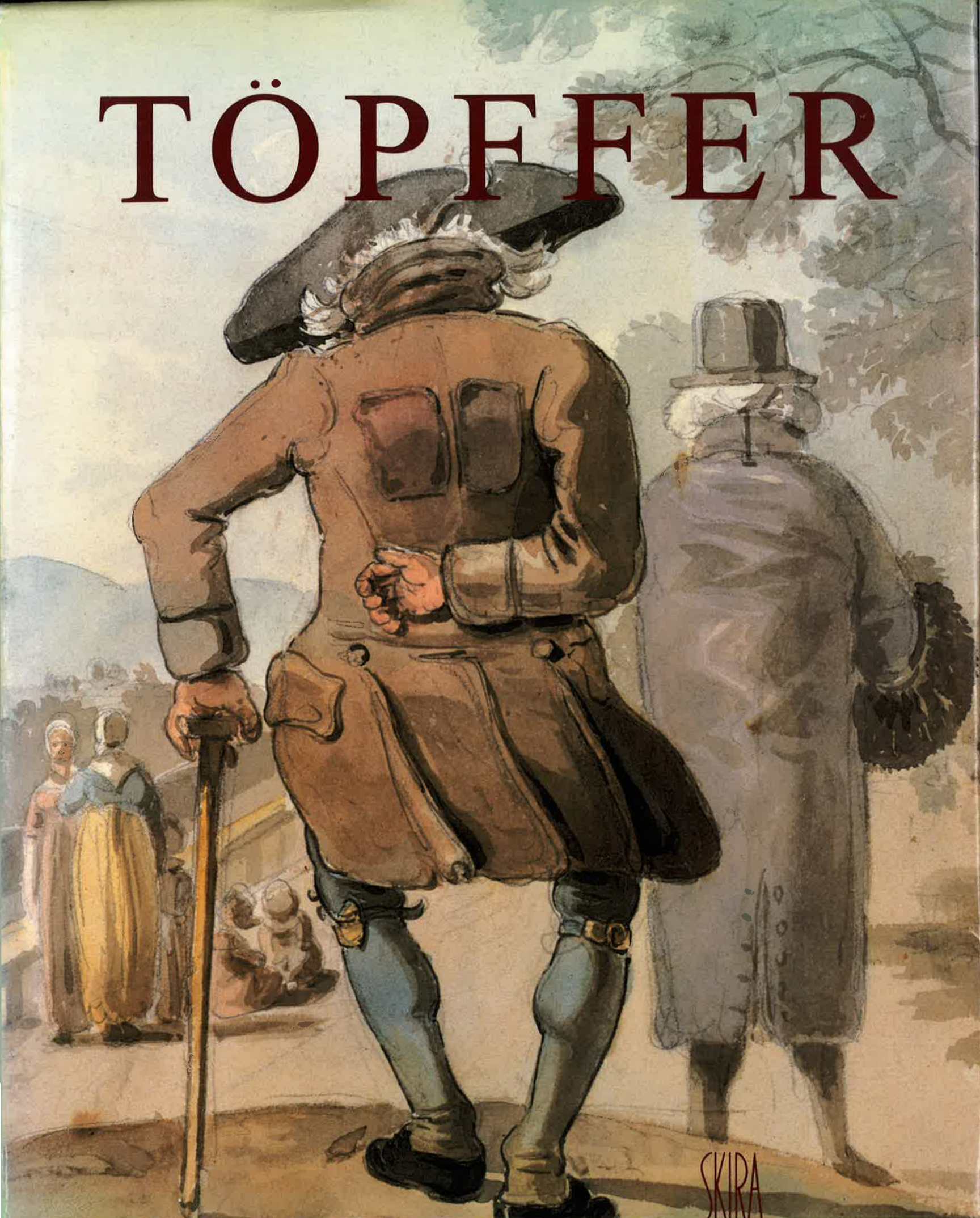
TÖPFFER



SKIRA

TÖPFFER

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

© 1996, by Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève
ISBN 2-605-00311-6

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-t-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 töpfériennes 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 avions 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 töpfériennes

LA MUSE DES CROQUIS

Philippe Kaenel

Quoi qu'il en soit accueillez, Monsieur, avec indulgence mes trois folies. Je tâcherai d'être plus sage une autre fois. Imaginez que je suis tout glorieux de les avoir faites. Voici pourquoi. J'ai des yeux si malades et si menacés que je me crois à chaque fois arrivé au moment de dire un éternel adieu à la Muse que j'ai tant aimée, celle des croquis.[1]

Pour l'amour du dessin

On pourrait appliquer à Töpffer l'expression de Greuze à propos de Gabriel de Saint-Aubin qui avait un «priapisme de dessin»[2]. Une vie passée à dessiner: pendant les heures de surveillance dans l'institut qu'il dirige; le soir, après les cours; en voyage, à chaque halte, dans toute auberge; la nuit tombée, en hiver, dans le grand salon de la maison du faubourg Saint-Antoine; durant les séances académiques ou les sessions du Conseil représentatif de Genève; dans les différents établissements de cure où il tente, vers la fin de sa vie, de soigner ses douleurs de «rate»[3].

Les témoignages de cette véritable manie du dessin abondent. Il y a d'abord les confessions de l'artiste lui-même, dans la fameuse présentation autobiographique qu'il adresse à Sainte-Beuve, à la fin décembre 1840. Il reconnaît cette passion dans ses lettres à ses amis, par exemple dans le mot qu'il envoie au pasteur Monvert de Neuchâtel, dans lequel il se dit «pédagogue de son métier, dessinateur par goût, auteur par occasion, acteur pour ainsi dire», avant d'avouer ironiquement: «Je me cache pour dessiner. Je vais dans ma cave pour composer mes drôleries, crainte qu'on ne m'accuse d'être froid à la Pologne, insensible au grand mouvement social, glacé pour la Belgique!»[4] Vers la fin de sa vie, dans l'*Essai de physiognomonie* (1845), il décrira plus en détail cette pratique amusante, «et à temps perdu pour en avoir moins de regret», qui consiste à dessiner des bonshommes, à leur inventer des personnalités pour ensuite dialoguer avec eux: «Pour nous, nous avons toujours préféré ces partner-là à des partner de Whist ou de piquet»[5], résume-t-il.

Le dessin est un jeu, certes. En tant que tel, il invite à une douce régression qui, Freud et Winnicott l'ont montré[6], permet d'apprivoiser la réalité tout en la fuyant, tout en la reconstruisant – ce dont Töpffer convient avec lucidité en évoquant «ce loisir [...] pour m'entretenir, à côté du monde réel où tout est prose, un monde poétique où je pusse me réfugier à toute heure»[7]. Pour Winnicott, les enfants jouent par plaisir, pour exprimer l'agressivité, pour maîtriser l'angoisse, pour accroître leur expérience, pour établir des

Autoportraits et autres figures, mine de plomb sur papier blanc, 28,2 x 18,5 cm. BPU, coll. Suzannet.

contacts sociaux; les jeux servent à l'intégration de la personnalité et de communication avec les autres[8]: autant de fonctions que l'on retrouve dans la pratique töpfférienne du dessin.

Cette passion du croquis, volontiers avouée par l'auteur, est également attestée par ses proches et par ses premiers biographes. Jacques-Denis Choisy, pasteur et professeur de philosophie rationnelle à l'académie de Genève, rappelle ainsi dans une *laudatio*, au lendemain de la mort de son collègue, combien «cette distraction lui était chère»:

Comme elle allait bien à ses goûts et à son imagination! Il se la fit habituelle en s'étudiant à rendre rapidement par le trait les scènes réelles, les effets de physionomies et jusqu'aux folles pensées qui traversaient parfois son esprit; sa main était partout et constamment active; les croquis échappaient à sa plume sans qu'il y prit garde, dans sa classe, à l'Auditoire, dans les comités où il siégeait.[9]

Le mentor et confident de Töpffer, le professeur Auguste de la Rive, ne dit guère autre chose dans un article nécrologique où il évoque les multiples croquis qui «échappaient accidentellement à son crayon»[10]. Ces témoignages confirment la spontanéité graphique qui a fait la réputation du personnage. Ils tendent à présenter son œuvre comme une sorte d'écriture naturelle et incontrôlée, «naïve» disait-on au XIXe siècle, automatique ou «brute» dans le langage de notre siècle et dans la perspective des défenseurs d'un «art non culturel»[11]. Aux yeux de tous cependant, les dessins et autres autographes de l'artiste expriment son identité profonde, son âme. Ils sont autant de traces de son être. Dans les termes du linguiste Charles Sanders Peirce, ces traits de plume ont une portée moins iconique ou symbolique qu'*indicielle* – comme l'empreinte de la main de l'artiste ou l'ombre de son profil sur le papier. Telle est déjà la conviction très lavatérienne et graphologique d'un vieil ami de Töpffer, l'écrivain genevois John Petit-Senn, qui trouve son écriture à la limite du hiéroglyphe:

On dirait que la plume de cet écrivain spirituel veut peindre les choses en même temps que les mots les expriment; la malice se lit dans certains traits effilés, aigus, la bonhomie dans la rondeur de certaines liaisons, et sur l'ensemble de cette écriture plane et voltige une imagination fantasque qui paraît tracer des croquis en faisant des lettres, et semble vouloir rendre ses pensées avec des caricatures.[12]

Petit-Senn étaie sa comparaison en citant une lettre «dans laquelle, après m'avoir dit mille folies, il finissait par rendre, avec de petits dessins à la plume, les idées qui passaient au travers de son cerveau». Car voilà un autre trait caractéristique de la passion töpfférienne du croquis. Elle s'attaque à tous les supports: bas de lettres, carnets, marges de livres, éventails, cartes à jouer, feuilles de papier grandes ou petites, etc. De nombreux dessins conservés le prouvent, et quelques anecdotes confirment l'ampleur de cette graphomanie. Ainsi, au cours du *Voyage en zigzag par monts et par vaux* de 1836, Töpffer ne peut s'empêcher de saisir, à Worbs, l'ardoise d'un enfant muet, pour y croquer «quelques figures grotesques». Dans l'album autographié qui retrace cette excursion en Suisse centrale, le professeur illustre la joie du petit invalide brandissant son ardoise griffonnée[13]: mise en abîme du dessin et de sa réception joyeuse.

Des gribouillis conservés

Auguste Blondel rapporte un épisode qui caractérise à merveille la marotte de Töpffer et son goût pour les supports les plus divers. Il évoque un souvenir du professeur Ernest Naville relatif à une séance d'examens de l'Académie:

Töpffer avisa soudain, gisant sur le plancher, une feuille de papier tachée d'encre, il s'en empara; lorsque les élèves eurent subi leur interrogatoire Töpffer partit, et M. Naville trouva à sa place un merveilleux dessin à la plume, qu'il avait composé en quelques minutes, en se servant des

Oiseau dévorant et personnages, plume, pinceau et encre noire sur papier crème, 4 x 14,5 cm. MAH/CD.

Profil de femme et personnages chevauchant des oiseaux, plume, pinceau, encre noire sur papier crème découpé, 6 x 8,5 cm. MAH/CD.

Chiens à tête humaine, plume et encre noire sur papier crème, 3,8 x 7,4 cm. MAH/CD.

Eventail, plume, pinceau et lavis, encre noire sur carton, 22 x 18,5 cm. MAH/CD.

éclaboussures d'encre dont le papier était couvert. Inutile de dire qu'il conserva avec soin l'œuvre d'art si dédaigneusement abandonnée par le professeur de rhétorique.[14]

En effet, cet œuvre graphique si «gratuit» fut conservé, collectionné et même publié, notamment par le *Magasin pittoresque* qui a reproduit des dessins exécutés lors du séjour du professeur aux bains de Lavey, en 1843. Ces croquis étaient adressés à une ancienne amie, Emma van Brienen:

Le soir, pour la distraire, il dessinait à la plume sur le dos de cartes à jouer, des scènes, des personnages, la plupart grotesques, qui s'échappaient d'autant plus librement de sa verve humoristique qu'il ne soupçonnait certes pas qu'on pût jamais prendre la peine de les conserver et de les publier.[15]

L'attitude de Töpffer face à la diffusion et à la conservation de ses menus dessins ne manque pas d'ambiguïtés. D'une part, il se plaît à qualifier ses croquis de «folies», d'«âneries», de «gribouillis», de «drôleries», de «fichaises» ou de «barbouillages». Etant donné sa position sociale, il ne pouvait guère faire autrement que d'excuser, dans son opuscule sur l'art de 1833, l'abus de son bâton d'encre de Chine:

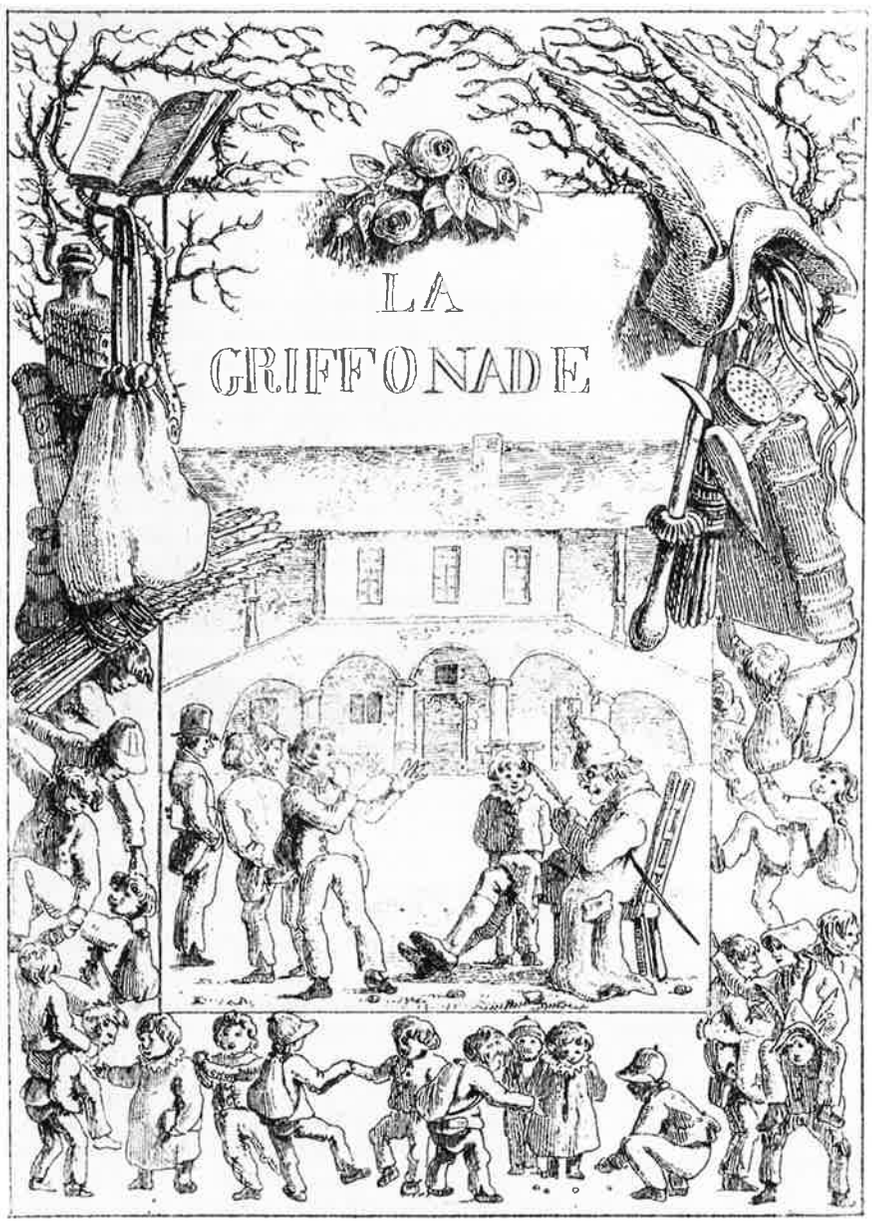
Car ce que plus haut j'appelle poétiquement d'informes essais, ce sont (entre nous) d'abominables barbouillages. Mais je jette un voile sur ces sottises dont il [le bâton] fut toujours la victime et moi l'auteur.[16]

D'autre part, lesdits gribouillis nous sont malgré tout parvenus en quantité. De toute évidence, Töpffer ne les jugeait pas suffisamment insignifiants pour les détruire... Et pour cause: ces croquis, même les plus fous, sont autant d'essais dans le domaine de la caricature. Rassemblés dans des portefeuilles ou collés dans des albums, ils constituent pour l'auteur un précieux réservoir d'idées et de formes.

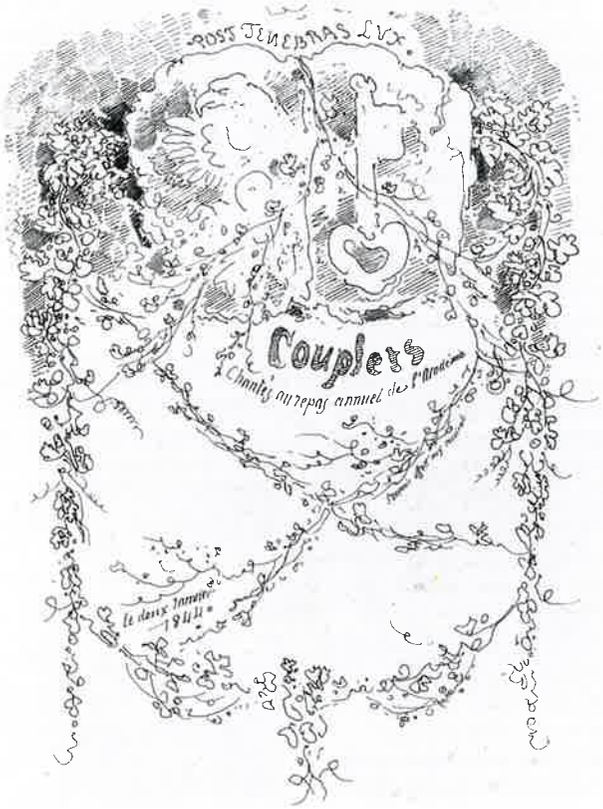
La renommée précoce du jeune Rodolphe explique en partie le volume de cet héritage graphique. Avant 1820, Rodolphe jouit déjà d'une notoriété certaine, rivalisant même avec les œuvres de son père, Wolfgang-Adam. Ce renom encourage John Petit-Senn, littérateur en herbe, à publier sa première œuvre, *La Griffonade*. Töpffer, en effet, lui a promis une couverture illustrée: une eau-forte qui fait figure d'incunable dans son œuvre gravé. La réputation locale de dessinateur et de caricaturiste dont jouit Rodolphe précède donc de loin sa célébrité européenne, acquise grâce à la publication parisienne des *Voyages en zigzag* (au cours de l'année 1843) et des *Nouvelles genevoises* (éditées chez Charpentier en 1841 et chez Dubochet en 1845). La célébrité acquise en tant qu'auteur populaire de la librairie illustrée française contribue aussi à préserver ces feuilles volantes. Les croquis inlassablement tracés par sa plume bénéficient en effet du statut d'autographes, à une époque où l'on collectionne les papiers de personnalités comme autant d'empreintes uniques, comme autant de fétiches physiognomiques de leurs individualités[17].

Le goût pour les autographes prolonge, de manière plus systématique ou spéculative, l'usage des *albums*. Ces recueils oblongs, ces collages de croquis divers dessinent page après page l'histoire de leur propriétaire: signes d'amitiés, traces d'affection, souvenirs de rencontres, collection qui prend de l'ampleur au fil des ans et qui est montrée en privé à des connaissances. Bien des œuvres originales de Töpffer ont survécu par ce biais, essentiellement dans le milieu genevois, pour des raisons familiales ou par fierté «nationale». Ses deux biographes, vers 1886, n'auront d'ailleurs guère de peine à rassembler auprès de ses héritiers, de ses proches et de collectionneurs une vaste documentation formée de lettres et de dessins «soigneusement gardés dans leurs portefeuilles»[18], remis «avec une obligeance empressée»[19].

Cette documentation est accessible aujourd'hui grâce à divers legs, dont celui, capital, fait en novembre 1910 par Adèle, une des deux filles de Töpffer, au Musée d'art et d'histoire[20], et grâce à la très riche collection du comte de Suzannet, conservée à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. D'autres dessins sont demeurés en mains genevoises[21], plus rarement en possession de collections privées et de musées suisses ou étrangers: preuve de la fortune locale de cet œuvre graphique, catalogué, inventorié, exposé presque uniquement sur place[22]. Longtemps, Töpffer est resté «notre Töpffer», titre de l'une des premières



Couverture illustrée pour *La Griffonade* de John Petit-Senn, 1816, eau-forte, 14,3 x 10,1 cm. BPU, coll. Suzannet.



monographies, après celles de Blondel et Relave, signée du Genevois Paul Chaponnière (1930). Et malgré l'éloge de Goethe qui, un siècle plus tôt, a lancé sa réputation en Allemagne, puis suscité une certaine littérature critique tournée vers l'œuvre graphique[23], malgré l'essor récent d'études sur l'illustration et sur l'histoire de la bande dessinée[24], ce corpus de dessins isolés demeure mal connu.

Il ne s'agit pas ici de dresser une histoire de la réception de l'œuvre graphique töpfférien, mais de souligner que ces croquis détachés se définissent avant tout par rapport à leurs destinataires, réels ou potentiels. Ils se distribuent entre les deux pôles qui caractérisent tout l'œuvre de Töpffer – entre espace privé et espace public. Ainsi, le professeur essaime ses «gribouillis» d'abord auprès de sa famille, à commencer par sa femme, comme l'indique un papier qui a pour titre «Douze cartes / petit présent d'amitié à madame / son / ÉPOUSE / 17 mars mil 837»[25]. Ses «folies» sont également adressées à ses amis, à ses connaissances, aux personnes rencontrées en voyage ou lors de ses cures, témoin cette dédicace: «Dix cartes / Présent d'amitié / adressé / au / Sieur ΔΑΒΙΔ Munier / Hébraïsant assermenté / auprès du gouvernement, / propriétaire / ex rentier et, municipal aspirant. / Les aura ce soir en poche chez / le Sieur de la Rive où il en verra d'autres.»[26]

Le dessin sert d'attention. Il devient geste sociable: cadeau ou témoignage de reconnaissance, à l'exemple des illustrations marginales qui enrichissent certains des livres dédicacés de Töpffer. Il orne de manière conviviale les «Couplets chantés au repas annuel de l'Académie» en 1844 et les annonces qui servent d'invitation soit au baptême de sa fille Esther (1840), soit aux soirées théâtrales du pensionnat, où sont jouées ses pièces satiriques.

La graphomanie fait partie du personnage et de son image dans les milieux genevois. Il s'agit d'une pose sociale de la part de quelqu'un qui adorait amuser la galerie par ses talents d'imitateur. En d'autres termes, le dessin fonctionne comme un mode de communication qui souvent orne ou supplée à la parole et à l'écriture. Il est à la fois jeu pour soi-même et pour autrui; un jeu particulièrement émouvant dans les tendres petits mots, écrits très gros et illustrés de dessins volontairement enfantins, que Töpffer, vers la fin de sa vie, envoie à sa petite fille Esther. Le destinataire contribue à façonner l'œuvre qui, à son tour, agit sur lui. Justement, cette relation à la fois dialectique et pragmatique préoccupe beaucoup Töpffer qui, à partir des années 1830, va longuement réfléchir sur l'efficacité didactique et le pouvoir idéologique des images.

Lavis, plume, crayon et autographie

Les œuvres graphiques de Töpffer varient non seulement selon leurs destinataires, mais encore ils dépendent de l'état de ses yeux et de sa maîtrise des procédés graphiques; une évolution difficile à retracer dans le détail, puisque la presque totalité des dessins originaux ne porte aucune date.

Couplets chantés au repas annuel de l'Académie, 1844, autographie, 28,1 x 22 cm. BPU, coll. Suzannet.

Une chose apparaît cependant assez clairement. A ses débuts, Töpffer exécute quelques aquarelles proches du style de son père. Puis, jusque vers 1832, Rodolphe pratique abondamment le *lavis*[27]. Il utilise le pinceau comme la plume ou le crayon: il lave paysages et scènes de genre sans esquisse préalable, avec une certaine minutie lorsqu'il s'attache à rendre la végétation, mais sans préciosité, toujours d'une manière contrastée et graphique qui donne à voir le tracé du pinceau, tantôt linéaire, tantôt fait de larges à-plats, mais toujours fluide.

Pour Töpffer, le lavis est une technique de dessin à part entière. En effet, son cinquième opuscule d'esthétique, publié en 1833, s'emploie à prouver qu'il s'agit d'un art et non d'un simple procédé. Il saisit l'occasion pour s'insurger contre le goût du fini, du léché, de la stricte copie, de la manie des artistes qui se donnent pour seul but l'imitation du modèle[28]. «Candeur, naïveté, bonhomie, simplicité, ce sont les plus précieuses qualités du lavis», résume l'auteur. Comme toujours, les principes qu'il établit dérivent de sa pratique personnelle, qui tend à exclure les techniques mixtes et qui sépare le dessin au crayon de celui à la plume ou au lavis, au nom de l'autonomie de ces différents moyens artistiques. Le lavis pur (Töpffer déconseille même le mariage de la sépia et de l'encre de Chine) produit en effet un sentiment d'*unité* qui, dans les écrits ultérieurs, figure parmi les trois principes fondateurs du Beau, avec la liberté et la simultanéité.

Le style des *dessins à la plume* varie sensiblement au gré des destinataires, des sujets, des supports ou des formats. Les croquetons physiognomiques et autres folies, œuvres très privées qui n'ont parfois d'autre public que le dessinateur lui-même, se caractérisent par un trait rapide et inégal, souvent plus appuyé, tantôt virevoltant, tantôt cassant et, dans l'ensemble, plutôt sommaire. Töpffer y fait montre d'une volontaire incorrection. Au contraire, certains paysages déploient un graphisme complexe: traits parallèles, hachures croisées en oblique, zigzags plus ou moins serrés ou encore coups de plume indéfinissables qui débutent en vaguelettes, s'entortillent, se déroulent pour se fondre avec d'autres ou s'interrompre brusquement. Dans l'ensemble, Töpffer approche la nature comme la figure, cherchant à combiner fidélité et expressivité, ainsi qu'il l'écrit dans le chapitre intitulé «Du trait, considéré dans le paysage», où il affirme qu'il faut en respecter «le caractère individuel», «parce que c'est de traits semblables que se compose l'expression de mon site, les mœurs, si je puis dire ainsi,

Les gardiens de chèvres, mine de plomb, lavis à l'encre de Chine, 13,5 x 21 cm. MAH/CD.

Galop et chiens, plume et sépia sur papier blanc, 22 x 28,3 cm. MAH/CD.

et la physionomie des objets que je représente, comme aussi la naïveté et le charme de ma copie»[29].

L'usage du *crayon* est plus rare dans l'œuvre graphique conservé. Cette absence est d'autant plus regrettable que Töpffer l'emploie avec une grande finesse. Tandis qu'il déclare son amour pour l'encre de Chine et son affection fétiche pour son bâton noir et ses pinceaux, pas un chapitre de ses opuscules sur l'art n'est consacré au crayon, qui surgit toutefois à certains moments de la démonstration, par exemple lorsque l'auteur définit les avantages du trait par rapport à la couleur en prenant pour sujet d'étude un âne:

> Le trait, c'est cette ligne dans laquelle j'enferme l'espace qu'occupe mon âne. A mesure que mon œil suit les contours extérieurs de l'échine, mon crayon les reproduit sur le papier, il monte ensuite le long des oreilles, il redescend le long du profil, s'arrête aux finesses du museau, et poursuit sa route jusqu'à ce qu'il ait de nouveau atteint l'échine.[30]

Dans ce passage et plusieurs autres, Töpffer se met en scène comme un flâneur qu'un baudet fictif accompagne dans la nature au fil de son parcours et de ses *excursus* esthétiques. Le crayon, prenant peu de place et toujours à portée de main, est en effet l'instrument de prédilection du voyageur. Il règne presque sans partage dans les calepins emportés par le professeur lors de ses tournées. Quelques feuilles isolées révèlent un intérêt certain pour le crayon: dans le jeu des dégradés, des estompes, dans l'alternance des tracés volatiles exploitant le grain du papier et des traits appuyés, d'un gris intense et luisant.

Le ciel s'était de nouveau entièrement chargé de nuages (Le col d'Anterne), février 1844, mine de plomb, crayon gras, fusain estompé, plume, encre de Chine et sépia sur papier blanc, 19 x 14,3 cm. MAH/CD.

Au niveau stylistique, les *autographies* se distinguent assez clairement des croquis uniques à la plume. Comme le note avec justesse Gisela Corleis[31], les premières sont tracées de manière plus égale, alors que les autres sont souvent esquissés avec plus de vigueur et plus grossièrement. Cela vient du fait que Töpffer recherche, dans son œuvre lithographié, un maximum de clarté et de lisibilité pour ses lecteurs et spectateurs – une exigence qui n'affecte pas dans la même mesure ses pochades plus privées. De plus, la plume de roseau, tant appréciée pour ses charmes naturels, cède parfois la place, dans les autographies, à la plume de fer[32] – un instrument dont Töpffer pense pourtant le plus grand mal, car il l'associe au progrès industriel. Enfin, les croquis uniques sont exécutés de chic, d'un seul jet, alors que les lithographies reprennent, recomposent et mettent au net, pour l'édition, un ensemble d'études préalables.

Le tracé des autographies se caractérise donc par une sorte de spontanéité simulée et cultivée, mise en évidence par les dernières publications de l'auteur. Entre 1842 et 1843, les *Essais d'autographie*, le *Voyage autour du Mont-Blanc* et les *Souvenirs de Lavey* non seulement exposent et promeuvent les possibilités de cette technique de reproduction lithographique, mais encore ils s'efforcent d'établir son autonomie artistique. D'un point de vue formel, cette volonté s'exprime dans la séparation plus marquée, dans les recueils tardifs, entre écriture et figure. Pour reprendre les termes de l'auteur à propos du lavis, l'autographie cesse alors d'être un procédé pour devenir un art.

Afin de mieux saisir la place de ce moyen de reproduction dans la pratique et le discours töpffériens, il ne faut pas oublier que le Genevois en vante les mérites à une époque dominée par la gravure de reproduction, *allographe*. L'idée de reproduire son œuvre «original», dans le sens généralement admis par les catalogues raisonnés[33], fera son chemin bien plus tard, dans un autre contexte: celui du renouveau

La maison sur la montagne, plume, 27,6 x 19,5 cm. BPU, coll. Suzannet.

de l'estampe. Les efforts réitérés de Töpffer pour promouvoir l'autographie, encouragée également par Senefelder, son inventeur, n'ont en effet pas eu de suites immédiates. L'exemple töpfférien est trop lié au cas particulier de l'écrivain-dessinateur. Surtout, il va à l'encontre des pratiques industrielles fortement implantées dans l'illustration contemporaine. Dominée par la reproduction en typographie, celle-ci se tournera par conséquent vers d'autres procédés (mécaniques, galvaniques ou photographiques), plus compatibles avec ses intérêts.

En définitive, l'héritage töpfférien est moins d'ordre technique qu'esthétique. Il survit à travers son art du dessin, mis en œuvre dans ses histoires en estampes[34], malgré les affirmations du pasteur Gaberel prédisant, au lendemain de la mort du professeur genevois, que «comme dessinateur, Toepffer est l'auteur d'un genre qui ne fera point école»[35]. Mais personne ne pouvait alors imaginer quelle serait la fortune de ce genre d'illustration au siècle suivant.

Menus propos sur le dessin

Le «Traité du lavis à l'encre de Chine», formé des opuscules quatrième (1833), cinquième (1833), sixième (1835) et dixième (1839) des *Menus propos*, avance une théorie du dessin et de l'imitation. En effet, dès les premières lignes, Töpffer annonce la couleur en affirmant vouloir écrire non pas un manuel (axé sur la description des procédés techniques, comme le faisait en 1827 le *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* du Genevois P.-L. Bouvier)[36], mais un traité sur l'art et sur l'esthétique du dessin.

Le mot même de «dessin» conserve toutefois une certaine ambiguïté dans ces opuscules qui marquent une étape significative dans l'évolution de la critique töpfférienne puisque vers 1832, peu après sa nomination à l'Académie, le nouveau professeur met en sourdine ses réflexions caustiques sur les conditions sociales de l'art à Genève, thème de ses trois opuscules précédents. Dans son «Traité», le terme oscille entre le sens large des «arts du dessin», synonyme de «beaux-arts» depuis Vasari, et le sens restreint, plus technique car Töpffer s'attache également, mais avec humour et poésie, à la description des instruments et des procédés graphiques.

Ces écrits s'élèvent entre autres contre le statut du dessin au sein des institutions genevoises qui longtemps l'ont assimilé à un exercice technique, utile au seul perfectionnement de la Fabrique, c'est-à-dire des arts industriels et mécaniques[37]. Les opuscules en question prennent indirectement position contre l'enseignement académique du dessin, accaparé par la copie de gravures et de moulages d'après l'antique[38]. Avec son traité, Töpffer remet aussi en cause la hiérarchie des genres et des techniques telle qu'elle empreint par exemple le discours tenu devant la Société des Arts, en 1788, par le collectionneur genevois François Tronchin, un «connaisseur», au sens contemporain du terme, qui déclarait alors: «Le Dessinateur peut ne pas devenir peintre, mais le dessin est la première étude du peintre.»[39] Au contraire, pour Töpffer, le dessin ne se limite pas à la traditionnelle «première pensée» de l'artiste, valorisée comme telle, surtout depuis le XVIIIe siècle[40]. Le dessin devient un art en soi grâce au romantisme, qui brandit l'esthétique du croquis tel un étendard face aux canons néo-classiques. En d'autres termes, le discours töpfférien sur l'autonomie du dessin s'inscrit d'une part dans l'histoire de la fortune

«Dessiné à Cronay pour ma chère Kity le 23 8bre 1844 – c'est le noyer du père Guidoux et notre château», 23 octobre 1844, plume, bistre au premier plan, sépia au deuxième plan sur papier crème, 22 x 24,5 cm. MAH/CD.

artistique des arts graphiques en Europe, et d'autre part prend position face aux usages et aux normes du milieu local et institutionnel.

D'un point de vue stylistique et argumentatif, le «Traité du lavis à l'encre de Chine», tout en repoussant l'exemple du manuel, n'a pas grand-chose d'un traité dont le lecteur attendrait une thèse exposée avec un sérieux systématique. Malgré tout le mal que Töpffer pense du «matérialisme» de Diderot, ses opuscules des années 1830 rappellent la démarche de l'auteur des *Salons*[41] qui, au fil des expositions dont il rend compte, développe une esthétique tâtonnante, à la fois pragmatique et intuitive, multipliant les registres, sautant de la description au dialogue, du pathétique au comique. Le Genevois, passé expert dans le pastiche et la parodie, pousse l'exercice de style jusqu'à prendre pour modèle la littérature excentrique, dans la tradition sternienne. La table des chapitres de son traité est d'un burlesque stupéfiant, sans équivalent dans l'histoire de la littérature artistique. Mais il serait erroné de croire que Töpffer n'a pas de projet sérieux: le détachement, le zigzag, le jeu et l'humour répondent à des exigences personnelles, affectives et intellectuelles, à travers lesquelles il perçoit et pense la réalité.

Les quatre opuscules du «Traité» posent une série de questions centrales autour desquelles s'articulent, à la manière d'un puzzle, des réflexions apparemment détachées. La première interroge – nous l'avons entrevu à propos du lavis – la distinction entre l'art et les procédés, systèmes et autres recettes mécaniques. Nombre de pages combattent le goût des œuvres trop finies, qui oublie qu'il n'y a qu'un seul maître: la Nature. Inversant l'échelle des valeurs qu'il conteste, Töpffer place le trompe-l'œil au plus bas échelon de l'imitation artistique. Pour lui, l'imitation n'est pas un objectif en soi, mais un *moyen* pour atteindre le Beau. Par là même, il s'inscrit à la suite d'auteurs aussi différents que Du Bos, l'abbé Batteux, Diderot ou Quatremère de Quincy, qui tous condamnent la copie servile[42].

L'éloge du lavis prépare le terrain à celui du *trait*, supérieur au relief et surtout à la couleur qui «flatte les yeux» et non le cœur – propos chromophobes d'ancestrale tradition, renouvelés par l'idéologie protestante et par les querelles entre artistes et littérateurs d'art, Poussinistes contre Rubénistes, Ingristes contre Delacruciens[43]. En effet, le trait, qui «répond si bien à notre manière intuitive d'observer»[44], réunit une série de qualités pratiques et esthétiques fondamentales selon l'auteur, soit la spontanéité, la rapidité, la clarté et la liberté. Surtout, il est un moyen d'imitation qualifié de conventionnel, d'arbitraire ou d'artificiel, qui contrecarre les vanités du trompe-l'œil, mais aussi de la copie, du fac-similé, du calque, et de tous les moyens modernes qui cherchent à vendre l'illusion de la réalité: cosmorama, diorama, panorama et, dès 1839, photographie. Tous ces moyens mécaniques excluent précisément ce qui fait, selon Töpffer, «le charme du croquis, qui choisit avec vivacité, et qui isole avec hardiesse»[45]. Ils sont étrangers à la loi qui couronne son argumentation et qu'il sort à plusieurs reprises de sa poche – un peu à la manière de la «ligne serpentine» hogarthienne – comme un œuf de Colomb: «le peintre, pour imiter, transforme».

Autolégitimation et deuil de la couleur

En 1839, l'annonce de la découverte de la photographie tombe à point pour Töpffer qui saisit au vol l'information dans le quatrième et dernier livre de son «Traité du lavis à l'encre de Chine». Ce qu'il appelle «la machine de Daguerre» va dès lors emblématiser tout ce qu'il repousse au nom d'un art libre, poétique et spirituel, soit le procédé, le fac-similé, le matérialisme et le progrès[46].

Dans ces années, le discours tenu par Töpffer sur le lavis, l'éloge du trait, la mise en valeur de l'incorrection et la naïveté en art tendent à légitimer ses «folles» productions graphiques (de manière encore très indirecte dans l'article intitulé «Réflexions à propos d'un programme» de 1836). Car au même moment, son œuvre littéraire et graphique connaît une diffusion de plus en plus large, bientôt prise en relais par la place parisienne. En 1839, Charpentier s'apprête à publier les *Nouvelles genevoises* dans sa petite «Bibliothèque» populaire à trois francs cinquante, tandis que l'éditeur Aubert, spécialisé dans l'imagerie bon marché, est en train de contrefaire certaines histoires en estampes.

Le succès des contrefaçons parisiennes incite le Genevois à revendiquer ouvertement la paternité de ses inventions autographiques, dans le compte rendu de ses *Essais d'autographie* (1842), puis dans l'*Essai de physiognomonie* (1845)[47]. Ainsi lit-on, dès le quatrième et dernier livre du traité sur le lavis, en 1839:

> Réfléchissez. Il y a dans telle esquisse au trait qui est pleine de mouvement, de vie, d'esprit, quand même pas une forme n'est juste, quand même les membres de gens y sont mal emmanchés, et leur tête à peine sur leurs épaules.[48]

> Ce sentiment du dessin, lorsqu'il n'a pas été cultivé et épuré par l'étude, se manifeste par une certaine énergie dans l'imitation des formes, indépendamment de la correction et de la noblesse; il saisit avec vigueur ce qui donne le caractère, ce qui rend l'expression, le mouvement; bien que grossier, il plaît par son feu, par sa naïveté, son aisance.[49]

Comment ne pas associer ces lignes aux dessins de l'auteur? La mise en valeur de l'incorrection du dessin se transforme, par ricochet, en une apologie de ses propres «barbouillages». La tentation est grande d'expliquer ou d'illustrer la théorie par la pratique du dessin; mais l'exercice ne va pas sans risques. Tout discours critique endogène propose en effet une série de leurres à celui qui se contenterait de regarder l'œuvre à travers les lunettes de l'artiste, négligeant les conditions et les enjeux de la théorisation et, inversement, de l'instrumentation de la théorie. Dans le cas qui nous occupe, l'absence regrettable d'une étude qui fasse le point sur l'esthétique töpfférienne – sur ses sources, ses modèles, ses formes, son évolution, sur ses objectifs et sur sa réception – rend encore difficile l'évaluation de la place du dessin dans l'œuvre du Genevois. Par exemple, dans quelle mesure la pratique du trait spontané, incorrect, et son éloge résultent-ils de choix plutôt esthétiques que psychologiques – ou même physiologiques? En se penchant sur les problèmes d'yeux de Töpffer, David Kunzle suggère que sa mauvaise vue (probablement causée par la dégénérescence du vitré) serait à l'origine de sa

technique rapide et «maladroite» du dessin et, par conséquent, de ses positions esthétiques[50]. Pour cette raison, par exemple, Töpffer refuse de se charger lui-même de recopier ses dessins sur bois, lorsqu'il s'agit d'illustrer les *Voyages en zigzag* et les *Nouvelles genevoises*. Il n'en fait pas mystère à son éditeur, alors que son champ visuel commence à se brouiller plus gravement:

J'ai les yeux cuits il est vrai. Mais outre que moi, je ne sais faire ces choses là qu'en les enlevant à la pointe de la plume, par crise, sans intervalle et sans esquisse, trouvant toujours mon c[om]pte, âne que je suis en fait de dessin, à gribouiller de sentiments [...].[51]

Le fait physiologique – indiscutable – ne doit toutefois pas être surestimé. La dégradation de la vue de l'artiste s'accélère assez tardivement. Par ailleurs, Töpffer n'a pas une mauvaise vue, au sens où on l'entend couramment. Il n'est apparemment ni myope ni presbyte, mais son champ optique, surtout dans les années quarante, est de plus en plus obstrué par des corps flottants qu'il appelle ses «grenouilles» ou ses «filoches», et qu'il esquisse dans son journal[52]. Comment expliquer sinon la minutie de son écriture, la calligraphie impeccable de l'*Essai de physiognomonie* (en 1845!), et, malgré tout ce qu'il en dit, la précision de son dessin (par exemple dans l'*Histoire d'Albert*, de 1845 également)? Surtout, les effets strictement physiques ou perceptifs de cette infirmité oculaire seraient restés secondaires s'ils n'avaient déclenché chez Töpffer une réaction affective particulièrement violente. En quelque sorte, comme pour mieux marquer le renoncement aux beaux-arts, Töpffer se coupe (se «castre») de toute ambition académique, renonce à son rêve de peinture, tire un trait sur son désir de couleur[53]. Il porte le noir, à l'image des lunettes fumées qu'il doit garder sur le nez pour se protéger des atteintes de la lumière. La dévaluation contrite de la couleur a certes des origines physiologiques. Mais les enjeux réels de ce rejet contraint s'expliquent avant tout au niveau psychologique.

Ainsi, l'éloge de l'encre de Chine manifeste littéralement son deuil existentiel et le met en accord avec son nouvel «état», physique et professionnel. En 1835, cette reconversion, appuyée par tant de menus propos esthétiques, ne supprime pas toutes les tentations. Car en reléguant la couleur au troisième plan, Töpffer confesse néanmoins: «Pour dire ceci, j'ai besoin de faire violence à mon propre goût, tant je trouve la couleur une chose remplie d'attraits, tant je partage, malgré moi, les préjugés que je combats.»[54] En d'autres termes, après la crise de 1820, le noir devient la couleur symbolique de ses humeurs mélancoliques (qu'il appelle ses «noirs») et de ses choix esthétiques.

«Essai de plume de Roseau pour dessiner et pour Ecrire», 22 février 1834, plume, 8 x 17,7 cm. BPU, coll. Suzannet.

Esquisses et pensées détachées

> *Voilà, et des têtes, et un monsieur, et une dame, qui présentent au plus haut degré ces traits rompus, des discontinuités de contour pas mal monstrueuses, [...] pour le dessinateur, ce sont là tout autant de formes abrégées qui dissimulent avantageusement son ânerie en fait de dessin correct et terminé [...].*[55]

Folies mises en page

«Essai de plume de Roseau pour dessiner et pour Ecrire», tel est le titre performatif (au sens linguistique du terme) que Töpffer donne à l'une de ses feuilles de croquis: un chien, des personnages de face, une série de physionomies plus ou moins grotesques,

«politique du quartier / Société choisie / Travaux scientifiques», plume et sépia sur papier fort blanc, 17 x 28 cm.
MAH/CD.

des essais de calligraphie entourent un paysage vivement tracé et une date, celle du 22 février 1834[56]. Comme tant d'autres apparemment gratuites, cette page montre le professeur dans son exercice préféré: le «gribouillage». Elle révèle la grande attention de l'auteur pour les matériaux et les instruments du dessin: «J'ai les plumes de métal en abomination», écrit-il à son cousin Dubochet, avant de lancer un plaidoyer en faveur des plumes de roseau[57].

Comment Töpffer intervient-il sur l'espace de la feuille? Une partie des dessins, exécutés sur du papier assez léger et lisse, ont été découpés après coup, par l'artiste ou par ses destinataires. D'autres pochades exploitent le format oblong des divers albums «vierges» que l'on trouvait alors sur le marché (Töpffer se fournit entre autres chez son imprimeur, Schmid). Dans le cas de compositions uniques, le sujet est parfaitement centré et mis en place sur cet espace déterminé.

La question se pose avant tout pour les feuilles saturées par des figures juxtaposées, souvent sans ordre apparent. Quelle est l'idée qui déclenche le mouvement de la plume? Quel motif est-il croqué le premier? En parcourant ces pages, on a le sentiment qu'elles s'élaborent fréquemment de gauche à droite, dans le sens de l'écriture. Les formats allongés et les dispositions en largeur demandent également au spectateur un réflexe de lecture, de gauche à droite, et l'invitent à narrativiser la scène. Ce schéma caractérise à la fois les séquences de physionomies, les poursuites, les déplacements et autres actions qui jouent sur la répétition de figures et sur leur mouvement. Ici, les motifs tantôt se jouxtent, tantôt s'enchaînent en séquences linéaires ou contrastées, par séries de vis-à-vis.

Ailleurs, la plume se plaît à vagabonder vers le haut, à zigzaguer vers le bas. Les croquis qui en résultent s'étagent selon un schéma plus architecturé, parfois organique, et souvent acrobatique (les figures s'appuient les unes sur les autres comme autant de pyramides humaines). Le sentiment d'incohérence suscité par ces feuillets, au premier coup d'œil, est également dû à la discontinuité et à l'hétérogénéité des sujets esquissés, et à l'absence intentionnelle d'échelle, qui favorise un savant jeu de rencontres cocasses: «contraste frappant», «effet d'optique», précisent à ce propos plusieurs légendes autographes.

La page légendée «politique du quartier / Société choisie / Travaux scientifiques» donne une idée de la manière dont Töpffer procède[58]. Après avoir esquissé deux groupes de personnages conversant au haut de la feuille, il s'est préoccupé de leur donner une certaine assise, pour éviter qu'ils ne flottent «en l'air». Il choisit donc de les dresser sur deux plateaux, l'un porté par un bonhomme sur sa tête, l'autre véhiculé sur le dos d'un basset à la queue touffue. Ce chien grotesque en appelle deux autres, ajoutés au bas de la page. Leurs queues, également généreuses, suscitent à leur

tour deux motifs: un savant muni d'un compas pour en mesurer l'ampleur, et un personnage lilliputien, mélancoliquement assis à l'ombre de l'appendice caudal du second animal.

Un autre dessin légendé «paturages / politiques / demi solde» réunit quelques physiognomies des deux sexes, notamment deux femmes dialoguant dont l'une laisse échapper de ses lèvres un... serpent (ah! la médisance des filles d'Eve...). Le maléfique animal se retrouve au bas de la page, monstrueusement dressé sur deux pattes et monté par une série de personnages. Côté tête, il s'apprête à dévorer un bonhomme, tandis qu'à l'autre bout, deux personnages sérieux (dont un homme qui semble revêtu d'un habit religieux) portent sa queue. Pour couronner le tout, en haut de la feuille, Töpffer place des individus en équilibre sur diverses têtes dont les plus chevelues servent de pâturage à deux minuscules chevaux.

Ce sont là deux échantillons du corpus graphique dont il sera question dans les pages qui suivent, et qui s'attachent à ces croquis isolés, sans lien immédiat avec les histoires en estampes ou les illustrations des nouvelles et des voyages. L'exégèse töpfférienne s'est peu préoccupée de ces rejetons de sa plume. Elle les a traités comme l'auteur affectait de les juger, comme des barbouillages sans conséquence. Et lorsque Paul Mirabaud décida d'éditer en héliographie *Soixante-cinq dessins, sépias, aquarelles, lavis, etc., etc. de R. et A. Töpffer* (1886), il choisit les dessins les plus «appliqués» de Rodolphe, essentiellement des projets d'illustrations et quelques lettres illustrées, pour souligner l'aspect intime et chaleureux du personnage. Or, ces pensées détachées sont un terrain d'expérimentation, et notamment le lieu où s'élaborent les histoires en estampes. Töpffer le confirme dans l'*Essai de physiognomonie* en prétendant avoir trouvé le personnage de Crépin «dans un bond de plume tout à fait hasardé»[59]. Ces feuilles volantes sont en quelque sorte les trampolines de la fantaisie töpfférienne. Elles portent par ailleurs les traces de la culture caricaturale de l'auteur, qui reprend à son compte une série de thèmes et de procédés traditionnels. Les «folies» manifestent une certaine logique graphique et témoignent d'une indiscutable connaissance de l'estampe satirique. Entre les lignes se profile d'abord l'exemple de Töpffer père, dont Rodolphe reprend plusieurs motifs (pots et oiseaux, par exemple), puis le modèle anglais (Hogarth, Rowlandson, Gillray, Cruikshank) auquel le Genevois s'identifie volontiers, car les Britanniques «sont en général dessinateurs bien moins corrects et bien moins scrupuleux»[60]. Enfin, malgré les critiques qu'il réserve aux dessinateurs français, il connaît certainement les charges lithographiques de Boilly, de Carle Vernet, et il est familier des œuvres des illustrateurs qui font carrière sous la Monarchie de Juillet grâce à *La Caricature* ou au *Charivari*, dont Daumier et

«paturages / politiques / demi solde», plume et sépia sur papier fort blanc, 17 x 28 cm. MAH/CD.

A cheval sur des autruches, plume et encre noire sur papier fort crème, 10 x 22,5 cm. MAH/CD.

Vase grec avec figures chevauchant des autruches, VIe-début Ve siècle avant J.-C., détail. Boston, Museum of Fine Arts.

surtout Grandville, le maître d'un genre dans lequel Töpffer aime à s'exercer: la caricature animale[61].

Cela dit, bien des sujets d'une tournure d'esprit très personnelle nous échappent dans leur apparente idiosyncrasie. Que faire, par exemple, de ces animaux anthropophages, de ces vénérables sages barbus vêtus à l'antique, de ces personnages montés sur des sortes d'autruches comme pour un steeple-chase, et de tout ce jeu fantasque sur les moyens de transport (chiens, serpents, oiseaux) plus ou moins farfelus? Il y a deux manières de leur conférer un sens. La première est d'ordre spontanéiste ou «naturel»: ces dessins auraient des motivations psychologiques. Peut-être ces scènes de dévoration et ces monstres exorcisent-ils des angoisses et canalisent-ils l'agressivité du professeur. Peut-être mettent-ils en images des fantasmes ou réalisent-ils sur le papier des désirs rentrés. Les déplacements et les voyageurs exprimeraient la frustration du chef de pension, rivé à ses responsabilités genevoises et ne trouvant son bonheur que dans les excursions alpestres[62]. De ce point de vue, les chiens que sa plume de roseau lâche sur le papier symboliseraient les tensions vécues par Töpffer, enchaîné à son institut, gardien de ses élèves, qui parfois laisse échapper ses pulsions, ventre à terre, gueule ouverte. La seconde interprétation repose, elle, sur une hypothèse culturelle et historique: dans ces dessins, Töpffer aurait donné libre cours à sa connaissance de motifs et de thèmes empruntés à diverses traditions iconographiques, caricaturale ou grotesque. Les folies pourraient également faire allusion à des textes précis. Dans ce cas, elles auraient le statut de *private jokes* adressés à son entourage, qui disposait des bonnes clés de lecture. Le motif des pots et des oiseaux semble accréditer cette piste.

Prenons le cas des autruches. Le point de vue «spontané» verra en elles les véhicules de la fantaisie töpfférienne et l'expression de ses aspirations au dépaysement. La perspective culturelle notera quant à elle que les autruches ont la réputation de pouvoir servir de monture, à tel point que Johann David Wyss, l'auteur du célèbre *Robinson suisse,* consacre un chapitre de son roman à la description de l'éducation de ces volatiles. L'ouvrage en question, best-seller de la littérature pour l'enfance au XIXe siècle, existait dès 1814 dans la traduction de l'écrivain lausannois Isabelle de Montolieu. Tout porte à croire que Töpffer avait lu et fait lire ce texte en famille ou dans son pensionnat. Mais il y a plus. «Autruche» est un mot d'origine grecque qui signifie «oiseau». Or, il

existe des vases antiques figurant des chœurs de personnages montant des autruches... Töpffer, amateur des beaux-arts, traducteur de Démostène et fasciné par la littérature grecque, n'a certainement pas manqué de s'intéresser à l'art des Anciens. Son beau-frère Duval possédait d'ailleurs une collection de recueils de monuments et d'ornements antiques qu'il donna à la Société des Arts en 1822[63]. Dans son «mot, très-long, sur la peinture des Anciens» (livre troisième, chapitre VI des *Réflexions et menus propos*), Töpffer cite du reste les sources de son savoir en la matière, soit d'une part la gravure de reproduction, et d'autre part des copies rapportées par «d'habiles artistes». Des deux hypothèses – *Robinson suisse* ou vases grecs –, la première est plus vraisemblable que la seconde, bien que celle-ci ait des implications esthétiques plus séduisantes. Quoi qu'il en soit, les deux approches – spontanéiste et culturelle – placent l'historien de l'art face à un dilemme qui met en cause ses catégories de perception et d'analyse. Comme le dit si bien E. H. Gombrich, l'historien «doit réaliser qu'il est impossible de toujours tracer une ligne précise entre les éléments qui ont du sens et ceux qui n'en ont pas»[64].

On pourrait imaginer Töpffer sous les traits de Jules, le jeune héros de la nouvelle intitulée «Les deux prisonniers» (1837), qui, enfermé avec ses devoirs d'école, laisse courir un hanneton imbibé d'encre sur sa page avant d'essayer de diriger ses mouvements capricieux. Ces menues folies zigzaguent elles aussi entre le non-sens et la raison: tantôt tracé fantaisiste et incontrôlé de la plume sur le papier, tantôt pensée graphique plus orientée, cheminant vers la fable ou vers la réflexion physiognomonique.

Procédés caricaturaux

Les formules graphiques exercées dans ces pages relèvent – pour reprendre les termes mêmes de l'*Essai de physiognomonie* – de «la caricature soit grotesque, soit bouffonne, soit surtout comique; c'est-à-dire que c'est de la combinaison de traits tout à fait arbitraires et factices que naissent le plus souvent les types de physionomies les plus drôles»[65]. Dans une certaine mesure, le traité de 1845 propose une théorie de la caricature, que Töpffer fonde entre autres sur la rhétorique. Ainsi, à propos du caractère abréviatif et synthétique du trait, le professeur souligne sa ressemblance

Salutations, grosses têtes, plume et bistre sur papier blanc, 18 x 24 cm. MAH/CD.

«adieu chère et trop infortunée épouse et femme! mes complimens à tout le monde! / calamiteux – contemplatif inspiré – pénétration manquée / Tu fis tout mon malheur volage !!!!», plume et sépia sur papier fort blanc, 17 x 28 cm. MAH/CD.

avec le «langage écrit ou parlé»[66]. Un peu plus loin, il compare les croquis cursifs à des «symboles» et à des «figures de rhétorique». Ces remarques font écho à l'un des chapitres de l'opuscule de 1839, intitulé «Ut pictura poesis», qui accorde également aux beaux-arts l'usage de l'hyperbole, de la métaphore, bref, des figures de style[67].

Parmi les artifices «rhétoriques» du dessin, l'auteur relève l'importance de l'ellipse et de l'hyperbole. La volontaire incorrection de ses croquis et la nécessaire simplification des formes induite par le trait (il n'y a pas de lignes dans la nature, répète Töpffer) favorisent l'art des *déformations*, instrument fondamental de la caricature[68]. Les personnages excessifs se pressent dans ses dessins isolés. Affublés de grands nez, de ventres immenses et de «grosses têtes» (une hypertrophie satirique très en vogue dans l'illustration périodique française depuis les années trente)[69], ils alternent avec des individus filiformes ou minuscules. Plusieurs croquis ont d'ailleurs pour légende le mot «contraste».

Avec la comparaison, la condensation[70] fournit à la caricature l'une de ses principales armes. La réunion d'éléments disparates et incongrus dans une seule figure génère, dans l'œuvre de Töpffer, un cortège de monstres, de créatures mi-hommes, mi-oiseaux, mi-chiens. La combinatoire tératologique engendre également cette société d'ânes costumés et dressés sur leurs pattes arrières (comme dans le célèbre *Caprice* de Goya), ces oiseaux carnivores, ces serpents innommables ou ces dragons chinois montés par des cavaliers peu rassurés.

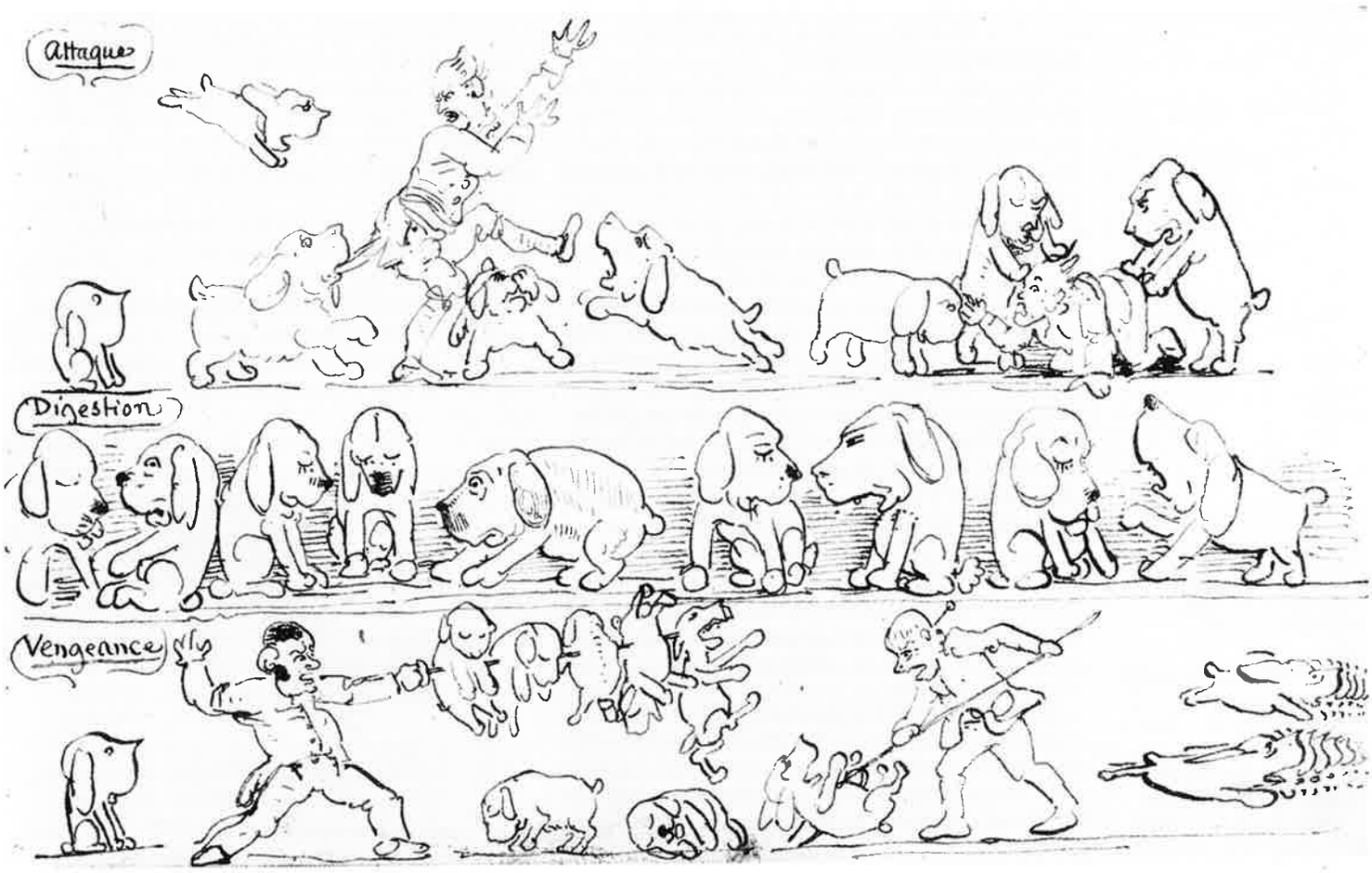
Il en va ainsi des sujets qui s'approchent de l'iconographie du monde à l'envers, comme ces nombreux chiens qui en imposent à leurs maîtres, qui se retournent contre eux et les dévorent; tels ces «hommes vénérables horriblement à plaindre»[71], et ce personnage qui, happé par la gueule d'un immense bouledogue, s'écrie: «adieu chère et trop infortunée épouse et femme! mes complimens à tout le monde!»[72]. A la cruauté succède parfois un certain pathos canin, à l'exemple de ce maître, agenouillé devant sa chienne morte[73], ou de cet autre, mélancoliquement accoudé devant un roquet ébahi et consterné (le chien est traditionnellement associé à la représentation de la mélancolie)[74]. Töpffer excelle d'ailleurs dans l'humanisation de ces bêtes, leur prêtant lunettes et poses philosophiques[75]: indice de l'affection amusée qu'il portait aux mâtins[76].

Ces animaux de compagnie participent de la critique sociale du professeur qui les observe avec leurs maîtres[77]. Dans les esquisses originales et les autographies, les chiens sont souvent associés au mouvement, au désordre, aux déplacements de foules (comme dans *Le Docteur Festus*, pl. 277). A peine Jabot a-t-il acquis une meute qu'elle se précipite sur lui. Dans cette histoire en estampes de 1833, comme dans les *Amours de Mr Vieux-Bois* (1837/1839) ou dans *Mr Trictrac*, ces quadrupèdes jouent un rôle important au niveau de l'intrigue. C'est notamment avec un chien que Töpffer expérimente pour la première fois, dans l'*Histoire de Mr Jabot*, les effets de la répétition et de l'ellipse (pl. 39 sq.), amplifiés dans l'*Histoire d'Albert* et analysés dans l'*Essai de physiognomonie*, en 1845.

Parallèlement aux artifices «rhétoriques» des déformations (ellipse, hyperbole ou animalisation), l'un

Le chien mort, plume, bistre et sépia sur papier blanc, 11,1 x 8,8 cm. MAH/CD.

«Attaque / Digestion / Vengeance», plume et sépia sur papier fort blanc, 17 x 28 cm. MAH/CD.



des ressorts du dessin d'humour est tendu par les jeux de mots et d'image. Les histoires en estampes exercent systématiquement cette *vis comica* à travers le cratylisme dont sont victimes Jabot, Crâniose, Fadet ou Fluet, malheureuses incarnations de leur patronyme. Plusieurs croquis isolés sont légendés selon ce principe; il en va ainsi de la rencontre de «Louis Criard et Jaques Content»[78], ou du personnage de «M. Chicot, chirurgien dentiste»[79]. Le recours à ces dénominations, qui font de ces personnages des «types» sociaux ou moraux, est traditionnel dans la caricature et dans la littérature humoristique. Elles figurent également en bonne place dans l'œuvre de contemporains, par exemple chez Petit-Senn, le principal concurrent genevois de Töpffer dans ce registre, qui s'est attaché au récit des mésaventures de «Monsieur Plongeon» ou de «Monsieur Fadet d'Eautiède»[80].

Les notations manuscrites de Töpffer, ironiquement décalées par rapport à la figure, amplifient souvent la dérision des motifs. «Travaux scientifiques», note-t-il à propos de la queue d'un chien monstrueux, mesurée par un savant. Dans la même page, des personnages placés sur un plateau comme des mets prêts à être servis sont légendés «politique du quartier» ou «Société choisie», comme s'il s'agissait de quartiers de viande ou de plats choisis[81]. La légende manuscrite joue un rôle décisif dans les saynètes autonomes qui abondent dans ces «pensées détachées»: elle participe au comique de l'image tout en fournissant de précieuses indications sur le caractère ou sur l'identité des personnages mis en scène. Töpffer y développe non seulement sa maîtrise des physiognomies, mais encore son art du dialogue, exercé dans ses pièces de théâtre comme dans les nouvelles et récits de voyages publiés.

Oiseaux à tête humaine et autres personnages, plume et encre noire sur papier crème, 6,2 x 24,8 cm. MAH/CD.

Vers la fable: oiseaux et pots

Grand lecteur de fabulistes tels Esope, La Fontaine et Florian, Töpffer a commencé par s'essayer dans ce genre, notamment dans «Le corbeau», pièce en vers inédite, datée d'avril 1822, dont les sujets sont l'hypocrisie humaine et l'égoïsme, tous deux fils de l'intérêt[82]:

Certain corbeau, grand politique
Frondait tout, voyait tout en mal.
«Il nous faut une République,
disait-il. Le pouvoir royal
Est trop usé. Il fut bon pour nos pères,
Oiseaux grossiers, oiseaux sans lumières; mais tout a changé
Chez le peuple ailé.
Il nous faut d'autres lois, nous voulons des réformes
Qu'on nous délivre enfin de tant d'impôts énormes;
On n'en veut plus. On est las de payer
Ces fainéans, qui prétendent régner!»
Ainsi parlait dans sa mâle éloquence,
Maître Corbeau. Il croyait fermement
Du pauvre peuple embrasser la défense
En ce livrant à ce beau mouvement.
Vint à mourir, le dernier de sa race,
Un vieux vautour, percepteur des impôts,
Et l'on choisit entre tous les corbeaux
Notre frondeur, pour lui donner sa place.
Sa bile alors tout-à-coup s'adoucit:
«A la raison il faut enfin se rendre,
Dit-il bientôt. Eh mon Dieu, à tout prendre,
La Royauté, croyez-moi, vaut son prix.
Quant aux impôts, ils sont, je vous assure,
Bien modérés. Tout marche bien, très bien;
Et pourvu que cela dure,
Nous n'aurons besoin de rien.»

«La frileuse Fauvette d'hyver», caricature française anonyme, suite dite *Les Oiseaux caractérisés,* vers 1820, reproduite par John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France,* Paris, 1889.

Combien de gens ce corbeau me rappelle,
Qui chaque jour, d'une opinion nouvelle
Se font les défenseurs!
Sont-ils donc tous trompeurs?
Est-ce fausseté pure?
Non: l'humaine Nature
Est faite ainsi; l'intérêt nous fait voir
Aujourd'hui blanc, ce qui hier était noir.

La gent ailée a mauvaise réputation dans la langue française («donner à quelqu'un des noms d'oiseaux» ne signifie-t-il pas l'insulter?), comme dans l'iconographie animale, très sollicitée par les caricaturistes français sous la Révolution; que l'on songe aux Anglais (Rowlandson), ou même à l'œuvre de Goya (*Caprice* XIX)[83]. Dans la satire littéraire et artistique, les volatiles sont naturellement rapaces (vautour, corbeau), d'autres sont jugés voleurs (pie), vaniteux (paon), arrogants (coq) ou stupides (poule). Ils pâtissent du même discrédit dans l'œuvre de Töpffer père et fils. L'un et l'autre, en effet, ont dessiné nombre de créatures ailées à tête humaine, faisant souvent allusion à certaines personnalités de la cité. Ces êtres grotesques, torses bombés de plumes conversant sur deux pattes, renvoient vraisemblablement à un type social et zoologique bien connu dans les cercles genevois: celui du *grimpion*. Rodolphe a mis en scène ce personnage arriviste sous les traits de Dervais, un horloger aisé qui veut faire oublier ses origines et trouver à sa fille un mari de haut rang. Cette pièce de théâtre, qui date de mars 1829, s'intitule d'ailleurs «Les grimpions»[84]. Petit-Senn, lui, a dressé le portrait physiologique de ce type social par analogie avec le grimpereau, «charmant petit oiseau qui [...] promène son investigation toujours de bas en haut, et gravit peu à peu jusqu'au sommet des branches les plus hautes»:

Le *grimpion* est un animal à deux pieds et sans plumes, né dans les classes inférieures ou moyennes de notre société, et qui s'efforce, par tous les moyens, de grandir, de s'élever, de planer au-dessus de la position où le Ciel l'a fait naître.[85]

Parfois, pour moquer sa vanité, le parent de quelque grimpion lance à haute voix, et en public: «Eh! neveu, comment va-t-il? On ne te voit plus depuis que tu as quitté les rues basses et que tu t'es allé percher dans les beaux quartiers.»[86] Car à Genève, gravir la hiérarchie sociale c'est également quitter les rives du Rhône pour loger dans le haut, non loin de la Cathédrale – là où se trouve la pension Töpffer.

L'opposition du haut et du bas est le thème principal d'une seconde fable rédigée deux ans après «Le corbeau», et intitulée «Les pots»[87]. Töpffer ne la publia jamais, craignant qu'elle ne nuisît à sa réputation. Le poème, qui n'est pas sans évoquer les caricatures de Wolfgang-Adam[88], décrit un étalage de marchand, occupé par des pots «égaux par la naissance», car «faits d'un même limon» et qui pourtant diffèrent, certains occupant avec arrogance le haut (les «pots comme il faut»), d'autres s'étageant vers le bas (pots au lait ou de cuisine). Et le poète de moraliser:

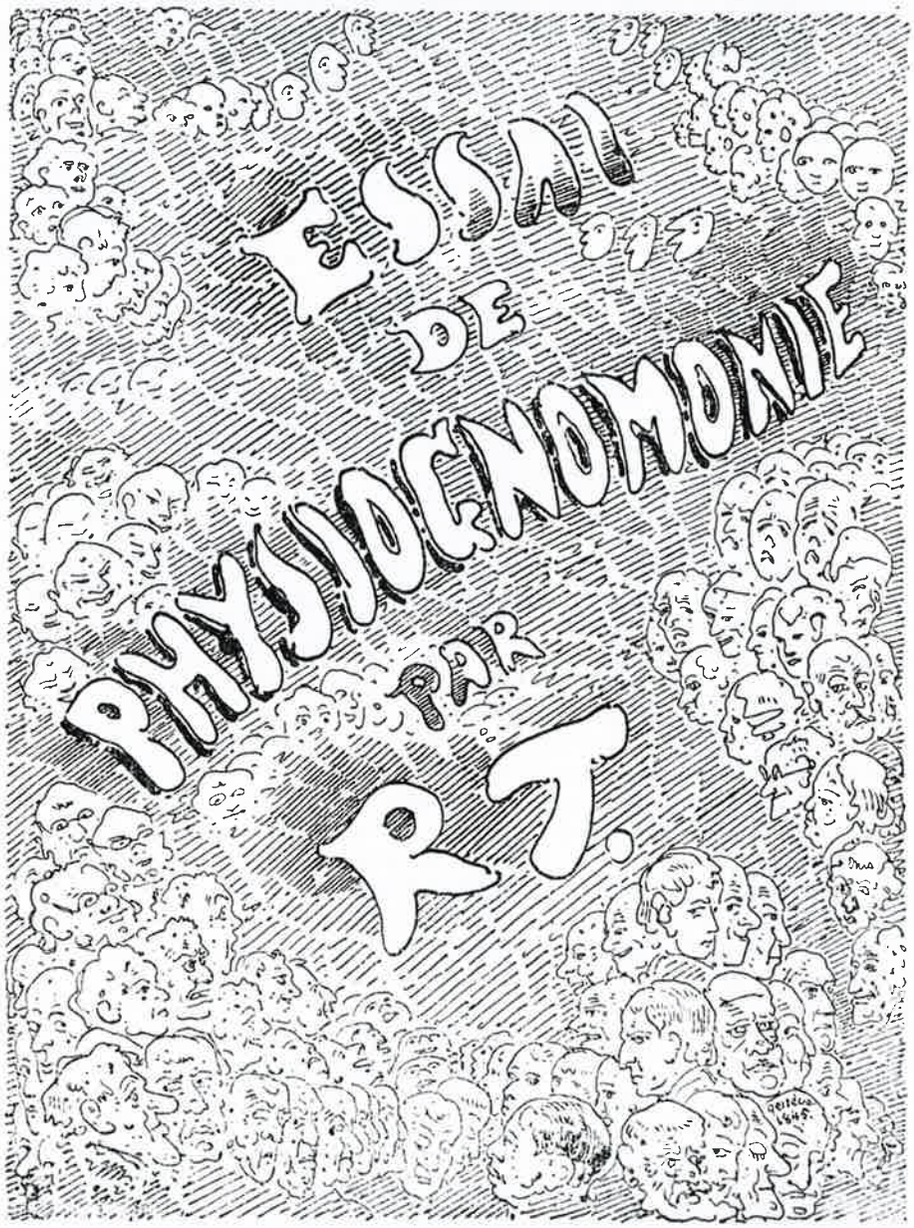
C'est à vous qu'ici je m'adresse,
A vous, sotte et bâtarde espèce,
Petits bourgeois, pleins d'orgueil et si vains,
Dont je connais plus d'un dans les murs de Calvin [...]
Chacun rit de votre sottise:
Le haut ne vous adopte pas,
Le bas vous fuit et vous méprise.

C'est de là vraisemblablement que sont issus quelques croquis[89] figurant des pots à tête humaine, dont la physionomie exprime une grande suffisance, en dépit de leur apparence grotesque, de leurs panses bedonnantes et parfois maladroitement recollées, comme pour montrer à quel point ils sont «fêlés», c'est-à-dire fous. Littéralement, ils sont «empotés».

De la terre cuite au verre, le pas est vite franchi. Diverses carafes et bouteilles comiques garnissent ces feuillets, certaines anthropomorphes, d'autres contenant des êtres humains comme les échantillons d'un museum d'histoire naturelle[90]. «Pauvre femme», déclare un personnage en voyant une dame mise en carafe avec chien et chat. «Elle n'est pas si mal savez vous bien», réplique un acolyte penché sur la conserve: «C'est du vin qu'il y a la dedans»[91]. En quelque sorte, cette dame «prend de la bouteille».

La correspondance de l'auteur fournit quelques indices confirmant que pots et animaux appartiennent au registre social et politique. En juillet 1842, alors que Töpffer commence à désespérer de voir gagner la cause conservatrice qu'il défend dans *Le Courrier de Genève*, ne s'exclame-t-il pas, à l'adresse de son collègue de la Rive: «Ah! les animaux! les cruches! Ah! qu'on se croit d'esprit trop aisément quand on vit dans ce milieu béotien!»[92] En 1856, Gaullieur notait avec justesse que, en allemand, *Töpfer* signifie «potier». «Le père et le fils ont-ils voulu jouer avec leur nom?»[93], s'interrogeait-il. Il serait tentant de répondre par l'affirmative à cette hypothèse, qui fait de la poterie une sorte de métaphore privée de la création caricaturale. L'image se retourne même contre leurs auteurs, Adam et Rodolphe, qui tous deux aspirent à gravir les échelons de la société, et qui y réussissent d'ailleurs, grâce aux alliances familiales et financières[94]. D'une certaine manière, les coups de plume du professeur sont le fait d'un grimpion qui s'ignore...

«Pauvre Femme. – Elle n'est pas si mal savez vous bien – C'est du vin qu'il y a la dedans.», plume et encre brune, aquarelle sur carton blanc, 11,5 x 14,5 cm. BPU, coll. Suzannet.



Essai de physiognomonie, Genève, Schmid, 1845, couverture, autographie, 22 x 29,5 cm. BPU, coll. Suzannet.

Physiognomies, types et saynètes

La physiognomonie, cet art de connaître les hommes à travers leur corps, vit un extraordinaire regain de fortune en France sous la Monarchie de Juillet[95]. L'essor de la presse satirique et de l'illustration – dont Töpffer était collectionneur – a largement stimulé ce renouveau. Aussi cette pseudo-science devient-elle, dans ces années, à la fois *instrument de représentation* (le manuel richement illustré de Lavater servant de modèle et de répertoire de figures) et *sujet de dérision* – en particulier sous la forme de ses dérivés les plus contestés, telle la phrénologie de Gall[96]. Comme tant d'autres caricaturistes contemporains (Cruikshank, Daumier, Grandville), Töpffer s'est gaussé de cette théorie trop matérialiste et systématique. Il l'a fait par le biais du personnage ridicule du docteur Crâniose, obnubilé par la configuration des crânes qu'il rencontre au fil des pages de l'*Histoire de Mr Crépin*. Töpffer conteste également les rapprochements entre l'animal et l'homme, illustrés par la théorie de l'angle facial qui, selon Petrus Camper (1792), montre l'évolution du singe au profil grec; ce sont là des comparaisons qu'il juge «bâtardes»[97]. Bien qu'il les juge trop empreintes de déterminisme théologique, le Genevois considère toutefois les propositions de Lavater avec un certain respect mêlé de distance critique[98]. S'il connaît l'édition française augmentée de *L'Art de connaître les hommes* (1806-1809) de Moreau de la Sarthe, il est hors de doute qu'il a pris note des fameuses critiques de Lichtenberg sur la théorie lavatérienne. Car Lichtenberg défend un point de vue plus pragmatique, mettant l'accent sur la pathognomonie, tournée vers l'étude des expressions passagères (non permanentes aurait dit Töpffer)[99].

«Malin – Berlüe inquiète – légère tristesse – faux – Serein – grognon / Légèreté – aplomb – Bon campement – Divers degrés de taille», plume, sépia et bistre sur papier fort blanc, 17,4 x 27,9 cm. MAH/CD.

Mais, comme l'*Essai de physiognomonie* en témoigne, ce dernier partage pleinement la conviction du pasteur zurichois, pour qui «le dessin est la première langue de la physiognomonie»[100].

En passant ces pages isolées au crible de l'analyse pour les trier selon leur «grain de folie», on constate que nombre d'entre elles ressortissent à la physionomie inductive prônée par l'*Essai*. Les têtes de profil prédominent, confirmant les dires de Lavater qui les estime plus caractéristiques et plus lisibles dans cette position. Töpffer lui-même, trouvant dans l'art des Egyptiens un moyen de légitimer par l'histoire la supériorité du trait, relève, en 1835, que leurs figures «sont représentées de profil. [...] Employant exclusivement le trait, et nullement le relief, c'est par le profil qu'ils obtenaient plus facilement le caractère des objets»[101]. Dix ans après, la plupart des démonstrations de l'*Essai de physiognomonie* partent de profils. Le personnage exemplaire de Crépin fut inventé sous cet angle et, dans l'album de 1837, il ne se présente pour ainsi dire jamais de face au lecteur.

Pour Töpffer, l'observation des physionomies est plus qu'un hobby; c'est une passion aiguisée tout au long de sa vie, à travers l'exemple de son père (qui devait sans nul doute dessiner des bonshommes pour ses enfants) et celui de Hogarth dont Wolfgang-Adam possédait des planches, rapportées d'Angleterre. «A la même époque, je feuilletais avec non moins d'assiduité l'œuvre d'Hogarth et les impressions de crime et de vertu que ce moraliste peintre a si énergiquement burinées sur les visages de ses personnages me causaient cet attrait mêlé de trouble qu'un enfant préfère à tout», avoue-t-il à Sainte-Beuve[102].

Deux démarches se rencontrent sur la page de croquis. La première, tournée vers la réalité, part de l'observation directe, en classe ou en ville, aux abords de la terrasse de Saint-Antoine, sous les fenêtres du pensionnat, ou sous la Treille, haut lieu de promenade, où l'on vient chercher de l'ombre, regarder la vue et se montrer[103]. La seconde, tournée vers la feuille de papier, pose d'abord le croquis, dessiné de chic. Il s'agit ensuite d'attribuer des sentiments et des dispositions morales à cet être d'encre noire – comme le veut la «loi de Töpffer», selon laquelle tout visage esquissé a nécessairement une expression[104]. Souvent, l'artiste ne nous en donne pas la clé. Parfois, il semble chercher l'expression juste, comme dans ce dessin qui figure un personnage déçu et une grosse dame donnant le bras à un homme[105]. Insatisfait, vraisemblablement, des traits de celui-ci, Töpffer rajoute à la suite trois variantes, changeant chapeaux, chevelures et corps. Quatre personnages, quatre physionomies de papier. Laquelle convainc le plus? Laquelle convient le mieux à la scène? Seul l'auteur aurait pu nous l'indiquer, dans une légende, par exemple. Car déchiffrer un visage n'est pas chose aussi simple et «naturelle» qu'il y paraît. Fort heureusement, tout un ensemble de dessins assortis de remarques manuscrites explique les figures: «Malin / Berlüe inquiète / légère tristesse / faux / Serein / grognon», note Töpffer sous une série de têtes d'expression[106]. «Pensif et [illisible] / observateur et disposé à la gaîté / légèrement obtus / (parfaitement

«Pensif et [illisible] / observateur et disposé à la gaîté / légèrement obtus / (parfaitement bête et suffisant) / Plus bête encore mais moins suffisant / méchant / voyageurs en afrique», plume et sépia sur papier blanc, 17,3 x 27,7 cm. MAH/CD.

«un père pensif sur qui ne peuvent rien les caresses de deux fils pleins d'avenir ni les aboiemens d'un chien furieux», plume, sépia et bistre sur carton blanc, 10,3 x 6,6 cm. MAH/CD.

«un monsieur qui profite de ce qu'il est seul pour dire le monologue d'Hamlet», plume, sépia et encre noire sur carton blanc, 10,5 x 6,5 cm. MAH/CD.

bête et suffisant) / Plus bête encore mais moins suffisant / méchant», précise-t-il à propos de six personnages en pied[107].

Le regroupement de physionomies sur une feuille de papier a une longue tradition qui remonte au XVIe siècle, à Léonard de Vinci et Agostino Carracci. La formule se retrouve par la suite chez nombre de caricaturistes – chez Hogarth (*3 Characters 4 Caricaturas,* 1743), Louis Boilly (*Les Grimaces,* 1824/1825), Cruikshank (*A Chapter of Nozes,* 1835/1836), Grandville – ainsi que dans la riche iconographie compilatoire proposée par les volumes de Lavater. Töpffer puise dans ces sources de première ou de seconde main, en particulier dans la gravure de Hogarth, qui sert de billet de souscription aux planches du *Marriage-à-la-Mode* (1743). Le Genevois est familier de cette suite d'estampes satiriques, qui faisaient très certainement partie du lot ramené d'Angleterre par Wolfgang-Adam; la couverture de l'*Essai de physiognomonie* et les pages de figures des *Essais d'autographie* sont un clin d'œil évident à l'œuvre de cet illustre prédécesseur.

Les quelques «folies» des *Essais* de 1842 juxtaposent trois types de profils, expliqués par des légendes autographes et demandant trois types de lecture. La première est *physiognomonique*, car certains visages traduisent une identité à travers des traits récurrents que Töpffer qualifiera de «signes permanents»[108]. Ils décrivent, par exemple, le type «nul et précieux», «raisonnable», «rude et borné», «intelligent», «vilain grognon», etc. Le second ordre de figures ressortit à la *pathognomonie,* qui s'intéresse à l'expression des sentiments passagers (les «signes non permanents») se marquant sur les faciès de l'«agréablement égayé» et du «type Crépin», tantôt «distrait», «réfléchi», «regardant une femme qui se noie», «écoutant la cloche du feu», etc. Un troisième type de physionomies renvoie à la *physiologie* sociale, à l'exemple de cette tête portant perruque, identifiée comme étant celle d'un «portier de château».

Ces trois niveaux d'interprétation se superposent dans l'ensemble des esquisses et autres pensées détachées. Dans les figures en pied, Töpffer complète la réflexion physiognomonique par l'étude de la posture (corps droit ou tête inclinée, mains croisées sur le ventre, derrière le dos ou fourrées dans les poches des pantalons) et du vêtement (urbain, vaniteux, débraillé, rigide). Visage, corps et habit construisent une identité qui n'est pas seulement morale, mais sociale. Autrement dit, la physiognomonie empirique töpfférienne ne se limite pas aux traits du visage: elle débouche sur une sorte de physiologie des mœurs. Tenter de «lire» la psychologie individuelle de ces

bonshommes, à l'aide d'une connaissance physiognomonique plus ou moins intuitive, ne suffit donc pas. Car leur apparente singularité revêt souvent des traits spécifiques, difficiles à identifier sans une connaissance historique des modes vestimentaires et de l'*hexis* corporelle contemporaine. Il y aurait par exemple tout un chapitre à écrire sur les formes de la pilosité brossées par cet œuvre graphique: de l'exubérance hirsute à l'absence de poil, de la barbe (suspecte, car identifiée aux romantiques et autres révolutionnaires – relisez l'*Histoire d'Albert*) à la perruque, attribut réactionnaire dans la caricature contemporaine (chez Töpffer père), signe de désuétude et de conventions sclérosées chez Töpffer fils (voyez *Le Docteur Festus*).

Les types imaginés par Töpffer prennent souvent part à des actions ou, plus précisément, à des saynètes. Certains dessins figurent des scènes complexes («Un époux adoré prend parti pour son épouse que les impertinences de la servante ont forcée de s'évanouir»[109], «Un père pensif sur qui ne peuvent rien les caresses de deux fils pleins d'avenir ni les aboiemens d'un chien furieux»[110]). Les agissements ponctuels, que les légendes ont tendance à transformer en épisodes d'un drame plus complexe, ne sont pas sans rappeler l'œuvre de Daniel Chodowiecki, l'illustrateur principal de Lavater et l'un des héritiers spirituels de Hogarth[111].

D. N. Chodowiecki, illustration n° XVI pour *Clarisse Harlowe* de Samuel Richardson, Genève, Barde, Manget et Cie, 1786, t. VIII, eau-forte et burin.

Les physionomies, les types et les saynètes nous rapprochent de l'univers théâtral. Leurs mises en scène donnent lieu à des monologues et à des dialogues, désignés comme tels. Voici «un monsieur qui profite de ce qu'il est seul pour dire le monologue d'Hamlet»; voici encore un homme assis, bras croisés et qui pense: «que ferai-je! que dirai-je! qu'écrirai-je! que penserai-je! qu'agirai-je! [...]». Voilà enfin ce «Dialogue à trois», réunissant des personnages portant perruque à catogan, et contrastant avec ce «dialogue à un» d'un mulet seul dans la nature[112]... L'importance du théâtre dans l'œuvre de Töpffer est apparue clairement avec la publication, en 1981, de ses pièces inédites[113]; mais ces écrits restent insuffisamment exploités. Composées entre 1829 et 1832, les pièces sont strictement contemporaines et coextensives de la création de la plupart des histoires en estampes. La lanterne magique et le théâtre d'ombres forment peut-être le *missing link* qui conduit du dessin au spectacle. Commentant ses propres *Essais d'autographie*, Töpffer note en effet: «Ces drôleries se trouvent être pour la plupart des lanternes magiques de physionomies». De plus, quelques personnages découpés et peints en noir subsistent, qui, de toute évidence, ont dû servir à des projections d'ombres chinoises[114].

Les comédies satiriques du professeur mettent en action des personnages analogues à Jabot, Crépin ou Festus, et leurs aventures présentent de nombreux points communs: que l'on songe à «M. Briolet ou le dernier voyage d'un bourgeois», aux «Aventures de Mr Coquemolle» ou à «M. Du Sourniquet». Ces pièces ont d'ailleurs le même statut de «folies» destinées au public limité de la pension[115]. A cette occasion, le chef d'institut non seulement écrit le drame et le met en scène, mais encore il en assume les rôles principaux avec un talent de comédien reconnu et admiré par ses proches.

«Ma peinture fut ma scène» («my picture was my stage»), écrivait Hogarth dans ses *Autobiographical Notes* à propos de ses «tableaux» – au sens théâtral du terme. La formule pourrait être de Töpffer, tant ses types ont des poses d'acteur, tant ses dessins ressemblent aux scènes de petites comédies. «Ma vie fut une scène», pourrait être la confession apocryphe de l'auteur lui-même. En effet, il fut non seulement l'homme orchestre de ses pièces, mais encore il passa son existence dans un jeu de rôles constant, endossant tour à tour l'habit du pédagogue, du professeur, de l'écrivain, de l'homme politique, comme il l'avoue à Dubochet en 1843: «Me voici, cher Cousin, redevenu citadin, professeur, auteur, instituteur, quatre robes qui m'étouffent par ces chaleurs.»[116] Autant de costumes, de masques et de poses qui déguisent la désillusion d'un homme frustré de sa vocation première, incapable d'oublier les ambitieux projets de vie qu'il avait formés avant 1820 et ne pouvant revêtir l'habit d'artiste qu'il s'était taillé en imagination[117].

«oui! oui! oui! Tu fis tout mon malheur! Volage!», plume et encre noire sur papier crème, 8,7 x 15 cm. MAH/CD.

Vieux et vieille, plume et encre de Chine sur papier blanc, 12,7 x 16,3 cm. MAH/CD.

Illustrations

Maintenant vous me demandez de mettre dans le titre, illustré d'après les dessins de l'auteur. *C'est fichant que vous me demandiez cela car j'y répugne d'une part, et d'autre part si vous croyez que ce soit une chose favorable pour le livre je suis embarrassé à m'y refuser.* [118]

Illustrateur malgré lui

C'est Töpffer qui, dès janvier 1842, suggère à son cousin, l'éditeur Jacques-Julien Dubochet, l'idée d'une édition illustrée de sa meilleure nouvelle: «Savez-vous que la Bibl[iothèque] de mon oncle ainsi illustrée donnerait de l'air à q[uel]que chose de pas très mesquin»[119], lui glisse-t-il. Dubochet attend toutefois l'achèvement des *Voyages en zigzag*, dont le succès l'encourage à proposer, le 9 janvier de l'année suivante, la publication des *Nouvelles genevoises*; l'entreprise le tente d'autant plus que l'édition réalisée en 1841 par son concurrent, Gervais Charpentier, fait la fortune de sa collection compacte, cette «Petite bibliothèque» populaire et bon marché (trois francs cinquante le volume). Töpffer répond favorablement à l'offre de son cousin. Il précise toutefois qu'il souhaiterait «une illustration délicatement faite et pas trop chargée» et suggère, dans le cas de l'«Histoire de Jules», «une jolie vignette en séparation des chapitres, sans plus», non sans ajouter: «C'est ce que j'avais fait, mais très mal, d'un ex[emplaire] pour feu Goethe qui s'est mis à mourir au moment où il le recevait»[120].

Durant la fin de l'année et les premières semaines de 1844, les deux cousins négocient la forme et le contenu du volume envisagé, et manœuvrent d'autre part pour mettre hors jeu Charpentier, qui a également flairé la bonne affaire[121]. A ce moment-là, le problème de l'illustration resurgit. Töpffer propose de fournir, comme de coutume, ses «fichaises» en ce qui concerne les paysages et «quelques scènes caractéristiques de figures, [s]es indications aussi, mais partout où il y a de jolies demoiselles, [il] ne [s]'en mêle pas»; Dubochet aurait à se «pourvoir d'un dessinateur intelligent et *pas maniéré*»[122]. Dans la même lettre, il suggère un arrangement financier et fixe le contenu du recueil. Il répartit les vignettes dans le texte et hors texte suivant le caractère des différentes nouvelles. Mais surtout, il souligne à l'attention de Dubochet:

[J]e ne vous accorderai pas de mettre à cet ouvrage ci *illustré d'après les dessins de l'auteur,* parce que ce n'est plus le même cas que les Zigzag et que pour rien au monde dans ma situation particulière je ne voudrais avoir l'air et la réputation d'aller sur les brisées, d'ailleurs parfaitement honorables et glorieuses, de Grandville, Johannot et les autres.[123]

Dubochet répond en faisant mine de ne pas comprendre ces ergotages:

Et pourquoi diable ne mettrait-on pas sur le titre, *illustré d'après les dessins de l'auteur*; vous ne voulez pas aller dans les brisées de Johannot ou de Grandville; je les défie eux de marcher sur les vôtres; vous illustrez vos ouvrages et non pas ceux d'autrui. C'est un rare privilège que vous avez sur les artistes et les écrivains. Usez et profitez de l'avantage inappréciable d'écrire et de peindre à la fois; d'annoter, d'élucider, d'animer la pensée écrite par la pensée dessinée. [...] Votre double qualité d'écrivain et d'artiste est un fait accompli, et je ne puis comprendre le motif qui vous pousserait à vous en défendre.[124]

Cinq mois plus tard, Töpffer cède et admet la mention «illustré d'après les dessins de l'auteur». Cette formule fait partie de la stratégie de vente du volume, dont la préface met en valeur l'«accord» intime entre texte et vignettes, «conçus par le même esprit et exécutés par la même main». «Ficelle! Ficelle!», s'exclame alors Töpffer: «Tout est ficelle, a dit l'apôtre. Moi-même, je ne suis plus que ficelle, et j'en suis sacre bleu bien surpris, car j'étais né de la rosée des prés, sous une feuille de chou, et innocent comme une mauve»[125].

Comment expliquer ces réticences? Pourquoi l'auteur refuse-t-il si âprement d'être assimilé à un illustrateur? Il répond lui-même à cette question dans une lettre qui rejette la technique de vente au détail, par livraisons, développée par la librairie romantique. Il s'y définit comme «professeur, instituteur, petit bourgeois, père de famille, aimant à vingt-six carats sa dignité, sa liberté, et son obscurité privée», avant de conclure: «et ce n'est pas en France du tout que ce me sera nuisible, mais à Genève et en Suisse»[126]. Car face aux éditions parisiennes des *Voyages en zigzag* (1843/1844) et des *Nouvelles genevoises* (1844/1845), qui accroissent sa réputation européenne d'écrivain, Töpffer s'efforce de préserver son identité professionnelle de chef d'institut, jusque-là protégée par le paravent de l'anonymat et par la diffusion contrôlée d'un œuvre graphique et littéraire produit à compte d'auteur.

Etre reconnu comme écrivain à succès, voilà qui chatouille le «bourgeon» – ce terme désigne la vanité personnelle dans «La bibliothèque de mon oncle» – et qui flatte le patriotisme genevois et helvétique de Töpffer[127]; mais se profiler comme illustrateur est une idée que lui «répugne»[128]: elle mettrait trop en cause son image sociale. En effet, l'illustration a très mauvaise presse au XIXe siècle. Pour les auteurs les plus conservateurs, elle appartient au monde de la distraction superficielle, de la séduction bassement matérielle et commerciale, de l'infantilisme et de la prostitution culturelle. Le travail de l'illustrateur, en particulier, apparaît triplement aliéné. D'abord vis-à-vis de l'éditeur qui rétribue l'artiste au forfait, et qui, par conséquent, le prive des bénéfices réels des éditions au succès desquelles il a par ailleurs très largement contribué. Face à l'auteur et au graveur, la position de l'illustrateur est celle d'un traducteur trahi: non seulement il se voit souvent accusé, en amont, de trahir la pensée de l'écrivain, mais encore il se trouve à son tour, en aval, trahi par le graveur chargé de reproduire ses dessins. Cette position structurale caractérise ce métier non seulement en France, mais dans toute l'Europe industrialisée[129]. Bien des lettrés de bords opposés communient dans le rejet de l'illustration. En Suisse romande, il suffit de citer le compte rendu qu'en 1839 Alexandre Vinet consacre justement à l'une des nouvelles (encore non illustrée) de Töpffer: le théologien lausannois y condamne ces «éditions illustrées, vrai désenchantement des imaginations»[130]. Cinq ans plus tard, Petit-Senn fustige la mode des vignettes, qu'il

NOUVELLES
GENEVOISES
R. TOPFFER.
PARIS
1845

L'Oncle Tom consultant Hippocrate, projet de frontispice pour les *Nouvelles genevoises,* septembre 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 21 x 13,5 cm. BPU, coll. Suzannet.

Page de titre des *Nouvelles genevoises,* 1845, copie de Champin, gravure sur bois d'Andrew, Best, Leloir et Regnier. BPU, coll. Suzannet.

qualifie de «sauce à la ravigotte»: «elle se prête à tout, décore tout, depuis l'*abécédaire* des enfants jusqu'à l'*Héloïse* de notre illustre compatriote J.-J. Rousseau. C'est un véritable omnibus qui conduit les auteurs, sinon à la gloire, du moins à la vogue du jour»[131]. Et même le bulletin du libraire de Töpffer, Cherbuliez, accuse ces livres qui sont «prétexte à des *images*»[132]. Il ouvre son compte rendu de l'édition parisienne des *Voyages en zigzag* en constatant que «l'illustration a envahi la librairie» et que «trop souvent le texte sacrifié aux gravures semble être devenu la partie tout à fait secondaire»[133]. Un artiste fait toutefois exception; il s'agit de J.-J. Grandville dont Cherbuliez, comme Töpffer, vante les mérites:

> Et pourquoi des *illustreurs* est-il le premier, et aussi l'unique en son genre, sinon parce que plus artiste, plus poète que la plupart, doué du génie de l'observation, doué d'esprit, de réflexion, de pensée, il domine le signe au lieu de s'y asservir.[134]

Parlant des contraintes de son métier, Grandville lui-même, qui avait pourtant conscience de sa bonne réputation, devait reconnaître que, en tant qu'illustrateur, il n'appartenait qu'à la «plèbe artiste»[135]. On comprend alors mieux le malaise du professeur qui a pratiqué toutes les formes et les techniques de l'illustration; qui publie tout un ensemble d'histoires en estampes; qui enrichit la version typographique du *Docteur Festus* de hors-texte lithographiés; qui envoie des dessins aux principaux journaux illustrés français (le *Magasin pittoresque* et *L'Illustration*); qui propose à Dubochet l'illustration de ses nouvelles; qui devient l'un des auteurs et vignettistes à succès du livre romantique, tout en publiant des pamphlets dirigés contre l'inflation de la librairie moderne («l'on a vidé l'Eglise pour peupler le cabinet de lecture»[136]) et contre les auteurs à succès... Comment annoncer que, paradoxalement, les dessins illustrant les *Nouvelles genevoises* sont de lui, mais qu'il n'est pas

LES NOUVELLES GENEVOISES

l'illustrateur du volume? Töpffer trouve une parade diplomatique qui, de plus, lui permet une nouvelle fois d'user (et d'abuser) du prestige attaché au nom de Goethe:

Voici tout bien considéré ce que n[ou]s ferons. V[ou]s mettrez: *illustré d'après les dessins de l'auteur* puis, dans votre préface d'Editeur vous logerez ce paragraphe très bien ficelé:

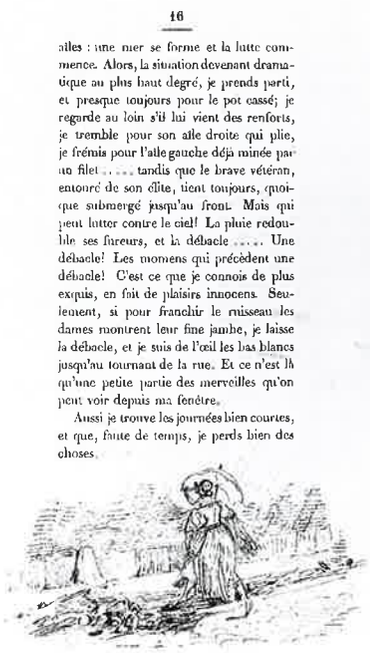
«Nous aurions reculé devant la difficulté de faire illustrer par des artistes parisiens les nouvelles du genre de celles qu'a écrites Mr Töpffer, parce que, soit les sites, soit les héros de ces nouvelles, ont le plus souvent une personnalité suisse et locale qu'il serait presque impossible à un artiste parisien, quelqu'habile qu'il soit, de revêtir et encore moins d'inventer. Mais ayant appris que Mr Töpffer s'était amusé à illustrer différents exemplaires de ses nouvelles pour en faire présent à ses amis, et qu'en particulier il avait eu l'occasion d'adresser à Goethe une *Bibliothèque de mon oncle* enrichie de croquis tracés librement sur la marge, nous avons obtenu de sa complaisance qu'il nous mît à même de glaner dans ses exemplaires les dessins originaux que nous reproduisons dans ce volume. C'est donc ici un genre d'illustration qu'il est rare qu'on puisse réaliser, et dans lequel les vignettes ne risquent pas, comme il arrive quelque fois, d'être bien plutôt le travestissement de la représentation vraie et sentie des scènes que contient le texte».

De cette façon je n'aurais pas l'air de m'être mis à illustrer ad hoc, et vous n'aurez pas non plus menti tout à fait, car l'ex[emplaire] de Goethe et plusieurs autres disséminés existent.[137]

Voilà qui en dit long sur la stratégie artistique que Töpffer met en place dès la fin des année 1830 pour accorder sa position aux principes qu'il affiche dans la presse genevoise, autrement dit pour concilier la diffusion massive de ses œuvres, puis sa notoriété d'écrivain illustrateur, à la critique du commerce et de l'industrie, qu'il adresse précisément aux pratiques de la librairie parisienne.

Jules dans sa chambre, projet de frontispice pour les *Nouvelles genevoises,* 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 18,1 x 12,9 cm. BPU, coll. Suzannet.

Jules dans sa chambre, frontispice pour les *Nouvelles genevoises,* 1844, copie de Pauquet, gravure sur bois d'Andrew, Best et Leloir. BPU, coll. Suzannet.



16

ailes : une mer se forme et la lutte commence. Alors, la situation devenant dramatique au plus haut degré, je prends parti, et presque toujours pour le pot cassé; je regarde au loin s'il lui vient des renforts, je tremble pour son aile droite qui plie, je frémis pour l'aile gauche déjà minée par un filet ..... tandis que le brave vétéran, entouré de son élite, tient toujours, quoique submergé jusqu'au front. Mais qui peut lutter contre le ciel! La pluie redouble ses fureurs, et la débacle ..... Une débacle! Les momens qui précèdent une débacle! C'est ce que je connois de plus exquis, en fait de plaisirs innocens. Seulement, si pour franchir le ruisseau les dames montrent leur fine jambe, je laisse la débacle, et je suis de l'œil les bas blancs jusqu'au tournant de la rue. Et ce n'est là qu'une petite partie des merveilles qu'on peut voir depuis ma fenêtre.

Aussi je trouve les journées bien courtes, et que, faute de temps, je perds bien des choses.

17

Au-dessus de ma chambre est celle de mon oncle Tom. Assis sur un fauteuil à vis, l'échine courbée en avant, tandis que le jour glisse sur ses cheveux d'argent, il lit, annote, compile, rédige, et enserre dans son cerveau la quintessence de quelques mille volumes qui garnissent sa chambre tout à l'entour.

Au rebours de son neveu, mon oncle Tom sait tout ce qu'on apprend dans les livres, rien de ce qu'on apprend dans la rue. Aussi croit-il à la science plus qu'aux choses mêmes. Vous le trouveriez sceptique sur sa propre existence; très-dogmatique sur tel système nuageux de philosophie. Du reste bon et naïf comme un enfant, pour n'avoir jamais vécu avec les hommes.

Trois bruits distincts m'annoncent pres-

Souvent [illegible] dans sa bergère, elle devenait pensive et rêveuse.

(Elise et Marie.)

De la description au portrait: les *Nouvelles genevoises*

Dans les *Nouvelles genevoises*, Töpffer non seulement tient la plume et le crayon, mais encore il assume en quelque sorte le rôle de «directeur artistique» de la publication, exercé auparavant avec l'édition des *Voyages en zigzag*. En d'autres termes, c'est lui-même qui décide ce qui est illustrable et dans quelle proportion[138].

La lettre qu'il adresse à Dubochet le 24 avril 1844 contient déjà la planification de l'iconographie du recueil. Il songe à «un système *varié*, un peu naïf, et conforme d'ailleurs à la nature des Nouvelles qui ne réclament pas toutes au même degré des vignettes»[139]. Pour «La traversée», il indique: «Point [de vignettes]. Le héros est bossu, le sujet peu susc[eptible] d'être illustré». Pour la plupart des autres récits, il prévoit trois ou quatre hors-texte. «La bibliothèque de mon oncle» et «La peur», les deux textes qui ouvrent et ferment l'ensemble, sont articulés en courts chapitres, chacun assorti d'un en-tête. Surtout, Töpffer souhaite que ces illustrations soient «spirituelles, libres, mais *au trait*, comme les petits échantillons [qu'il a] envoyés, faits à l'encre lithogr[aphique] et susceptibles [...] d'être décalqués»:

Ce genre de gravure serait neuf, piquant, diversifiant, et donnerait une valeur d'originalité à l'illustr[ation]. Je v[ou]s en ferai les principales, autant que possible, je donnerai le sujet de toutes, et certain[emen]t ce mode serait à la fois plus drôle, plus expressif et *plus économique* que la gravure plus finie.

La Bibliothèque de mon oncle, 1832. Exemplaire enrichi de dessins à la plume, offert par l'auteur à Goethe, BPU, coll. Suzannet (d'après le fac-similé, Leipzig, 1923).

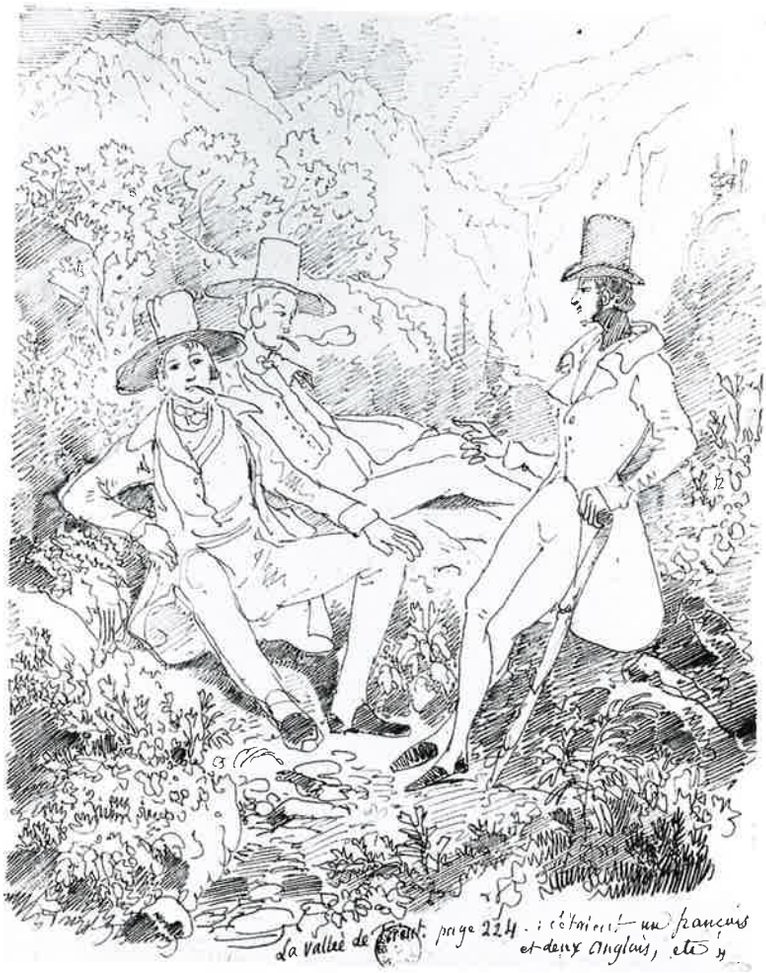
«La bibliothèque de mon oncle», double page avec vignettes xylographiques dans les *Nouvelles genevoises,* 1845, BPU, coll. Suzannet.

«Souvent assise dans sa bergère, elle devenait pensive et rêveuse», illustration pour les *Nouvelles genevoises,* 1845, copie de Valentin, gravure sur bois. BPU, coll. Suzannet.

«Elisa et Widmer, page 161. – "Souvent, assise dans sa bergère"», dessin pour les *Nouvelles genevoises,* 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 18 x 14,5 cm. BPU, coll. Suzannet .

Les dessins de Töpffer ne furent pas décalqués, mais redessinés d'abord par K. Girardet, puis par F. L. Français, aidé d'autres mains, dont celles de H. Pauquet et H. Valentin. Dans l'ensemble, la distinction établie (et demandée) par l'auteur entre croquis au trait et gravures plus finies semble avoir été peu respectée. Le tout fut uniformisé par l'atelier xylographique dirigé par Best et Leloir. Malgré cela, les résultats sont assez inégaux: «il y en a d'excellentes dans le col d'Anterne, d[an]s l'Héritage, et puis il y a de faibles ou critiques dans Elisa surtout. [...] La plus dommagement traitée, c'est celle de la vieille tante avec le petit garçon au commencement d'Elisa. Toute la série des petites est délicieuse»[140], reconnaît Töpffer. Ses déceptions sont toutefois compensées par le succès que l'ouvrage rencontre auprès du «gros» public qui «ne juge pas du tout comme les amateurs et c'est bien heureux»[141].

Quels étaient, aux yeux de l'auteur, les principaux défauts de ces gravures sur bois? Difficile de le déterminer à coup sûr, car jamais il n'en fait une critique détaillée. Dans le cas de la première planche d'«Elisa et Widmer» mentionnée plus haut, peut-être est-il gêné par la rigidité du rideau tombant sur la droite, par la silhouette du jeune garçon qui se détache de manière très contrastée devant le bord trop lisse et monotone de la fenêtre. Peut-être regrette-t-il l'altération du paysage (les oiseaux ont disparu dans le ciel et la végétation caractéristique des rives du lac a été élaguée). Il se peut également que Töpffer n'ait pas reconnu dans la xylographie la physionomie du jeune homme et surtout celle de la tante dont l'amertume et la sévérité effacent toute bonhomie. L'auteur a certainement dû noter la suppression de la cage d'oiseaux, dont la présence est pourtant motivée dans le texte («Le chagrin



«La vallée de Trient, page 224: "c'étaient un français et deux anglais"», dessin pour les *Nouvelles genevoises,* 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 17,7 x 13,8 cm. BPU, coll. Suzannet.

«C'étaient un Français et deux Anglais, gens sans aucune espèce de rapports entre eux», illustration pour les *Nouvelles genevoises* («La vallée de Trient»), 1845, copie de Pauquet, gravure sur bois d'Andrew, Best et Leloir, BPU, coll. Suzannet.

de ma tante, qui élevait deux canaris charmants, qui avait un chat si gracieux»). Mais il se peut que le dessinateur chargé du report sur le bois ait jugé incongrue la proximité du chat et des canaris sur la fenêtre.

Les interventions des dessinateurs et des graveurs sont en effet de nature diverse. Les «erreurs d'interprétation» se glissent probablement quand ils négligent le texte ou quand ils lisent mal entre les lignes. Ainsi, dans le quatrième hors-texte de «La vallée de Trient», les copistes parisiens rajoutent des rayons lumineux pour rendre compte de la phrase «Un jour triste et blafard éclairait la surface des plateaux», alors qu'il s'agit de la lumière stagnante et diffuse qui règne après une tempête de neige. Ailleurs, dans «Le col d'Anterne», ils se sont plu à charger les traits des touristes anglais, probablement à l'attention du public français.

D'une manière générale, les physionomies posent des problèmes, parce que Töpffer fournit des croquis très incomplets, ce qu'il reconnaît volontiers en notant sur tel dessin «mais trop grand et trop mal dessiné», «NB: on ne comprend rien à ce dessin», etc. Pour les visages, le professeur se contente de deux traits et d'un point là où les dessinateurs et graveurs engagés par Dubochet doivent tracer des lignes et des profils continus: tâche délicate, car l'expression de ces personnages se joue parfois sur quelques dixièmes de millimètre. Tâche d'autant plus ardue que les personnages des fictions töpffériennes sont, littéralement, sans visage: le narrateur ne décrit jamais leur physique et se contente de généralités lorsqu'il présente les protagonistes de son récit. Les demoiselles sont gracieuses, de pâle complexion et leurs mains blanches signalent leur niveau social; les hommes, vêtus avec goût, se caractérisent par leur taille et leur bonne mine: voilà tout. Seule «La vallée de Trient» comprend une évocation qui permet de comparer quelque peu le personnage décrit au type dessiné et gravé. En une page, le narrateur croque le portrait de trois touristes «assis non loin des mulets»: un Français («élégant jeune homme, carliste d'opinion, de langage et de moustache», «jovial, le meilleur homme du monde, et des gants blancs», «éminemment communicatif», «habillé comme le serait Robinson accoutré par un modiste») et deux Anglais («deux beaux et grands garçons», «ils me rappelaient ces grands chiens de Terre-Neuve», «sobres de paroles, gauches de manières»). On comprend aisément ce qui motive ces portraits contrastés: la comparaison entre ces deux «espèces» d'individus est devenue l'un des lieux communs de la littérature de voyage, et les récits du professeur genevois, rédigés à l'occasion des excursions de son pensionnat, ne manquent pas de sacrifier à cet exercice de style.

Le croquis original à la plume de «La vallée de Trient» souligne l'opposition entre les deux types nationaux par le biais de leurs visages et surtout de leur posture: confortablement assis sur le sol (donc plus

proches de la nature), les Anglais fument, jambes étendues ou écartées; le Français, jambes croisées, est appuyé sur sa canne et son index est dirigé vers ses deux acolytes, ce qui signifie qu'il est en train de pérorer. Les copistes parisiens accentuent le côté aristocratique et dandy de leur compatriote (ils suppriment la moustache, à peine indiquée dans le croquis, rapetissent le pied, resserrent la cravate autour de son cou), et – nouvel indice trahissant leur chauvinisme graphique – ils vieillissent et enlaidissent un des jeunes milords, pourtant «à peine échappés de Cambridge».

Deux pages de notes de Töpffer résument son point de vue sur l'illustration de ses nouvelles: «C'est à dessein que j'ai fait figurer rarement les *héroïnes*», écrit-il. «En général il y a du goût à ce que tout se passe à leur occasion sans qu'on les voie trop, quand déjà le dessin leur fait toujours perdre ce qu'elles ont de grâce ou de beauté dans l'imagination demeurée libre du lecteur»[142]. Plus loin, il défend une conception de l'illustration moins descriptive que suggestive:

C'est à dessein aussi que j'ai été très sobre d'accessoires, comme meubles, objets divers et aussi portes, parois, ce qui finit une chambre. J'ai souvent remarqué que ces accessoires même très bien faits 1° rétrécissent le lieu de la scène en le précisant trop et aplatissent l'imagination en ne lui laissant rien à deviner 2° ne font qu'ôter à l'idée principale cette claire simplicité qui est toujours le moyen qu'elle soit comprise et goûtée. Ce serait faire faire un pas à l'*illustration* que de la restreindre à montrer beaucoup moins, en exprimant beaucoup plus.

L'absence de portraits trahit aussi les positions littéraires et éthiques de l'auteur, et son mépris des Balzac, Sue ou Sand, qui fabriquent des êtres entièrement déterminés par leurs apparences. Töpffer craint peut-être les relents du «matérialisme» phrénologique et physiognomonique qu'il repousse dans son *Essai* de 1845. Les deux pseudo-sciences sont d'ailleurs moquées à deux reprises dans «La bibliothèque de mon oncle»: avec une vignette qui montre un savant penché sur la cervelle d'un crâne coupé en deux, et à travers l'exemple de la verrue de M. Ratin, le sévère professeur de Jules, qui conclut que tous les gens susceptibles en ont une – ce que Töpffer démontre aussitôt par le dessin de trois têtes soupçonneuses, porteuses de ce «signe» physiognomique permanent.

Humour, ironie et parodie sont réunis dans le dernier hors-texte des *Nouvelles genevoises*. «Le Grand Saint-Bernard» s'achève par la lecture d'un récit de voyage dans le genre d'Alexandre Dumas. Töpffer joint au texte un pastiche d'illustration romantique: «c'est une parodie de la phrase inscrite au dessous», indique-t-il sur le dessin qui figure, devant un paysage hérissé de pics invraisemblables, un personnage filiforme quittant dramatiquement une héroïne crinière au vent, dans le genre de celles dont Tony Johannot avait la spécialité, et que Töpffer n'appréciait guère.

«J'y applique la loupe, etc.», dessin pour les *Nouvelles genevoises* («Les deux prisonniers»), 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 5,8 x 5 cm. BPU, coll. Suzannet.

«Je remis aux hommes du ciel la victime du monde, et, après la leur avoir remise, je m'éloignai à pas désespérés!!», dessin pour les *Nouvelles genevoises*, 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 18 x 14 cm. BPU, coll. Suzannet.

Couverture illustrée des *Voyages et aventures du Docteur Festus*, 1833/1840, lithographie sur papier jaune.
BPU, coll. Suzannet.

Dos de la couverture illustrée des *Voyages et aventures du Docteur Festus*, 1833/1840, lithographie sur papier jaune.
BPU, coll. Suzannet.

Le Docteur Festus

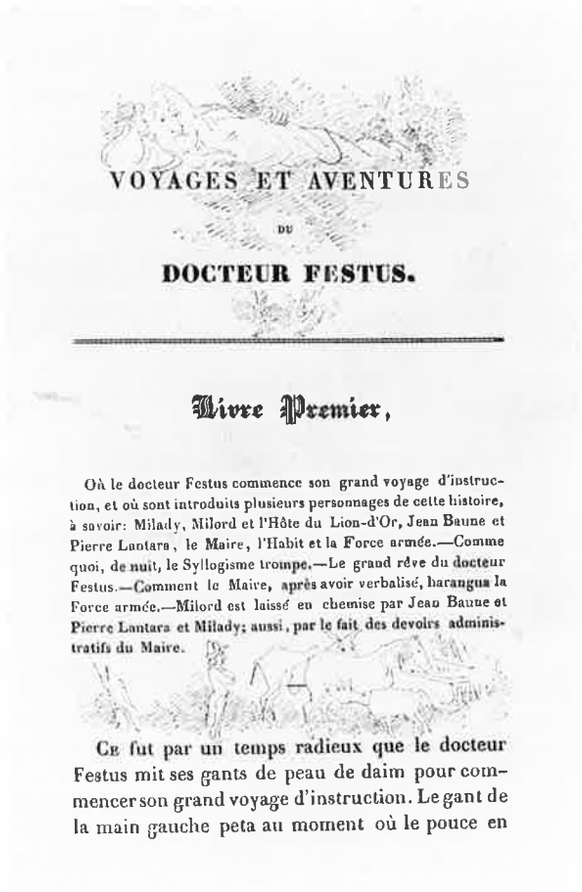
Dès 1833, Töpffer prend de plus en plus conscience de la ressemblance mais aussi de la spécificité des deux «langages», l'iconique et le linguistique. A cette date, le cours de rhétorique qu'il rédige en vue de son nouvel enseignement à l'Académie l'invite à approfondir les mécanismes de la langue, alors qu'il publie coup sur coup deux opuscules de menus propos sur les beaux-arts. D'une main il traite de rhétorique, de l'autre des arts du dessin. Au même moment, il décide de transformer en roman un de ses albums comiques: les *Voyages et aventures du Docteur Festus*[143].

La première version du *Docteur Festus*, datée du 14 juillet 1829, est une histoire en estampes dessinée à la plume, dont l'original est conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève. En 1833, Töpffer entreprend de coucher par écrit son histoire, d'en faire un octavo illustré par une quinzaine de pleines pages lithographiées, et tiré à quatre cents exemplaires (plus trente-trois sur papier fort). L'auteur soumet les épreuves du volume à des amis qui déconseillent son édition, craignant probablement le discrédit que cette folle histoire pourrait jeter sur un honorable professeur de l'académie de Genève. Töpffer choisit alors de renoncer à la publication.

Vers 1839/1840, suite au succès de ses autres histoires autographiées, Töpffer décide de réutiliser l'édition avortée de 1833. Il modifie certains passages du texte, et complète son illustration. Signe de l'audience qu'il a acquise depuis et qu'il souhaite étendre, il publie en 1840 les *Voyages et aventures du Docteur Festus,* conjointement à Genève chez Ledouble et chez Cherbuliez, et à Paris chez Cherbuliez[144]. L'ouvrage en question comporte cent soixante pages, huit illustrations dont un frontispice et une carte[145]. Simultanément, l'auteur met sous presse chez Cherbuliez une histoire en estampes autographiée qu'il intitule tout simplement *Le Docteur Festus*, et qui se base sur la version manuscrite de 1829. Au moment de cette double parution, Töpffer avoue à Sainte-Beuve: «En traduisant en prose le Docteur Festus, je fus tout surpris et amusé de voir par quoi les deux langues différaient, que, pour faire comprendre les mêmes choses, il fallait les prendre par un autre bout et les montrer par une autre face.»[146] Dans la préface du *Docteur Festus* (le livre illustré), l'auteur souligne également la particularité du volume:

> Au surplus cette histoire extraordinaire a été composée d'après des procédés extraordinaires aussi. Figurée d'abord graphiquement dans une série de croquis, elle a été traduite ensuite, de ces croquis, dans le texte que voici. Aujourd'hui nous publions à la fois et séparément le texte et les croquis. C'est donc la même histoire sous une double forme, mais, comme l'observe finement l'Abbé de Saint-Réal, dans deux choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable.

En se référant à son roman, Töpffer parle de «traduction» et de «commentaire», deux termes qui



VOYAGES ET AVENTURES

DU

DOCTEUR FESTUS.

Livre Premier,

Où le docteur Festus commence son grand voyage d'instruction, et où sont introduits plusieurs personnages de cette histoire, à savoir: Milady, Milord et l'Hôte du Lion-d'Or, Jean Baune et Pierre Lantara, le Maire, l'Habit et la Force armée.—Comme quoi, de nuit, le Syllogisme trompe.—Le grand rêve du docteur Festus.—Comment le Maire, après avoir verbalisé, harangua la Force armée.—Milord est laissé en chemise par Jean Baune et Pierre Lantara et Milady; aussi, par le fait des devoirs administratifs du Maire.

Ce fut par un temps radieux que le docteur Festus mit ses gants de peau de daim pour commencer son grand voyage d'instruction. Le gant de la main gauche peta au moment où le pouce en

semblent exprimer la même chose pour lui. Un monde les sépare cependant, qui détermine le statut du texte par rapport à l'image et les liens complexes qui les unissent, car pour le Genevois, «traduire c'est refaire et non pas contrefaire»[147]. La double publication du *Docteur Festus* révèle à quel point une histoire en estampes peut être reçue et lue autrement qu'un roman, combien ces deux produits occupent une place différente dans la hiérarchie éditoriale. Conscient de ce fait, Töpffer demande instamment à Cherbuliez de ne pas mettre en vente le récit avant l'album car «vu l'excentricité du livre», il faut «que les amateurs aient pu se familiariser un peu avec l'autographie dont elle est le commentaire»[148].

A Genève, *Festus* déclenche de vives réactions alimentées par les partis pris politiques locaux: «un livre est toujours un livre», clame le 17 septembre 1840 l'organe des libéraux, le *Journal de Genève*, qui poursuit: «quiconque se mêle d'en faire doit s'attendre à être traité comme auteur. Et quand cet auteur occupe une place officielle dans la société, quand il a non seulement le droit mais encore le devoir de montrer à la jeunesse des exemples et des modèles à suivre, on doit lui demander un compte encore plus sévère de l'emploi de ses talents». Au moment où Töpffer s'apprête à lancer sur le marché parisien ses éditions des *Nouvelles genevoises* et des *Voyages en zigzag*, l'«affaire Festus» lui rappelle les distinctions entre la solution autographe, autarcique, dans laquelle l'auteur est son propre éditeur, «typographe» et illustrateur, et l'alternative typographique – autrement dit, elle lui prouve que le contenu d'une œuvre littéraire et artistique est autant déterminé par sa forme et par ses caractéristiques matérielles, que par son mode de réception par des publics et à l'intérieur de marchés différenciés.

Dès 1837, Töpffer a repris, dans le compte rendu de sa première histoire en estampes, l'*Histoire de Mr Jabot,* les conclusions suscitées par la «traduction» de *Festus* en prose:

> Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.[149]

La complémentarité de la relation écriture-figure, qui correspond à ce que Roland Barthes appelle la fonction de *relais*[150], crée un sentiment d'unité sur lequel Töpffer a souvent insisté. Cette unité présuppose deux conditions nécessaires: que l'auteur des dessins et du texte soit une seule personne, et qu'il puisse reporter le tout directement sur la pierre, sans l'intermédiaire de dessinateurs ou de graveurs. Comme de coutume, Töpffer prêche pour sa paroisse, car seul le procédé autographique est à même de réaliser cette homogénéité d'autant plus forte que le trait, dans sa vérité graphologique, manifeste l'individu dans son expression la plus immédiate et reproduit le réel dans ses

Voyages et aventures du Docteur Festus, 1840, exemplaire enrichi de dessins à la plume, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer.

Esther et bonhomme à lunettes, plume et encre de Chine, 17 x 12,6 cm. BPU, coll. Suzannet.

Une petite fille (Esther?), 19.12.1844, crayon sur papier blanc, 18,3 x 12,2 cm. BPU, coll. Suzannet.

caractéristiques les plus essentielles, les plus synthétiques[151]. De ce point de vue, les principes de Töpffer s'inscrivent dans une conception plutôt «romantique» de la création artistique, au sens où, pour lui, la vérité de toute représentation réside dans le jaillissement spontané et sensible de l'individu, hors de toute contrainte académique. En même temps, cette attitude est compensée par son inclination à la fois pragmatique et théorique, stimulée par l'apparition de la photographie, qui l'incite à voir les signes graphiques comme des expressions largement conventionnelles et systématiques.

Dans une certaine mesure, les considérations de Töpffer sur le mot et l'image le placent dans la lignée des écrits de Lessing. Cependant, le constat de la différence entre les deux modes d'expression ne l'empêche pas de faire du trait graphique un *signe*: «son découpage physionomique reste en effet proprement linguistique»[152]. Cette ambiguïté se retrouve dans le chapitre des *Réflexions et menus propos* intitulé «Ut pictura poesis», où l'auteur affirme que le peintre est poète et inversement, tout en nuançant l'égalité des «arts sœurs» à travers la distinction de la perception par les sens et de la perception par l'esprit:

Toutefois, l'on voit ici par quoi l'une des sœurs l'emporte sur l'autre; et c'est précisément en ce qu'elle imite avec une liberté plus grande. La poésie est un art supérieur à l'art de la peinture, non pas parce qu'elle serre de plus près la nature son modèle, mais au contraire parce qu'elle s'en écarte plus librement encore, parce que la pensée y est plus affranchie encore de la matière. La poésie s'adresse directement aux yeux de l'âme; pour parler à l'âme, la peinture est obligée de s'adresser aux yeux du corps, plus obtus, et qui ne comprennent que ce qui est fini.[153]

La pensée töpfférienne, cette pensée appliquée, apparaît tout entière animée par une tentation contradictoire, romantique et pragmatique. Elle vit dans une tension entre un désir d'intériorisation et d'identification à la nature, et une attitude empirique, systématique, qui constate que le langage, qu'il soit littéraire ou artistique, est conventionnel car il obéit nécessairement à une grammaire dont les aspects combinatoires sont mis en évidence dans l'*Essai de physiognomonie*. La pratique de l'illustration révèle cette tension puisqu'elle suscite chez Töpffer une double interrogation: sur la traductibilité des arts de l'écrit et de l'image, d'une part, et d'autre part sur la mimésis, à travers le problème de la copie et de la gravure.

En marge d'un programme: les enjeux du dessin

Or, où trouver parmi les artistes de quelque talent, de quelque étude, assez d'abnégation, de talent, d'oubli de leur savoir, pour obtenir, au moyen d'une extrême niaiserie d'exécution, la clarté d'expression nécessaire pour atteindre, à grand renfort de gaucherie naïve, à cette force d'intention qui fait le mérite de ces sortes d'ouvrages?[154]

Marginalia, graffiti et bonshommes

Dans sa correspondance avec Dubochet, Töpffer fait allusion à plusieurs reprises au fameux exemplaire tiré en brochure de «La bibliothèque de mon oncle», orné de croquis à la plume, dont il a fait hommage à Goethe: «l'ex[emplaire] de Goethe et plusieurs autres disséminés existent», confirme-t-il[155].

Töpffer adresse en effet sa nouvelle à l'écrivain allemand en 1832, par l'entremise de son ami Frédéric Soret, précepteur puis conseiller auprès du grand-duc de Saxe-Weimar. L'auteur glisse dans son opuscule cette dédicace:

A Monsieur de Goethe / de la part de / Son très humble serviteur / R. Töpffer.

Monsieur! / L'indulgence avec laquelle vous avez accueilli les cahiers que mon ami Soret a bien voulu mettre sous vos yeux me fait prendre la liberté de vous adresser ce petit ouvrage. Sentant comme il est peu digne de vous être offert, j'ai tâché d'en déguiser la médiocrité par les petites vignettes, que j'ai dessinées au bas des pages où les scènes du texte se trouvent traduites dans une manière peut-être moins froide.[156]

L'exemplaire de Goethe mis à part, plusieurs autres volumes du même type sont conservés dans des collections privées genevoises: une autre «Bibliothèque de mon oncle», un *Presbytère* (1833)[157], ainsi qu'un volume exceptionnel des *Voyages et aventures du Docteur Festus*[158]. Entre 1832 et 1840, Töpffer dessine donc occasionnellement dans les marges de ses livres imprimés. Pourquoi? S'agirait-il d'une pratique marginale, dans les deux sens du terme? Quelle est sa place dans la vie et les œuvres de Töpffer? Mais en premier lieu, est-elle exceptionnelle dans l'histoire de l'illustration?

Depuis l'invention du livre imprimé, des blancs subsistent entre et autour des blocs typographiques: espaces privilégiés pour les annotations, mais aussi pour les illustrations. L'avènement de l'imprimé coïncide en effet avec l'âge du livre anonyme, c'est-à-dire non personnalisé. La marge devient ainsi le lieu où l'individu, propriétaire du livre et/ou lecteur, inscrit sa marque, sa personnalité, sous des formes plus ou moins officielles: blasons, signatures, dédicaces, gloses, notes, griffonnages, enluminures. A partir du XVIIIe siècle, avec l'essor d'un marché bibliophilique élitiste et spéculatif, le dessin revient dans le livre. Sous la Restauration, par exemple, le baron Feuillet de Conches, grand collectionneur d'autographes, fait décorer un exemplaire des *Fables* de La Fontaine par des artistes du monde entier[159]. Peu après, les vignettes sur bois romantiques deviennent l'expression d'une esthétique nouvelle, qui revalorise le croquis[160]. En Allemagne, mais aussi en France, les dessins marginaux entourant la typographie, les «Randzeichnungen», connaissent alors une grande fortune.

Pour Töpffer, le dessin dans les marges remplit ces diverses fonctions. Il sert à personnaliser certains volumes. Il répond aux attentes d'un bibliophile tel François Duval, destinataire de l'exemplaire unique des *Voyages et aventures du Docteur Festus* mentionné plus haut. Ces croquis s'inscrivent également dans l'esthétique romantique de la vignette et servent même de matrice à l'illustration xylographique des *Nouvelles genevoises* en 1845. Mais cette pratique non négligeable est également l'expression d'enjeux plus profonds et plus intimes, qui remontent en fait à l'enfance de Töpffer. Un de ses biographes, Auguste Blondel, nous apprend en parlant de l'écolier que «ses cahiers et les marges de ses livres étaient couverts de paysages à la plume et de profils drôlatiques»[161]. Dans le livre sixième des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois,* Töpffer consacre du reste quelques pages devenues célèbres[162] aux dessins d'enfants, à «ces gamins de collège qui griffonnent sur la marge de leurs cahiers des petits bonshommes déjà très-vivants et expressifs» (chap. XXI), avant de confesser (chap. XXII):

Nous avons été gamin aussi, ou écolier, c'est tout un, et il nous souvient que, vivement impressionné par la lecture de Virgile, nous trouvions un bien grand contentement à crayonner des Enée, des Iarbas, à essayer des Didon, des Elise: non point que nous fussions satisfait de ces représentations, quelque ignorante indulgence que nous eussions pu d'ailleurs apporter à leur appréciation; mais parce que, outre qu'elles figuraient pour nous un signe au moins visible du beau préféré, par une sorte d'illusion que favorise la vive et naïve imagination de l'enfance, il nous semblait réellement y retrouver, en quelque degré et en dépit de la visible imperfection du signe, quelques parcelles de ce beau virgilien que nous n'avions pu nous-même sentir que très-imparfaitement.[163]

Il note encore (chap. XX): «Qui n'a pas vu, en effet, soit sur les murailles, soit sur les marges d'*Epitome,* soit sur les cahiers de classe, ces fantômes roides, ces quilles habillées, ces costumes empaillés?»[164] Dans ce passage, Töpffer associe explicitement le griffonnage sur une feuille de papier et les graffiti exécutés sur les murs. L'illustration marginale est en effet assimilable à ce dernier: la page typographique se présente telle une architecture dont les espaces vierges, immaculés, anonymes, invitent le sujet à y inscrire son *empreinte*. C'est pourquoi, dans le *Voyage autour du Mont-Blanc,* face à un rocher sur lequel un certain «Alisy Penay» a gravé son nom, le professeur genevois songe au chapitre qu'il faudrait écrire «sur la physionomie graphique de ces noms tracés. [...] Ce chapitre, il manque à l'ouvrage de Lavater, et c'est grand dommage.»[165]

Proche du graffiti, le crayonnage de bonshommes est de longue date associé à l'enfant, et méprisé comme tel. Il faut attendre la seconde moitié du XVIIIe siècle

pour que ce type de dessin commence à être perçu comme la manifestation de la créativité spontanée et inculte, que certains auteurs opposent aux conventions néo-classiques, tel Schiller dans *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/1796)[166]. Au XIXe siècle, les représentations d'enfants barbouillant irrespectueusement les murs se multiplient[167], alors que s'impose de plus en plus, dans les milieux contestataires (fréquentés par les réalistes, les aquafortistes, puis les impressionnistes) l'éloge du coup de plume, de pointe ou de pinceau. Tel est également le sens polémique des propos de Töpffer sur «l'ignorance graphique» de l'enfant, sur cet «art courant les rues», sur les «petits bonshommes» qui contiennent «des signes d'expression morale, des symptômes d'ordonnance et d'unité, de marques surtout de liberté créatrice qui prévalent hautement par-dessus le servage d'imitation»[168]:

> [O]bligez-le [l'enfant] d'aller à l'école de dessin pour y perfectionner son talent; bientôt, et ceci à mesure qu'il fera des progrès dans l'art du dessin, les nouveaux petits bonshommes qu'il tracera avec soin sur une feuille de papier blanc auront perdu, comparativement à ceux qu'il griffonnait au hasard sur la marge de ses cahiers [...].[169]

Dans la vie et l'œuvre de Töpffer, le dessin dans les marges, les graffiti et les bonshommes n'occupent donc pas une place marginale: ils jouent un rôle important dans sa pensée esthétique. Du point de vue de la santé psychique et de la libido de l'écrivain comme de celui de sa carrière et de ses ambitions artistiques, cette pratique du dessin répond à des besoins existentiels. Car dessiner est plus fort que lui; c'est une pulsion qu'il qualifie à plusieurs reprises de «crise»:

> J'ai les yeux cuits, il est vrai. Mais [...] moi, je ne sais faire ces choses là qu'en les enlevant à la pointe de la plume, sans intervalle, sans esquisse par crise, trouvant toujours mon c[omp]te, âne que je suis en fait de dessin, à gribouiller de sentiment.[170]

> J'étais actif quand j'avais de bons yeux; à présent je ne fais plus que fainéanter sauf les moments de crise que je paie ensuite chèrement.[171]

Cette pulsion est proprement régressive: en barbouillant livres imprimés, cahiers et feuilles volantes, Töpffer renoue avec les plaisirs et les jeux de son enfance. De cette jeunesse, Töpffer a gardé une relique, son bâton d'encre de Chine, objet emblématique[172]: «car ce bâton je le tiens de mon père, y compris la manière de s'en servir et la manière d'en parler», rappelle-t-il:

> [P]ourquoi refuserais-je ma reconnaissance à ce bâton, qui non-seulement fut le témoin, mais aussi l'instrument de mes plaisirs?
>
> Et puis quels plaisirs! Aussi anciens que mes premiers, que mes plus informes essais: car ce qui les distingue de tous les autres, c'est d'être aussi vifs au premier jour qu'au dernier, de s'étendre peu, mais de ne pas décroître. [...] Eh! combien est-il de plaisirs que vingt ans n'aient pas décolorés, détruits?[173]

Le gribouillage participe du désir de retrouver ces moments heureux[174]: temps de pure jouissance graphique, de spontanéité, de liberté; période de l'existence vécue dans la continuité de l'art paternel et dans l'espoir de l'avenir; époque dorée, car antérieure au verdict médical qui, en le condamnant à renoncer à sa vocation de peintre, a fait basculer Töpffer dans l'âge des illusions perdues.

Le pouvoir des arts du dessin

Au XIXe siècle, les propos tenus entre autres par les milieux socialisants rapprochent le peuple – authentique, vrai, «naïf» (dans un sens positif) – de l'enfance[175]; l'un et l'autre constituent un des publics cibles de l'image imprimée. L'essor de l'illustration, de la presse à bon marché et de la pensée sociale sous la Monarchie de Juillet (avec le fouriérisme et le saint-simonisme notamment) ont en effet remis au premier plan les discours sur la pédagogie des images et le rôle moralisateur de l'art qui touche plus directement l'âme du spectateur.

Ces réflexions ne sont pas nouvelles, car elles plongent leurs racines dans la fonction maïeutique du théâtre grec et dans l'utilisation des images par l'Eglise, selon les préceptes de Théophile, au Xe siècle. Dans le domaine esthétique, elles connaissent un regain d'intérêt à partir de 1730. Dans l'*Essai sur la peinture*, par exemple, Diderot insiste sur le fait que la poésie et la peinture «doivent être *bene moratae*; il faut qu'elles aient des mœurs»[176]. Rousseau, dans ses divers écrits, ne dit guère autre chose, mais avec pessimisme. L'article «Beaux-arts» de *L'Encyclopédie* souligne quant à lui le rôle éducatif, et non pas corrupteur, des arts. A partir de la Révolution française, les essais sur l'utilité des beaux-arts se multiplient, chez P. Chaussard, G.-M. Raymond, Mme de Staël ou Quatremère de Quincy[177]. A Genève même – annexée à la France et devenue chef-lieu du département du Léman entre 1798 et 1814 – se diffuse l'idée que les arts sont utiles à l'instruction et la moralisation du peuple, aux progrès des arts industriels (la Fabrique) et à la gloire de la cité[178]. Les propos incitatifs tenus par Töpffer sur les arts à Genève reconduisent cet idéal patriotique et philanthropique. Son argumentation comporte deux volets principaux: le premier s'attache à l'encouragement du mécénat local, condition nécessaire à l'éclosion des beaux-arts; le second appelle à la naissance d'un art national, fondé sur le renouveau de la peinture alpestre[179].

Les écrits de Töpffer sur l'esthétique et le rôle des arts du dessin sont fortement implantés dans les critiques d'art de la première période, vouées au contexte genevois. Au projet civique et «national» du critique d'art pamphlétaire se superpose, dès 1833, un autre projet, humanitaire et pédagogique, plus approprié au professeur d'académie. Le discours qu'il développe alors sur le pouvoir didactique des images et de la gravure en particulier le rapproche de nombreux auteurs passés et contemporains[180]. En Suisse par exemple, la *Bibliothèque universelle* de 1834 constate que «les estampes sont du ressort de tous les états et d'un grand nombre de fortunes [...]. Les estampes instruisent les jeunes gens par de vives impressions qui se gravent plus fortement et plus profondément dans leurs esprits que les paroles»[181]. Ces mots sont d'un collègue de Töpffer, le professeur Jean Picot, membre du Conseil représentatif, qui donna, en 1831, devant la Classe des beaux-arts, une conférence sur l'histoire de la gravure à Genève.

En France, le *Magasin pittoresque*, hebdomadaire illustré destiné à l'agrément et à l'instruction du plus grand nombre, joue un rôle pionnier depuis 1833[182].

Les relations que Töpffer noue, au début des années quarante, avec son directeur, Edouard Charton, sont particulièrement révélatrices. Le Genevois et le Parisien, l'un conservateur, l'autre plutôt socialisant (Charton est un ancien saint-simonien) défendent, malgré leurs différences, des positions semblables et une éthique sociale que l'on peut qualifier de «philanthropie d'élite»[183]. «Je m'occuperais bien à vous seconder dans cette direction littéraire, instructive et morale»[184], écrit Töpffer à Charton qui, tout en sollicitant du professeur conseils et critiques sur son journal, lui répond: «Plaît à Dieu que quelquefois il vous vienne la tentation de mettre à profit votre publicité pour faire pénétrer au loin ces vérités morales que, soit d'un ton sérieux, soit en riant à demi, vous excellez à enseigner. Le magasin est bien faible lorsqu'il veut parler au cœur par l'imagination»[185]. Töpffer prend alors la plume pour répéter que sa bienveillance à l'égard du *Magasin* «est partagée indubitablement par tous les hommes qui prennent à cœur les intérêts de la moralité publique que vous servez si bien»[186].

Töpffer partageait certainement le credo de Charton. «Sans les dessins, il est impossible d'arriver à l'éducation complète des hommes, grands et petits. Nous attachons en effet une grande importance morale aux *images*», annonçait le *Magasin* en 1833[187]. Trois textes traitent plus précisément du pouvoir de l'image: les «Réflexions à propos d'un programme», l'article sur l'*Essai d'autographie* et l'*Essai de physiognomonie* (1845). Ils étendent au domaine des beaux-arts diverses réflexions élaborées sur le terrain de la littérature, du théâtre ou de la presse, toutes parues dans les années 1830[188].

C'est entre autres par le biais de l'Antiquité que Töpffer en vient à interroger le rôle public de l'art. Le sixième opuscule sur l'esthétique (1835) relève en effet que l'art antique est indissociable du théâtre; celui-ci «s'adressant aux masses», il «doit offrir un caractère de simplicité à la portée de la foule» et, par conséquent, «réduire les figures à des types généraux». Quelques pages plus loin, l'auteur conclut que «la peinture ancienne concorde bien avec le but que nous lui avons assigné, celui de parler aux masses, au peuple» (aux «hommes de la place publique» répète-t-il plus bas)[189].

Töpffer retrouve l'exemple antique transposé dans la vie moderne, dans les carrefours, les foires, les marchés où «paysans, ouvriers, petits bourgeois» s'attroupent devant des images populaires. «C'est dans les flâneries sur la place publique que j'ai pu étudier un peu la littérature en estampes»[190], écrit-il. C'est là qu'il découvre combien les images marquées par la candeur, la sincérité, et une certaine gaucherie d'exécution conviennent «aux esprits simples et sans connaissances artistiques». D'où l'enjeu d'un programme qui se donne pour but de renouveler l'imagerie populaire en prenant pour exemple Hogarth, mais aussi le *Magasin pittoresque*, qui accomplit «la tâche difficile de populariser l'instruction saine» destinée à l'intelligence des masses. Ce programme, annoncé par Töpffer dans la

«un agent de police», plume, bistre et sépia sur papier blanc, 13,5 x 18,5 cm. MAH/CD.

Bibliothèque universelle, offre de récompenser l'auteur d'une suite d'estampes de ce genre. L'écrivain en définit le profil: il doit s'agir d'un «artiste d'élite», capable d'«oublier» son talent pour retrouver cette «gaucherie naïve», adaptée à l'imagination du peuple[191]. Sans jamais le reconnaître, Töpffer s'identifie de plus en plus à ce rôle: preuve en est, six ans plus tard, le compte rendu de son *Essai d'autographie,* qui donne à cette publication «un but humanitaire... humanitaire, oui, vraiment»[192]. Selon lui, l'autographie «artistique», «tenant le milieu entre la taille-douce et l'eau-forte», propose une alternative pour la reproduction et la diffusion des œuvres d'art. Peu après, dans l'*Essai de physiognomonie,* Töpffer rappelle les avantages de la littérature en estampes à la Hogarth, qu'il a renouvelée avec ses propres albums autographiés: un genre qui est «d'intuition en quelque sorte», «d'une extrême clarté relative» et particulièrement favorable «à l'instruction morale du peuple et des enfans»[193]. Le brouillon manuscrit de l'*Essai* contient d'ailleurs un paragraphe, supprimé dans la version définitive, qui montre clairement que les préoccupations de ce texte voisinent avec celles des «Réflexions à propos d'un programme»[194].

Mais qu'est-ce donc que le peuple pour Töpffer? A la différence des écrits genevois de la génération précédente, encore sous l'influence des idéaux égalitaires issus de la Révolution, le terme ne désigne plus la nation, mais les classes inférieures, qui forment ces masses, cette foule «émeutière» qui a remis en cause les institutions genevoises fin 1841. L'idéal philanthropique et les visées morales du professeur se doublent en fait d'un discours politique réactionnaire, qui veut utiliser la littérature en estampes comme un instrument de *contrôle social*. Cette intention coercitive se lit en particulier dans les lignes qui fustigent la caricature politique et la littérature romantique ou dans celles qui parlent «des classes entières, à peine émancipées, et qui auraient besoin d'être dirigées en même temps qu'éclairées»[195]. Il s'agit aussi, pour Töpffer, d'entourer le «peuple» de bastions de moralité, pour le protéger de ceux qui remettent en cause l'ordre, la religion et le principe des inégalités naturelles.

De tels propos semblent bien éloignés des «folies» et autres gribouillis appartenant plus étroitement à l'espace privé de l'auteur. Et pourtant, ces «barbouillages» ont également une fonction de contrôle, au niveau affectif cette fois-ci. Ils meublent les temps morts d'une vie de chef de pensionnat faite d'attentes, de surveillances et d'observations. Ils satisfont à une exigence existentielle au sens où ils permettent à Töpffer d'atténuer les conséquences émotionnelles et psychiques de son renoncement aux beaux-arts. La séparation du bâton d'encre de Chine serait impensable, l'abandon pur et simple de sa vocation, de son projet de vie, intolérable. Par le dessin, mais aussi par son discours sur l'art, Rodolphe va passer ses jours à renouer avec les arts du dessin, en déniant toute ambition théorique ou artistique. Il réussit même à reconvertir à son avantage son défaut de formation, en prônant, dans les «Réflexions à propos d'un programme», l'«inhabileté précieuse qui n'appartient qu'à quelques artistes d'élite», en faisant l'éloge du trait et en déclarant son amour pour l'encre de Chine.

La vie de Töpffer, surtout à partir de années 1830, se donne à lire comme la tentative de réunir une pratique privée et un discours public, de combler l'écart paradoxal entre la marginalité et l'apparente gratuité de l'une, et la légitimité théorique et sociale de l'autre. Cette volonté de joindre le dessin à l'écrit s'accomplit dans les albums de voyage, dans les histoires en estampes, dans les ouvrages ornés de vignettes qu'il publie à Paris. Cette exigence prend une forme symbolique: l'illustration. Ce désir se justifie sur le mode de l'ironie, de la dénégation, du jeu de masques dont Töpffer, acteur dans l'âme, était si friand, un jeu parfaitement résumé par le compte rendu non signé de l'*Histoire de Mr Jabot,* qu'il donne lui-même à la *Bibliothèque universelle* en juin 1837:

> L'auteur de ce petit volume oblong ne s'est pas fait connaître. Si c'est un artiste, il dessine faiblement, mais il a quelque habitude d'écrire; si c'est un littérateur, il écrit médiocrement, mais en revanche il a, en fait de dessin, un joli talent d'amateur. Si c'est un homme grave, il a des idées singulièrement bouffonnes; et si c'est un esprit bouffon, il ne manque pas d'un sens assez sérieux.

La tarière arrive sur le papier, dépose l'encre sur sa trace, et voici d'admirables dessins, dessin pour les *Nouvelles genevoises* («Les deux prisonniers»), 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 9,2 x 10,5 cm. BPU, coll. Suzannet.

Le Chef, rempli de honte et d'humilité prévient qu'il ne peut recevoir ce soir la Soc. Littéraire.

Il confesse qu'il devait et pouvait en prévenir beaucoup plus tôt.

Aussi, de honte, il s'enveloppe dans son manteau.

Deux soirées consanguines aboutissant à ce soir ci, l'une chez sa soeur, l'autre chez le frère de son épouse, sont cause de ce renversement de ses espérances, et de cette perte de sa réputation.

Il propose lundi prochain — et s'enveloppe de nouveau dans son manteau

«aussi, de honte, il s'enveloppe dans son manteau», autoportrait ornant une lettre, plume et encre de Chine, 24,9 x 20 cm. BPU, coll. Suzannet.

NOTES

[1] A Vinet, 20.7.1840 (BPU, D. O.).

[2] Cité dans *Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle dans les collections du Petit Palais,* Paris, Paris-Musées, 1992, p. 129.

[3] Voir Michel Folman, «La maladie de Rodolphe Töpffer», *Revue médicale de la Suisse romande,* juillet 1958. Töpffer est vraisemblablement mort d'une leucémie.

[4] A Monvert, 20.3.1831 (*B,* pp. 153-154).

[5] *EPh,* p. 199. L'autographie originale a été reproduite en fac-similé et traduite en allemand par Wolfgang Drost et Karl Riha, *Essay zur Physiognomonie,* Siegen, Machwerk Verlag, 1982.

[6] Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité: l'espace potentiel,* Paris, Gallimard, 1975.

[7] A Sainte-Beuve, 29.12.1840 (*B,* p. 103).

[8] Winnicott, «Pourquoi les enfants jouent-ils?», *L'Enfant et le monde extérieur: le développement des relations,* Paris, Payot, 1972.

[9] Jean-Daniel Choisy, *Rapport sur le collège et l'académie de Genève,* Genève, Ramboz, 1846, p. 34.

[10] Auguste de la Rive, «Rodolphe Töpffer», *F,* 16.6.1846 (repris en introduction à *Rosa et Gertrude,* Paris, Hachette, 1863, p. 54).

[11] L'expression est reprise de Thévoz, «Variations physiognomoniques», p. 907.

[12] Petit-Senn, « Babil calligraphique», *Le Portefeuille,* Genève/Paris, Cherbuliez, 1865, p. 338.

[13] *Voyage en zigzag par monts et par vaux,* p. 104.

[14] Blondel, p. 101.

[15] Extrait du *Mp* de 1882, cité «Marchands d'images», p. 8.

[16] 5e opuscule, 1833 (2e livre, chap. VIII des *RMP–EB*).

[17] *Métier d'illustrateur,* chap. «Autographie et identité».

[18] Blondel, p. 3.

[19] Relave, avant-propos.

[20] Voir le catalogue de la collection par Louis Gielly, «Les dessins du Musée de Genève», *GE,* 1944, pp. 246-271.

[21] Manuela Maschietto, *Catalogue raisonné des œuvres originales de Rodolphe Töpffer dans les collections privées genevoises,* 1961.

[22] L'exposition la plus importante des œuvres de Rodolphe Töpffer est celle du centenaire, intitulée *La Genève des Töpffer,* Genève, Musée Rath, 1946. Elle incluait d'autres artistes genevois, dans une perspective documentaire, historique et culturelle.

[23] Voir le «Vorwort zu Töpffers Bilderromanen» dans l'édition bilingue de Kessmann, Genève, Leipzig, 1846; Ernst Schur, *Rudolph Töpffer,* Berlin, Cassirer, 1912; Corleis, et le bilan d'Ernst Gallati, «Rodolphe Töpffer und die deutschsprachige Kultur», Bonn, Bouvier, 1976 (*Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik,* 32).

[24] Voir les travaux de D. Kunzle et l'introduction de Groensteen et Peeters dans *Invention bd.*

[25] Petit papier «oublié» dans l'un des albums ventilés du legs Adèle Töpffer (MAH, 1910-162).

[26] BPU, coll. Suzannet 132, n° 63.

[27] Voir ci-dessous le chap. intitulé «Les autographies et l'*Excursion dans les Alpes* (1832)».

[28] 5e opuscule, 1833 (2e livre, chap. Ier des *RMP–EB*).

[29] 6e opuscule, 1835 (3e livre, chap. XI des *RMP–EB*). Voir également, ici, le chap. intitulé «Le dessinateur dans le paysage».

[30] 6e opuscule, 1835 (3e livre, chap. II des *RMP–EB*).

[31] Corleis, p. 74.

[32] Selon ses dires dans sa notice sur les *EA* (*Invention bd,* p. 166 sq.).

[33] Voir à ce sujet l'introduction de Michel Melot à *L'Œuvre gravé de Boudin, Corot, Daubigny, Dupré, Jongkind, Millet, Théodore Rousseau,* Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1978, et, du même, «La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art», *Sociologie de l'art,* sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, La Documentation française, 1986, pp. 191-202.

[34] Voir Corleis; *Invention bd;* et, ici-même, les articles de Thierry Groensteen et d'Annie Renonciat.

[35] Jean-Pierre Gaberel, *Essai sur le caractère artistique et littéraire des œuvres de R. Töpffer,* 1846, p. 10.

[36] Marie Alamir-Paillard (*Paradoxes,* p. 70) attribue à Töpffer un compte rendu de cet ouvrage.

[37] Sur l'Ecole de dessin de Genève, instaurée en 1751, mais qui ne sépare qu'en 1799 l'enseignement pour la Fabrique de celui destiné aux beaux-arts, voir notamment Rigaud, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève,* Genève, 1876, pp. 89-96; Natale, p. 29 sq.; Anne de Herdt, «Introduction à l'histoire du dessin genevois de Liotard à Hodler», *GE,* 1981, p. 18 sq.

[38] Voir ici-même les réflexions de Marie Alamir-Paillard.

[39] Cité dans de Herdt, «Introduction à l'histoire du dessin genevois», *art. cit.,* p. 35.

[40] «Nous voyons donc depuis longtemps considérer et rechercher les dessins des grands maîtres. [...] Le seul inconvénient dans cette séduisante partie de l'art que vous pratiquez, Messieurs, c'est la façon dont plusieurs peintres se sont laissé emporter par le plaisir de dessiner» (Caylus, *Sur les dessins,* 7 juin 1732, publié dans Henri Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, Quantin, 1883, pp. 369-371).

[41] «Diderot n'a traité nulle part d'une manière méthodique et complète les hautes questions d'art. Il faut s'en féliciter [...]» (10e opuscule, 1839; 4e livre, chap. XVIII des *RMP–EB,* p. 149, note).

[42] *Métier d'illustrateur,* chap. «Traduction, imitation et photographie».

[43] Junod, *T&O,* p. 120 sq.

[44] 6e opuscule, 1835; 3e livre, chap. V des *RMP–EB.*

[45] 10e opuscule, 1839; 4e livre, chap. VIII des *RMP–EB.*

[46] Kaenel, «Rodolphe Töpffer et la copie».

[47] Sur l'article en question, voir Renonciat, 1992-1993. Sur la question de l'autolégitimation, voir *Métier d'illustrateur,* chap. «L'autographie, la littérature en estampes et le style».

[48] 10e opuscule, 1839; 4e livre, chap. VIII des *RMP–EB.*

[49] 6e opuscule, 1835; 3e livre, chap. IX des *RMP–EB.*

[50] Kunzle, «The eyesight of Rodolphe Töpffer», *Historia ophtalmologica internationalis,* n° 2, Bonn, 1981, pp. 57-84.

[51] A Dubochet, 14.3.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/93-95).

[52] Voir les reproductions du Ms suppl. 1222 dans Kunzle, «The eyesight of Rodolphe Töpffer», *art. cit.*

[53] Ma position est à l'opposé de celle de Thévoz, *Art brut,* pp. 24-25, qui présente cette «mystérieuse fatigue oculaire» comme une «maladie providentielle [qui] le préserva d'un conditionnement académique».

[54] 6e opuscule, 1835; 3e livre, chap. XV des *RMP–EB.*

[55] *EPh,* p. 193.

[56] BPU, coll. Suzannet 132, fol. 46; il s'agit de l'image reproduite ici.

[57] «Elles raient, elles coupent, elles *regiclent,* dans tous les cas elles sont la dépravation de tous les goûts naturels qui inclinent vers la plume d'oie. A quoi bientôt va servir l'oie? Rôtie elle est trop grasse; sous forme de pâté de Strasbourg, ce sont ses obstructions, chose indigne, que l'on mange; restaient ses plumes qui, en vérité, sont bien le plus parfait [?] instrument pour écrire [...]. Pour moi qui vous parle, je n'emploie jamais ni l'acier, ni la plume d'oie, mais uniquement le roseau des marais, parce que je chéris les pointes mousses, libres, et bon enfant. Le Roseau, et du *dark blue* de Stephens! c'est ma devise. Le premier court comme sur des rails, le dark coule comme de l'huile et sèche comme de l'esprit de vin. Et voilà» (à Dubochet, timbre postal 21.6.1843, BPU, Ms suppl. 1644/59-60).

[58] MAH, 1910-474.

[59] *EPh,* p. 201. Le dessin attestant l'«invention» de Crépin correspondrait-il à la page de profils conservée à la BPU, coll. Suzannet n° 174a/23?

[60] *EPh,* p. 194.

[61] Sur les relations entre Töpffer et Grandville, voir Peeters, *Invention bd,* pp. 19-24, et *Métier d'illustrateur,* chap. «Jugement sur l'illustration et éloge de Grandville».

[62] Voir ici même mon étude sur «Les voyages illustrés».

[63] Natale, p. 52 et p. 55.

[64] Ernst H. Gombrich, «Introduction: aims and limits of iconology», *Symbolic Images: Studies the Art of the Renaissance,* rééd. Londres, Phaidon, 1978, p. 18.

[65] *EPh,* p. 213.

[66] *Ibid.,* p. 194.

[67] 10e opuscule, 1839; 4e livre, chap. IX des *RMP–EB.*

[68] Pour Rudolf Arnheim, la caricature est «une démonstration spectaculaire de l'expression par déviation» («The rationale of deformation», *Art Journal,* n° 4, 1983, p. 320). Voir également Michel Melot, *L'Œil qui rit: le pouvoir comique des images,* Fribourg, Office du Livre, 1975, et le catalogue *Mittel und Motive der Karikatur fünf Jahrhunderten: Bild als Waffe,* München, Prestel-Verlag, 1984.

[69] Voir les catalogues des expositions suivantes: *Benjamin Roubaud et le panthéon charivarique,* Paris, Maison de Balzac, 1988; *Dantan Jeune: caricatures et portraits de la société romantique,* Paris, Paris-Musées, 1989; *Nadar: caricatures et photographies,* Paris, Paris-Musées, 1990.

[70] Ernst H. Gombrich, «The cartoonist's armoury», *Meditations on an Hobby Horse,* Londres, Phaidon Press, 1963, pp. 130-132. Voir l'usage freudien du terme dans Ernst Kris et Ernst H. Gombrich, «The principles of caricature», *British Journal of Medical Psychology,* 1938, pp. 319-342, repris dans Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art,* Paris, PUF, 1978 (chap. VII).

[71] MAH 1910-447.

[72] MAH 1910-442; voir également MAH 1910-524.

[73] MAH 1910-316.

[74] MAH 1910-405; voir le très célèbre burin de Dürer, daté de 1514.

[75] MAH 1910-380, 1910-426.

[76] Rodolphe, jeune collégien de treize ans, pouvait jouer avec la chienne de la famille (voir sa lettre à son père du 5.7.1812, Léopold Gautier, «Töpffer collégien et père de collégiens», *RVG,* n° 3, 1973, p. 76).

[77] Voir notamment MAH 1910-296.

[78] Genève, coll. part. (Maschietto, *Catalogue raisonné..., op. cit.*, n° 305).

[79] MAH, 1910-488.

[80] Titres de courts pamphlets publiés dans la presse genevoise (dans *Le Fantasque* surtout) et recueillis en deux volumes dans les *Œuvres choisies*, Berne, Fischer, 1840.

[81] MAH, 1910-474; dessin décrit plus haut.

[82] BPU, Ms suppl. 1224/1; il s'agit donc de l'un des premiers écrits connus de Töpffer. La pièce en vers est adressée en ces termes à un inconnu (peut-être Petit-Senn, l'un des collaborateurs de l'*Almanach genevois*, paru dès 1823): «Cher ami,/Nous sommes faits de manière que nous croyons un peu ce que l'intérêt nous dit de croire. C'est si je ne me trompe ce dont nous tombâmes d'accord l'autre jour. C'est pour vous confirmer dans cette opinion que je vous envoie ci-joint l'histoire d'un corbeau de mes amis qui s'est trouvé dans le cas susdit. Je ne vous demande pas votre indulgence, vous savez qu'un rimeur en a toujours besoin.»

[83] Otto Baur, *Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur: eine iconographische Studie zur bildenden Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, thèse, Cologne, 1973.

[84] *T*, pp. 119-178.

[85] Petit-Senn, «Le grimpion», *Œuvres choisies, op. cit.*, t. I, p. 227 sq.

[86] *Ibid.*, p. 232.

[87] Le texte est reproduit intégralement dans Gaullieur, pp. 20-23; voir, dans ce volume, le commentaire de D. Maggetti et J. Meizoz.

[88] Voir notamment l'aquarelle intitulée *Choix des enfants de Sparte ou autre*, MAH 1914-61.

[89] Voir notamment MAH 1910-442 et 1910-544.

[90] Voir notamment MAH 1910-268 («Et comment diable êtes-vous entré là dedans, mon ami?»), 1910-448, et BPU, coll. Suzannet n° 170 fol. 6 (quatre scènes de la vie d'un «autochtone» mis en bouteille).

[91] BPU, coll. Suzannet n° 132, fol. 67.

[92] A de la Rive, 26.7.1842, BPU, Ms suppl. 1643/116-121.

[93] Gaullieur, p. 20.

[94] Sur ce que l'on peut appeler la «bonne conscience sociale» de Töpffer, voir *Métier d'illustrateur*, chap. «Ascension sociale et situation économique».

[95] Fernand Baldensperger, «Les théories de Lavater dans la littérature française», *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1910, pp. 51-92; Jurgis Baltrusaitis, «Physiognomie animale», *Aberrations: essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 8-53; Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature 19th Century Paris*, Londres, Thames and Hudson, 1982; Martine Dumont, «Le succès mondain d'une fausse science: la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater», *ARSS*, n° 54, 1984, pp. 2-30.

[96] Voir Georges Lanteri-Laura, *Histoire de l'homme et son cerveau selon F. J. Gall*, Paris, PUF, 1993.

[97] *EPh*, p. 209.

[98] Sur les différences entre Lavater et Töpffer, voir Junod, «Actualité», et Peeters, *Invention bd*, p. 6 sq.

[99] Dans ses «Remarques sur une dissertation physiognomonique de Lichtenberg» (vol. III de l'édition de Moreau de la Sarthe), Lavater approuve et souscrit à la distinction entre physiognomonie et pathognomonie (pp. 184-185). Il reconnaît même, avec Lichtenberg, «que des signes pathognomoniques souvent répétés ne s'effacent pas toujours entièrement et qu'ils laissent des impressions physiognomoniques» (p. 213). Ces considérations sont reprises par Töpffer dans les derniers chapitres de l'*EPh*.

[100] Lavater, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, p. 82.

[101] 6e opuscule, 1835; 3e livre, chap. VI des *RMP–EB*.

[102] A Sainte-Beuve, 29.12.1840 (*B*, p. 100).

[103] MAH, 1910-494, 1910-505.

[104] *EPh*, p. 196. Sur ce concept, voir Gombrich, *The Image and the Eye*, Oxford, Phaidon Press, 1982, p. 120 sq.

[105] MAH, 1910-540.

[106] MAH, 1910-353.

[107] MAH, 1910-493; voir également le n° 1910-475.

[108] Voir le chap. VIII de l'*EPh*, intitulé «Deux ordres de signes d'expression dans la tête humaine. Les permanens, et les non permanens».

[109] BPU, coll. Suzannet 132/55.

[110] MAH, 1910-459.

[111] Töpffer se vantait d'ailleurs d'avoir acquis à bon prix l'édition en dix volumes de *Clarisse Harlowe* de Richardson, illustré par Chodowiecki, «Le plus beau livre qui soit sorti de la main des hommes» (à sa femme, 1838; citée dans Geer, p. 14). Il s'agit de l'édition Barde, Manget et Cie (Genève, 1786; W.-A. Töpffer y participa en tant que graveur de reproduction).

[112] BPU, coll. Suzannet 132, fol. 47.

[113] Voir l'introduction de Jacques Buenzod et la bibliographie de Jacques Droin.

[114] BPU, coll. Suzannet n° 134 c.

[115] «A les lire, on se demande même d'où vient la différence de classe qui les sépare des albums de caricatures», notait avec justesse Paul Chaponnière (*Petit théâtre*, p. 45).

[116] A Dubochet, 9.1843 (*B*, p. 129).

[117] Sur les images de soi, voir ici le chap. «Autoportraits en touriste».

[118] A Dubochet, 14.3.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/93-96).

[119] A Dubochet, 6.1.1842 (BPU, Ms suppl. 1644/13-16).

[120] A Dubochet, 18.1.1843 (BPU, Ms suppl. 1644/21-29). L'exigence d'une illustration sobre revient sous sa plume le 27.12.1843.

[121] Pour plus de détails voir *Métier d'illustrateur*, chap. «Töpffer et l'éditeur Dubochet: journal d'une collaboration».

[122] A Dubochet, 24.2.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/85-90).

[123] *Ibid.*

[124] De Dubochet, 28.3.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/196-198).

[125] A Dubochet, 16.8.1844 (BPU, Ms suppl. 1644). Voir également le chap. «Le cousinage et les affaires, ou les ambiguïtés du désintéressement» dans *Métier d'illustrateur*.

[126] A Dubochet, 18.1.1843 (BPU, Ms suppl. 1644/21-29).

[127] Voir sa réaction aux éloges de Sainte-Beuve (à Dubochet, 24.3.1841, *B*, pp. 113-114; commentée dans ce volume par D. Maggetti et J. Meizoz).

[128] A Dubochet, 14.3.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/93-96).

[129] Sur ces questions, voir *Métier d'illustrateur* et Kaenel, «Les petites misères de la vie des illustrateurs au XIXe siècle», *Sociologie de l'art*, n° 7, 1994, pp. 26-45.

[130] Vinet, *«Le Presbytère», Revue suisse*, 1839, p. 580.

[131] Petit-Senn, «De l'illustration sur papier», *Album de la Suisse romane*, Genève, 1846, pp. 65-68.

[132] *Bulletin bibliographique et littéraire*, Paris/Genève, Cherbuliez, 1842, p. 355.

[133] *Ibid.*, 1843, p. 334.

[134] «De la plaque Daguerre», *M*, p. 254.

[135] De Grandville à H. Fournier, 10.9.1846, Nantes, coll. part.; citée *Métier d'illustrateur*, chap. III: «J.-J. Grandville: les arguments du crayon».

[136] «Réflexions», p. 48.

[137] A Dubochet, 14.3.1844, BPU, Ms suppl. 1644/93-95. Ce texte, quelque peu remanié et édulcoré, sert effectivement de préface à l'édition illustrée des *Nouvelles genevoises*.

[138] *Nouvelles genevoises* par Rodolphe Töpffer. Illustrées d'après les dessins de l'auteur. Gravures par Best, Leloir, Hotelin et Regnier, Paris, J.-J. Dubochet et Cie, 1845. Le volume contient 39 hors-texte (dont l'un signé Alexandre Calame) et 162 vignettes. Il fut vendu en 30 livraisons, et contient: «La bibliothèque de mon oncle» (comprenant «Les deux prisonniers» et «Henriette»), «Les deux Scheidegg» (en édition originale), «L'héritage», «Le col d'Anterne», «Elisa et Widmer», «Le lac de Gers», «La traversée», «La vallée de Trient», «Le Grand Saint-Bernard», «La peur».

[139] A Dubochet, 24.2.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/85-90).

[140] A Dubochet, s.d. [vers le 19.11.1844] (BPU, Ms suppl. 1644/109).

[141] A Dubochet, 6.1.1845 (BPU, Ms suppl. 1644/112-113).

[142] «Notes relatives aux croquis que j'envoie p[ou]r ce volume», Genève, coll. part.

[143] Les pages qui suivent reprennent le chap. du *Métier d'illustrateur* intitulé «Un écrivain se "traduit" et s'illustre: *Le Docteur Festus*».

[144] Louis Naville, dans sa «Note bibliographique» accompagnant la réédition des *Voyages et aventures du Docteur Festus* (Genève, Jullien, 1910, pp. 193-198), mentionne l'existence d'un exemplaire «que Töpffer s'était réservé pour lui-même, et qu'il couvrit de ratures et d'annotations faites en vue de l'édition ultérieure, [qui] est peut-être l'unique survivant de l'édition originale». La BPU possède deux exemplaires du premier chap. de l'édition de 1833 (voir Suzannet, *Catalogue des manuscrits, livres imprimés et lettres autographes composant la bibliothèque de la Petite Chardière*, 1943, nos 13 et 14). La version typographique de 1840 existe également sous la forme d'un exemplaire unique dont les marges et les blancs du texte sont couverts de dessins à la plume (Cologny, Fondation Martin Bodmer).

[145] Certains exemplaires réunissent toutes les planches autographiées en 1833 et 1840, soit en tout 21 pages dont deux en recto-verso. Cet exemplaire complet est celui du *reprint* de 1986 (Genève, Slatkine).

[146] A Sainte-Beuve, 29.12.1840 (*B*, p. 107).

[147] Extrait de la lettre à Vinet du 20.7.1840 (BPU, autographe) pour accompagner l'envoi du *Docteur Festus*: «Ce livre a été composé d'après l'autographie. C'est une traduction d'une langue dans une autre. J'ai bien éprouvé dans ce divertissant travail que traduire c'est refaire et non pas contrefaire, qu'en changeant d'idiome il faut changer en même tems d'esprit et de manière, que pour dire les mêmes choses, il faut les exprimer autrement.»

[148] A Joël Cherbuliez, 7.7.1840 (*B*, p. 97).

[149] «Histoire de Mr Jabot», *Invention bd*, p. 161.

[150] Roland Barthes, «Rhétorique de l'image», *L'Obvie et l'obtus: essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, pp. 32-33 (texte déjà paru en 1964 dans la revue *Communications*).

[151] On pourrait bien sûr évoquer le cas de William Blake, qui grava lui-même en relief images et textes sur un même support métallique; mais il était obligé d'écrire son texte à l'envers. L'autographie a l'avantage de procéder mécaniquement à une double inversion (lors du décalquage du dessin sur la pierre et lors de l'impression) qui rétablit l'ensemble dans le «bon sens».

[152] Junod, «Actualité», p. 82. Sur l'*EPh* voir également Thévoz, «Variations physiognomoniques»; la postface de Wolfgang Drost et Karl Riha dans l'édition et la traduction allemande *Essay zur Physiognomonie, op. cit.*, et, dernièrement, de Peeters, «Le visage et la ligne: zigzags töpffériens», *Invention bd*, pp. 1-64.

[153] *RMP–EB*, pp. 136-137.

[154] «Réflexions», pp. 321-322.

[155] A Dubochet, 24.2.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/85-90).

[156] Achevé en février 1832, le petit volume orné de dessins parvient trop tard à Goethe qui vient de mourir. Soret rend le volume à Töpffer qui le lui offre. Puis Soret en fait cadeau à Walther Goethe, le petit-fils du poète. Le livre entre par la suite dans la collection de Walther Vulpius, qui l'édite en 1923 dans un très beau fac-similé, accompagné d'une intéressante préface (*Rodolphe Töpffer: La Bibliothèque de mon oncle*, Begleitwort zur Faksimile-Ausgabe von Walther Vulpius, Leipzig,

Insel-Verlag, 1923, p. 15; en 1979, les éditions de l'Aire à Lausanne ont donné une reproduction de ce petit volume).

[157] Tous deux dans la collection du baron de Geer; voir Maschietto, *Catalogue raisonné..., op. cit.*, n°s 239-262. Töpffer dessine également un autre exemplaire de la *Bibliothèque de mon oncle*, qu'il adresse à sa femme (BPU, coll. Suzannet 2).

[158] Appartenant à la Fondation Bodmer (Cologny), cet exemplaire de l'édition typographique de 1840 avait été adressé par Töpffer à son beau-frère Duval. Voir *Rodolphe Töpffer. Voyages et aventures du Docteur Festus.* Fac-similé de l'édition Genève-Paris 1840 enrichie de 106 dessins inédits de Töpffer, avec un essai de Philippe Kaenel, «Töpffer, le *Docteur Festus* et l'illustration marginale», Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1996.

[159] Feuillet de Conches, «Un La Fontaine illustré», *L'Artiste*, 1881, pp. 377-390.

[160] Voir le premier chap. de Charles Rosen et Henri Zerner, *Romanticism and Realism: the Mythology of Nineteenth Century Art*, Londres/Boston, Faber & Faber, 1984, et *Métier d'illustrateur*, chap. «La vignette: une forme symbolique?».

[161] Blondel, p. 14.

[162] Voir Renonciat, 1992-1993.

[163] *RMP–EB*, pp. 264-265.

[164] *Ibid.*, p. 258. Ce propos rappelle ses interrogations à propos de l'art du lavis, en 1833: «Si du plus vil morceau de charbon, promené sur la muraille par une main habile, peut naître une scène de grandeur, de vie, d'intérêt..., voyez-vous décroître cette importance que vous attachiez aux instruments?» (5e opuscule, 1833; 2e livre, chap. Ier des *RMP–EB* [p. 23]).

[165] *Voyage autour du Mont-Blanc* (*NVZ*, p. 120 sq.).

[166] Sur le concept de «naïveté» au XVIIIe siècle, voir Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf, Schwann, 1972, p. 384. Sur le XIXe siècle: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres/Oxford/New York, Oxford University Press, 1953, pp. 237-238. Sur les bonshommes, voir Meyer Schapiro, «Courbet and popular imagery», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1941, pp. 164-191.

[167] Pierre Georgel, «L'enfant au Bonhomme», *Malerei und Theorie: das Courbet-Colloquium 1979*, Frankfurt, Städtische Galerie, 1980, pp. 105-115.

[168] Citations extraites des *RMP–EB*, livre 6e, chap. XX, p. 259.

[169] *Ibid.*, livre 6e, chap. XXI, p. 261.

[170] A Dubochet, 14.3.1844 (BPU, Ms suppl. 1644/93-95).

[171] A Dubochet, 10.5.1844 (BPU, Ms suppl. 1644 D. O.).

[172] J'en propose une lecture psychanalytique dans *Métier d'illustrateur*.

[173] 5e opuscule, 1833; 2e livre, chap. VIII des *RMP–EB*, pp. 40-41.

[174] Sur la fonction régressive du griffonnage chez un autre célèbre écrivain dessinateur, Victor Hugo, voir Georgel, 1989.

[175] Tel Michelet dans *Le Peuple* en 1846; voir Georgel, 1989, et Aaron Sheon, «The Discovery of graffiti», *Art Journal*, automne 1976, pp. 16-22.

[176] Diderot, *Essais sur la peinture*, dans *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Hermann, 1984, p. 391.

[177] Textes cités T. M. Mustodixi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, Champion, 1920, p. 76 sq. J. A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda France 1750-1799: a Study of the History of Ideas*, Toronto, University of Toronto Press, 1965.

[178] Voir Natale, chap. VIII; Buyssens, 1985, et de Herdt, «Saint-Ours et la Révolution», *GE*, 1989, pp. 131-170.

[179] Voir Buyssens, 1986, Alamir-Paillard, «"Aux arts, citoyens!"», et la contribution du même auteur dans ce volume.

[180] Jean Adhémar, «Quelques exemples de la puissance de l'image au XIXe siècle», *Le Vieux Papier*, n° 152, 1950, pp. 60-67; et, du même, «L'enseignement par l'image», *Gazette des beaux-arts*, février 1981, pp. 53-60.

[181] Anonyme, «Notice sur le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale à Paris», *BU*, LVI, 1834, p. 178.

[182] Sur Charton, voir Marie-Pierre Dupin, «Un publiciste et homme politique saint-simonien: Edouard Charton», *Versailles, revue des Sociétés des Amis de Versailles*, n° 62, 1976, pp. 23-29, n° 63, pp. 26-30. Sur le *Mp* et l'illustration, voir Kaenel, «J.-J. Grandville et le *Mp* d'Edouard Charton», *Gazette des beaux-arts*, 2.1990, pp. 77-98.

[183] «Marchands d'images».

[184] Charton à Töpffer, s.d. [11.1841], Genève, coll. part.

[185] A Charton, 5.11.1841 (BPU, Ms suppl. 1645/97-100).

[186] A Charton, s.d. [1842?], Genève, coll. part.

[187] «Des moyens d'instruction: les livres et les images», *Mp*, n° 13, 1833.

[188] Notamment «Joseph Homo» et «Du moine Planude».

[189] 6e opuscule, 1835 (3e livre, chap. VI des *RMP–EB*), p. 70 sq., *passim*.

[190] «Réflexions», p. 318.

[191] Pour une exposition de ce programme, voir Renonciat, 1992-1993.

[192] Töpffer utilise l'adjectif avec quelque ironie, par référence à ses moqueries sur Lamartine dans «Deux mots sur la préface de Jocelyn», *BU*, 2.1836, pp. 319-327.

[193] *EPh*, p. 187.

[194] «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 rare à rencontrer» (manuscrit de l'*EPh* daté de 12.1844, chap. Ier, BPU, Ms suppl. 1187).

[195] «Réflexions», p. 48.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

AEG	Archives d'Etat, Genève
ARSS	*Actes de la recherche en sciences sociales*
BSET	*Bulletin de la Société d'études töpffériennes*
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, 1er opuscule («Les Beaux-Arts, disent les doctes, sont une noble récréation»), s.n.a., Genève, 1830

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 2e 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,* 3e opuscule, («Un dîner d'artistes»), s.n.a., Genève, 1832 [«Un dîner d'artistes»]

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 7e et 8e 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,* 9e 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,* 11e 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,* 12e 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»]*

Mr Trictrac et autres dessins, Lausanne, Favre, 1988, label avec une postface de Philippe Kaenel *[Mr 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, Ire éd. 1848, nouvelle édition, Paris, Hachette, 1901 *[RMB–EB]*

Théâtre, Genève, Société des études töpfférienne, 1981 *[T]*

Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée,* Paris, Hermann, 1994 *[Invention bd],* comprenant notamment:

«Histoire de Mr Jabot», *BU,* t. IX, 6.1837, pp. 334-337; *Invention bd,* pp. 161-163 [«Histoire de Mr 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 XVIIIe et au XIXe siècle,* thèse dactylographiée, Université de Genève, 1978 [Brulhart]

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

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

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

Danielle Buyssens, «Flambée politique dans la critique d'art à Genève en 1843», *GE,* 1992, pp. 159-169 [Buyssens, 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 töpfférienne, 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 XVIIIe au XIXe 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, n°s 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]*