulation fut toutefois profitable aux deux artistes. *Les chemins séparés*: l'élève a dépassé le maître, Calame va de découverte en découverte alors que Diday suit son ancien disciple de loin.»³⁵⁹

Ainsi, comme le signale Valentina Anker, «Rodolphe Töpffer porte sa part de responsabilité dans cette rivalité, car au départ, admirateur de Diday, il ne met pas longtemps à louer Calame aux dépens de Diday. [...] Obsédé par son idée fixe de faire peindre sa fameuse "troisième zone des Alpes", celle des sommets, Rodolphe Töpffer se laisse aller à commettre, en tant que critique, une certaine injustice [...]. Töpffer avait changé de champ: il misait sur le jeune poulain

Calame.» En effet, dans l'article intitulé «D'un nouveau tableau de M. Calame» (*L'Orage à la Handeck*), avec lequel il inaugure, en 1838, la seconde période de son activité de critique d'art, il saluait Calame en des termes qu'il faut rappeler:

M. Calame étudie et comprend de plus en plus les grandes scènes de la Suisse alpestre; il en reproduit déjà d'une manière remarquable le sauvage et sublime caractère: encore quelques pas, et il aura acquis à notre école une gloire qu'il serait regrettable d'abandonner à d'autres, celle d'arracher cette Suisse alpestre aux profanations des colorieurs, pour la faire entrer enfin dans le domaine de l'art.³⁶⁰

Et dans une longue note dénégatoire, dont on dirait qu'elle a été écrite après coup, Töpffer tente de prévenir les objections qu'allait inévitablement lui attirer sa généralisation manifestement abusive – les colorieurs profanaient, quand soudain Calame parut. Il déclare ajouter ces «quelques mots pour préciser [sa] pensée»:

Nous n'entendons parler ici que de la haute Suisse alpestre, de la région des sommités, de celle des glaciers et des rocs, de celle qui, selon nous, commence précisément là où M. Calame a pris le sujet de son dernier tableau. [...] Quant à M. Diday, dont le talent flexible et spirituel a quelquefois hanté temporairement ces régions dont nous parlons, on pourrait nous reprocher d'avoir oublié tel tableau qu'il en a rapporté, et que le public n'a point oublié. Ce n'est là, en aucune façon notre cas; mais M. Diday n'a pas eu pour but, pour tendance particulière et spéciale, l'étude de ces hautes solitudes alpestres. Il nous a paru qu'il se complaît dans les vallées inférieures et boisées, autour des lacs limpides, près des chaumières de Savoie; c'est là qu'il paraît avec tous ses avantages, et qu'à son tour il explore, il interprète, il nous découvre des richesses plus rapprochées de nous, et contribue pour sa large part au lustre croissant de notre école. Quand donc se persuadera-t-on que le monde est grand, et qu'il y a place pour tous sous le soleil? [...] Voici M. Calame qui pousse plus loin encore et plus haut.³⁶¹

Or, très objectivement, Calame ne poussait encore, avec son *Orage à la Handeck* ni plus loin, ni plus haut que la *Vue prise au Grimsel* peinte par Diday deux ans auparavant – une toile importante qui lui avait été achetée en 1837 par le prince de Wurtemberg³⁶². Cette façon mesquine qu'avait Töpffer de vouloir tout d'abord priver Diday de son indéniable priorité dans la découverte et la représentation du paysage alpestre, pour ensuite lui assigner autoritairement des limites précises (la deuxième zone alpestre) et lui interdire pour ainsi dire d'en sortir, était en effet d'une très grande injustice.

J'irai plus loin. C'était aussi pure méchanceté. Car Rodolphe Töpffer le savait très bien, l'intérêt que portait Diday au haut paysage alpestre datait de 1825, lorsque, de retour de son séjour en Italie, il avait traversé les Alpes et conçu le projet de les traduire sur la toile. Un projet dont il s'était ouvert à Wolfgang-Adam Töpffer, qui l'en avait fermement dissuadé. Il n'en était pas moins parti dès 1827 pour l'Oberland, où il avait fait de fréquents séjours. En effet, dès 1833, les vues de l'Oberland (lac de Brienz, route du Grimsel, la Handeck, Rosenloui, Grande Scheidegg, etc.) dominent dans sa production. En 1835, Petit-Senn le reconnaît comme l'un des premiers paysagistes genevois: «il fait connaître nos Alpes d'une façon nouvelle, plus pittoresque, plus complète que ses prédécesseurs»³⁶³.



Dans ces conditions, opposer l'élève au maître sur cette question d'antériorité du sujet était bien une déclaration d'hostilité. A travers Calame, Töpffer voulait être le premier et le seul à hisser son drapeau sur les cimes de la peinture alpestre. Désormais, des grandes toiles de Diday, du succès que les peintres ensemble rencontrent à Paris, Töpffer ne dira rien, tandis qu'il soutient sans faillir Calame de sa plume et de ses conseils. Bien plus, il apparaît que la rivalité entre les deux artistes sera très largement fabriquée par ses soins et attisée par son éternel besoin de construire un adversaire pour engager le combat.

Il me semble utile d'insister sur ce déni de préséance et sur ce qu'il signale, car une telle manipulation de la vérité des faits n'est pas une exception chez Töpffer. Sa façon d'inventer et de réécrire l'histoire, d'en évacuer comme de s'en approprier certains épisodes, va lui valoir une réplique bien méritée.

1839: *A tout bon entendeur salut!*

L'été 1839 est particulièrement chaud pour Rodolphe Töpffer, au centre d'une polémique mémorable dont étrangement on est pourtant en peine de trouver trace, même allusive, dans la littérature consacrée à Töpffer, victime d'un trou de mémoire collectif bien étonnant pour qui tombe soudain, au détour d'une page

du *Journal de Genève* du 10 août 1839, sur la petite annonce suivante:

À TOUT BON ENTENDEUR SALUT! Tel est le titre d'une petite brochure qui vient de paraître. «L'exposition [du Musée Rath] va s'ouvrir, y est-il dit, et déjà l'expert du *Fédéral* s'apprête à tomber dessus comme sur une proie»; il faut, pour avoir donné lieu à un pareil début, que l'expert du *Fédéral* soit un homme terrible... en peinture. L'auteur de la brochure a d'ailleurs raison de s'exprimer ainsi et d'imiter les anguilles de Melun, qui comme on le sait, crient avant qu'on ne les écorche, s'il est vrai que l'on veuille créer, à Genève, une coterie dans les arts, comme on a su en créer une en politique, en instruction, etc. etc. Toutefois qu'il se rassure, tout le public ne verra ni ne jugera par les yeux prévenus de l'expert du *Fédéral*, et il n'est pas dit que le *pédagogue de peinture et de belles-lettres*, au lieu de pouvoir donner la discipline aux autres, ne la reçoive lui-même sur les doigts. *A bon entendeur salut!*

Ledit expert du *Fédéral* s'apprêtait-il vraiment à faire la critique du Salon de 1839? Serait-ce là la raison pour laquelle John Coindet est contraint de l'assumer au pied levé, après que la publication de cette brochure a rendu le projet impossible? Ou bien l'influence de Töpffer est-elle si grande que ses avis exprimés en privé sont tout autant redoutés? Le mystère demeure. Quoi qu'il en soit, Töpffer vient de publier dans ce journal, dix jours auparavant, un article sur le *Guillaume Tell sauvant Baumgarten* de Lugardon

François Diday,
Glacier du Rosenlauri,
1841, huile sur toile,
200 x 259 cm.
Lausanne, Musée
cantonal des Beaux-Arts.

(1834), à l'occasion de la mise en vente d'une lithographie de cette œuvre «patriotique». Dans son introduction, il se pose avec emphase en prophète Elisée d'une peinture nationale de sa fabrique, dont Calame et Lugardon sont les messies jumeaux:

J'ai une idée fixe: c'est que les grandes scènes de la Suisse alpestre, abandonnées jusqu'ici aux profanations des colorieurs, seraient pour l'art une source aussi neuve que féconde de poésie, si l'art n'était pas un peu prompt à dédaigner ce qui est en dehors de ses préjugés ou de ses habitudes. Le succès qu'a obtenu récemment le tableau de M. Calame est venu fort à propos montrer que mon idée est plus fixe encore qu'elle n'est folle. On a goûté ses granits, on a goûté ses sapins, ses torrents, son ours, d'abord ici, à Paris ensuite; et l'on peut espérer aujourd'hui que la véritable école du paysage alpestre, après avoir pris naissance dans nos murs, parviendra à s'y naturaliser.[...] Mais nous n'avons pas en Suisse rien que de grandes scènes alpestres: nous avons une histoire aussi, fière, grande, simple comme ces Alpes qui en furent le théâtre, admirable entre toutes les histoires modernes, comme entre toutes les histoires modernes elle est la seule dont les traditions égalent, en mâle et populaire poésie, les traditions de Rome antique ou de l'ancienne Grèce. [...] Elle était digne aussi que quelque peintre de génie lui vouât ses pinceaux; mais il en a été autrement. Et si la Suisse alpestre n'a eu longtemps pour interprètes que des colorieurs, la belle histoire de Tell n'avait guère été traitée jusqu'ici que par quelques peintres médiocres qui l'avaient étudiée dans la pastorale de Florian, ou dans les décors de l'Opéra.[...] [Lugardon] a étudié la Suisse, non pas dans les livres seulement, mais dans ses habitants, dans ses montagnes, dans ses arsenaux, dans ses monuments, et il a élevé son art à la hauteur des belles scènes de notre histoire. C'est, ici encore, une école nouvelle, celle de la peinture d'histoire suisse, qui est née dans nos murs. Puisse-t-elle s'y naturaliser!¹⁶⁴

C'en était trop, après l'article de 1838, d'autant plus que, cette fois, aucune note de bas de page ne venait nuancer la première assertion. La réponse ne se fait pas attendre: quelques jours plus tard paraît la petite brochure anonyme de sept pages, *A tout bon entendeur salut!* Il en sera ici donné de larges extraits, car la colère et la frustration qui l'animent témoignent d'un immense ressentiment à l'égard de la nouvelle méthode critique de Töpffer et des ravages qu'elle semble exercer. Il ne m'a pas été possible d'en découvrir l'auteur. Toutefois, même si l'argumentation reste sur le terrain artistique, le ton, les enjeux, certaines allusions (aux coteries et à l'Académie notamment), ainsi que la démesure de l'attaque personnelle trahissent d'autres clivages. L'auteur est un adversaire politique autant qu'un justicier prenant la défense des laissés pour compte de la critique de Töpffer, dont il vitupère en effet les partis pris d'exclusivité et la partialité volontaire qui déstabilisent le champ artistique, en même temps qu'il en ridiculise les prétentions à l'originalité et qu'il dénonce sa manie de l'«invention»:

L'expert du Fédéral [...] prélude au carnage de la peinture genevoise par d'habiles manœuvres: il accapare la nature, il monopolise l'invention; n'en aura plus que ce qu'il lui plaira d'en donner. L'expert a une *idée*; s'il la déclare *fixe*, c'est-à-dire frisant la *monomanie*, c'est par pure modestie; il sent que son idée est prodigieusement originale, que pour la faire excuser il est obligé de se donner un petit air d'excentricité, à lui, gros garçon, si horriblement positif. [...] Atroces colorieurs, que faisiez-vous donc sur nos rives,

au bord de nos lacs, dans nos forêts de sapins, suspendus sur nos torrents, la tête couronnée d'orages, privés que vous étiez de l'Idée fixe de l'expert du *Fédéral*? Vous faisiez des profanations. Mais ce n'était que jusqu'ici, dit-il plus loin; car M. Calame, saisissant adroitement l'idée fixe de l'expert, a eu le beau succès que vous savez, ce dont l'expert est très fier; car c'est l'expert qui a inventé le paysage alpestre; il se pourrait même qu'il eût inventé M. Calame. Or, après avoir inventé le paysage alpestre et M. Calame, l'expert infatigable ne se repose pas, le voilà qu'il invente les scènes historiques suisses, le tableau de Guillaume Tell et M. Lugardon; il n'est pas très éloigné d'avoir inventé Schiller; cependant il le cite un peu malignement, traduit en horribles vers prétendus français, sans doute pour s'assurer à lui tout seul le brevet d'invention de la poésie des scènes historiques suisses.

Le contempteur de Töpffer l'accuse ensuite d'effacer d'un coup de plume méprisant les efforts et les réalisations des artistes genevois de la décennie précédente, puis dénonce sa prétention à se poser «en arbitre des arts»:

Ah! l'école genevoise s'imaginait exister; elle croyait, avant que l'expert du *Fédéral* eût inventé le paysage alpestre et les scènes historiques suisses, avoir tenté quelques essais pas trop malheureux. Fi! Colorieurs que tout cela! Il fut un temps où lorsque la première fois de jeunes artistes genevois arrivèrent devant le public et lui dirent: Regardez ces toiles; nous avons essayé d'y déposer quelques traits saillants de la nature grandiose qui nous entoure, on battit des mains, et l'on s'écriait [...] ah! c'est bien notre nature, c'est vrai! c'est rendu! C'était le public qui disait cela; mais il avait tort, le public, l'expert n'avait pas encore inventé le paysage alpestre. A présent qu'il l'a trouvé et prouvé en inventant Calame, tenez-vous bien: Montagnes, rocs, sapins, bois, lacs, torrents, coteaux, vertes prairies, lointains fuyants, vous n'êtes plus à vous, vous êtes tout à lui; les granits, les arbres, les eaux, dont il n'aura pas contresigné le certificat d'origine, ne seront pas alpestres. Et vous, grands citoyens de nos républiques, si vos hauts-de-chausse ne sont pas tels qu'il les a concertés, vous serez chassés de la grande famille des scènes historiques suisses, vous ne serez plus que des héros d'opéra.

Il reproche encore au critique de «prend[re] l'ouvrage fait pour l'ouvrage à faire», «de nier ce qu[e] le talent] a fait, [d']embrouille[r] les dates, et fai[re] partir d'aujourd'hui ce qui est en route depuis bien des années». Car, poursuit-il:

Ce n'est pas louer M. Calame et M. Lugardon que de les poser à part dans le beau développement des arts auquel nous assistons à Genève. M. Calame n'a pas plus inventé le paysage alpestre que M. Lugardon n'a inventé les scènes historiques suisses, pas plus que l'expert lui-même qui prétend avoir inventé et les deux genres et les deux peintres. Tout le monde sait qu'avant que M. Calame ne sût esquisser, il y avait déjà des paysages alpestres, qui ont pu être égalés depuis, mais qui certes n'ont pas été encore surpassés. Chacun sait que M. Lugardon, dans son genre, a toujours eu des émules, qui, comme lui et peut-être plus que lui, ont recherché la sévérité du costume et le véritable esprit de nos scènes historiques. Cela n'ôte rien au talent de M. Calame et de M. Lugardon, qui l'un et l'autre occupent dans notre école une place distinguée, ce que tout le monde reconnaît. Pourquoi donc essayer de faire naître un antagonisme mal entendu, en leur attribuant un mérite d'originalité, d'invention de genre auquel d'autres ont concouru et

où même M. Calame a été notoirement devancé. C'est leur rendre un mauvais service, c'est provoquer des réactions. Mais c'est créer une coterie dans les arts comme on a su en créer une en politique, en instruction publique, et c'est ce que l'on veut; on s'embarrasse peu de la vérité, du talent, du génie, pourvu qu'on règne là comme ailleurs par le commérage. Ce qu'on veut, c'est là comme ailleurs, que nul n'ait d'esprit, de réputation, d'existence, que nous et nos amis.

A la fin, après de méchantes attaques traitant Töpffer (sans jamais le nommer) de médiocre «qui n'a jamais su faire un bon dessin, ni écrire une ligne correcte, et qui cependant s'est fait pédagogue de peinture et de belles lettres, [...] qui peint avec des phrases, écrit avec des croquis, et ne trouve jamais ni français, ni dessin, ni idée, excepté des idées fixes, [et qui] s'est chargé de discipliner l'art, comme on a discipliné les belles lettres», l'auteur de cet amer pamphlet adjure Calame et Lugardon ne pas se faire les complices d'une entreprise de désunion par l'exclusion: «Repoussez, hommes de talent, l'éloge exclusif qu'il voudrait faire servir à ses tristes projets. L'école genevoise a besoin de bienveillante émulation, et non du rude antagonisme qu'il semble vouloir faire naître. Il y a pour cette école un bel avenir, basé sur les suffrages du public, et sur son indépendance.»

Le 20 août, dans *Le Fédéral*, John Coindet ouvre sa chronique du Salon, sans faire allusion explicitement à la brochure, mais en déplorant à son tour cette fatale habitude, qui fait qu'on pèse en quelque sorte un artiste, le mettant dans un des bassins de la balance et son rival dans l'autre, de sorte que si l'un s'élève, l'autre s'abaisse; si seulement la main qui tient la balance était ferme et impartiale! mais le plus souvent elle décide la question en la faisant pencher par artifice ou par force. Que de rivalités n'a-t-on pas créées ainsi! Que de liens d'amitié n'a-t-on pas dissous par la jalousie, que de sentiments pénibles n'a-t-on pas forcément jetés dans le cœur des artistes! Et comment en serait-il autrement? L'artiste dont les œuvres ont été pendant longtemps l'objet de l'admiration du public se voit tout à coup négligé, oublié, dénigré même, parce qu'un nouvel exposant aura aussi produit quelque ouvrage remarquable; on le contraint en quelque sorte à voir dans son heureux collègue, dans celui qui fut peut-être son élève ou son ami, un rival, qui, non content de partager sa gloire, veut de plus lui ravir la part qui lui est légitimement due.³⁶⁵

L'allusion à la rivalité entre Diday et Calame, attisée par le «public», est claire. A ce public «choisi», ce public d'amateurs «dont les jugements font et défont la réputation des artistes», Coindet demande d'«ôter toute amertume à ses [opinions], en ne faisant pas l'éloge de l'un au dépens de l'autre», sur un théâtre comme celui de Genève, trop petit pour permettre à l'artiste humilié et dégoûté d'autre sort que l'exil. Rodolphe Töpffer est certainement directement visé, qui ne remplit ostensiblement qu'un seul plateau de la balance et qui, par ses «oublis» éloquents, influence indéniablement l'opinion de sa coterie en matière de beaux-arts. D'autant que Coindet ne se fait pas faute de rappeler, à ceux qui portent des avis imprudents et prématurés, que, lorsque le jeune Calame à ses débuts avait exposé quelques-uns de ses tableaux peut-être encore un peu maladroits, il s'était trouvé «une personne que la foule suivait, recueillant ses paroles comme des oracles», qui, s'arrêtant successivement devant les tableaux, s'était écriée «Un Calame... deux

Calame... trois Calame... quatre Calame... que de Calamités!» «S'il avait porté coup, comme on pouvait le craindre, il eût arrêté dès son début un artiste dont Genève s'enorgueillit aujourd'hui d'être la patrie adoptive», dénonçait Coindet. Or, tout Genève savait que la personne en question n'était autre que Wolfgang-Adam Töpffer, le père de celui qui aujourd'hui ne jurait que par l'auteur de ces calamités...

John Coindet, rédacteur du journal conservateur, était aussi, on l'a dit, artiste peintre. Ancien élève de Diday, puis de Calame, il était donc à double titre extrêmement sensible à cette problématique, à laquelle lui ne mêle pas ici les considérations politiques. Soucieux de ne blesser personne, comme s'il voulait réparer le tort causé par les articles de Töpffer, il consacre deux chroniques entières et également élogieuses à chacun des deux artistes, la première à Diday, le maître, la seconde à Calame, l'élève, et termine par un appel à la réconciliation en rappelant que «personne n'a loué Calame plus hautement et plus complètement que ne l'a fait Diday», avant que de conclure en déclarant qu'«en toute conscience, il [lui] serait impossible de faire un choix fondé exclusivement sur le mérite de la peinture».³⁶⁶ Quant au critique du *Journal de Genève*, qui clôt le débat à la fin de l'exposition, il commence par fustiger la trop grande indulgence du *Fédéral* qu'il accuse de faillir à son devoir critique en consacrant des lignes charitables à des «médiocrités désespérantes», puis il proclame que «trois artistes l'emportent hautement sur tous les autres, et laissent leurs émules à une grande distance: [...] MM. Diday, Calame, et Hornung». S'il consacre des lignes laudatives aux paysages alpestres de Calame, il y relève cependant quelques défauts qui les dévalorisent; par contre, les deux tableaux qui lui «paraissent irréprochables, [le] captivent» et à qui sans conteste il «donnerait la palme de l'exposition» (*Le Soir dans la vallée* et *le Torrent des hautes Alpes*) sont de François Diday³⁶⁷. Les forces s'équilibrent donc comme suit: Töpffer élit Calame, *Le Fédéral* se refuse à choisir et le *Journal de Genève* se prononce pour Diday.

Au printemps 1840, *Le Fédéral* publie intégralement l'article que le journal *L'Echo français* consacre aux «Peintres genevois» présents au Salon parisien. Le critique y encensait les trois paysages alpestres envoyés par Diday:

Le succès obtenu par M. Calame a engagé M. Diday à venir demander à la France une célébrité préparée par les suffrages des nombreux étrangers qui, en traversant Genève, visitent ses ateliers et s'estiment heureux lorsqu'ils peuvent acquérir quelques-uns de ses ouvrages. C'est par la reproduction de trois des plus beaux sites de l'Oberland que M. Diday nous transporte au milieu de cette sublime nature alpestre, rendue avec la plus saisissante et en même temps avec la plus poétique vérité, avec toute l'harmonie de ses effets, avec tout l'intérêt de ses détails.³⁶⁸

Après une description de chacune des toiles, l'auteur concluait «que l'on trouve dans les tableaux de M. Diday la rare réunion de l'heureux choix des sites, de la pureté du dessin et du plus brillant coloris, qualités qui, divisées, ont souvent assuré de la célébrité aux peintres qui les possédaient». Ce dithyrambe si flatteur pour Genève et dont la presse locale recueillait unanimement l'écho³⁶⁹ met Töpffer hors de lui! Il ne supporte pas plus la couronne de lauriers tressée à

Diday que le fait que cette apologie parisienne soit citée comme parole d'Évangile par *Le Fédéral*. La formule du critique imbu de son rôle d'instance de consécration suprême («venir demander à la France une célébrité») doit lui rester en travers de la gorge. Il s'emporte furieusement dans une lettre à de la Rive, lettre qui est un véritable pot-pourri de ses obsessions du moment:

[A]vez-vous lu le Fédéral de ce matin, écho de l'Echo français? Hein? En voila-t-il? C'est joliment mené, cette affaire. Je trouve que Calame est enfoncé profondément et moi avec, qui trouve que Calame : Diday = le Montblanc : petit Salève. Enfoncé, il n'y a pas de doute. Et je trouve que c'est fort justement arrangé pour pouvoir dire qu'il y a à Genève une coterie haineuse, jalouse, laide, difforme, qui proscrit et persécute tout ce qui est beau, indépendant, grand et barbu; à preuve qu'elle proscrit ce que la France met sur le pavois. Nos grands hommes nous seront à l'avenir imposés par Paris, d'autant plus que dans l'Académie aussi on jure par les lettres de Libri[illisible] de Léonville ou d'Arago. Et quand nous en serons là tout à fait, notre pauvre pays sera archifoutu, et il l'aura bien voulu. On perd tout ce dont on se dessaisit. Une sacrée bobèche d'opinion qui ne se livre qu'à condition d'un diplôme mendié aux journalistes de Paris n'est bonne à quoi que ce soit de genevois et de national. Un animal de grand dadais à lunettes qui sans opinion propre comme un sacré fédéral qu'il est, ne sait qu'enregistrer l'opinion des quidams qui là-bas nous officinent nos Raphaëls, n'est pas rien qu'un dadais, c'est un médiocre Genevois qui aide l'opinion à se faire bobèche comme une épicière de la rue Saint-Denis. Rien n'est facile comme d'hébéter un public. Nos journaux actuels n'ont pas d'autre mission.³⁷⁰

Lorsqu'on sait qu'Hornung et Diday arboraient barbe et moustache – Töpffer, d'ailleurs, surnomme les radicaux les «barbus de la Jeune Suisse» –, et Coindet, des besicles, il n'est nul besoin d'épiloguer plus longtemps. Veut-on savoir ce que Töpffer pense du rédacteur en chef du journal qui publie toutes ses critiques d'art? C'est encore à de la Rive qu'il écrit, à propos d'un texte de Coindet susceptible d'être publié par la *Bibliothèque universelle*: «c'est un morceau parfaitement John Coindet, tableau historique, comme sont ses tableaux à l'huile, avec un peu plus de goût pourtant, mais pas plus de fond. Un morceau dont le type est quelque part, soyez-en sûr, tout comme le type de ses croûtes est qqe part dans l'atelier de Diday.»³⁷¹ Lorsque Töpffer aura tout loisir de régler ses comptes comme il l'entend, ayant quitté *Le Fédéral* pour *Le Courrier de Genève*, il le fera avec une féroce subtilité. Alors qu'il fait part, dans son nouveau journal, de la distinction honorifique que les deux grands artistes viennent de recevoir ensemble à Paris, le professeur de rhétorique rédige sa notice anonyme de manière à ce que l'ordre alphabétique, juxtaposé à la hiérarchie maître-élève, traduise lapidamment son avis intime: «Nos compatriotes, MM. Calame et Diday, viennent d'être nommés Chevaliers de la Légion d'Honneur; cette distinction leur a été accordée à l'occasion des beaux tableaux qu'ils avaient envoyés cette année à l'exposition de Paris. Elle n'a certes jamais été mieux méritée, et tous nos concitoyens éprouveront un vrai plaisir à la voir ainsi conférée au maître et à l'élève en même temps.»³⁷² Quoiqu'il soit très improbable que Töpffer en ait eu connaissance, nul doute qu'il aurait apprécié le bon mot parfaitement injuste de Baude-

laire qui, dans son *Salon* de 1845, écrira à propos de Calame et Diday: «pendant longtemps on a cru que c'était le même artiste atteint de dualisme chronique; mais depuis l'on s'est aperçu qu'il affectionnait le nom de Calame quand il peignait bien»³⁷³.

A Genève, la surenchère est de mise. «M. Hornung est, comme M. Diday pour le paysage, *pater scholae figurae*», proclame haut et fort le *Journal de Genève*³⁷⁴. A l'article dithyrambique que Töpffer consacre en 1844 au *Mont Rose* de Calame, dont il livre une description détaillée et lyrique à la fois, semble répondre l'éloge que le *Journal de Genève* fait d'un nouveau tableau de Diday représentant un orage dans les Alpes. Le journaliste le sacre chef-d'œuvre incontestable de la peinture alpestre genevoise et décoche au passage quelques flèches destinées, très vraisemblablement, à la critique didactique impérieuse de Töpffer.

Jamais notre grand paysagiste n'a montré plus d'enthousiasme et jamais sa palette ne lui a fait moins défaut, l'exécution est à la hauteur de la conception; rien de petit, rien de mesquin: dessin irréprochable. Nous nous abstenons de donner un minutieux détail du tableau, laissant à chaque admirateur le soin d'en découvrir toutes les beautés. Trop dire sur une œuvre aussi parlante est, selon nous, fastidieux. C'est manquer de respect à un public éclairé que de lui donner, pour ainsi dire, le ton auquel il doit monter son admiration. – En résumé nous déclarons ce tableau le plus beau que l'école paysagiste de notre Genève ait produit jusqu'à ce jour.³⁷⁵

Les partis pris esthétiques qui s'affrontent dans cette dispute critique sont donc grandement motivés par des divergences d'un autre ordre. Le champ artistique n'échappe pas à la bipolarisation de la vie politique genevoise de l'époque, et les beaux-arts sont plus que jamais l'enjeu des luttes partisans – comme en témoigne encore un épisode de l'année 1843 auquel Töpffer, cette fois, n'est pas directement mêlé³⁷⁶. Cette constatation doit nous rendre attentifs à l'historicité de la critique d'art töpfférienne, critique qui a largement contribué à façonner l'image que nous avons de la peinture genevoise de son temps, particulièrement de la peinture alpestre. Sa célébrité légitime une autorité qui n'a pas toujours été incontestée, et avalise des avis subjectifs et stratégiques qui relevaient bien souvent plus de la politique partisane que de l'esthétique. Il faut s'interroger sur la pérennité aujourd'hui, à Genève, des effets de valeur et de hiérarchie produits par sa critique d'art exclusive, effets reconduits et amplifiés à travers nombre d'ouvrages ultérieurs, en particulier l'*Essai sur l'histoire intellectuelle de la Restauration* de J.-B. Bouvier, paru en 1930, qui adopte et objective sans jamais les discuter toutes les positions de Rodolphe Töpffer.

Ajoutons que si ce dernier assume parfaitement son absence d'équité et d'impartialité dans sa critique genevoise, il en va autrement lorsqu'il écrit pour le public français et pour les lecteurs genevois de la presse française! L'article qu'il rédige en 1841 pour le *Magasin pittoresque* à propos de l'*Arnold de Melchtal* de Lugardon se donne au lecteur pour l'œuvre d'un critique français (c'est le comble de l'imposture!). Il n'est pas signé, Töpffer l'a expressément exigé. Il se termine par un bref aperçu de l'histoire de l'art genevois depuis le XVIII^e siècle, aperçu qui ne se trouve pas dans le manuscrit original et qui est manifestement un ajout destiné à l'exportation. Il y parle,

entre autres, des «célèbres sculpteurs Pradier [et] Chaponnière» (dont il n'a jamais dit un mot par ailleurs) et cite, pour la nouvelle école genevoise de peinture, les noms de «MM. Calame, Lugardon, Hornung, Diday, Guigon, qui, associés récemment par nos critiques eux-mêmes [Töpffer parle des critiques parisiens!] à des ouvrages d'un grand mérite, sont probablement déjà connus de la plupart de nos lecteurs». Il consacre quelques lignes assez neutres à Hornung et à Diday, pour terminer par un jugement plus enthousiaste sur Lugardon et Calame³⁷⁷. Mais ce qui est encore plus significatif, c'est les quelques lignes qu'il adresse à Charton, le directeur du *Magasin pittoresque*, par lesquelles on voit qu'il est parfaitement conscient des enjeux de ses choix :

Quant au petit aperçu commençant par ces mots «Au surplus depuis quelques années etc.» j'ai apporté le plus grand soin à nommer tout ce qui est vraiment éminent parmi nos artistes, à n'éveiller aucune susceptibilité, et à faire impartialement et poliment sa part à chacun de ceux qui sont les plus en vue dans ce moment, en évitant la sottise façon de les mettre gratuitement en parallèle, c'est-à-dire en rivalité. Je désire donc quant à ce paragraphe que vous vouliez bien, plutôt le retrancher tout à fait que d'y faire des changements ou des suppressions qui à distance vous sembleraient sans importance, qui pour ici, troubleraient peut-être entièrement l'impartiale économie de ma petite justice distributive.³⁷⁸

L'image qu'il entend donner de l'art genevois à Paris ne correspond donc pas à celle qui ressort de la partielle économie de son injustice élective, qu'il réserve à Genève. En 1843, dans le texte, aujourd'hui célèbre, qui définit les trois zones du paysage alpestre, si Rodolphe Töpffer associe à la zone basse les noms de Pierre-Louis de la Rive et de Wolfgang-Adam Töpffer, il ne retiendra que celui de Calame pour emblématiser la zone moyenne, pourtant si souvent représentée dans les toiles de Diday. Et c'est encore Calame qu'il présente comme le seul interprète virtuel de la zone supérieure des Alpes, «celle d'une poésie [...] austère, imposante, religieuse et sublime», Calame, l'unique, l'incomparable qui, «à cette heure déjà, prélude par les persévérants labeurs d'une opiniâtre étude, autant que par l'énergique impulsion d'un génie tout spécial, à en saisir le sens et à en créer le langage».³⁷⁹

1841: «le règne des bêtes»

Au lendemain des événements du 22 novembre 1841, le Conseil d'Etat adopte, sous la pression populaire, le projet d'Assemblée constituante qui instaurera à Genève les principes démocratiques de souveraineté du peuple et de suffrage universel. Töpffer réagit à cette «révolution pacifique»³⁸⁰, qu'il s'obstine à qualifier d'«émeute», avec une violence inouïe. «Une constituante, écrit-il à de la Rive, c'est le règne des bêtes, c'est la tyrannie des animaux, le triomphe des brouillons sans responsabilité, c'est la ruine de notre nationalité qui tient au fil rénové de nos traditions de famille, de sciences, d'aristocraties de toute espèces.»³⁸¹ A ses yeux, le peuple genevois est abusé par des meneurs «scélérats» :

Il n'y a rien, non, rien sous le ciel d'absurde, d'idiot, de brebis, d'oie, de coq d'Inde, comme un troupeau de cour-

tauds mené par un Elysée [Lecomte, réd. du *Journal de Genève*]. Il lui imprime hier, que le 22 novembre a été une belle journée, qu'on n'a pas eu à regretter le moindre désordre, que les Conseils ont voté en toute liberté, et ils le croient, moi j'en parie! [...] Siècle de stupidité, siècle dégénéré! Est-ce que les serfs des vassaux de la féodalité guidés par le simple bon sens, par l'instinct, se seraient permis d'être un instant seulement des niais de cette force! Ils avaient des maîtres, une direction, des coutumes, ils savaient se taire sur ce qu'ils n'entendaient pas, ignorer ce qu'ils ne savaient pas, mais nous! Nous ne sommes plus que les imbéciles échos d'imbéciles gazettes, rédigées par d'imbéciles vauriens. Plus de modestie, plus d'oreilles, plus de nez, plus qu'une presse avilie qui nous mène à son gré paître dans ses boubiers et nous entre-tuer dans nos prairies!³⁸²

L'âpre bataille qu'il engage alors dans *Le Courrier de Genève* (fondé avec ses amis de la coterie académique et dont il est le principal rédacteur), contre ceux qu'ils appellent les «novembriseurs»³⁸³, «les factieux»³⁸⁴, ou encore «les parricides de la patrie», est d'une rare outrance: «la démocratie tue Genève!»³⁸⁵, accuse-t-il:

Pour niveler, ne faut-il pas qu'elle abaisse? Pour égaliser, ne faut-il pas qu'elle ravale tout ce qui s'élève, et qu'elle nie tout ce qui s'y distingue? Mœurs, religion, patronage de la vertu, sacerdoce de l'exemple, toutes ces choses qui créent des privilèges d'estime, de caractère et de position, ne faut-il pas qu'elle les bafoue d'abord, pour les balayer ensuite? Dignité, responsabilité, et redevances du riche; affection, déférence et gratitude du pauvre, tous ces liens dont se forme le tissu de la Société, et l'essence même de la morale humaine et divine, ne faut-il pas qu'elle les ronge, qu'elle les tranche, afin qu'après être parvenue à faire de tous les citoyens d'un pays, quels qu'ils soient, quels qu'ils aient été, des unités égales, elle puisse enfin régner par le nombre stupide et par la force aveugle!³⁸⁶

La nouvelle Constitution votée par le peuple genevois le 7 juin 1842 (par 4844 oui contre 530 non!)³⁸⁷ est dénoncée par Töpffer comme étant rien moins que la condamnation à mort de Genève:

Nos Confédérés nous exhortent à la modération et au libéralisme. Du libéralisme! quand c'est Rome qui prend pied parmi nous! De la modération! avec des hommes qui puisent leurs inspirations dans un club révolutionnaire, au milieu de la foule avinée dont ils ont fait le digne instrument de leur ambition et de leur haine. Dérision, amère dérision! Aujourd'hui la destruction est imminente, sinon consommée. Pour quelques jours encore, ce monument séculaire, à la fois musée, temple et panthéon, élève dans les airs sa flèche hardie! Vienne une tempête et tout sera fini.³⁸⁸

Jusqu'à la fin, il ne démordra pas de sa farouche animosité à l'égard des radicaux, qu'il insulte avec une verve bilieuse dans sa correspondance avec ses intimes. Veut-on un exemple du genre de florilèges dont il les enguirlande, florilèges dont l'outrance jubilatoire ne doit pas faire oublier le sérieux de l'attaque? A l'ami Pictet, alors à Turin, il réclame une caisse de fusées pour éradiquer «cette plaie d'Egypte» que sont ces «canailles, bornés, présomptueux, imbéciles, gredins, insensés sans excuses, don Quichotte sans cœur et sans grâce, ramassés d'hébétés conduits en laisse par une poignée de fripons, honte de la Suisse et en même temps du siècle et de l'humanité, animaux uniquement malfaisants, ravageurs d'institutions, mangeurs de toute paix et de toute sécurité»³⁸⁹.

Critique d'art et politique: amalgames

L'indignation qui anime la plume du journaliste politique ou du complice épistolaire trouve désormais des échos dans toute son œuvre, qu'elle soit littéraire (le *Voyage à Venise*, 1841, le *Voyage autour du Mont-Blanc*, 1842) ou graphique (la notice sur les *Essais d'autographie*, 1842, et surtout l'*Histoire d'Albert*, 1845, qui veut «mettre en lumière une pensée utilement morale» en peignant le meneur radical James Fazy sous les traits d'un jeune velléitaire occupé à se faire une situation...). Elle contamine aussi largement les articles de critique artistique de ces années 1841-1845, dans lesquels la confusion des discours est patente et les amalgames répétés. Il n'est plus un commentaire artistique qui ne soit entrelardé de considérations politiques et de prévisions volontiers apocalyptiques. La première manifestation de cette épidémie se trouve, avant la «révolution» de 1841, dans l'article du *Fédéral* consacré à *La Prise du château de Rozberg* de Lugardon. Töpffer y discute de la notion de style qui, selon lui, ne procédant que de la pensée, peut faire d'un tableau étiqueté «peinture d'histoire» une peinture de genre, comme il peut élever un «tableau de genre», tel *Les Moissonneurs* de Léopold Robert, à la «hauteur» d'un tableau d'histoire, lorsque soudainement le discours dérape, glissant d'une défense de la sacro-sainte hiérarchie des genres (dont il se gaussait en 1826) à l'apologie de la hiérarchie sociale, puis à l'attaque partisane:

Exemple qui montre, avec beaucoup d'autres, que les genres, en peinture tout comme en littérature, ont leurs attributs propres, leur hiérarchie nécessaire, qui subsiste malgré tous les efforts tentés pour les niveler ou pour les confondre. Exemple qui montre que, dans les beaux-arts, comme en littérature, comme en politique, niveler et confondre, c'est brouiller sans renouveler; c'est innover, mais en dénaturant; c'est se condamner à une lutte stérile et sans cesse renaissante contre la force même des choses. Exemple qui laisse entrevoir que l'impuissance, aujourd'hui manifeste, du romantisme n'a été au fond que l'invasion du radicalisme dans l'art. Or, partout où le radicalisme fait invasion, même là où il trouve la place nette, là où il est libre, maître, roi, autocrate, il se montre habile, persévérant à dissoudre ou à démolir, mais radicalement incapable de fonder la moindre petite chose qui puisse vivre, ou seulement se tenir debout, rien que pour voir.³⁹⁰

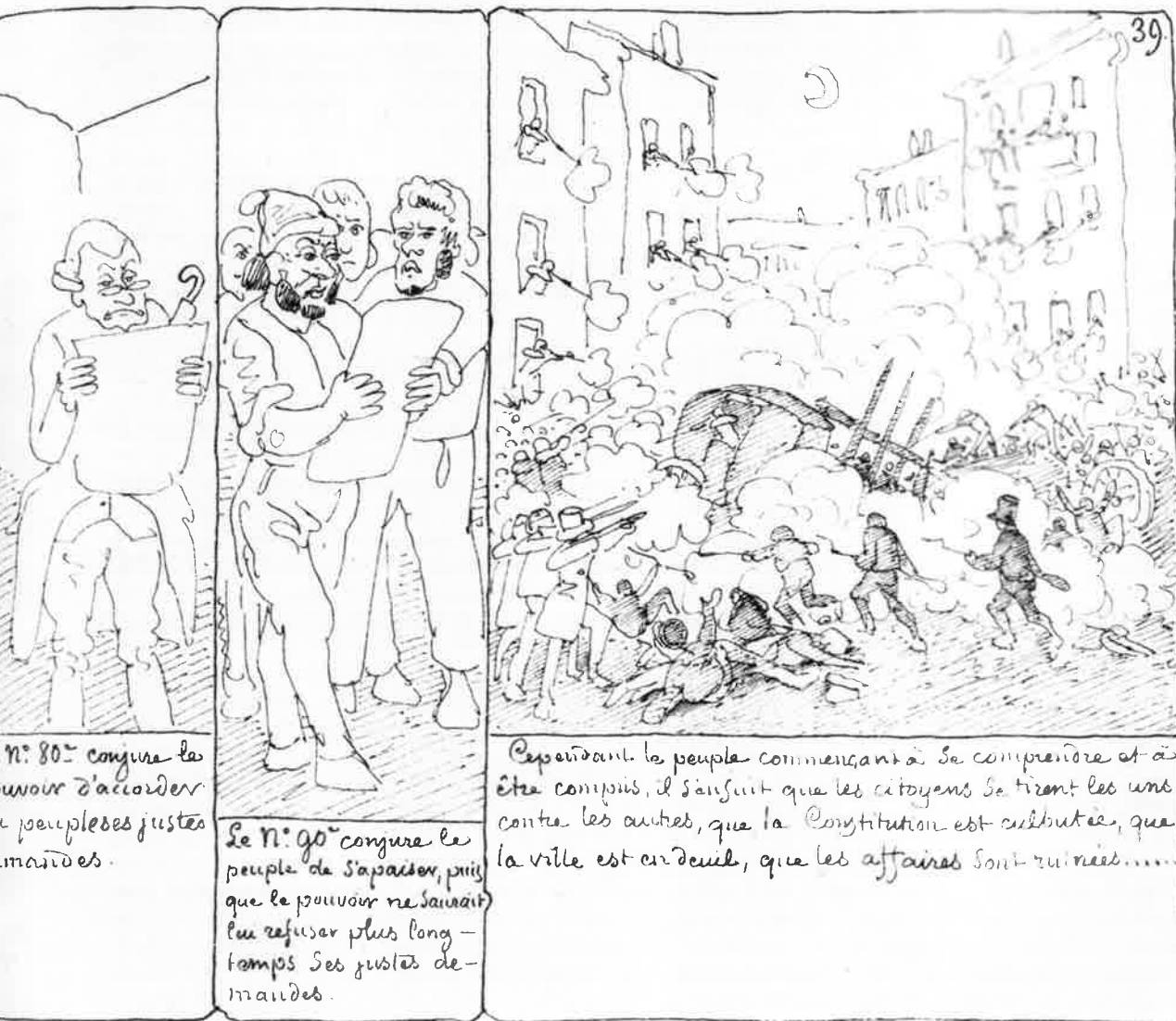
Dans le texte sur l'*Arnold de Melchtal* de Lugardon, écrit pour le public français et paru en décembre 1841 dans le *Magasin pittoresque*, Töpffer se garde bien d'être aussi explicite, mais dans la petite introduction historique qui lui sert à situer le sujet et qui n'est qu'une interprétation fantasmée du récit de Johannes von Müller, se lit, entre les lignes et sous les mots soigneusement choisis par le professeur de rhétorique, un commentaire indirect de l'histoire genevoise. Les Genevois unis dans leur volonté de se libérer du joug français, voilà la seule «révolution» acceptable qui aurait dû suffire à maintenir une cohésion sociale stupidement menacée par des «ambitions rivales» déplorables:

La belle époque de l'histoire suisse, celle qui précède et qui suit immédiatement l'affranchissement des cantons, nous montre les baillis impériaux de l'Autriche aux prises avec



les pâtres de Waldstetten. Ces pâtres, hommes paisibles, attachés aux empereurs, et naturellement disposés à se laisser gouverner selon une coutume qui serait demeurée équitable et réglée, étaient d'ailleurs jaloux de leurs franchises et incapables de ployer longtemps sous le joug avilissant de baillis injustes et dissolus. Aussi, cette liberté, qu'ils se conquièrent presque respectueusement et malgré eux, n'était-elle à leurs propres yeux que le droit de soustraire pour jamais à la luxure ou à la rapacité des seigneurs autrichiens l'honneur de leurs femmes et le patrimoine de leurs enfants. De là ce saint caractère de retenue, de justice, et en même temps d'héroïque fermeté, qui distingue la résistance et la victoire de ces pâtres; de là aussi les durables bienfaits d'une révolution qui, réglée tout aussitôt qu'accomplie, ne laisse subsister après elle, au lieu d'ambitions rivales, qu'une compacte phalange d'hommes libres.³⁹¹

Cinq semaines après les événements du 22 novembre paraît dans *Le Fédéral* le long article intitulé «D'un nouvel album de M. Calame». Or, bien loin de nous parler des lithographies de Calame, ce texte, qui garde volontairement le titre de la chronique initialement prévue par Töpffer (le hiatus entre le titre et le sujet effectivement traité paraît emblématiser l'éradication



prophétisée de l'art!), est en fait un article de pure propagande politique: il nous donne à lire – c'est là l'effet d'un humour involontaire – les calamités que l'auteur prévoit pour Genève après les «sinistres journées»³⁹². Elevant la mauvaise foi au rang des beaux-arts, Töpffer prend prétexte du fameux ouvrage d'Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (cette longue et lucide méditation sur l'idée de démocratie, considérée comme un phénomène inéluctable dont il faut tenter de tirer profit socialement, et qui est tout sauf un texte réactionnaire), pour en livrer une lecture perverse et partielle légitimant ses propres convictions sur la «stérilité vulgaire du tumulte démocratique»:

Car comment se le dissimuler désormais; l'émeute du 22 novembre n'a été autre chose que la loi irrésistible qui venait frapper notre cité; les hommes qui dirigeaient cette émeute, c'étaient, ce sont nos Washington et nos Franklin! A vous donc, nos Franklin, à vous, nos Washington, d'écraser sous le rouleau du nivellement, l'énergie, le dévouement, les vertus, toutes les distinctions de moralité, d'intelligence, de savoir ou de génie; à vous de chasser du milieu de nous les ornements de la vie, les plaisirs délicats, l'éloquence, les lettres et les arts; [...] à vous de faire que cette patrie, au lieu

d'être la divinité à qui chaque citoyen doit un culte et des sacrifices, ne soit plus qu'un banal domaine qu'il s'agit seulement de diviser en arpents et de mettre en loterie!³⁹³

A l'en croire, les arts ne sauraient survivre à Genève dans un régime autre que celui de la Restauration, et vont mourir de la démocratie:

Les arts... je viens de les nommer. Durant ces vingt-sept années d'union, de bonheur et de liberté que sont venues clore l'émeute et la terreur, les arts, nous les avons vus poindre d'abord, puis croître, puis fleurir et ceindre d'une aimable couronne le front trop sévère, disait-on, de notre patrie. Bien plus! et ceci était tout autrement doux, tout autrement cher à nos cœurs; nous les avons vus, au lieu d'aller chercher au loin leurs palmes, au lieu surtout de s'asservir à l'imitation des écoles étrangères, se consacrer tout entiers aux fastes de notre histoire et à la sublimité naguère délaissée de nos montagnes. Nous les avons vus se faire citoyens, patriotes, et devenir enfin et à la fois l'un des ornements, et l'un des états de notre premier, de notre unique bien, la nationalité. Nous avons vu cette civique persévérance du talent surmonter les obstacles, conquérir le succès: notre école, reconnue comme genevoise, traitée non plus en disciple, mais en rivale [...]. Voilà le prodige qu'avait pu accomplir dans

*Histoire d'Albert par
Simon de Nantua,
autographe, Genève,
Schmidt, 1845,
planche n° 39.
Album: 17,1 x 26,8 cm.*

ce coin de terre, au souffle de l'opinion enorgueillie et charmée, le culte du beau, uni au culte de la patrie! Mais le culte du beau!... allez voir ce qu'il devient, là où le seul culte reconnu est celui du bien-être, là où tout ce qui n'est pas lucrativement utile est tenu pour rien [...]. Le culte du beau [...] est d'avance condamné, d'avance destiné à périr au milieu de ce hideux abattis des supériorités qu'on appelle démocratie.³⁹⁴

Il est intéressant d'analyser la stratégie rhétorique de Töpffer, qui capte l'attention de ses lecteurs en présentant l'ouvrage de Tocqueville avec force louanges. Les qualités qu'il lui reconnaît – «une grande force d'intelligence; un génie de patiente et lente observation; l'étude sincère et pesée de toutes les faces d'un sujet unique mais complexe; cette réserve du penseur...» – vont se trouver légitimer l'usage pour le moins discuté qu'il fait des textes mêmes, qu'il tronque et manipule à sa guise et dont il décontextualise certains éléments pour les employer à des fins argumentatives parfaitement contraires à celles de Tocqueville. Se refusant à faire comprendre cette œuvre dans l'intégralité de sa pensée, il en tire quelques titres de chapitres, quelques éléments d'une démonstration qu'il utilise spécieusement tout en usurpant l'autorité intellectuelle indiscutée de l'auteur.

Or il suffit de citer le titre du chapitre IX (t. II) de *De la démocratie en Amérique*, «Comment l'exemple des Américains ne prouve point qu'un peuple démocratique ne saurait avoir de l'aptitude et du goût pour les Sciences, la Littérature et les Arts», pour démontrer que Töpffer manipule sciemment ce grand texte et en pervertit totalement le sens. Un lecteur informé aurait pu d'ailleurs constater que le Genevois et ses préjugés se trouvaient décrits par l'auteur qui, constatant l'indéniable pauvreté de l'Amérique en «grands artistes, poètes illustres, célèbres écrivains», poursuivait:

Plusieurs Européens, frappés de ce spectacle, l'ont considéré comme un résultat naturel et inévitable de l'égalité, et ils ont pensé que, si l'état social et les institutions démocratiques venaient une fois à prévaloir sur toute la terre, l'esprit humain verrait s'obscurcir peu à peu les lumières qui l'éclairaient, et que les hommes retomberaient dans les ténèbres. Ceux qui raisonnent ainsi confondent, je pense, plusieurs idées qu'il serait important de diviser et d'examiner à part. Ils mêlent sans le vouloir ce qui est démocratique avec ce qui n'est qu'américain.³⁹⁵

Pour Tocqueville, au contraire,

Du moment où la foule commence à s'intéresser aux travaux de l'esprit, il se découvre qu'un grand moyen d'acquiescer de la gloire, de la puissance ou des richesses c'est d'exceller dans quelques-uns d'entre eux. Le nombre de ceux qui cultivent les sciences, les lettres et les arts devient immense. Une activité prodigieuse se révèle dans le monde de l'intelligence.³⁹⁶

Voilà qui témoigne à l'envi des conceptions opposées d'un Töpffer et d'un Tocqueville qui, quant à lui, déclare n'être «point un adversaire de la démocratie»³⁹⁷.

Le *Journal de Genève* dénonce immédiatement et vigoureusement la tentative de manipulation caractérisée dont Töpffer s'est fait l'habile artisan, dans un communiqué anonyme qui amalgame l'auteur, jamais nommé, à sa coterie politique:

Faut-il demander à l'aristocratie genevoise ce que lui a fait M. de Tocqueville pour qu'elle lui inflige ses éloges?

Faut-il demander à M. de Tocqueville s'il accepte ce suffrage inintelligent et injurieux? on devine assez la cause de ces éloges: pour combattre en sûreté, on se cuirasse de Tocqueville, et pour ôter à l'ennemi l'idée d'attaquer de près, on polit la cuirasse, on la fait briller au soleil; mais le bon sens et l'analyse sont des lunettes vertes qui empêchent l'éblouissement.³⁹⁸

Aux cris d'orfraie poussés par Töpffer semble d'ailleurs répondre un autre article du même journal, qui cite intégralement le compte rendu élogieux du livre publié par A. L. Pons, ancien secrétaire du Trois Mars, les *Idées sur la nationalité genevoise et sur la nationalité suisse*, paru dans *La Phalange*, un périodique français:

M. Pons parvient à montrer que le principe démocratique bien entendu ne se peut soutenir que par le progrès des beaux-arts, des belles lettres, des bonnes mœurs, de l'agriculture, de l'industrie et de l'hygiène publique. [...] Remarquons, ici, que l'on ne saurait faire une meilleure réponse à ces publicistes timorés qui propagent mille alarmes au sujet de la démocratie, sans cesse représentée comme l'ennemi de tous les nobles progrès. L'histoire de l'antiquité conserve le souvenir d'une seule démocratie, celle d'Athènes; et la démocratie d'Athènes brille surtout par la couronne immortelle des beaux-arts...³⁹⁹

On retrouve par ailleurs, dans l'ouvrage de Pons, les mêmes idées sur la peinture d'histoire nationale que celles que son adversaire politique exprime dans ses critiques d'art.

Dans «D'un nouvel album de M. Calame, second article», Töpffer, après s'être félicité du progrès de l'art lithographique dans sa ville, présente enfin les dernières vues lithographiées de Calame en s'attardant sur celles qui représentent la Haute Alpe, puis soudain revient à l'actualité politique et apostrophe ses lecteurs en peignant un tableau dramatique de la situation qui les attend:

Nos artistes, il est vrai, travaillent. [...] Ah! ne troubons point ce calme aimable; laissons l'artiste, épris qu'il est de ce beau qu'il poursuit, ignorer le monde, ne pressentir point les calamités, et que, bien plutôt, chers concitoyens, je m'adresse à ceux d'entre vous qui aviez ingénument salué l'émeute du 22 novembre comme l'aurore d'un beau jour. Etes-vous toujours joyeux, dites-le-moi, ou bien commencez-vous à prévoir et à craindre? Voyez-vous encore, dans ces nuages qui s'amoncellent, la douce annonce d'une rafraîchissante ondée; ou bien les sinistres grondements qui s'en échappent commencent-ils à vous paraître lugubres et menaçants? Vous aviez pensé, n'est-ce pas, que l'on peut, pour un jour seulement, laisser impunément violer les lois, le droit, la liberté, l'honneur; votre erreur dure-t-elle encore, ou bien l'instructif spectacle auquel nous assistons commence-t-il à vous apprendre, qu'une fois tentée et une fois soufferte, la violence se perpétue en violence, l'oppression en oppression, la honte en honte; que s'être livrés à la merci d'officieux libérateurs, c'est purement et simplement s'être donné des maîtres?⁴⁰⁰

Dans «M. Calame», un article consacré à deux toiles et à un album de lavis lithographiques de son peintre favori, Töpffer commence par fustiger sur deux pages ses concitoyens neutres, «moitié égoïstes, un quart poltrons, et un autre quart malcontents», qui s'abstiennent de prendre parti dans le conflit genevois. Puis, avant de commenter très brièvement les œuvres, il place une remarque qui témoigne de sa

nostalgie d'artiste pour des régimes politiques autoritaires peut-être, mais protecteurs des beaux-arts, sûrement:

Pour en revenir à M. Calame, pendant que l'on nous constituait tout à neuf; pendant que l'on nous *émanait* du suffrage universel bon nombre d'orateurs muets, et d'autres encore qui ne sont ni muets, ni orateurs [...], lui, M. Calame, tout entier à ses pinceaux, n'apprenait du monde extérieur que cette décoration de la Légion d'honneur que lui envoyait Louis-Philippe, en même temps qu'à M. Diday, son émule; que cette médaille d'or que lui adressait le roi de Prusse; que cette commande de deux tableaux que lui faisait le roi de Wurtemberg, et il devait penser, toute république à part, que les rois sont bons à quelque chose.⁴⁰¹

Après quelques lignes élogieuses sur les deux paysages de Calame (*La Vallée d'Anasca* et *Le Lac de Brienz*), le critique se plaint de ne pas pouvoir «en dire davantage sur ces deux beaux tableaux» faute de place et de temps (!), puis termine son texte sur une de ses prophéties favorites:

Ceci dit, retournons bien vite à l'octroi, au budget municipal, aux justices de paix, à la polémique, à cette brèche, enfin, où l'on a, pour paysage, des glacis et des demi-lunes; pour assaillants, les voltigeurs du radicalisme, qui, dans leur hâte colère, font flèche de tout bois et obus de tout ce qu'il ramassent. Que si jamais, maîtres de la place, ils la livrent à ce doux seigneur: beaux-arts, adieu! peintre, fais tes paquets; l'air de ce lieu n'est plus bon pour toi. Vois plutôt. Neuchâtel, à qui, d'ailleurs, je n'ai garde d'envier son roi, pour avoir été préservé des atteintes du radicalisme, produit Meuron, Léopold Robert, les Girardet; Genève, au même titre, et durant vingt-sept années, donne à la peinture, à la gravure, à la statuaire, une élite brillante d'artistes distingués. Mais, à Zurich, les arts déclinent, et c'est chez nous que Vaud régénéré se pourvoit de toiles pour ses musées.⁴⁰²

On retrouve les dernières phrases de cette prise de position dans le douzième opuscule des *Menus propos*, «Du paysage alpestre» (1843). Töpffer, présentant en quelques lignes la récente genèse de la peinture alpestre (Meuron, Léopold Robert, Calame et Diday) qui arrache l'Alpe et ses habitants «à la boutique des enlumineurs pour les traduire sur cette scène de l'art, d'où à son tour Lugardon devait les élever jusqu'aux hauteurs de l'histoire», en profite pour glisser quelques périodes emplies de pathos au sujet des graves menaces que feraient peser sur l'art genevois les événements politiques:

Puisse cette double et nationale école ne pas périr au souffle de nos orages politiques! Puissent, à peine écloses, ces deux fleurs alpines n'être pas écrasées sous ce rouleau du radicalisme qui s'avance sur tout ce qui éclate, et qui menace tout ce qui embaume! Mais comment ne pas craindre! Pour avoir été préservé de ses atteintes, Neuchâtel produit Meuron, Léopold, les Girardet. Genève, au même titre, et durant vingt-sept années, donne à la peinture, à la gravure, à la statuaire, une foule d'artistes distingués. Mais à Zurich les arts déclinent, et c'est chez nous que Vaud régénéré se pourvoit de toiles pour ses musées.⁴⁰³

On remarquera, entre les deux versions, la disparition d'une incise importante qui signalait un scrupule honorable («Neuchâtel, à qui, d'ailleurs, je n'ai garde d'envier son roi»)... D'autre part, on relèvera la contradiction qu'il y a à présenter les radicaux comme les fossoyeurs des beaux-arts alors même qu'on donne les preuves du contraire: si le Conseil d'Etat du canton de

Vaud «régénéré» commande les artistes genevois (en 1842, de Diday il acquiert une toile importante, *Le Glacier du Rosenlauri*, et de Calame, en 1843, *Le Lac de Brienz*, une variante de celui dont Töpffer a parlé), c'est bien qu'il a prévu un budget pour doter son musée d'œuvres dont il sait reconnaître les valeurs esthétiques et patriotiques; c'est donc bien qu'il mène une véritable politique artistique! Or à Genève, en 1845, c'est un Grand Conseil à confortable majorité conservatrice qui refuse la proposition Rigaud d'allouer «à la Classe des beaux-arts une somme de 2.400 fr. pour l'achat de tableaux de l'école moderne genevoise, digne de figurer dans notre Musée»⁴⁰⁴. *Le Fédéral*, qui déplore cet état de fait, cite alors sans malice l'exemple du canton de Vaud «où il n'existe pas d'école de peinture» et qui pourtant «a su trouver des fonds pour enrichir son Musée»⁴⁰⁵.

Si Töpffer avait vécu plus longtemps, il se serait vu largement démenti dans ses sombres conjectures quant au prétendu iconoclasme démocratique. Les radicaux l'emporteraient-ils qu'aussitôt «une ladre et soupçonneuse épargne [s'attaquerait] à nos musées, à nos collections, à nos institutions scientifiques, à nos établissements d'art, d'étude ou d'instruction, comme à autant de dispendieux foyers d'aristocratie»⁴⁰⁶, prédisait l'oracle de l'Académie. Or l'ancien critique d'art occasionnel que fut James Fazy se battra, dès son arrivée au pouvoir en 1846, pour la création d'un musée cantonal en sus du Musée Rath, municipal, et il favorisera grandement l'achat d'œuvres genevoises, concrétisant un intérêt (personnel⁴⁰⁷ et politique) pour les beaux-arts jamais démenti depuis les années 1820. Le projet artistique du régime radical sera, par ailleurs, à travers les écoles d'art nouvellement créées, «d'aboutir à un art national qui, s'inspirant de notre histoire, de nos besoins, et se vivifiant à une pensée commune arriverait à avoir un caractère essentiellement suisse»⁴⁰⁸. Par-delà les antagonismes partisans, les desseins semblent les mêmes... Mais pour l'heure Töpffer se lamente, à propos d'un paysage valaisan, dans les pages consacrées aux croquis lithographiés de Diday:

La révolution du Valais, grâce aux vues sages et modérées de l'administration qui a suivi, et non pas grâce aux barbus de la jeune Suisse, est venue lui ouvrir des destinées nouvelles. Mais ici! mais à Genève, florissante et prospère; à Genève, agrandie, ornée, renouvelée tout entière, sous la bienfaisante administration des vingt-sept dernières années; à Genève, libre, éclairée, renommée, digne d'envie, même, à ne consulter que le séduisant tableau qu'en traçait, en 1840, M. James Fazy, une révolution! et une révolution radicale!... Ah! concitoyens, quel vertige, quel délire est le vôtre!⁴⁰⁹

Le délire serait plutôt ici à porter au compte de Töpffer, dont l'obsession polémique s'exprime dans d'autres articles encore. Mais ces quelques exemples suffisent à comprendre la nature des liens qu'entretient chez lui l'art et la politique. L'idéologie réactionnaire de Rodolphe Töpffer n'est pas que la résultante des facteurs objectifs de son insertion sociale. Elle a aussi de profondes racines esthétiques et sentimentales, liées à son expérience et à son type de sensibilité artistique. En 1835, dans «Du progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et avec les maîtres d'école», il fait le procès du progrès et l'apologie d'une situation antérieure qu'il relie au système politique de l'Ancien Régime. Parlant des Allinges, une région de Savoie où

il se rend régulièrement en fin de semaine, il en décrit les deux voies d'accès :

Pour atteindre à ces coteaux il y a deux chemins, l'un pour les gens de progrès, l'autre pour nous, voisin. Le premier est un morceau de la route du Simplon, chemin d'égale largeur partout, sans ombrages, car les ombrages gâtent les routes du progrès, droit comme la ligne droite, bordés de cailloux tassés, ayant pour hameaux les baraques de douaniers et les écuries des relais. [...] Parlons voisin, de l'autre chemin; c'est le nôtre. Bonaparte, dans le temps, ne le vit pas, le laissa intact; et comme par le congrès de Vienne la Savoie revint à ses anciens maîtres, intact il est demeuré, intact il demeurera, si seulement la maison de Savoie demeure. Cette maison aime le pittoresque véritable: je suis de son goût. Les ruines lui plaisent, un rustique délabrement la récréé. Sous sa tutélaire administration les vieilles routes restent vieilles, mais ombragées; humides, pierreuses, mais sauvages, paisibles, charmantes pour l'homme qui n'est pas wagon.⁴¹⁰

Son amour d'une nature préservée, poétique, sauvage, son goût du «pittoresque», la hantise de voir disparaître un équilibre qui lui paraît l'harmonie même, et sa mélancolie fondamentale, lui font **désapprouver** le moindre changement, tout comme son amour de l'art le porte à regretter le temps des monarques mécènes, à l'image d'un de ses porte-parole, le peintre Duclos, convive d'«Un dîner d'artiste»:

Moi, j'aime les princes, les reines, les cours, les moines, les jésuites même, s'ils sont en robe et pittoresques; et je donnerais toutes les chartes du monde pour une monarchie comme j'entends, ou des Médicis; c'est la même chose. Oh les beaux temps que ceux-là! Quels hommes, quels tableaux, quels poètes! La Renaissance! Messieurs, je ne connais que ça.⁴¹¹

[J]e suis aristocrate, homme du passé; je compose et ne combats pas; j'adore le repos, la paix, les arts; j'aimerais mieux avoir vécu sous Léon X le pape, que sous Philippe le constitutionnel...⁴¹²

Töpffer aime par-dessus tout les artistes et ceux qui les aiment. Or l'aristocratie étrangère est encore la clientèle privilégiée de bon nombre de peintres genevois, d'Adam Töpffer à Alexandre Calame. Certaines cours les récompensent, les honorent de leurs commandes. Comment ne pas craindre leur chute?

On dit que les rois s'en vont; je les regrette: ils consomment beaucoup et sont gros payeurs. Nous y perdrons. L'aristocratie s'en va aussi, j'entends celle des cours, qui aime la pompe et l'éclat, qui courtise les arts et y cherche ses plaisirs et son lustre. Pour l'autre, l'aristocratie bourgeoise, bourgeoise, veux-je dire, qui cherche son relief dans son coffre-fort et l'y trouve, nous l'avons; mais elle fait peu d'affaires dans la partie des beaux-arts. Elle leur sourit, c'est de bon ton; elle en parle, c'est de mode; mais elle n'achète pas: un tableau n'est pas escomptable. Pauvres beaux-arts! ils se morfondent. Quelques fidèles leur restent, mais si peu, si peu! Ils rôdent affamés autour du budget qui leur lâche quelques poignées de sous, trop peu pour les faire vivre, assez pour les empêcher de mourir; et cela même va finir.⁴¹³

Ces propos que Töpffer prête à Duclos, peu après la Révolution de juillet 1830, témoignent de l'inquiétude d'un homme face à l'effondrement de l'ancien ordre des choses et à la disparition subséquente des commanditaires traditionnels, dans une situation politique chargée d'incertitudes, entre un passé révolu et un avenir que la Constitution de 1848 et la formation de l'Etat fédéral contribueront à préciser, définissant

aussi, en ce qui concerne le champ artistique, de nouveaux enjeux et de nouvelles structures institutionnelles. Mais Rodolphe Töpffer n'imagine pas que ces profondes mutations à venir puissent assurer la survie des artistes et des beaux-arts; il va s'opposer violemment au mouvement démocratique perçu comme responsable du marasme.

Conclusion: les Menus propos d'un peintre genevois

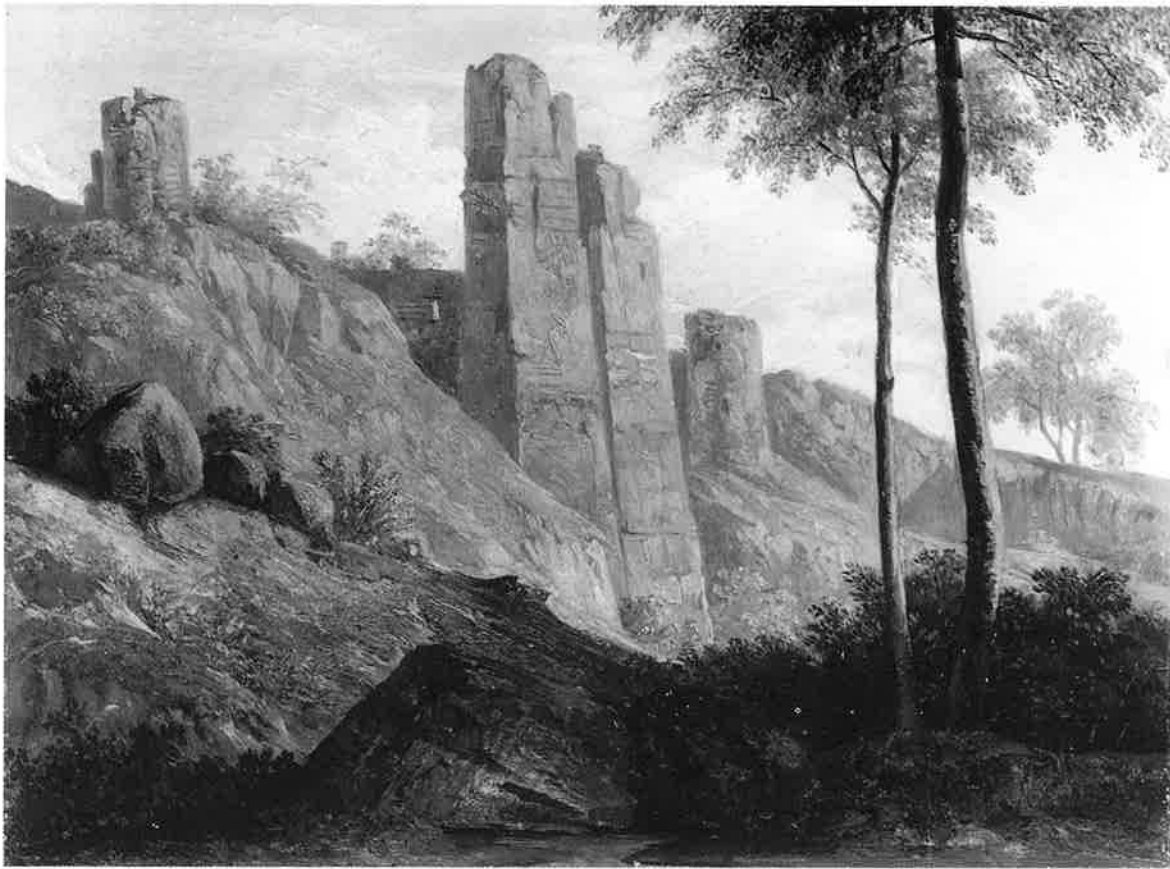
Dans l'œuvre si diverse de Rodolphe Töpffer, il est donc une part importante de virulente polémique qui concerne la réception de l'art à Genève, au début de sa carrière, et le destin de l'art dans la tourmente politique, à la fin de sa vie. Ces deux épisodes que tout semble opposer, tant l'évolution du statut social de l'auteur et de sa vision du monde survenue entre deux est importante, un fil rouge pourtant les relie: la constante préoccupation du sort réservé par la société à l'art et aux artistes. Si cette situation lui tient autant à cœur, c'est que, au fond, il n'a pas cessé de s'identifier à l'«artiste» qu'à ses yeux il n'a jamais été qu'incomplètement. En 1841, à un destinataire parisien (supposé être le critique Philarète Chasles), Töpffer fait l'aveu du deuil insurmonté:

Vous m'appellez un *Artiste*, monsieur, et je m'en trouve bien fier. Il y a peut-être ici qqe méprise: c'est mon père, peintre de genre et de paysage qui est l'artiste de renom. Pour ce qui est de moi, je suis de mon métier Professeur de Littérature dans notre Académie et chef d'un pensionnat. C'est donc comme amateur seulement que j'ai esquissé ces Albums auxquels vous faites allusion, et écrit ces nouvelles dont vous faites un éloge si fort à mon goût. Mais que ceci ne vous ôte rien de la bonne opinion que vous pourriez avoir de moi: de cœur et de goût je n'ai jamais été qu'artiste, et je le serais de fait sans une infirmité des yeux qui me força à l'âge de 21 ans de quitter cette belle carrière lorsque j'y étais déjà engagé.⁴¹⁴

«[D]érasonner,[...] c'est le propre des artistes lorsqu'ils raisonnent politique»⁴¹⁵, écrivait-il (prophétiquement!) en 1832... Dix ans plus tard, alors qu'il «dérasonne» furieusement dans *Le Courrier de Genève* en épuisant des forces qu'il regrette au fond d'avoir à dérober à son activité littéraire, il déclare à de la Rive:

Je fais ce journal encore six mois, dans la ligne des principes et de tout ce que vous voudrez après quoi je m'exile, je me réciproque en moi-même, je m'étais à ne rien faire, je me donne vacance de patriotisme, d'activité civique, de désirs de bien, de velléités de mieux, d'efforts louables et superflus, de tout ce qui ne sera pas ce qui me plaît, ce qui me charme, ce qui me reluit, ce qui orne la vie de beaux rêves, de jolies pensées, de plaisirs, de loisirs littéraires.⁴¹⁶

Planer au-dessus de la mêlée, voilà le privilège de l'artiste, que Töpffer idéalise et envie. «L'artiste est bien heureux, l'artiste, entendons-nous bien, qui a assez de poésie au cœur pour que les préoccupations politiques ne puissent ni le distraire de ses rêves, ni prévaloir par-dessus ce flot de verve qui le pousse de projets de composition en projets de composition, d'ouvrages faits en ouvrages à faire, d'essais en



ébauches, et d'ébauches en chefs-d'œuvre»⁴¹⁷, lit-on dans *Le Courrier de Genève*, à propos de Calame, entre deux éditoriaux incendiaires. A la fin de mars 1843, suite à l'insurrection radicale de février et à l'amnistie votée par le gouvernement, le journal réactionnaire suspend sa publication. Exténué et miné par la progression de la maladie, Töpffer reprend sa quête du Beau et la rédaction de son testament d'esthétique. Ce livre, si différent des critiques «conjuncturelles» de l'homme public, engagé dans le siècle et ses contraintes, fut le refuge d'un homme plus secret, l'esthéticien qui «faillit» être peintre⁴¹⁸ et garda en grande partie inédite, dans «le coffre où [il] jet[ait] toutes [ses] paperasses»⁴¹⁹, cette longue méditation inachevée des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les arts*. Dans un chapitre, écrit l'année de sa disparition, intitulé «Des méthodes en matière d'esthétique», Töpffer semble jeter un regard rétrospectif et lucide sur sa propre pratique et sur cette divergence fondamentale:

Quand on est pressé d'être lu, il faut écrire des feuilletons, faire de la critique courante, en un mot, se mettre à jaser sur tout spirituellement, sans lenteurs et avec un bon sens aimable, sinon avec un savoir ou une justesse dont on n'a pas d'ailleurs la pédanterie de se piquer. [...] Mais si l'on veut écrire sur des matières où la connaissance ne peut provenir que de l'observation et la solidité que de la méditation, s'exerçant à ses heures sur des données complexes et de plus en plus nombreuses, il faut avant tout n'être pas pressé d'être lu. [...] Attendre, c'est se laisser instruire par les choses, par les gens, par les livres...⁴²⁰

Alors qu'il élabore son œuvre majeure, il se révèle parfaitement conscient du fait que ses écrits de circonstance grèveraient inutilement son projet puisqu'il ne reprendra, des anciens opuscules publiés entre 1830 et 1843 et indifféremment intitulés *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, que ceux qui atteignent à l'essentiel de sa réflexion esthétique, abandonnant les autres au substrat de l'histoire locale. C'est en vain qu'on chercherait mention de l'école genevoise, de Lugardon, de Calame, du Grütli ou du radicalisme, dans un livre écrit par-devers soi, au-delà de Genève...

Dans un carnet de notes des années 1845-1846, Töpffer fait un plan très précis du «projet de publication des menus propos» et il esquisse la page de couverture de l'ouvrage. On le voit hésiter sur le titre: «Essai d'Esthétique ou Réflexions et menus propos d'un peintre genevois à l'occasion du Lavis à l'Encre de Chine, par R. Töpffer, Professeur de Rhétorique et de Belles Lettres générales à l'Académie de Genève»? Finalement, il opte pour une solution plus simple, où la mention de son statut a disparu, et qu'il signale comme étant son choix ultime par la remarque en marge «s'en tenir à celui-ci [...]: *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois à l'occasion du Lavis à l'Encre de Chine, par R. Töpffer*»⁴²¹. Il a biffé de sa main le «Professeur... à l'Académie de Genève», seul demeure son nom. Celui de l'auteur en artiste. Détail que cet abandon? Aveu que ce déni? N'est-il pas révélateur qu'aujourd'hui on lise encore avec plaisir la critique d'art de l'artiste, alors que celle du professeur ne présente plus qu'un intérêt documentaire?

Paysage, la Rochette,
s.d., huile sur carton,
17 x 22 cm.
MAH.

NOTES

- ¹ Debrit, *JdG*, 21.12.1886.
- ² Relave, p. 1.
- ³ *RMP-EB* (1848).
- ⁴ Relave, p. 201, p. 2, p. 1, p. 41, p. 215, p. 216.
- ⁵ *Ibid.*, p. 41, selon les propres termes de Töpffer qualifiant ses histoires en estampes.
- ⁶ *Histoire de M^r Crépin*, Genève, 1837, p. 75.
- ⁷ Article «Töpffer, Rodolphe», s.n.a., *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1968, vol. XX, p. 1936.
- ⁸ On trouvera toutes les indications concernant les récentes rééditions (et les expositions) dans les chroniques bibliographiques signées par Jacques Droin, *BSET*, 1976 -, *passim*.
- ⁹ Voir précisément *Invention bd*.
- ¹⁰ Voir entre autres Gombrich, *A&I*; Thévoz, «Variations physiognomoniques», et *Art brut*; Junod, «Actualité»; Corleis; David Kunzle, «Histoire de Monsieur Cryptogame (1845): une bande dessinée de Rodolphe Töpffer pour le grand public», *GE*, 1984, n° 32, pp. 139-169, et «Töpffer»; Thierry Groensteen, «Au commencement était Töpffer...», *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 64, 1990, pp. 10-21; Kaenel, «Rodolphe Töpffer et la copie».
- ¹¹ Voir Relave et Blondel.
- ¹² En particulier Philippe Monnier, *La Genève de Töpffer*, Genève, Jullien, 1914; Chaponnière; Pierre Courthion, *Genève ou le portrait des Töpffer*, Paris, Grasset, 1936.
- ¹³ Voir par exemple *Métier d'illustrateur*.
- ¹⁴ Dans *Invention bd*.
- ¹⁵ Voir Th. Gautier, article dont le ton louangeur n'exclut pas une volée de bois vert assénée à Töpffer en réponse à ses très vives attaques lancées contre la théorie de «l'art pour l'art».
- ¹⁶ Paul Budry, «L'art romantique», *La Vie romantique au pays romand*, Lausanne, Freudweiler-Spiro, 1930, pp. 257-292, p. 260.
- ¹⁷ Liste non exhaustive: Paris, Dubochet, 1848; Paris, Victor Lecou, 1853; Paris, Hachette, 1856, 1858, 1865, 1872, 1878, 1872, 1878; Paris, s.n.e., 1883; Paris, Hachette, 1892; Paris, s.n.e., 1901; Paris, s.n.e., 1906; Paris, s.n.e., 1907; Genève, Petite Fusterie, 1926.
- ¹⁸ Voir par exemple Junod, *T&O*, qui prend très largement en considération les idées esthétiques de Töpffer, soulignant les intuitions originales qui font du Genevois «l'un des grands précurseurs de la poétique "moderne"» (p. 245). Il est à noter que si le livre de Töpffer a connu une bonne réception française au XIX^e siècle, il est le plus souvent absent des études d'esthétique françaises du XX^e siècle. La plupart des travaux qui le citent sont le fait d'auteurs suisses romands.
- ¹⁹ Le premier tome des *Mba* comporte trois brochures parues entre 1826 et 1832, ainsi qu'une douzaine d'articles de revues et de journaux jamais réédités depuis lors. Le second regroupe les sept opuscules des *RMP* qui n'ont pas été repris dans le livre portant le même titre, paru en 1848, et qui n'avaient pas été réimprimés depuis 1852. (Le projet d'une édition intégrale n'a pas abouti, ce qui explique l'absence des *RMP-EB* ainsi que de nombreux textes touchant à la littérature, à la morale ou à la politique.)
- ²⁰ Voir Eugène Rambert, *Alexandre Calame, sa vie, son œuvre*, Paris, Fischbacher, 1884; Valentina Anker, *Alexandre Calame, vie et œuvre*, Fribourg, Office du Livre, 1987.
- ²¹ Buysens, 1986, et *Les Nus de l'Helvétie héroïque; l'atelier de Jean-Léonard Lugardon (1801-1884), peintre genevois de l'histoire suisse*, Genève, Ed. Passé-Présent et MAH, 1991.
- ²² Voir, pour le début de cette carrière, Alamir-Paillard, *Paradoxes* et «"Aux arts, citoyens!"»; je reprends ici certaines des analyses présentées dans ces textes.
- ²³ Francois Fosca (pseudonyme de Georges de Traz), *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 8.
- ²⁴ Pour l'état de la question en France, voir l'«Avant-propos» que signe Pierre Vaisse au numéro consacré à «Critique et art» de *Romantisme*, t. I, n° 71, 1991, pp. 3-7.
- ²⁵ Voir Dario Gamboni, «Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle», *ibid.*, pp. 9-17.
- ²⁶ Références bibliographiques dans *La Critique d'art en France, 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (25-27.5.1987), réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Université de Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C., travaux LXIII, 1989; *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard, Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan, 1990; voir aussi Jean-Paul Bouillon, préface à la traduction française de Harrison et Cynthia White, [*Canvas and Careers; Institutional Change the French Painting World*, 1965], *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- ²⁷ Voir cependant la monographie plus ancienne, mais indispensable, de Grate, 1959, ainsi que, du même, «La critique d'art et la bataille romantique», *Gazette des beaux-arts*, 9.1959, pp. 129-148.
- ²⁸ Voir Natale.
- ²⁹ Sur le milieu artistique genevois, on consultera avec profit les deux excellentes bibliographies contenues dans les catalogues suivants: Anne de Herdt, *Des sins genevois de Liotard à Hodler*, Genève, MAH, 1984, et Danielle Buysens, *Peintures et pastels de l'ancienne Ecole genevoise, XVII^e-début XIX^e*, Genève, MAH, 1988. Voir aussi, sur les collections privées genevoises, Natale, Brulhart, et, de ce dernier, «Les collections d'art à Genève de la Révolution à Waterloo (1789-1815)», *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1989, n° 3, p. 257-267. Sur les expositions: Pierre Chessex, «Documents sur la première exposition d'art en Suisse, Genève 1789», *Revue suisse d'art et d'archéologie (ZAK)*, 1986, t. 43, n° 4, pp. 362-366. Sur les musées: Renée Loche, «Création d'un musée à Genève sous l'Annexion: l'affrontement de deux idéologies», *GE*, 1989, t. 38, pp. 171-186. Sur la réception, Buysens, 1990.
- ³⁰ Buysens, 1985 et 1992.
- ³¹ «Simple Bon Sens»; pour les références, voir la liste bibliographique.
- ³² Voir en bibliographie la liste des textes de Töpffer relatifs aux beaux-arts (1826-1848).
- ³³ Dario Gamboni, «Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle», *art. cit.*, pp. 9-10, s'appuyant sur les articles de Philippe Junod («Critique d'art», *Petit Larousse de la peinture*, vol. 1, Paris, Larousse, pp. 405-410) et de Jean-Paul Bouillon («Mise au point théorique et méthodologique», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 11-12.1980, pp.880-899).
- ³⁴ A Petit-Senn; citée par Blondel, p. 65.
- ³⁵ *JdG*, 18.1.1827; article absent de la bibliographie de Mirabaud.
- ³⁶ «M. Calame», *CdG*, 23.11.1842.
- ³⁷ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, p. 100.
- ³⁸ Relave, pp. 2-3.
- ³⁹ BPU, Ms suppl. 1638 et Ms suppl. 1642.
- ⁴⁰ Voir *supra* Boissonnas, «Rodolphe, fils «spirituel» de Wolfgang-Adam Töpffer».
- ⁴¹ *Peintres genevois*, t. II, p. 64.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ Voir la lettre d'Adam, en campagne de peinture à Sallenches avec Rodolphe, à sa femme (BPU, Ms suppl. 1638/58-59).
- ⁴⁴ *RMP-EB*, livre 2^e, chap. XIII, p. 48.
- ⁴⁵ *Peintres genevois*, t. II, p. 29.
- ⁴⁶ Voir *Caricatures AT*, pl. XXIX, *Les Amateurs*, et p. 84.
- ⁴⁷ Adam Töpffer à sa femme, 10.6.1814 (BPU, Ms suppl. 1638/83).
- ⁴⁸ *Caricatures AT*, pl. XXVII et p. 83.
- ⁴⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.
- ⁵⁰ «Notes»; voir les notations du 6.5., du 11.1, et du 16.5.1820, p. 59, p. 13, p. 60.
- ⁵¹ A sa mère, de Paris, 14.5.1820 (BPU, Ms suppl. 1639/77).
- ⁵² A de la Rive, s.d. [datée fautive par une main étrangère 1837, mais ne pouvant être que postérieure à 1841, *rédl.*] (BPU, Ms suppl. 1643/89), ou encore à Adolphe Pictet, 1841, *B*, p. 228).
- ⁵³ D'Adam Töpffer, alors en Angleterre, à sa femme (BPU, Ms suppl. 1638/108).
- ⁵⁴ «Lettre inédite à Desmarais», 31.3.1838», *JdG*, 15.2.1910.
- ⁵⁵ «Le génie de l'artiste devient comme un souffle divin qui la [l'âme, *rédl.*] fait sortir du cercle étroit des intérêts ordinaires pour la porter dans un monde nouveau, dans une région fortunée où tout s'agrandit et s'épure [...]», «Deux mots», p. 41.
- ⁵⁶ *RMP-EB*, livre 7^e, chap. XVII, pp. 322-323.
- ⁵⁷ Gaullieur, p. 17.
- ⁵⁸ BPU, lettres inédites et jamais utilisées jusqu'ici dans la littérature secondaire.
- ⁵⁹ Anton Albers (Brême, 1765-Lausanne, 1844), peintre de paysage, commerçant puis artiste autodidacte, voyage en Europe avant de se fixer à Lausanne en 1816, où il peint des vues de Suisse. Voir Carl Brun, *Schweizerisches Künstler-Lexicon*, Frauenfeld, Huber & Cie, 1917, vol. IV, 1^{er} suppl. A-Z.
- ⁶⁰ A son père, 8.5.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/20).
- ⁶¹ A son père, 8.9.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/26-27).
- ⁶² *Ibid.*
- ⁶³ A son père, 24.10.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/32-33).
- ⁶⁴ A son père, 8.9.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/26-27).
- ⁶⁵ *Ibid.*
- ⁶⁶ A sa mère, 9.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/28-29).
- ⁶⁷ Selon la formule du syndic Rigaud, président du comité des beaux-arts de la Société des Arts, qui l'appliquait à l'œuvre d'Adam Töpffer, *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1840, p. 60.
- ⁶⁸ «M. Duval emporte les broyes couleurs, dis à Papa qu'il lui remet qqes crayons lithographiques pour M^r Bouvier seulement comme essai et je lui en enverrai davantage par Maurice s'il les trouve bons» (à sa mère, de Paris, 3.4.1820, BPU, Ms suppl. 1639/67).
- ⁶⁹ «Notes», 8.4.1820, p. 55.
- ⁷⁰ A sa mère, 2.12.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/40).
- ⁷¹ A sa mère, 31.5.1820, dans «Un étudiant à Paris en 1819. Lettres et fragments inédits de Rodolphe Töpffer», *BU*, t. LXII, 1911, pp. 286-314, p. 312.

⁷² A son père, 24.10.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/32-33).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Léon Rosenthal, *La Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830*, Paris, L.-Henry May, 1900, p. 85.

⁷⁸ A son père, 12.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/43).

⁷⁹ A son père, 24.10.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/33).

⁸⁰ A son père, 1.11.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/34).

⁸¹ Relave, pp. 24-25.

⁸² Pas plus, du reste, qu'il n'en est fait mention, à ma connaissance, dans les écrits critiques ultérieurs, à l'exception du chap. XXIV, livre 6^e des *RMP-EB*, écrit en 1844, qui traite des écoles en peinture et dans lequel Töpffer cite, très «classiquement» Géricault (sans sa *Méduse*), comme étant l'antithèse de David.

⁸³ «Au Louvre, où j'allais flâner, je me rangeais secrètement pour la *Méduse* de Géricault contre le *Pygmalion* de Girodet. Cette crise a passé aussi» (à Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, p. 102).

⁸⁴ A son père, 2.12.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/40).

⁸⁵ En 1816, le Musée royal du Luxembourg avait été vidé des œuvres qui le composaient originellement (Rubens, Lesueur, Joseph Vernet, Philippe de Champaigne, etc.) afin de combler les vides que laissait aux parois du Louvre la restitution des collections européennes pillées par Napoléon. Il était depuis consacré aux peintres de l'École. Töpffer y verra, de David, *Le Serment des Horaces*, *Les Thermopyles*, *Les Sabines*, *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils qu'il a condamnés à mort*, *Bélisaire*, *Les Amours de Pâris et d'Hélène*, *La Mort de Socrate*; de Girodet, *Scène de déluge*, *La Révolte du Caire*, *Le Sommeil d'Endymion*, *Atala au tombeau*; voir *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de l'école moderne de France, exposés le 24 avril 1818, dans le Musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants*, Paris, Didot, 1820.

⁸⁶ «Je déjeune aujourd'hui chez lui [Counis, *red.*] pour aller ensuite au Luxembourg voir les tableaux. David, Gérard, Guérin, etc. que je ne connais point encore, je m'en réjouis beaucoup. Cela ne peut manquer d'être beau et de fournir à des réflexions» (à son père, 7.11.1819, BPU, Ms suppl. 1639/37).

⁸⁷ A Domergue, 15.11.1819 (BPU, Ms suppl. 1650/8).

⁸⁸ «Notes», 8.2.1820.

⁸⁹ Il doit s'agir de *François I^{er} et Charles-Quint visitant l'église de Saint-Denis* (1812), car c'est l'unique œuvre de Gros figurant au catalogue (n° 35).

⁹⁰ «Notes», p. 39 (5.3.1820).

⁹¹ A son père, 2.12.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/40).

⁹² A Domergue, 15.11.1819 (BPU, Ms suppl. 1650/12-13).

⁹³ A son père, 2.12.1819 (BPU, Ms suppl. 1639/40). Rodolphe ajoutait: «je mets en note les plus saillantes vu que cela me fera plaisir par la suite [...]». Il n'y a malheureusement aucune trace, dans les documents déposés à la BPU, de telles remarques, à part celles, très succinctes, que l'on trouve dans les «Notes» et que je cite exhaustivement dans mon texte.

⁹⁴ «Notes», p. 19 (20.1.1820).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 55 (20.4.1820).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 23 (30.1.1820).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 12 (9.1.1820). Il s'agit de *De l'Allemagne* (1810) et de *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*.

⁹⁸ A son père, 23.2.1820 (BPU, Ms suppl. 1639/60-61).

⁹⁹ Rosenthal, *La Peinture romantique...*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁰ Peu après, Töpffer assume ses attaques contre Hugo (sans toutefois les signer...) dans «Joseph Homo». Voir aussi «Réflexions», et «Deux mots sur la préface de *Jocelyn* et sur un article de M. Aimé Martin», *BU*, n° 2, 2.1836, pp. 319-327.

¹⁰¹ Brulhart, p. 343. Sur la collection Duval, voir *ibid.*, pp. 343-355. J'y puise les renseignements sur la formation et la composition de la collection.

¹⁰² *RMP-EB*, livre 6^e, chap. VII, p. 223.

¹⁰³ *Catalogue manuscrit de la collection François Duval*, Genève, MAH, s.d.

¹⁰⁴ *RMP-EB*, livre 4^e, chap. XIV-XXI, pp. 143-156 (pp. 143-144).

¹⁰⁵ BPU, Ms suppl. 1179/e, exemplaire avec annotations et corrections autographes, ironiquement auto-dédicacé: «à M^r le Professeur Töpffer, hommage de l'auteur». Cette note ne figure nulle part ailleurs, et n'a, bien sûr, pas été reportée dans l'édition posthume de 1848.

¹⁰⁶ «D'un tableau de M. Menn», *F*, 18.1.1839.

¹⁰⁷ Voir sa nécrologie par Alphonse de Candolle, président de la Société des Arts, *Procès-verbal de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1855, pp. 59-63.

¹⁰⁸ Cité par Brulhart, pp. 263-264.

¹⁰⁹ Natale, p. 52.

¹¹⁰ *RMP*, 1830, *Mba*, t. II, pp. 9-27, *passim*.

¹¹¹ Membre adjoint du comité de dessin dès 1817, il est nommé membre effectif de la Société en 1820 (*Procès-verbal de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1855, pp. 59-63).

¹¹² *Premier registre manuscrit des délibérations du comité de la Société des Amis des beaux-arts à Genève, 1822-1830*, Archives de la Société des Arts.

¹¹³ E. C., «De la critique littéraire en France», *BU*, 1833, t. II, n° 53, pp. 409-430 (p. 429).

¹¹⁴ *JdG*, 24 et 31.8.1826, 7.9.1826.

¹¹⁵ Grate, 1959, p. 32.

¹¹⁶ Sur le Musée Rath, voir Armand Brulhart, «De la genèse du Musée Rath et de son utilisation primitive», *Le Musée Rath à 150 ans*, Genève, MAH, 1976, pp. 37-51.

¹¹⁷ Voir les procès-verbaux manuscrits du comité de la Classe des beaux-arts, 1824-1831, séance du 21.1.1826.

¹¹⁸ Buysens, 1985.

¹¹⁹ F., «Feuilleton du 4 août. Suite de l'exposition des tableaux», *CdL*, 4.8.1826.

¹²⁰ *Explication des ouvrages de peinture, dessin, architecture et gravure des artistes vivants exposés dans la galerie du Musée Rath, le 1^{er} août 1826*, Genève, 1826.

¹²¹ *CdL*, 9.8.1826.

¹²² Qu'il n'écrit malheureusement pas, parce qu'il cesse sa collaboration au journal! James Fazy quitte le *JdG*, trop modéré à son goût. F., «Coup d'œil général sur l'exposition au Musée Rath», *JdG*, 10.8.1826.

¹²³ J. H., «Exposition du Musée Rath», 4^e article, *F*, 24.8.1832.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ «Deux mots», p. 73.

¹²⁶ J. H., «Exposition du Musée Rath», 4^e article, *art. cit.*

¹²⁷ C. G., *JdG*, 8.8.1832.

¹²⁸ *Ibid.*, 15.9.1832.

¹²⁹ «*Guillaume Tell*», p. 110.

¹³⁰ *CdL*, 28.8.1826.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Le Salon de Genève, ou observations sur les principaux tableaux exposés au Musée Rath*, 3.8.1823, Genève, 1829, pp. 27-28.

¹³³ «Pierre Gétroz», p. 9.

¹³⁴ *F*, 7.8.1832.

¹³⁵ Voir Charles Fournet, *Un Genevois cosmopolite ami de Lamartine, Huber-Saladin, 1798-1881. Le mondain – le diplomate – l'écrivain*, Paris, Champion, 1932.

¹³⁶ «Deux mots», p. 63.

¹³⁷ *F*, 21.8.1832.

¹³⁸ Sur les relations entre le champ littéraire suisse romand «dominé» par le champ parisien «dominant», voir la thèse magistrale de D. Maggetti, *L'Invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995. La position originale de Töpffer y est commentée pp. 24-27 et *passim*.

¹³⁹ Sur la «misogallie» provoquée par la tutelle culturelle française en Europe, voir Baldine Saint

Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990, p. 696.

¹⁴⁰ «D'un tableau de M. Menn», p. 105.

¹⁴¹ Stendhal, «Musée royal. Exposition de 1824», *Journal de Paris*, 29.8.1824, (Salon de 1824), Stendhal, *Mélanges d'art*, Paris, Le Divan, 1932, p. 11.

¹⁴² Voir les articles du *CdL*, 2, 4, 5, 9 et 12.8.1826 (signés F), et celui du *JdG*, 10.8.1826 (signé F.[azy]), qui commentent d'abord l'exposition. L'*Idée de Pierre Gétroz*, non datée, a vraisemblablement été publiée entre le 10 et le 24.8.1826, date du premier article en forme de réponse, dans le *JdG*, suivis de trois autres les 31.8, 7 et 14.9.1826 (signés E. pour Chaponnière). Le *CdL* publie sa réponse le 28.8.1826 (signée X.). Trois mois plus tard, Töpffer repart à l'assaut avec sa «Lettre à Pierre Gétroz», publiée dans le *JdG* le 2.12.1826.

¹⁴³ Certains aspects en ont déjà été étudiés par Danielle Buysens (Buysens, 1986) qui s'est attachée à la divergence significative entre F. et Töpffer, à propos de la couleur du paysage. F. loue Diday pour les teintes chaudes d'un paysage italien tandis que Töpffer le félicite pour les couleurs froides et fidèles de ses paysages suisses. De D. Buysens, voir aussi *Les Nus de l'Helvétie héroïque, op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁴⁴ «Nature» apparaît 18 fois, «vérité» ou «vrai» 25 fois dans le texte de Töpffer...

¹⁴⁵ Grate, 1959, p. 81.

¹⁴⁶ *CdL*, 2.8.1826.

¹⁴⁷ Son nom figure en toutes lettres dans la liste des collaborateurs publiée par le *CdL* du 19.5.1827.

¹⁴⁸ *CdL*, 12.5.1827.

¹⁴⁹ Voir la nécrologie de Fabry par de la Rive, *Procès-verbal de la séance annuelle de la Société genevoise pour l'avancement des arts*, Genève, 1842, pp. 192-193.

¹⁵⁰ Voir les procès-verbaux manuscrits des séances de la Classe des beaux-arts, 1.12.1827, 5.1.1828, 6.3.1830 («[...] M. Fabry lit une notice historique sur les peintres modernes en France, et en particulier sur le célèbre David et son élève Girodet»), 7.11.1829, 10.12.1832 («[...] M. Fabry termine par l'éloge de Vien et de David rénovateurs de l'école moderne, en témoignant de vives craintes sur la marche que semblent prendre aujourd'hui les arts en Europe»; Procès-verbaux manuscrits de la Classe des beaux-arts, registre n° 1, 1822-1832, Archives de la Société des Arts).

¹⁵¹ «[E]t ce n'est pas là, reconnaissons-le, l'un des moindres services qu'il a rendus à la culture des arts à Genève» (de la Rive, nécrologie de Fabry, 1842, p. 193).

¹⁵² «Deux mots», pp. 59-74.

¹⁵³ *CdL*, 2.8.1826.

¹⁵⁴ *F*, *CdL*, 4.8.1826.

¹⁵⁵ «Pierre Gétroz», pp. 13-14.

¹⁵⁶ *CdL*, 24.8.1826.

¹⁵⁷ Voir les quatre articles publiés par Adolphe Pictet dans *CdL* puis réunis dans la rubrique «Esthétique» et sous le titre de «Quelques idées sur la distinction des genres classique et romantique», dans la *BU*, 1826, t. 33, pp. 217-244.

¹⁵⁸ A Sainte-Beuve, *B*, p. 104.

¹⁵⁹ Gaullieur, p. 27.

¹⁶⁰ «Pierre Gétroz», p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *CdL*, 2.8.1826.

¹⁶³ «Pierre Gétroz», p. 10.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁶⁸ Procès-verbaux manuscrits de la Classe des beaux-arts, registre n° 1, 1822-1832, Archives de la Société des Arts (séance du 19.12.1827).

¹⁶⁹ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, p. 104.

¹⁷⁰ X., sur l'«Idée de Pierre Gétroz», *CdL*, 28.8.1826. (David venait de mourir en Belgique à la fin de 1825.)

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Thiers, *Le Globe*, I, 8, cité par Grate, p. 34.

¹⁷³ *La Gazette de France*, 10.9.1824, cité Rosenthal,

La Peinture romantique, op. cit., p. 97.

¹⁷⁴ X., sur l'«Idée de Pierre Gétroz», *CdL, art. cit.*

¹⁷⁵ Voir Jacques Adert, *Notice sur la vie et les écrits de Guillaume Favre*, Genève, 1856.

¹⁷⁶ *JdG*, 3.6.1831, Voir le discours de Tronchin, *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1831, pp. 95-103.

¹⁷⁷ *JdG*, 7.12.1826.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Nécrologie de Reverdin, par de Candolle, *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1829, p. 201 (voir aussi Jean-Jacques Rigaud, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, Genève, 1876, pp. 371-373).

¹⁸⁰ De Candolle, *ibid.*

¹⁸¹ *JdG*, 7.12.1826; *Mba*, t. I, p. 25.

¹⁸² Pierre-Louis de la Rive, *Notice biographique...*, Genève, 1832, citée par Charles Du Bois-Melly, *P.-L. de la Rive et les premières expositions de peinture à Genève, 1769-1834*, Genève, Ramboz et Schuchardt, 1868, p. 18. Pour Du Bois-Melly, la peinture de de la Rive «procède plus ou moins de ces mêmes tendances: l'impression des beautés de la nature asservie aux formules de l'école, au style convenu, au classique enfin! [...]», *ibid.*, p. 20.

¹⁸³ Voir sa lettre à Saint-Ours citée par Buysens, *Peintures et pastels de l'ancienne Ecole genevoise, XVII^e-début XIX^e*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁴ *Catalogue des tableaux du Musée Rath à Genève*, Genève, 1835, p. 17, n° 69.

¹⁸⁵ Adam Töpffer avait en effet effectué de nombreuses courses d'études dans la région lémanique avec de la Rive entre 1789 et 1804. Il s'était formé à ses côtés mais, influencé par la peinture flamande et hollandaise, s'était plus tard émancipé des conceptions classiques du paysage au profit d'une approche plus naturaliste.

¹⁸⁶ Prof. Pictet, Président de la Société pour l'avancement des arts, «Notice biographique sur M. P.-L. de la Rive, membre de la Société pour l'avancement des arts», *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1819, p. 42.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Tout au plus lui reproche-t-il sa «malheureuse pensée» de draper trop souvent ses figures à l'antique (J.-J. Rigaud, «Tableau du mouvement imprimé aux beaux-arts de 1776 à 1814», *Mémoire lu à la Classe des beaux-arts le 25.3.1848*, repris dans *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, op. cit., p. 221).

¹⁸⁹ «Du paysage alpestre», p. 125.

¹⁹⁰ Adam Töpffer, *A l'exposition*, huile, s.d., reproduite in *Peintres genevois*, t. II, p. 55. Voir aussi *La Devanture de la librairie Wessel*, dans *Caricatures AT*.

¹⁹¹ De son père, 5.5.1820 (BPU, Ms suppl. 1642/72).

¹⁹² «Pierre Gétroz», p. 17.

¹⁹³ E. (J.-F. Chaponnière), «Idée de Pierre Gétroz...», *JdG*, 24.8.1826.

¹⁹⁴ Je ne donnerai que l'exemple de l'interprétation de Chaponnière, p. 80 et p. 84.

¹⁹⁵ René Descartes, *Discours de la méthode*, cité ici d'après l'édition Paris, Gallimard, 1991, p. 73.

¹⁹⁶ J.-E. Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture*, Genève, 1781, repris exhaustivement dans E. Humbert et A. Revilliod, *La Vie et les œuvres de Jean-Etienne Liotard*, Amsterdam, 1897, pp. 51-100 (règle XX, p. 87).

¹⁹⁷ Rigaud, *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1824, p. 182.

¹⁹⁸ Blondel, p. 56.

¹⁹⁹ A son père, 8.1829 (BPU, Ms suppl. 1639/102-103).

²⁰⁰ «Deux mots», p. 62.

²⁰¹ Article anonyme, *JdG*, 22.3.1827.

²⁰² P.-L. Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*, Paris/Strasbourg, F. G. Levrault, 1827, XX^e leçon, p. 450 sq.

²⁰³ J.-J. F.-L. Mérimée, *De la peinture à l'huile ou des procédés employés dans ce genre de peinture de*

puis Hubert et Jean Van Eyck, jusqu'à nos jours, Paris, Huzard, 1830.

²⁰⁴ «De la peinture à l'huile...», *BU*, t. XLVII, 7.1831, pp. 276-290.

²⁰⁵ «Deux mots», pp. 59-74.

²⁰⁶ Cité par E.C., «De la critique littéraire en France», *BU*, 1833, t. II, n° 53, p. 409.

²⁰⁷ Pour une analyse plus complète de cette problématique, voir Alamir-Paillard, *Paradoxes*, pp. 72-84.

²⁰⁸ David Dunant, *Notice sur le prix de peinture d'histoire nationale qu'un généreux concitoyen a offert cette année pour l'encouragement de l'art, et sur le sujet mis au concours par la classe des beaux-arts*, Genève, 1824, p. 13.

²⁰⁹ Voir le 1^{er} registre des délibérations du comité de la Société des Amis des beaux-arts à Genève, 1822-1830, séance générale du 9.2.1826.

²¹⁰ Article anonyme (R. T.), *JdG*, 18.1.1827.

²¹¹ *Rapport de M. l'ancien syndic Rigaud, président de la Classe des beaux-arts, lu lors de la séance générale de la Société pour l'avancement des arts, le 22 juin 1826*, Genève, 1826, pp. 1-22.

²¹² *JdG*, 6.7.1826.

²¹³ *RMP*, 1830, *Mba*, t. II, pp. 9-27; repris dans *M* sous le titre «Les beaux-arts, disent les doctes sont une noble récréation».

²¹⁴ Voir le véhément brouillon de cette lettre d'«excuses» au syndic Rigaud, également membre du comité (BPU, Genève, Ms suppl. 1641/115-116), à comparer avec la lettre effectivement reçue par Rigaud, nettement plus déferente! (AEG, cote Rigaud III 10, document aimablement communiqué par D. Buysens).

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ L'ironie du sort a voulu que l'assemblée générale des membres de la Société élise au comité, en même temps que Rodolphe, Messieurs Fabry et Tronchin!

²¹⁷ Deuxième opuscule de *RMP*, 1831.

²¹⁸ E. R., *La Sentinelle genevoise*, 1.7.1831.

²¹⁹ *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts*, Genève, 1830, p. 34.

²²⁰ *Procès-verbaux manuscrits du comité des beaux-arts*, vol. 1824-1831, séance du 26.1.1826 et séance du 23.4.1831, et comptes rendus manuscrits des séances de la Classe des beaux-arts, vol. 1822-1832, Archives de la Société des Arts.

²²¹ Voir par exemple Paul Scippel, «Beaux-arts», 1814-1914 *Genève Suisse. Le livre du Centenaire*, Genève, Jullien, p. 255: «Les artistes étaient peu compris et mal encouragés. Rodolphe Töpffer ne cessait de le déplorer dans ses brochures.»

²²² David Dunant, *Pourquoi l'exposition de 1832 a-t-elle été inférieure aux précédentes?* Genève, chez D. Dunant, libraire-éditeur et agent d'entreprises relatives à la littérature et aux beaux-arts, 1832.

²²³ *RMP*, 3^e opuscule, 1832.

²²⁴ «L'artiste», comédie en un acte et en prose, 1828, première édition Genève, Skira, 1945. Voir Alamir-Paillard, «L'artiste» (1828), comédie de Rodolphe Töpffer: une petite sociologie artistique genevoise et portatives», à paraître.

²²⁵ Courthion, *Genève ou le portrait des Töpffer*, op. cit., p. 159.

²²⁶ Jacques Buenzod, postface de la réédition des *Nouvelles*, Lausanne, Bibliothèque romande, 1974, p. 207. C'était du reste déjà l'avis de Blondel, du moins pour ce qui concerne «La bibliothèque de mon oncle».

²²⁷ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, pp. 99-107.

²²⁸ Voir *T*, et *Petit théâtre*.

²²⁹ A l'exception d'un compte rendu d'une traduction nouvelle de *l'Iliade*, paru dans la *BU*, t. XLVI, 4.1831, pp. 352-371, et d'un petit texte, «De la morale des anciens», *BU*, t. XLVIII, 9.1831.

²³⁰ J.-B. Bouvier, «Töpffer critique d'arts», *JdG*, 3.1.1921.

²³¹ *Ibid.*

²³² Voir Charles Borgeaud, *Histoire de l'université de Genève*, «L'Académie et l'Université au XIX^e siècle, 1814-1900», Genève, Georg, 1934.

²³³ *Ibid.*, p. 240.

²³⁴ Voir *A dix heures*, caricature de Des Arts avec la devise calviniste inversée: *post lucem tenebrae*, reproduite dans *Peintres genevois*, t. II, pl. I. Voir aussi le dessin de Rodolphe sur le même sujet, dont Lucien Boissonnas parle dans ce volume.

²³⁵ Paul Waeber, «Sismondini et *Le Presbytère*: une convergence», *BSET*, n° 17, 1988, p. 4.

²³⁶ A Monvert, 18.2.1837, publiée par Godet, *La Semaine littéraire*, 5.-7.1906, p. 269.

²³⁷ Article anonyme (R. Töpffer), «Bibliothèque universelle de Genève», *F*, 26.2.1836.

²³⁸ «Un dîner d'artistes».

²³⁹ Sur ces textes, voir dans ce volume les commentaires de D. Maggetti et J. Meizoz.

²⁴⁰ A Domergue, 23.9.1820 (BPU, Ms suppl. 1650/19).

²⁴¹ A Petit-Senn, 7.4.1833, citée par Gaullieur, p. 47.

²⁴² Chaponnière, pp. 94-95.

²⁴³ *Töpffer en zigzag*, p. 71.

²⁴⁴ «Pierre Gétroz», p. 23.

²⁴⁵ «Deux mots», p. 60.

²⁴⁶ A de la Rive, 17.8.1837, *B*, p. 182.

²⁴⁷ «Fragments sur les expositions de peinture, les paysages, la peinture, Considérations sur les catalogues d'expositions», BPU, Ms suppl. 1257.

²⁴⁸ P. Z., «Exposition des Beaux-Arts», 4^e et dernier article, et 1^{er} article, *JdG*, 2.11.1839 et 12.10.1839.

²⁴⁹ A Sainte-Beuve, 29.12.1940, *B*, p. 104.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Voir à propos de ce texte le remarquable article d'Annie Renonciat (Renonciat, 1992-1993).

²⁵² «Réflexions».

²⁵³ *Eph*, chap. II (p. 189).

²⁵⁴ Philippe-S. Bridel, *Poésies helvétiques*, 1782 (préface), cité par Virgile Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours*, 2^e édition, Neuchâtel, Zahn, 1903, p. 411 et p. 451.

²⁵⁵ Henri Merle-d'Aubigné, préface à F. Schiller, *Guillaume Tell*, Genève, Paschoud, 1818, p. 19 et p. 21.

²⁵⁶ Charles Didier, «*Histoire de la nation suisse*», par M. Henri Zschokke, traduite de l'allemand par Charles Monnard, Ministre du Saint Evangile, Professeur de littérature française à l'académie de Lausanne», *CdL*, 17.6.1826.

²⁵⁷ X., «*Histoire de la Suisse*», par H. Zschokke, traduite de l'allemand sur la dernière édition, avec des additions et des notes par J.-L. Manget, ancien Professeur de littérature à l'académie de Lausanne, et maître de conférences de philosophie à l'Ecole normale de France», *JdG*, 10.7.1828.

²⁵⁸ *CdL*, 29.7.1826.

²⁵⁹ Léonard Lugardon, *Le Serment du Grütli*, 1826, 1833, 1836 (MAH).

²⁶⁰ Charles Durand, «Fastes glorieux de la Suisse: Le serment du Grütli», *CdL*, 31.7.1826.

²⁶¹ «Annonce littéraire: *Le Conservateur suisse*, Etrences helvétiques pour 1827, n° 45», *JdG*, 9.11.1826.

²⁶² Critique anonyme de *Deux helvétiques*, par Richard d'Orbe, *JdG*, 1^{er} novembre 1827.

²⁶³ *JdG*, 3.10.1832.

²⁶⁴ F. (James Fazy), *JdG*, 13.4.1826, rubrique «Littérature» (article critiquant les *Lettres sur la Suisse* de Raoul-Rochette).

²⁶⁵ Mallet-Butini, «De la Gymnastique», *CdL*, 16.5.1827.

²⁶⁶ «Rapport de M' le Conseiller Rigaud, Président de la Classe des beaux-arts, Procès-verbal de la quatrième séance annuelle de la Société pour l'avancement des arts», *Procès-verbaux des séances annuelles de la Société pour l'avancement des arts 1819-1831*, Genève, 1822, p. 79.

²⁶⁷ Voir *infra*.

²⁶⁸ Budry, «L'art romantique», *art. cit.*, p. 274.

²⁶⁹ Dunant, *Pourquoi l'exposition de 1832 a-t-elle été inférieure aux précédentes?*, op. cit.; J.-J. de Sellon, «Lettre ouverte», *JdG*, 16.1.1834.

- ²⁷⁰ Du Bois-Melly, P.-L. *de la Rive et les premières expositions de peinture à Genève, op. cit.*, pp. 30-31.
- ²⁷¹ F., *CdL*, 5.8.1826.
- ²⁷² F., *CdL*, 12.8.1826.
- ²⁷³ Buysse, 1986, p. 3.
- ²⁷⁴ *Voyage aquatico-historico-romantico-comico-comique dans le Nord Est en 1826*, héliogravé en 1940 par Roth à Lausanne, éd. VZ, t. I, Genève, Cailler, 1945.
- ²⁷⁵ «Pierre Gétroz», p. 11.
- ²⁷⁶ «Simple Bon Sens», p. 35.
- ²⁷⁷ «Pierre Gétroz», p. 12.
- ²⁷⁸ «Jeanne d'Arc», p. 10.
- ²⁷⁹ «Février 1835», p. 65.
- ²⁸⁰ Gaullieur, pp. 73-74.
- ²⁸¹ «Petite adresse à mes concitoyens», texte manuscrit à propos de l'affaire des Polonais (2.1834), BPU, Ms suppl. 1256/12-16, cité par G. Mützenberg, «Rodolphe Töpffer et le sentiment national», *Revue suisse d'histoire*, 1977, n° 27, pp. 121-132.
- ²⁸² Mallet-Butini, «De la Gymnastique», *CdL*, 16.5.1827.
- ²⁸³ Henri Merle-d'Aubigné, préface à Schiller, *Guillaume Tell, op. cit.*, p. 11.
- ²⁸⁴ Budry, «L'art romantique», *art. cit.*, p. 263.
- ²⁸⁵ «D'un nouvel album de M. Calame», p. 87.
- ²⁸⁶ F., *CdL*, 5.8.1826.
- ²⁸⁷ «Deux mots», p. 73.
- ²⁸⁸ «D'un nouveau tableau de M. Calame», p. 77 et p. 80.
- ²⁸⁹ «Guillaume Tell», pp. 110-111.
- ²⁹⁰ *Voyage à Venise, PVZ*, II, p. 198.
- ²⁹¹ «Du paysage alpestre», p. 142.
- ²⁹² «D'un nouveau tableau de M. Calame», p. 103.
- ²⁹³ «Jeanne d'Arc», p. 12.
- ²⁹⁴ «Melchtal», p. 124.
- ²⁹⁵ «D'un nouvel album de M. Calame», p. 87.
- ²⁹⁶ Voir en bibliographie.
- ²⁹⁷ Notices biographiques sur Lugardon et sur Calame, BPU, Ms suppl. 1162.
- ²⁹⁸ Pour le cas de Lugardon, voir Jacques Droin, «De Töpffer, de Lugardon et d'une souscription publique pour le Musée», *RVG*, n° 2, 1972, pp. 44-46.
- ²⁹⁹ D'origine italienne, ce terme est cité par Baldine Saint Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle, Le modèle français, op. cit.*, p. 696.
- ³⁰⁰ «D'un tableau de M. Menn», p. 105.
- ³⁰¹ *Ibid.*, pp. 105-106.
- ³⁰² *Exposition de Genève. Quelques pages du Journal d'un voyageur* (signées «Le Gentilhomme»), Lyon, 1837, p. 10.
- ³⁰³ Rambert, *Alexandre Calame, op. cit.*, p. 167.
- ³⁰⁴ *Ibid.*, p. 168.
- ³⁰⁵ «Jeanne d'Arc», p. 13.
- ³⁰⁶ «Guillaume Tell», pp. 109-110.
- ³⁰⁷ *Ibid.*, p. 110.
- ³⁰⁸ Notice biographique manuscrite sur Lugardon, BPU, Ms suppl. 1162.
- ³⁰⁹ Notice biographique manuscrite sur Calame, BPU, Ms suppl. 1162.
- ³¹⁰ «Guillaume Tell», p. 109.
- ³¹¹ C. G., *JdG*, 29.6.1830.
- ³¹² «D'un nouveau tableau de M. Calame», p. 78.
- ³¹³ «Réflexions», p. 336.
- ³¹⁴ «D'un nouvel album de M. Calame», p. 90.
- ³¹⁵ «Rozberg», p. 114.
- ³¹⁶ A. Edouard Charton, 18.10.1841 (coll. part.).
- ³¹⁷ «Melchtal», p. 122.
- ³¹⁸ «Rozberg», p. 117.
- ³¹⁹ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, chap. CLVI, en note; cité par Charles Baudelaire, «Salon de 1846», *Baudelaire, Critique d'art, suivie de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 79.
- ³²⁰ Voir en bibliographie.
- ³²¹ On en trouvera une présentation générale dans les deux bibliographies de référence, Blondel et Relave.
- ³²² Baudelaire, «Salon de 1846», *Baudelaire, Critique d'art, suivie de Critique musicale, op. cit.*, p. 78.
- ³²³ «De l'artiste et de la Suisse alpestre».
- ³²⁴ *Ibid.*, *passim* et p. 87.
- ³²⁵ A de la Rive, 17.8.1837, B, p. 182.
- ³²⁶ «Du paysage alpestre», p. 130.
- ³²⁷ Alexandre Calame, «Autobiographie», Anker, *Alexandre Calame, op. cit.*, p. 28.
- ³²⁸ Philostrate, *La Galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- ³²⁹ «D'un nouveau tableau de M. Calame», pp. 99-104.
- ³³⁰ Rambert, *Alexandre Calame, op. cit.*, pp. 187-188 et sq.
- ³³¹ *RMP-EB*, livre 4^e, chap. I^{er}, p. 120 (en exerçue).
- ³³² *VMB*, p. 112.
- ³³³ «Le Relief du Mont-Blanc et des sommités environnantes par M. Sené de Genève», tiré à part de la *BU*, Genève, 1844, p. 2.
- ³³⁴ «D'un nouveau tableau de M. Calame», p. 104.
- ³³⁵ Relave, p. 110.
- ³³⁶ Voir les souvenirs de François Gas sur son maître: François Diday, *Notice biographique*, Genève, 1879.
- ³³⁷ A de la Rive, s.d., BPU, Ms suppl. 1643/112-113.
- ³³⁸ Lugardon, lettre à M^{me} Töpffer-Moulinié, 6.10.1846, BPU, Ms suppl. 1645/188.
- ³³⁹ Jacques Droin, «De Töpffer, de Lugardon et d'une souscription publique pour le Musée», *art. cit.*
- ³⁴⁰ A de la Rive, s.d. [1839], BPU, Ms suppl. 1643/180.
- ³⁴¹ Ruchon, t. II, p. 260.
- ³⁴² Alfred Schreiber-Favre, *François Diday (1802-1877), fondateur de l'école suisse de paysage*, Genève, Jullien, 1942 (p. 58 en particulier).
- ³⁴³ A de la Rive, BPU, Ms suppl. 1643/117-118.
- ³⁴⁴ *Notice biographique sur Joseph Hornung, peintre d'histoire et de genre*, publiée par ses enfants, Genève, Cherbuliez, 1872, p. 50.
- ³⁴⁵ A. Munier, 25.8.1839, BPU, Ms suppl. 1640; B, p. 160.
- ³⁴⁶ «Croquis, par Diday. – Lacs de Suisse et de la haute Italie, par C. Guigon. – Feuille du jour de l'an, offerte à la Suisse romande. – Histoire de Genève racontée aux jeunes Genevois», *CdG*, 31.12.1842, *Mba*, t. I, pp. 127-134.
- ³⁴⁷ «Simple Bon Sens», pp. 41-42.
- ³⁴⁸ *Explication des ouvrages de peinture, dessin, architecture et gravure des artistes vivans. Exposés dans le salon du Musée Rath, le 3 août 1829*, Genève, 1829, pp. 15-16, notice 90.
- ³⁴⁹ Monique Droin-Bridel, «La mort de Calvin vue par Joseph Hornung: les péripéties d'un tableau symbolique», *GE*, 1992, t. XL, pp. 151-158, p. 157 pour la citation.
- ³⁵⁰ *Voyage entre deux eaux*, 18.9-1.10.1829, éd. VZ, t. III, Genève, Cailler, 1948, p. 78.
- ³⁵¹ *Notice biographique sur Joseph Hornung, op. cit.*, pp. 56-60.
- ³⁵² Adelbert von Bornstedt, *Basreliefs*, Frankfurt-am-Main, Sauerlander, 1837.
- ³⁵³ Von Bornstedt, *ibid.*, t. I, chap. «Genfer Kritik», pp. 300-303. Je cite la traduction en français qu'un ami de Töpffer lui fait parvenir (BPU, Ms suppl. 1257/b/65).
- ³⁵⁴ Von Bornstedt, *ibid.*, t. II, chap. «Der Maler Hornung», p. 65.
- ³⁵⁵ BPU, Ms suppl. 1257/b/65-66.
- ³⁵⁶ A de la Rive, [1837], Ms suppl. 1643/23.
- ³⁵⁷ *JdG*, 12.1.1826.
- ³⁵⁸ J. Coindet, «Exposition des beaux-arts, I^{er} article», *F*, 20.8.1839.
- ³⁵⁹ Anker, *Alexandre Calame, op. cit.*, p. 217; je souligne.
- ³⁶⁰ «D'un nouveau tableau de M. Calame», p. 77.
- ³⁶¹ *Ibid.*, pp. 77-78.
- ³⁶² Schreiber-Favre, *François Diday (1802-1877), op. cit.*, p. 30.
- ³⁶³ Cité *ibid.*, p. 28.
- ³⁶⁴ «Guillaume Tell», pp. 109-111.
- ³⁶⁵ J. Coindet, «Exposition des beaux-arts», I^{er} article, *F*, 20.8.1839.
- ³⁶⁶ J. Coindet, «Exposition des beaux-arts», 4^e et 5^e articles, *F*, 6 et 24.9.1839.
- ³⁶⁷ P. Z., «Exposition des beaux-arts», *JdG*, 12.10.1839.
- ³⁶⁸ *F*, 20.3.1840.
- ³⁶⁹ *JdG*, 26.3.1840.
- ³⁷⁰ A de la Rive, s.d. [1840], BPU, Ms suppl. 1643/69.
- ³⁷¹ A de la Rive, s.d. [1838], BPU, Ms suppl. 1643/27.
- ³⁷² *CdG*, 14.5.1842.
- ³⁷³ Baudelaire, *Critique d'art, suivie de Critique musicale, op. cit.*, p. 53.
- ³⁷⁴ X., «Musée Rath», 2^e article, *JdG*, 28.8.1841.
- ³⁷⁵ «Un tableau de M. Diday», *JdG*, 13.12.1844.
- ³⁷⁶ Buysse, 1992.
- ³⁷⁷ «Melchtal», p. 123.
- ³⁷⁸ A. Charton, 18.10.1841 (coll. part.).
- ³⁷⁹ «Du paysage alpestre», p. 129 et p. 130.
- ³⁸⁰ Ruchon, t. II, p. 282.
- ³⁸¹ A de la Rive, BPU, Ms suppl. 1643/100-101.
- ³⁸² A de la Rive, s.d. [au lendemain du 22.11.1841], BPU, Ms suppl. 1643/102 sq.
- ³⁸³ *CdG*, 23.2.1842.
- ³⁸⁴ *Ibid.*, 4.6.1842.
- ³⁸⁵ *Ibid.*, 2.4.1842.
- ³⁸⁶ *Ibid.*, 19.3.1842.
- ³⁸⁷ Ruchon, t. II, p. 301.
- ³⁸⁸ *CdG*, 11.6.1842.
- ³⁸⁹ A. Adolphe Pictet, 25.4.1845 (Archives Pictet de Sergy, Mies).
- ³⁹⁰ «Rozberg», p. 117.
- ³⁹¹ «Melchtal», pp. 120-121.
- ³⁹² A de la Rive, s.d. [au lendemain du 22.11.1841], BPU, Ms suppl. 1643/102 sq.
- ³⁹³ «D'un nouvel album de M. Calame», pp. 86-87.
- ³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 87-88.
- ³⁹⁵ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, t. II, chap. IX, p. 47.
- ³⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.
- ³⁹⁷ «Avertissement», *ibid.*, p. 6.
- ³⁹⁸ *JdG*, 6.1.1842.
- ³⁹⁹ *JdG*, 1.9.1842.
- ⁴⁰⁰ «D'un nouvel album de M. Calame, second article», pp. 92-93.
- ⁴⁰¹ «M. Calame», p. 95.
- ⁴⁰² *Ibid.*, p. 98.
- ⁴⁰³ «Du paysage alpestre», p. 123.
- ⁴⁰⁴ *F*, 31.1.1845.
- ⁴⁰⁵ *Ibid.*
- ⁴⁰⁶ «D'un nouvel album de M. Calame», p. 88.
- ⁴⁰⁷ Voir Brulhart, p. 511.
- ⁴⁰⁸ C. Menn, *De l'enseignement des Arts du dessin en Suisse au point de vue technique et artistique, comparé à ce qui se fait dans les autres pays*, Genève, 1874, p. 519, cité par Natale, p. 83.
- ⁴⁰⁹ «Croquis, par Diday. – Lacs de Suisse et de la haute Italie, par C. Guigon. – Feuille du jour de l'an, offerte à la Suisse romande. – Histoire de Genève racontée aux jeunes Genevois», *art. cit.*, p. 129.
- ⁴¹⁰ *Du progrès*, [pp. 25-27].
- ⁴¹¹ «Un dîner d'artistes», pp. 49-50.
- ⁴¹² «Février 34-35», p. 59.
- ⁴¹³ «Un dîner d'artistes», p. 54.
- ⁴¹⁴ A un destinataire inconnu, 27.5.1841, BPU, Ms suppl. 1641/141-142.
- ⁴¹⁵ «Un dîner d'artistes», p. 251.
- ⁴¹⁶ A de la Rive, 26.7.1842, BPU, Ms suppl. 1643/116-121.
- ⁴¹⁷ «M. Calame», p. 94.
- ⁴¹⁸ Il ne s'agit bien entendu pas d'un jugement de valeur. Töpffer a été aussi «un artiste». Mais lui-même, par ce mot, entendait précisément l'artiste peintre.
- ⁴¹⁹ *RMP-EB*, préface au livre I^{er}, p. XXIII.
- ⁴²⁰ *Ibid.*, livre 6^e, chap. VII, pp. 222-223.
- ⁴²¹ Livre de 1845-1846, titré «Notes diverses faisant suite aux notes de l'agenda commencé le 24 juin 1842, achevé le 31 Xbre 1844» (coll. part.).

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

AEG	Archives d'Etat, Genève
ARSS	Actes de la recherche en sciences sociales
BSET	Bulletin de la Société d'études töpfferiennes
BPU	Bibliothèque publique et universitaire, Genève
BU	Bibliothèque universelle
CD	Cabinet des dessins
CdE	Cabinet des estampes
CdG	Le Courrier de Genève
CdL	Le Courrier du Léman
F	Le Fédéral
GE	Genava
JdG	Journal de Genève
MAH	Musée d'art et d'histoire, Genève
Mp	Magasin pittoresque
RFHL	Revue française d'histoire du livre
RVG	Revue du Vieux-Genève
SB:	Stadtbibliothek
UB:	Universitätsbibliothek
ZB:	Zentralbibliothek

Bibliographie sommaire

Nombre d'indications bibliographiques figurent dans les notes des divers chapitres de ce volume. Nous ne donnons ci-après que la liste des ouvrages auxquels il est fait souvent allusion, en mentionnant entre crochets l'abréviation utilisée dans les notes, où les œuvres de Töpffer sont données sans nom d'auteur.

1. Œuvres de Rodolphe Töpffer

Derniers voyages en zigzag, Genève, Jullien, 1910 [DVZ]
Du progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et avec les maîtres d'école (1835), Cognac, Le temps qu'il fait, 1983 [Du progrès]
Essais d'autographie, Genève, Wessel, 1842 [EA]
Mélanges sur les beaux-arts, t. I et II, Genève, Pierre Cailler, Edition du Centenaire, 1953 & 1957 [Mba]. Ces volumes comprennent:

Tome premier (Articles et Plaquettes):

Idée de Pierre Gétroz, marguillier de l'Eglise paroissiale de Mont-Bovon, sur l'exposition de tableaux de Genève en l'an de grâce 1826, s.n.a., Genève, 1826 [«Pierre Gétroz»]
Lettre ouverte s.n.a. au JdG, 2.12.1826 [«Sur l'Idée de Pierre Gétroz»]

Le Simple bon sens, ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829, s.n.a., Genève, 1829 [«Simple Bon Sens»]

«De la peinture à l'huile ou des procédés employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean van Eyck jusqu'à nos jours, par J.-J. F. L. Mérimée, secrétaire perpétuel de l'Ecole Royale des Beaux-Arts, Paris, 1830», s.n.a., BU, t. XLVII, 7.1831, pp. 276-290

Deux mots sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1832, s.n.a., Genève, Vignier impr., 1832 [«Deux mots»]

«D'un nouveau tableau de M. Calame», s.n.a., F, 28.12.1838 [«D'un nouveau tableau de M. Calame»]

«D'un tableau de M. Menn», F, 18.1.1839 [«D'un tableau de M. Menn»]

«Guillaume Tell sauvant Baumgarten», F, 30.7.1839 [«Guillaume Tell»]

«Essai de gravure à l'eau forte par A. Calame», F, 12.11.1839

«La prise du château de Rozberg», F, 14.1.1840 [«Rozberg»]

«Arnold de Melchtal. Tableau de M. Lugardon. Ecole genevoise», Mp, t. IX, 12.1841, p. 388 sq. [«Melchtal»]

«D'un nouvel album de M. Calame», F, 31.12.1841 [«D'un nouvel album de M. Calame»]

«D'un nouvel album de M. Calame» (second article), F, 28.1.1842 [«D'un nouvel album de M. Calame», second article]

«M. Calame», CdG, 23.11.1842 [«M. Calame»]

«Feuilleton. Critique. Croquis par Diday. – Lacs de la Suisse et de la Haute-Italie par G. Guigon. – Feuille du jour de l'an, offerte à la Suisse romande. – Histoire de Genève, racontée aux jeunes Genevois», CdG, 31.12.1842

«D'un nouveau tableau de M. Calame», F, 16.2.1844 [«D'un nouveau tableau de M. Calame»]

Tome deuxième: Opuscules I, II, III, VII, VIII, IX XI & XII des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* [RMP]:

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 1^{er} opuscule («Les Beaux-Arts, disent les doctes, sont une noble récréation»), s.n.a., Genève, 1830

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 2^e opuscule («Non seulement l'art mais l'artiste»), s.n.a., Genève, 1831

«Boutade», BU, t. XLIX, 4.1832, pp. 418-429; paru en brochure sous le titre de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, 3^e opuscule, («Un dîner d'artistes»), s.n.a., Genève, 1832 [«Un dîner d'artistes»]

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 7^e et 8^e opuscules, («Février 1834 – Février 1835»), Genève, s.n.a., 1835 [«Février 1834 – Février 1835»]

«De l'artiste et de la Suisse alpestre», BU, n° 14, 2.1837, pp. 297-315; paru en brochure sous le titre de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, 9^e opuscule, Genève, 1837 [«De l'artiste et de la Suisse alpestre»]

«De la plaque Daguerre, à propos des excursions daguerriennes», *BU*, n° 63, 3.1841, pp. 62-94; paru en brochure sous le titre de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, 11^e opuscule, Genève, 1841
 «Du paysage alpestre», *BU*, n° 93, 9.1843, pp. 83-110; paru en brochure sous le titre de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, 12^e opuscule, Genève, 1843 [«Du paysage alpestre»]

Mélanges, Paris, Joël Cherbuliez, 1852 [*M*], comprenant notamment:

«Voyage dans les Alpes. De la partie pittoresque des voyages de de Saussure», *BU*, t. LVII, 1834, pp. 93-109; *M*, pp. 95-118 [«H.-B. de Saussure»]

«De Joseph Homo, et de quelques fabricants de drames», *BU*, t. LVII, 11.1834, pp. 298-311; *M*, pp. 119-137 [«De Joseph Homo»]

«Du moine Planude et de la mauvaise presse considérée comme excellente», *BU*, n° 48, 12.1839, pp. 318-336; *M*, pp. 199-231

La Mission de Jeanne d'Arc, en cinq journées et en vers, par J.-J. Porchat, Genève, 1844 (tiré à part d'un article paru dans la *BU*, n° 97, 1.1844, pp. 48-63) [*Jeanne d'Arc*] *M^r Trictrac et autres dessins*, Lausanne, Favre, 1988, label avec une postface de Philippe Kaenel [*M^r Trictrac*]

Notes. Paris 1820 («Le Journal intime de Rodolphe Töpffer à Paris en 1820», publié et annoté par Jacques et Monique Droin-Bridel, *GE*, n° 16, 1968, pp. 247-313; tiré à part en brochure, Genève, 1968) [«Notes»]

Nouveaux voyages en zigzag, Paris, Victor Lecou, 1854 [*NVZ*]

Nouvelles, Genève, Skira, 1942 [*N*], 3 vol. comprenant, en plus des nouvelles, les *Voyages et aventures du Docteur Festus* (1840) [*DF*]

Premiers voyages en zigzag, Paris, Garnier, s.d. [*PVZ*]

Le Presbytère, Paris, Dubochet, 1846 [*P*]

«Réflexions à propos d'un programme», *BU*, n° 1, 1.1836, pp. 42-61, et n° 3, 4.1836, pp. 314-341 [«Réflexions»]

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essais sur le Beau dans les arts, 1^e éd. 1848, nouvelle édition, Paris, Hachette, 1901 [*RMB-EB*]

Théâtre, Genève, Société des études töpffériennes, 1981 [*T*] Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994 [*Invention bd*], comprenant notamment:

«Histoire de M^r Jabot», *BU*, t. IX, 6.1837, pp. 334-337; *Invention bd*, pp. 161-163 [«Histoire de M^r Jabot»]

Essai de physiognomonie, Genève, Schmid, 1845, repris in *Invention bd*, pp. 185-225 [*EPh*]

«Essais d'autographie par RT», *CdG*, n° 49, 2.7.1842, notice reprise dans *Invention bd*, pp. 166-173 [«EA par RT»]

Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer, cent dix lettres de Töpffer choisies et annotées par Léopold Gautier, Lausanne, Payot, 1974 [*B*]

Voyage autour du Mont-Blanc, Lausanne, Le Livre du mois, 1969 [*VMB*]

Voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances, Paris, Dubochet, 1844 [*VZ*]

2. Monographies, études, articles critiques

Marie Alamir-Paillard, *Les Paradoxes de l'insolence. Rodolphe Töpffer et ses débuts de critique d'art à Genève: quelques jalons*, mémoire de licence, Université de Lausanne, 1992 [*Paradoxes*]

Marie Alamir-Paillard, «“Aux arts, citoyens!” Rodolphe Töpffer ou la critique militante (1826-1832)», *Critiques d'art de Suisse romande. De Töpffer à Budry*, volume édité par Philippe Junod et Philippe Kaenel, Lausanne, Payot, 1993, pp. 39-87 [«“Aux arts, citoyens!”»]

Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois 1766-1849*, Genève, Ed. du JdG, 1904 [*Peintres genevois*]

Daniel Baud-Bovy, *Les Caricatures d'Adam Töpffer et la Restauration genevoise*, Genève, Boissonnas, 1917 [*Caricatures AT*]

Auguste Blondel (avec la collaboration de Paul Mirabaud), *Rodolphe Töpffer. L'écrivain, l'artiste et l'homme*, Paris, Hachette, 1886 [Blondel]

Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Töpffer 1766-1847*, Lausanne/Paris, Bibliothèque des Arts, 1995 [Boissonnas]

Armand Brulhart, *La Peinture hollandaise dans les collections privées de Genève au XVIII^e et au XIX^e siècle*, thèse dactylographiée, Université de Genève, 1978 [Brulhart]

Danielle Buysens, «Art et patrie: polémique autour d'un concours de peinture d'histoire nationale à Genève», *GE*, 1985, t. 33, pp. 121-132 [Buysens, 1985]

Danielle Buysens, «Rodolphe Töpffer contre *Le Courrier du Léman*: un débat esthétique à Genève en 1826», *BSET*, n° 15, 1986, pp. 1-5 [Buysens, 1986]

Danielle Buysens, «Beaux-arts et Société genevoise: entre spécificité et légitimité, quelques points de vue exprimés à Genève fin XVIII^e-début XIX^e», *Revue suisse d'art et d'archéologie (ZAK)*, 1990, t. 47, pp. 153-158 [Buysens, 1990]

Danielle Buysens, «Flambée politique dans la critique d'art à Genève en 1843», *GE*, 1992, pp. 159-169 [Buysens, 1992]

Paul Chaponnière, *Notre Töpffer*, Lausanne, Payot, 1930 [Chaponnière]

Paul Chaponnière, *Töpffer et son petit théâtre*, Genève, Skira, 1943 [*Petit théâtre*]

Gisela Corleis, *Die Bildergeschichten des genfer Zeichners Rodolphe Töpffer (1799-1846) – Ein Beitrag zur Entstehung der Bildergeschichte im 19. Jahrhundert*, Frankfurt, Surkamp, 1979 [Corleis]

Eusèbe-Henri Gaullieur, «Rodolphe Töpffer», essai biographique, *Album suisse*, Berne/Genève, Mathey/Chez les libraires, 1856, pp. 1-84 [Gaullieur]

Léopold Gautier, *Töpffer en zigzag*, Genève, Société d'études töpffériennes, 1977 [*Töpffer en zigzag*]

Théophile Gautier, «Du beau dans l'art, à propos des “Réflexions et menus propos” de Rodolphe Töpffer», *Revue des Deux-Mondes*, n° 19, 1847, pp. 887-908; rééd. Genève, Skira, 1943 [Th. Gautier]

Carl de Geer, *Rodolphe Töpffer bibliophile*, Genève, Skira, 1943 [Geer]

Pierre Georgel, «Portrait de l'artiste en griffonneur», *Victor Hugo et les images*, textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989, pp. 75-144 [Georgel, 1989]

Ernest H. Gombrich, [*Art and illusion*, 1960], *L'Art et l'illusion*, rééd. Paris, Gallimard, 1987 [*A&I*]

Pontus Grate, *Deux critiques d'art de l'Epoque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1959 [Grate, 1959]

- Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994 [Invention bd]
- Philippe Junod, «Actualité de Rodolphe Töpffer: un précurseur de la sémiotique visuelle?», *Etudes de lettres*, 1983, n° 4, pp. 75-84 [Junod, «Actualité»]
- Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976 [Junod, T&O]
- Philippe Kaenel, «Rodolphe Töpffer et la copie: le paradigme photographique», *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1986, n° 1, pp. 36-42 [«Rodolphe Töpffer et la copie»]
- Philippe Kaenel, «Les marchands d'images», *BSET*, n° 19, 1990, p. 5 [«Marchands d'images»]
- Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, thèse dactylographiée, Université de Lausanne, 1994; à paraître Paris, Messene, 1996 [Métier d'illustrateur]
- David Kunzle, «Töpffer», *The History of the Comic Strip*, vol. II, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1990, pp. 28-71 [Kunzle, «Töpffer»]
- Xavier de Maistre, *Lettres inédites à son ami Töpffer*, Genève, Skira, 1945 [LI]
- Paul Mirabaud, *Bibliographie des œuvres de Rodolphe Töpffer*, Paris, Hachette, 1887 [Mirabaud]
- Mauro Natale, *Le Goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e au XIX^e siècle*, Genève, MAH, 1980 [Natale]
- Abbé Pierre-Maxime Relave, *La Vie et les œuvres de Töpffer*, Paris, Hachette, 1886 [Relave]
- Annie Renonciat, «Rodolphe Töpffer et l'image populaire», *Le Vieux Papier*, n° 326, 1992, pp. 131-144, nos 327-329, 1993, pp. 171-180, 197-208, 245-250 [Renonciat, 1992-1993]
- François Ruchon, *Histoire politique de Genève 1813-1907*, Genève, Jullien, 1953 [Ruchon]
- Charles-Augustin Sainte-Beuve, «M. Rodolphe Töpffer», *Revue des Deux-Mondes*, Paris, 15.3.1841; repris en préface dans la réédition de *Rosa et Gertrude*, Paris, Garnier, 1897, pp. 1-41 [«M. Rodolphe Töpffer»]
- Michel Thévoz, «Variations physiognomoniques, de Töpffer à Dubuffet», *Les Temps modernes*, n° 258, 11.1967, pp. 891-909 [«Variations physiognomoniques»]
- Michel Thévoz, *L'Art brut*, rééd. Genève, Skira, 1981 [Art brut]

