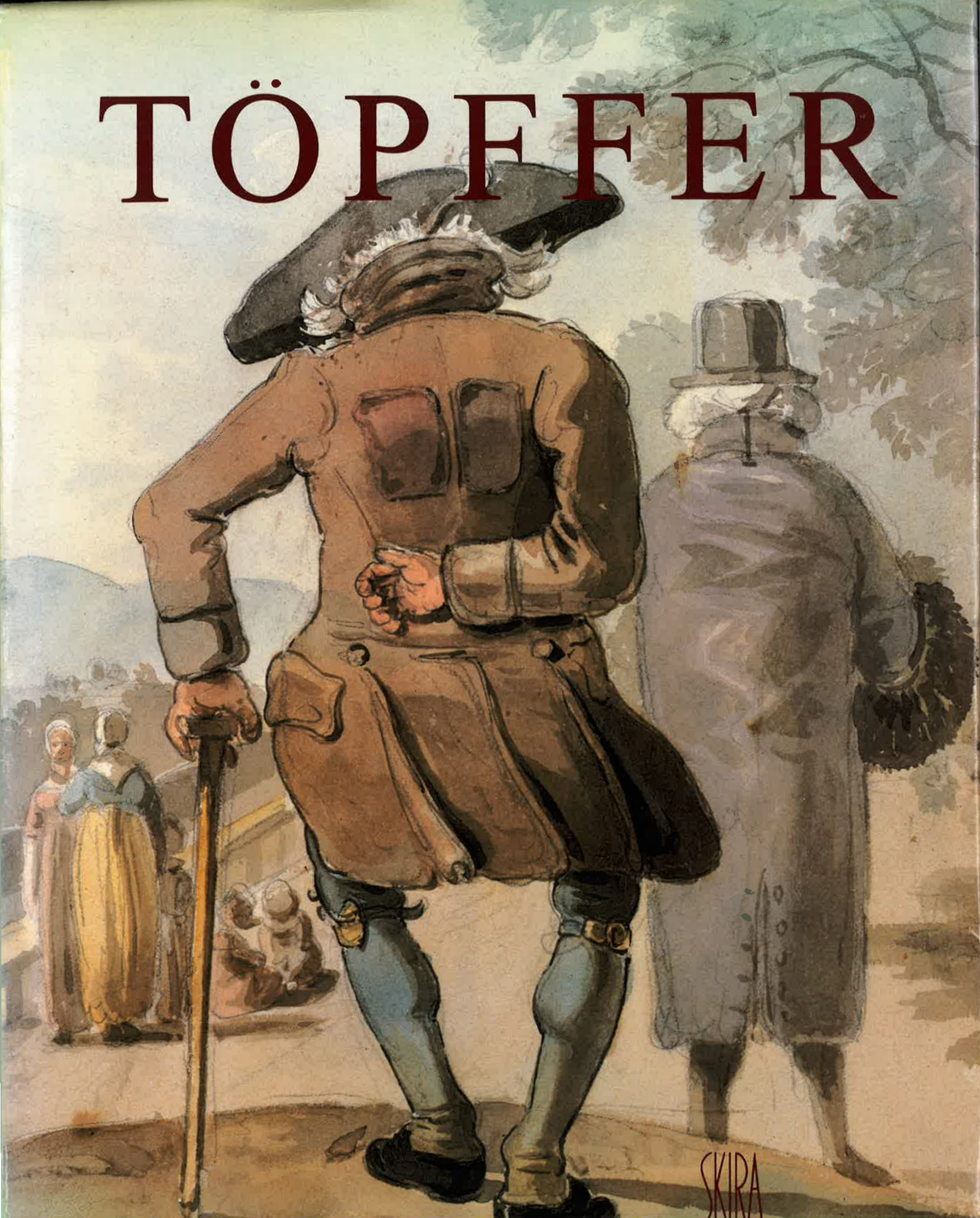


TÖPFFER



SKIRA

T Ö P F F E R

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

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

SKIRA

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

l'Etat de Genève (Fonds Rapin)

la Ville de Genève

la Fondation Hans Wilsdorf, à Genève

la Fondation Hélène et Victor Barbour, à Genève

la Fondation de l'Exposition nationale suisse Zurich 1939

pour l'art et la recherche scientifique, à Rüschlikon

la Société Générale de Surveillance, à Genève

la Fondation Pittard de L'Andelyn, à Genève

Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

AVANT-PROPOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Et nous laisserons le dernier mot à Töpffer:

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

Jacques Droin

Président de la Société d'études töpffériennes



*Charles contemplant les
trois canards, frontispice
lithographié du Presbytère,
Genève, [Impr. Vignier],
1832.*

«UN MONTAIGNE NÉ PRÈS DU LÉMAN»

Daniel Maggetti et Jérôme Meizoz

Réussir sa vie

Une formation lacunaire

«Je renonçai, non pas sans larmes, à la belle profession d'artiste, et renouant le cours interrompu de mes études, je me disposai à devenir un passable *M^r Ratin*.»¹ Retraçant pour Sainte-Beuve son itinéraire, Rodolphe Töpffer s'efforce en 1840 de minimiser, par le renvoi à un de ses personnages comiques, le maître «tout farci de latinité et d'ancienne Rome»² de «La bibliothèque de mon oncle», ce qui, vingt ans plus tôt, a été la plus terrible désillusion de sa vie. Le ton de son journal parisien de 1820 est autrement dramatique. Face à ce deuil et à l'obligation de choisir une autre carrière, qui par la force des choses se trouve être celle de précepteur, Töpffer est doublement démuni: s'il ne peut qu'adhérer mollement à son nouveau destin, il est aussi conscient qu'il a beaucoup de terrain à rattrapper³, car sa formation n'a jusque-là pas été organisée pour le pousser dans cette voie⁴. «[M]écontent de [s]on nouvel état»⁵, doutant beaucoup de lui-même – il va jusqu'à s'estimer «une ganache»⁶ – Töpffer doit pourtant songer à le remplir convenablement – c'est-à-dire à combler les lacunes de son éducation. Dès 1819, il a commencé à «travaill[er] ferme ses belles-lettres, quelque peu de science et autres horreurs»⁷; mais c'est surtout à Paris, d'octobre 1819 à juin 1820, qu'il va s'appliquer pour augmenter ses compétences intellectuelles. Ce n'est pas de gaieté de cœur qu'il s'attelle à une tâche dont il aimerait qu'elle soit journalière. Outre le fait qu'il est sans cesse miné par l'écroulement de ses rêves de jeunesse, Rodolphe n'a de toute évidence pas le tempérament qu'il faudrait pour se métamorphoser, de «Jules» qu'il est – lui-même ayant insisté sur la parenté qui le lie à son héros⁸ – en un «passable *M^r Ratin*». C'est que la constance lui fait défaut, comme il le souligne le 7 janvier 1820:

[J]e remarque toujours avec peine que je ne puis rester longtemps sur les livres. J'ai un esprit inquiet qui a besoin de bouger.⁹

Mais là n'est pas le seul problème: en fait, il n'est pas sûr d'être apte à ce type d'étude¹⁰, et peu de matières le captivent. Ainsi l'anglais «manque rarement de [l']endormir»¹¹; le latin, lorsqu'il en parle avec Maurice, le «rend toujours avec succès *taciturn[e]*»¹²; les branches scientifiques, dans lesquelles il suit beaucoup de cours¹³, exigent du travail, mais ne le passionnent guère, à l'exception peut-être de la physique telle que la présente Biot. Ce sont finalement les belles-lettres, et surtout le grec, qui vont le plus l'intéresser, grâce entre autres à la qualité de l'enseignement dispensé par Boissonade¹⁴. Branche de prédilection, le grec n'est toutefois pas associé au plaisir qui, à Paris, est lié aux visites de musées et de collections de peinture, voire au théâtre. Lucide, Rodolphe opère une sélection pragmatique: c'est par le grec qu'il peut espérer acquérir une situation stable à Genève, où une bonne connaissance des langues anciennes continue d'être une garantie d'avenir, puisqu'elle constitue la base de la formation de tous les étudiants¹⁵. Le jeune homme procède donc par injonctions successives, en s'exhortant à une étude qui constitue la seule échappatoire acceptable. «Je m'attacherai touj[ours] plus au grec, et regarderai tout le reste non comme indifférent mais comme accessoire»¹⁶, écrit-il le 13 avril 1820; il va donc lui consacrer son temps, passant des matinées et des soirées à traduire¹⁷, et mettant l'accent sur des cours utiles à cet apprentissage, ceux du philologue Thurot, par exemple, plutôt que ceux d'Andrieux sur les belles-lettres générales. Dès que son projet a pris forme, Rodolphe en parle à ses proches, autant pour les informer que pour connaître leur réaction¹⁸. Il n'est toutefois pas simple de se tenir à ce choix: à tout moment, l'insuffisance de l'apprentissage effectué à Genève vient tourmenter l'étudiant malgré lui. S'«[il] voi[t] avec plaisir que les leçons de Boissonade [lui] ont profité»¹⁹, il «déploie la détestable méthode [...] suivie en B[elles] Lettres sous ce gremlin de Weber»; avec ses camarades, il va même jusqu'à dresser le procès de leur formation commune:

Nous [...] cautions des études de Genève, du Collège, des abus extrêmes qui s'y commettent [...]. Les principaux sont: – Usage des coups d[an]s les basses classes. – Défaut d'accord entre les Régens qui font chacun à leur tête. – Détestable abus p[ou]r les livres élémentaires. Veillard p[ou]r



Mardi 28. juin. 1870.

Dernière probablement lettre
de Paris

Monsieur Marmont

Votre j'espère la dernière lettre que vous recevrez
de moi. Je me suis déterminé après un
long examen à suivre Pascalio qui lui-même
avait je crois assez insisté sur la compagnie.
Les raisons qui m'ont servi de motif dans mes dernières
lettres ont joué et je partirai sans regret.
Je suis charmé d'avoir pris mon parti, mais
c'est aux dépens de mon travail car depuis que
je suis au départ c'est devenu mon idéal. Les
derniers jours sont employés aux courses
nécessaires et je n'ai pu m'occuper de rien, et les
cours de la semaine prochaine ou plutôt

gagner de l'argent substitue aux excellents thèmes de Mercier et à l'ancienne grammaire ses propres œuvres qui coûtent beaucoup plus cher. — On n'y enseigne nullement les principes de la Langue Française. — Abus relativement aux thèmes de religion. — On y fait des vers latins, on n'en dit pas un des vers Français. — Mauvaise grammaire Grecque. — Inconvénient de faire traduire le Grec en Latin de manière que l'élève peut le faire sans avoir besoin de les comprendre, — etc. etc.²⁰

Si l'Académie est brocardée en la personne de Weber, le Collège n'est pas mieux traité; c'est dire que Töpffer ne s'estime vraiment pas à même d'envisager sans crainte une carrière dans les lettres, qu'elles soient anciennes ou modernes: dans l'un et l'autre domaine, son bagage lui paraît — à juste titre — des plus minces. Aux références alignées dans «La bibliothèque de mon oncle» — Grotius, Puffendorf, Burlamaqui²¹ —, qui pourraient bien être convoquées pour des raisons plus euphoniques que pratiques, joignons les quelques noms énumérés dans la fameuse lettre de présentation à Sainte-Beuve: Florian, Fénelon, Virgile, Shakespeare, Richardson, Brantôme, Montaigne, Rabelais, Rousseau²², Amyot, Courier, Bayle, Molière, Tacite se trouvent être «les auteurs qui [...] ont exercé sur [lui] la

plus grande influence»²³. Suffisant pour un jeune homme qui se destine à la peinture, ce bagage manque de consistance pour un candidat à la carrière des lettres: Töpffer n'aura pas assez de sa vie d'enseignant pour parfaire ses connaissances, et ce retard est probablement aussi une des causes du peu d'enthousiasme que ses cours ont suscité²⁴. Les lacunes sont d'ailleurs soulignées dès les «Notes» de 1820: Rodolphe ne sait rien des œuvres de M^{me} de Staël²⁵ et de Bonnet²⁶, pour ne citer que deux noms célèbres à Genève. Ceux-là, comme d'autres — dont Diderot et Chateaubriand —, il les lira plus tard: mais ce sera alors avec la distance et le sens critique d'un adulte formé et non influençable²⁷.

L'éducation littéraire de Töpffer n'est donc pas spécialisée. Un vernis de références classiques consacrées²⁸, quelques œuvres moins courantes, mais datées déjà, des lectures anglaises, fruit de la vogue anglophile qui a caractérisé la Genève de l'Empire: voilà ce dont il peut se prévaloir. Son envie de se tourner du côté des «valeurs sûres» — scolairement et socialement —, celui de la culture antique, se combine avec un relatif désintérêt pour la littérature contemporaine, dont il ne connaît pas grand-chose, et qui ne

«Dernière probablement
lettre de Paris» à
Antoinette Töpffer,
28 juin 1820.
BPU.

semble pas l'attirer²⁹. Si l'on excepte le grec, Rodolphe considère (et aborde) le monde des lettres en dilettante. Ainsi va-t-il réduire au minimum ses incursions du côté de la littérature secondaire et critique. Comme il l'écrit au sujet de la rhétorique, «il [lui] semble d[an]s ces matières plus convenable de déduire soi-même les règles des grands écrivains qu'on lit que de les apprendre toutes faites»³⁰; ce qui équivaut à dire qu'il renonce à emmagasiner gloses et commentaires et à se doter d'un savoir spécifiquement professoral, pour procéder à une approche plus personnelle. De là à être tenté par l'écriture, le pas est court. Pendant les années du Collège et de l'Académie, l'univers de la peinture, la pratique du dessin et du croquis étaient les «jardins secrets» de l'étudiant, qui trouvait là remèdes et antidotes à ses obligations scolaires. Le rêve de la conciliation du devoir et du plaisir, incarné par les beaux-arts, s'étant brisé, le temps du grec et des belles-lettres exige à son tour la mise en place d'une zone de compensation. Ce rôle sera tenu par une pratique d'écriture à travers laquelle Töpffer pourra «divaguer», exprimer sa pensée, donner libre cours à ses émotions. Il est significatif de constater que c'est au moment où il doit faire le deuil de la peinture que Rodolphe, pour la première fois, laisse entendre qu'il pourrait devenir écrivain³¹.

Avant même de revêtir l'habit du pédagogue, Töpffer sait qu'il ne pourra pas adhérer complètement à ce rôle. Parce qu'il ne pourra jamais se couler dans la seule identité sociale qu'il aurait souhaité assumer, il amorce déjà un zigzag entre différentes images de lui-même; aucune n'est totalement satisfaisante, mais le mouvement, garant de changement, lui permet de supporter l'inéluctabilité d'un renoncement dont il ne se consolera pas.

Valeurs suisses, valeurs françaises

Le séjour parisien de Töpffer constitue une étape importante dans son existence sur un autre plan aussi: au cours de ces mois décisifs, il se forme de la France et des valeurs françaises une opinion qui, au fil du quart de siècle suivant, ne va cesser de structurer sa pensée. Son attachement à Genève et à la Suisse, qui s'exprimera à travers l'helvétisme commandant ses prises de position littéraires et artistiques, est en corrélation avec son rejet de la France: comme chez le doyen Bridel et ses émules, chez Töpffer aussi le patriotisme suisse consiste d'abord dans la mise en place de valeurs antithétiques aux modes et aux tendances françaises. Avoir eu, comme Rodolphe, quinze ans lors de la Restauration, c'est avoir été fier des négociations de Pictet de Rochemont; c'est avoir entendu l'hymne «Enfants de Tell, soyez les bienvenus», composé par Chaponnière pour accueillir les Suisses; c'est avoir assisté à l'établissement des premiers réseaux reliant Genève à l'Helvétie, par exemple à la création de la Société helvétique des sciences naturelles (1815). Le jeune homme parti à Paris a fortement conscience d'appartenir à une entité distincte de la France; la période qu'il passe loin de Genève va le confirmer dans sa diversité, et cristalliser le regard qu'il porte sur la nation voisine.

Le tableau et les rituels de la société française sont perçus par Töpffer comme par Bêat de Muralt – ou par Saint-Preux: devant ses yeux aussi s'ouvre «ce vaste désert du monde». Superficialité, affectation, faux-semblants, mœurs peu sérieuses dérangent le jeune homme au bal³² – qu'il n'apprécie décidément pas –, dans les salons, sur les Champs-Élysées³³, et jusque chez les patineurs qui s'amuse sur le canal de l'Ourcq gelé³⁴. L'absence de profondeur et de sincérité s'étend aussi au domaine religieux, dans lequel les Parisiens font preuve d'une légèreté que Rodolphe stigmatise lorsqu'à la veille de Pâques il se rend à Longchamp:

Je [...] vais le soir à Longchamp, où tout ce que le luxe et la vanité peuvent étaler de plus brillant se trouve exposé. C'est là que les Parisiens se préparent p[ou]r la Semaine Sainte; pour peu qu'on ait fait son tour à Longchamp et au concert spirituel, on se croit parfaitement préparé pour communier.³⁵

Comment pourrait-il en être autrement? La société française manque d'un système éducatif et d'assises morales. Töpffer est conforté dans ses idées par les pièces de théâtre qu'il voit – dont il a, à peu d'exceptions près, une piètre opinion³⁶ –, par les conversations qu'il surprend, par l'exemple de l'éducation de ses cousines³⁷. Et les membres des classes élevées ne sont pas seuls affectés des défauts que Rodolphe relève: aussi encombrants que vantards, les petits bourgeois – que déjà il épingle – les affichent sous des formes plus caricaturales encore³⁸. En fin de compte, il n'y a que le comportement des «bons bourgeois» – cousins de ceux de Genève – qui suscite une réelle sympathie³⁹. La méconnaissance que les Français ont de la Suisse, qui les pousse à travestir de manière inacceptable la réalité helvétique, n'est par ailleurs pas faite pour améliorer l'opinion de Töpffer⁴⁰.

Autre aspect de la vie française qui n'a rien pour plaire au Genevois, l'agitation de la vie politique. S'il admire l'éloquence de certains discours – dont ceux de Constant – entendus à la Chambre des députés⁴¹, il est choqué par le climat de violence qui règne à Paris, où l'opposition entre les Ultras et la gauche se radicalise. Début juin 1820, la tension monte, et Rodolphe est témoin, à la sortie de la Chambre, d'un spectacle qu'il qualifie de «dégoûtant»:

[...] plusieurs personnes assommées par une troupe de forcenés, au cri de Vive le Roi et qui profèrent les injures les plus exécrables, le tout sous les yeux de la Gendarmerie qui n'arrête pas un seul de ces furieux. On tue un jeune homme [Lallemand] sur la place du Carrousel. J'entends les officiers des dragons inviter les soldats à tuer. C'est une scène affreuse.⁴²

Inertie ou complicité des forces de l'ordre, manque de discipline, excès verbaux et violences physiques: de quoi impressionner très négativement un jeune homme que de tels débordements révoltent. Après qu'il a été pris dans un début d'affrontement entre la foule et l'armée, Töpffer se forme une règle de conduite: «je me promets à titre d'Etranger de ne plus voir les affaires de si près»⁴³, note-t-il le 5 juin 1820. Nouvelle raison de se réjouir de retourner dans sa famille: moins que jamais, Rodolphe ne voudrait, «si la terre se partageait en deux», «que la fissure se fit entre Genève et Paris»⁴⁴ et le fixât dans un pays qui ne peut lui convenir.

Les Pots.

Chez un marchand, l'on voyait étalés,
Nombre de pots, de tout prix, de tout âge :
Les uns, au mince et long corsage,
Qu'on destinait vrais enfans gâtés,
Pour les fleurs étaient destinés.
D'autres s'y voyaient à la file,
Formés par un sort capricieux,
Pour l'agréable ou pour l'utile.
Dans un coin, l'air agacé honteux,
Les ventrus, à certain usage,
Par leur forme étaient condamnés :
De ce monde c'était l'image,
Où mores aussi, fûmes moulés
Chacun pour divers ministères.

Tous étaient pots, tous étaient frères ;
Mais les uns pots de qualité,
D'une brillante euluminure,
Avaient le peindre bariolé,
Et se querraient, tout vains de leur figure,
Et d'être nés pour le Salou.
Par respect, ou par dérision,
Se ne soûs, mais la chose est sûre,
On les nommait chez la roture,
Pots du bon tou, pots comme il faut
Voire même les pots du haut :
Bien est vrai que dans la boutique,
Comme en certaines Républiques,
Les Messieurs occupaient le haut.

Après eux-ci, formés de simple argile,
Les pots du bas, moins beaux et moins brillants,
Mais tous moulés pour quelque usage utile,
Modestement, attendaient les chalands :

L'entrée en écriture: des «Pots» à Démosthène

Les premières incursions de Töpffer dans les terrains vagues de la littérature ne suivent pas immédiatement son retour à Genève: ce n'est qu'après un temps de tâtonnement et d'espoirs renouvelés que la voie de l'écriture se dessine. Les productions de Rodolphe à ses débuts répondent en fait, sur des modes très différents, à l'anxiété qui le tourmente.

Faisant suite à celle, plus scolaire, dédiée au «Corbeau»⁴⁵, la fable des «Pots»⁴⁶ est une dénonciation de la société genevoise, de la séparation entre «le bas» et «le haut», et une satire de l'arrivisme. On dirait que Töpffer cherche à stigmatiser le cloisonnement entre les milieux (dont il souffre, parce que les classes hautes sont fermées devant lui), et qu'il s'efforce, par la mise en forme, d'éloigner – en la ridiculisant – la tentation qui l'assaille de tout mettre en œuvre pour parvenir à un état plus élevé que le sien. Cette fable est le fruit d'une écriture privée gardée quasi secrète, ce qu'expliquent à la fois des raisons morales explicites (en accord avec les principes que lui a inculqués son éducation protestante, Töpffer craint trop la vanité d'auteur pour pouvoir si vite s'y livrer⁴⁷) et des raisons stratégiques inavouées (au moment où il essaie de «monter» un pensionnat, Rodolphe n'a pas intérêt à se montrer critique vis-à-vis de l'organisation sociale genevoise). La tension entre le désir de polémiquer et la prudence dictée par des considérations «raisonnables» est perceptible jusque dans le rapport de Töpffer à la publication de cet essai rimé, qu'il envoie à Jean-François Chaponnière pour le faire insérer dans l'*Almanach genevois*, et qu'il retire ensuite⁴⁸. Ce type de critique, trop strictement sociale, ne sortira en fait pas de la sphère confidentielle. Certaines piques contre l'oligarchie genevoise sont certes repérables dans les articles consacrés à des sujets d'art, mais c'est dans des lettres ou dans des pièces de théâtre, en particulier dans «Les grimpons» (1829), dont la renommée ne dépasse pas le cadre de la pension Töpffer, qu'elles sont les plus acérées. Du reste, comme le révèle l'examen de la correspondance, cette ambivalence demeurera une caractéristique de l'écrivain, dont le premier jet obéit à une spontanéité qui est presque de l'ordre de la pulsion, alors que les versions définitives sont travaillées pour atteindre la mesure, émousser les angles et euphémiser le propos.

Si «Les pots» sont un amusement dans lequel Töpffer, confronté à une situation sociale précaire, trouve un exutoire, l'édition des *Harangues politiques de Démosthène* répond à une intention autrement réfléchie. A l'heure où il a besoin qu'on lui accorde du crédit et qu'on lui confie des élèves, le maître de pension novice déploie une véritable stratégie de placement. Cette publication, résultat d'une «coalition» avec Louis Vaucher et Jean Humbert, est le pendant professionnel de l'alliance matrimoniale avec Kitty Moulinié. Dans les deux cas, Rodolphe – qui a définitivement abandonné le prénom d'«Adolphe» à l'époque de son mariage, signifiant ainsi qu'il est devenu un nouvel homme – bénéficie de ses relations pour améliorer son statut. Le mariage lui apporte une



certaine aisance, et la possibilité de se mettre à son compte; l'association pour l'édition de textes grecs doit lui faire acquérir une réputation. Dans les lettres à Louis Vaucher, cette double nécessité – bien se marier, se faire connaître – est clairement exprimée:

Le Démosthène vient fort à propos pour me faire connaître, et fût-il jugé sévèrement c'est toujours une espèce de garantie pour les connaissances très utiles à un homme qui n'a point de titre.⁴⁹

Prenez une femme qui ait quelque chose, plus ou moins suivant votre position, *plus* pour le gueux comme moi qui suis gueux et fils de gueux car mon père est peintre et l'on sait le proverbe.⁵⁰

Olivier Reverdin⁵¹ a mis en évidence le contexte dans lequel s'inscrit la publication du *Démosthène*: ses remarques permettent de mesurer combien le choix de Töpffer et de ses amis est dicté par le désir d'exploiter un créneau prometteur. Bien que non formé à la philologie et conscient de ses lacunes, Rodolphe songe moins à la qualité et à la fiabilité du travail⁵², qu'aux bénéfices symboliques qu'il peut en retirer: des bénéfices qui, dans l'univers genevois – il sait qu'il n'est pas un concurrent sérieux sur le marché international de l'édition savante – ne seraient peut-être pas circonscrits au monde scolaire. En effet, «l'ouvrage est aussi destiné à un public genevois cultivé, désireux de ne pas oublier le grec qu'il a appris au Collège et dans les auditoires de l'Académie»⁵³. D'où l'ardeur mise au travail⁵⁴; d'où aussi l'intention de continuer sur cette voie⁵⁵, en dépit des marques d'incompétence

évidentes à des yeux exercés⁵⁶. En 1824, Rodolphe semble prêt de s'engager dans la carrière du philologue – point trop pédant il est vrai –, et à gagner par là la reconnaissance des milieux pédagogiques, voire académiques; l'évolution du «triumvirat» d'éditeurs en herbe ne permettra pas de réaliser ce programme. Sur le plan de la création littéraire, rien de clair ne se dessine encore: mais c'est par le biais du *Démosthène* que Töpffer pratique de plus en plus Amyot et Courier, eux-mêmes traducteurs de renom, et qu'il entre de plain-pied dans le style du seizième siècle, dont son œuvre portera plus tard le cachet.

Un auteur fait ses gammes

Maître de pension toujours attentif à son ancien amour, la peinture, Töpffer se consacre d'abord à la critique d'art⁵⁷. Mais ces années le voient déployer une intense activité d'écriture: sa production avant 1832 est très importante, ce qu'a longtemps masqué le fait que les publications, elles, ont été différées et espacées. Les brochures sur l'art constituent le pan «sérieux» d'une série d'œuvres dont une large partie accompagne le travail – et la vie de famille – de l'enseignant et du chef d'institut: ainsi les premières histoires en estampes, les différents «Voyages» non autographiés, la plupart des pièces de théâtre. Avec

Illustration pour l'*Histoire de Jules*, février-avril 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, 8,6 x 9,1 cm. BPU, coll. Suzannet.

ces dernières, Töpffer poursuit sa satire sociale: nous avons signalé «Les grimpons», version théâtrale des «Pots», mais «Les aventures de M. Coquemolle» (1829), «M. Briolet ou le dernier voyage d'un bourgeois», «Les qui pro quo» (1832) sont aussi d'acribes critiques du snobisme de certains aristocrates, de la prétention des négociants, de la pédanterie des instituteurs. La plus originale de ces pièces, «L'artiste» (1829), illustre et thématise les positions que Töpffer défend dans ses opuscules. Les autres réactivent des canevas surexploités, sortis tout droit de la tradition du théâtre bourgeois de Molière et de Goldoni: opposant donc, comme il se doit, de jeunes amoureux et de plus ou moins vieux barbons, l'intrigue tourne autour de mariages entravés qui finissent par se conclure. La principale curiosité de ces morceaux est due au fait qu'ils sont des laboratoires stylistiques: tout en y donnant raison à l'inclination contre l'intérêt, Töpffer y systématise le procédé, cher à Molière, de la variation des registres de langage, qui changent selon l'appartenance sociale des personnages. On rencontre ainsi des valets qui parlent fort incorrectement (dans «M. du Sourniquet», dans «Les qui pro quo», dans «Les deux amis», 1830), mais aussi des jeunes filles qui s'expriment sur un mode prétentieux, à la manière des *Femmes savantes* (c'est le cas de la fille de M. Briolet). «Les aventures de M. Coquemolle» apparaît même, au-delà du caractère bouffon de son intrigue rocambolesque et décousue, comme une exploration des territoires de la langue, aussi inconnus et imprévisibles que le pays des Bédouins dans lequel échoue le protagoniste, un nobliau aussi bête qu'inculte, natif de Thonon. Les fautes du domestique Jaquot y contrastent avec les expressions que M. de la Coquemolle emprunte au roman chevaleresque et qu'il mélange à son langage trivialement bourgeois, celui qu'emploie couramment M^{me} de la Coquemolle; aux quelques termes allemands prononcés par un chasseur font écho les phrases qu'un Maure énonce dans son idiome, inventé de toutes pièces par Töpffer; Juliette, la «jeune captive française», recourt quant à elle aux clichés du roman sentimental. Comme il le fera dans sa brochure *Deux mots sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1832*, Töpffer s'amuse ici à essayer diverses «manières», non sans laisser entendre qu'à chaque registre, à chaque forme de langage, correspondent un état social et une façon d'être au monde, si ce n'est, même, une «âme» différente⁵⁸. Dans ce sens, et toujours sur le mode de la farce, «M. Briolet» met en scène des personnages dont la norme linguistique diffère de celle du français standard: à côté d'un Milord anglais qui estropie chaque mot – type et tics qui reviennent dans «L'artiste» et dans nombre de pages de Töpffer, des *Nouvelles genevoises* aux *Voyages en zigzag* –, voici le couple Briolet et son parler populaire genevois, voici aussi le syndic savoyard et ses locutions dialectales...

Si elles ponctuent agréablement la sociabilité instaurée au sein d'une pension de famille, les premières productions töpfferiennes sont aussi une manière de se défouler et d'oublier – mieux vaudrait dire de compenser –, par le rire, une existence qui n'est pas celle d'un artiste. Dans cette attitude perce aussi le refus profond de Töpffer de coïncider avec l'image de l'érudit qui l'a tenté lorsqu'il a envisagé de se faire une

réputation en tant qu'helléniste: n'y a-t-il pas aussi une part d'autodérision dans cette satire de la science que sont les *Voyages et aventures du Docteur Festus*? La première préface de l'ouvrage, dans sa version en prose, le présente ainsi:

Il y a aux confins de la région du sérieux et du raisonnable, un espace vague, immense, peuplé de fantômes extravagants, de visions récréatives, de folles figures, touchant quelquefois à la ligne du vrai, mais n'y séjournant pas. C'est là que je fis une excursion l'an passé et j'en rapportai mon livre. S'il est plat, la faute au voyageur, non au pays.⁵⁹

«Fantôme extravagant», «folle figure», ce Festus qui fait penser aux héros de Laurence Sterne et qui «[sait] tout ce qui s'apprend au moyen des livres, qu'il [lit] dans vingt-deux langues»⁶⁰, apparaît bien comme une hypertrophie burlesque du savant que Töpffer a failli devenir, mais qu'il n'arrive décidément pas à être: réalisation qu'un tel portrait a pour effet d'éloigner de l'espace des possibles.

Un auteur qui s'affirme: Töpffer dans la *Bibliothèque universelle*

En prenant ses distances à l'égard du modèle de l'érudit, Töpffer se concentre sur la critique d'art, mais commence aussi à écrire des textes de fiction. Le succès de ceux-ci sera assuré, à partir de 1832⁶¹, par leur publication dans la *Bibliothèque universelle*⁶². Fondée en 1796 par les frères Marc-Auguste et Charles Pictet et par Frédéric-Guillaume Maurice, cette revue genevoise s'est appelée *Bibliothèque britannique* jusqu'à la Restauration. Elle s'est alors spécialisée dans la traduction et la diffusion d'ouvrages et d'articles d'origine anglosaxonne, mélangeant la littérature avec les sciences humaines, le commerce et les sciences⁶³. Le changement de titre a coïncidé avec l'élargissement du périodique aux domaines allemand et suisse; tentative modeste, mais qui a permis à la *Bibliothèque* de s'affirmer durablement comme la revue genevoise par excellence. Après la mort des fondateurs, leurs héritiers ont quelque peine à maintenir à flot une entreprise qui, sur le plan commercial, s'essouffle, en particulier depuis la naissance à Paris, en 1825, d'une concurrente redoutable, la *Revue britannique*. Les problèmes administratifs et financiers ne diminuent toutefois pas le prestige symbolique de la *Bibliothèque*, surtout depuis que, en 1828, elle rallie à sa cause quelques membres en vue de l'intelligentsia locale, dont Rossi, Dumont, Bonstetten:

[L]es articles de la première [la série littéraire] sont dus à MM. A. Pictet, Diodati, Simond, Rossi, Dumont, Roget, Hess, De Candolle, Rilliet, de Bonstetten, Dufour, L. Vaucher, A. Prevost, etc.; ceux de la seconde [la série scientifique] à MM. G. Maurice, De Candolle, De La Rive père et fils, Gautier, Prévost, Prof., Necker, Macaire, Maunoir, Coindet, etc., et à MM. C. Pictet et Lullin de Châteaueux pour l'agriculture.⁶⁴

Le premier lien entre la *Bibliothèque* et Töpffer est incarné par son camarade Georges Maurice: professeur de mécanique à l'Académie depuis 1825, ce dernier a succédé à son père dans la charge d'administrateur et de comptable de la revue, dont il élabore,

de 1828 à 1835, les cahiers scientifiques. Mais Adolphe Pictet, copropriétaire de la *Bibliothèque* et directeur de sa partie littéraire, est lui aussi du nombre des correspondants de Rodolphe dès 1827; et Vaucher collabore au périodique, dont Munier, l'ami de longue date, est un des actionnaires⁶⁵. Par son histoire et par son évolution, la *Bibliothèque* apparaît comme l'émanation d'un milieu très homogène, du point de vue social et idéologique: dominée par des membres de vieilles familles genevoises proches des milieux académiques, cette élite compte parmi ses causes de prédilection la défense du «nationalisme» genevois contre le jacobinisme français, et soutient une forme de pouvoir oligarchique teinté de libéralisme à l'anglaise. Les convictions politiques de ces Genevois les poussent du côté de la Suisse, susceptible de garantir un *statu quo* qui leur convient: rappelons que Charles Pictet de Rochemont, un des fondateurs de la revue, est aussi le diplomate qui a soutenu l'entrée de Genève dans la Confédération et qui a lutté pour désenclaver l'ancien territoire de la République. Pour la plupart, ces intellectuels s'accommodent mal de la très conservatrice première Constitution de Genève, élaborée à la hâte par le syndic Des Arts et par ses collaborateurs pour faciliter au nouveau canton l'accès à la Suisse; quelques-uns d'entre eux participent même à ses différentes révisions. Mais tous sont opposés à l'égalitarisme, et sceptiques envers le système démocratique. L'activité intellectuelle, l'engagement politique et le grade académique sont soudés entre eux: après la mort de ses fondateurs, la *Bibliothèque* devient de plus en plus l'organe des professeurs de l'Académie, c'est-à-dire, également, le lieu de ralliement d'une classe et le manifeste d'un programme idéologique.

L'admission de Töpffer dans le cercle de la *Bibliothèque* ne s'explique pas seulement par l'efficacité des réseaux de l'amitié. En dépit de la réorganisation du capital, entre 1828 et 1832 les finances de la revue vont toujours à vau-l'eau; du côté rédactionnel, la mort d'Etienne Dumont (1829) et de Bonstetten (1832), le départ de Pellegrino Rossi la privent de trois collaborateurs prestigieux. Le jeune auteur qui a su faire parler de lui grâce à ses brochures de critique d'art est porteur d'un souffle nouveau: parues en 1831, ses courtes études sur «L'Iliade d'Homère» (avril), «De la peinture à l'huile» (juillet), «De la morale des anciens» (septembre), allègent le ton du recueil, tout en respectant sa ligne. Pour Töpffer, entrer à la *Bibliothèque*, c'est passer un seuil symbolique capital. D'une part, le voilà frayant avec l'élite genevoise, frôlant l'Académie où il entre précisément en 1832, cette année-pivot. D'autre part, il trouve un terrain d'essai pour ses premiers textes de fiction, ménageant à la fois sa réticence à assumer complètement le statut d'écrivain (il y a certes des tirés à part, mais il ne s'agit encore que d'une publication anonyme en revue), et ses ambitions (la *Bibliothèque* reste une tribune de renom).

En écrivant dans le périodique fondé par Maurice et les frères Pictet, Töpffer parviendra en peu de temps à devenir la figure dominante d'un champ littéraire genevois qu'il contribue à forger et à délimiter par ses prises de position et ses articles. La concurrence interne n'est à vrai dire pas très forte. Genève a vu fleurir sous la Restauration toute une école de chansonniers et de versificateurs, qui a trouvé son centre de gravité

dans le «Caveau genevois» et dans ses publications: Jean-François Chaponnière (1769-1856), John Petit-Senn (1792-1870), Jean-Aimé Gaudy-Lefort (1773-1850) ont été et sont encore, au cours des années 1830, les représentants d'un esprit frondeur, mais aussi les chantres des paysages et des traditions locales. Grâce à eux, les spécificités d'une expression littéraire se voulant genevoise avant tout sont soulignées et rappelées régulièrement. La génération suivante – qui comprend plusieurs auteurs plus jeunes que Töpffer, tels Albert Richard (1801-1881), Jacques-Imbert Galloix (1807-1828), Charles Didier (1805-1864) ou Henri Blanvalet (1811-1870) – s'est mise à son tour à vanter le «génie du lieu». Elle insiste davantage sur les thématiques que le rattachement à la Suisse a mises à l'ordre du jour: songeons notamment aux premiers poèmes patriotiques de Galloix, aux recueils de Didier, *La Harpe helvétique* (1825) et les *Méodies helvétiques* (1828), ou encore à la création, par Blanvalet et ses amis, d'un *Album littéraire* paru de juillet 1833 à juin 1834, et destiné à présenter la production locale. Ces soucis-là sont aussi ceux de Töpffer, qui soutient d'ailleurs, en 1834, la publication posthume des œuvres de Galloix, dans le but d'enrichir le patrimoine littéraire national, mais aussi, probablement, pour que la triste fin du Genevois mort à Paris dans la solitude et la misère serve d'antidote à la tentation de l'expatriation. Mais si la tendance générale va bien dans le sens d'une indépendance progressive de la littérature de Genève, le roman et la nouvelle font figure de parents pauvres. Parmi les poètes du Caveau, quelques-uns – dont Petit-Senn et Gaudy – ne sont pas exclusivement des versificateurs; mais dans leurs ouvrages en prose, qu'il s'agisse d'esquisses, de bluettes ou de promenades, ils n'arpentent guère les territoires de la fiction. Parmi les plus jeunes, Blanvalet et Didier partent à l'étranger, Galloix est mort, Richard, dont les sympathies vont aux révolutionnaires de 1830, puis aux radicaux, vit dans des conditions précaires et sa production s'en ressent. Hors de la sphère savante, où s'illustrent les Rossi, les Sismondi, les Candolle et les Pictet, les œuvres en prose écrites à Genève ont peu d'envergure et apparaissent le plus souvent comme des manifestations épisodiques; ni Mallet d'Hauteville, ni Pictet de Sergy ne s'imposent vraiment comme écrivains. La principale concurrente de Töpffer, jusqu'au sein de la *Bibliothèque universelle*, sera finalement la fille du libraire-éditeur Abraham Cherbuliez, M^{me} Tourte-Cherbuliez (1793-1863), dont les récits constituent le prototype de ce «roman huguenot» que pratiquera Félix Bungener, et auquel M^{me} de Gasparin ajoutera ses fioritures. Mais la visée avant tout morale de ce type de littérature permet à Töpffer de prendre ses distances: Virgile Rossel cite d'ailleurs le commentaire de notre écrivain au sujet des œuvres de M^{me} Tourte-Cherbuliez, qui sont selon lui des «compositions touchant au roman par l'invention, mais qui s'en distinguent par l'intention morale sévère et par le style où les grâces s'allient à une chaste simplicité»⁶⁶. Le rival potentiel le plus redoutable est probablement un autre: Charles Didier. Après ses débuts poétiques genevois, Didier s'est installé en 1830 à Paris, où il fait partie de la cohorte romantique; il connaît Hugo, Sainte-Beuve, Lamennais, fréquente George Sand, vit comme un jeune homme à la mode, voyage beaucoup.

Le roman *Rome souterraine*, dont l'histoire se déroule en Italie, paraît en 1833: c'est l'exemple même de l'intrigue «noire» aux rebondissements multiples et aux personnages fortement typés, portés par un style qui regorge des procédés tant aimés par la nouvelle école. Avec cette publication, Didier connaît le plus grand succès de sa carrière. On peut se demander si les piques antiromantiques de Töpffer – sur lesquelles nous reviendrons – ne visent pas en premier lieu ce confrère qui a pu lui faire un moment ombrage, ce transfuge qui a abandonné sa patrie pour s'établir en France, cet auteur qui a oublié la «matière locale» au profit du pittoresque le plus exploité. Il est clair en tout cas que les remarques satiriques que Töpffer sème dans ses articles et dans ses nouvelles s'appliquent aussi bien au personnage de Didier qu'à ses œuvres, à *Rome souterraine* comme aux romans historiques du type de *Chavornay* (1838) ou aux récits de voyage tels que *Une année en Espagne* (1837). Didier incarne en quelque sorte l'antimodèle de l'écrivain genevois que Töpffer préconise. L'exemple et la trajectoire de celui qui a compté parmi les amants éphémères de George Sand⁶⁷ ont certainement poussé l'auteur de *Festus* à muscler ses positions idéologiques et à durcir ses *a priori* esthétiques, dans le but de s'assurer, à Genève, une place hors d'atteinte.

Avec de la Rive et la *Bibliothèque universelle de Genève*

C'est par l'Académie que Töpffer se lie avec le physicien Auguste de la Rive, qui va devenir un de ses correspondants préférés. Mais ce qui va les unir, c'est surtout la *Bibliothèque universelle*. Après qu'il est nommé professeur, Töpffer publie dans la revue non seulement des nouvelles («La peur» et «L'homme qui s'ennuie» en 1833, «L'héritage» et «Elisa et Widmer» en 1834), mais aussi plusieurs morceaux qui traduisent semble-t-il sa volonté de remplir au mieux son rôle, et la nécessité qu'il ressent de se situer face aux mouvements esthétiques et aux tendances littéraires du moment. Seuls deux textes consacrés aux beaux-arts et liés au projet des «Réflexions et menus propos» paraissent alors⁶⁸; Töpffer se concentre sur un nouveau genre, celui de l'article d'humeur abondamment argumenté et très travaillé du point de vue formel, conjuguant la critique de la littérature et le commentaire de société, les prises de position esthétiques et les mises en garde morales. Derrière leurs titres faits pour susciter la curiosité – «Des adolescents de notre époque envisagés comme gros d'avenir» (mars 1834), «De Joseph Homo, et de quelques fabricans de drames» (novembre 1834), «Du progrès dans ses rapports avec le petit bourgeois et avec les maîtres d'école» (février 1835) –, ces textes proposent une lecture sévère de l'évolution de la littérature en France, évolution qui n'est qu'un des symptômes de la décadence de la société française. Les réticences de 1820 débouchent sur une kyrielle de rejets focalisés autour des questions de la presse et de la reproduction des produits industriels. A l'heure où, sous la Monarchie de Juillet, les journaux, les revues et les livres connaissent un essor et

une diffusion sans précédent, Töpffer déplore que la concurrence, le désir de surprendre et l'absence de scrupules poussent les personnes actives dans le domaine de l'imprimé à transgresser les valeurs morales et à offrir aux lecteurs un spectacle et des textes qui ne sauraient les éduquer. Son expérience personnelle vient d'ailleurs appuyer ses dires: ainsi son «Petit appel à la délicatesse des voleurs» (novembre 1834) – dans lequel Töpffer se plaint de la publication non autorisée par lui (et signée d'une fausse initiale) de «La bibliothèque de mon oncle» dans *Les Veillées d'hiver*⁶⁹ – constitue-t-il la parfaite illustration de ce qu'il dénonce. Notre auteur s'insurge par ailleurs contre les retombées de l'industrialisation massive, c'est-à-dire contre la banalisation des objets fabriqués en série, contre le recours systématique aux machines, contre le culte de la vitesse. Toutes ces tares sont rattachées à l'état contemporain de la France, en face de laquelle Töpffer dessine une terre d'exception, un îlot béni, c'est-à-dire la Suisse ou, mieux, Genève, dont les mérites se devinent dans le long compte rendu consacré en septembre 1834 à la partie pittoresque des *Voyages dans les Alpes* de Horace-Bénédict de Saussure.

Alors même que Töpffer y est désormais comme chez lui, la *Bibliothèque* est toujours en difficulté. En 1835, elle est sur le point de disparaître: une circulaire écrite par de la Rive une vingtaine d'années plus tard nous apprend qu'à cette date «la Société découragée et mutilée résolut de se dissoudre et d'opérer sa liquidation complète en vendant ses collections et son matériel»⁷⁰. Auguste de la Rive conteste cette décision et relève le défi en reprenant la revue dès le début de 1836, après s'être assuré du soutien des Candolle (père et fils) et de Töpffer. Ce changement de rédaction coïncide avec un recentrement de la revue – dont les différentes «séries» sont fondues en un seul cahier mensuel – sur le champ genevois. Ce trait frappe dès la couverture: la dénomination adoptée par la nouvelle série, «*Bibliothèque universelle de Genève*», comporte une adjonction d'autant plus significative que le nom de Genève est composé dans des caractères d'imprimerie trois fois plus gros que ceux du reste du titre. Dans ce contexte, l'article de Töpffer intitulé «Réflexions à propos d'un programme», dont la première tranche est insérée dans le cahier de janvier 1836, est à lire comme un manifeste brossant les grandes lignes que la direction entend suivre. On y découvre la réaffirmation de la volonté de résister à la «démoralisation» opérée en France par les hommes de lettres et les journalistes; le désir de produire une littérature édifiante, respectueuse de la morale et de la décence et s'appuyant sur le spiritualisme pour s'opposer au romantisme; le projet, empreint de paternalisme social, de l'éducation du peuple. L'encouragement d'une «manière genevoise» spécifique, tant sur le plan des tendances esthétiques que sur celui du choix des thèmes, apparaît donc comme le cheval de bataille de la nouvelle *Bibliothèque*. La voie permettant de faire triompher ces tendances est celle de l'helvétisme: dès lors, la réaction contre les néfastes tendances importées va s'accompagner chez Töpffer, comme c'était le cas chez Bridel, de l'affiliation et l'appropriation des sujets définis comme «nationaux», en particulier l'élément suisse par excellence,

la montagne. Côté refus, citons par exemple les «Deux mots sur la préface de Jocelyn, et sur un article de M. Aimé Martin» (février 1836), ou «Du moine Planude et de la mauvaise presse considérée comme excellente» (décembre 1839). Côté adhésion, voici les nouvelles («Le col d'Anterne», mai 1836, «La traversée», mai 1837, «Le lac de Gers», juin 1837, «La vallée de Trient», octobre 1837, «Le Grand Saint-Bernard», décembre 1839), mais surtout l'article «De l'artiste et de la Suisse alpestre» (février 1837) dont le propos, pour être relatif à la peinture, n'en a pas moins une visée qui s'applique également à la littérature.

En utilisant la *Bibliothèque* comme tribune et comme tremplin⁷¹, occasionnellement comme feuille d'annonces pour sa publicité personnelle⁷², Töpffer postule la formation progressive d'un champ littéraire genevois obéissant à des règles propres⁷³, et dont les produits sont en premier lieu destinés à un public local qu'il s'agit de conquérir et de garder. Pour obtenir ce résultat, le rédacteur ne ménage ni son temps, ni ses forces, et «réserv[e] à ce Journal [s]es premiers services»⁷⁴, ainsi qu'il l'écrit en 1837 à Charles Secrétan, qui voudrait l'enrôler dans la future *Revue suisse*. Grâce à ses caractéristiques, à ses moyens et à son lectorat, la *Bibliothèque* est une des possibilités qui s'offrent à Töpffer de faire triompher une certaine manière d'être écrivain – et, ce faisant, d'occuper une place enviable dans le champ intellectuel genevois.

«L'ingénieux *humoriste* que Genève a donné [...] à la littérature française»⁷⁵

Le combat de Töpffer en faveur d'une littérature genevoise autonome suppose de sa part le désir de changer les normes de lecture, voire d'écriture, de ses concitoyens. Il faut que ceux-ci s'habituent à consommer – et à produire – des œuvres répondant à des critères édictés dans le contexte suisse, indépendants de ceux qui sont en vigueur en France et qui, par les méfaits du centralisme, exercent un attrait indéniable sur les Genevois. Nous verrons plus loin⁷⁶ comment sa tentative a été rendue possible à travers sa légitimation symbolique par des parrains en littérature, Goethe, Sainte-Beuve, Xavier de Maistre, Vinet. Ce qui apparaissait aux puristes de Genève comme une transgression stylistique inacceptable devient par ce biais un écart valorisé; les sujets locaux sont à leur tour comme anoblis par l'intervention des critiques qui les commentent. Salué dès ses débuts par des articles plutôt positifs, Töpffer gagne peu à peu une solide réputation; il ne suscite toutefois pas l'enthousiasme du public par ses nouvelles. Les exégètes genevois les jugent intéressantes et pleines de charme; mais ils les rapprochent parfois des récits romantiques de Balzac, Sue, Janin⁷⁷, lorsqu'ils ne les taxent pas d'inconsistance – comme le fait le *Bulletin littéraire* de la maison d'édition Cherbuliez:

Quand on veut fondre les moindres nuances d'une aquarelle, il en résulte un lavis général d'une teinte confuse et sans vigueur. C'est un défaut que l'auteur de *L'Héritage* et du *Presbytère* n'a pas su éviter. Ses compositions sentent un peu le Sterne délayé; s'il n'y prend garde, elles créeront un



nouveau genre de littérature qu'on pourrait appeler par analogie avec la nouvelle médecine des infiniment petites doses, littérature *homéopathique*, et ce serait vraiment dommage [...].⁷⁸

C'est avec la publication en 1839, en deux volumes, du *Presbytère* que Töpffer bascule définitivement du côté des auteurs qui comptent. Ce roman épistolaire va modifier en sa faveur une opinion qui lui était seulement en partie acquise, comme le laissent entendre les reproches que J[ohn] C[oindet] imagine dans son feuilleton du *Fédéral* le 14 mai 1839, en renvoyant à des détails des nouvelles:

Quoi! deux volumes! Par quels chemins de traverse l'auteur nous fera-t-il donc passer? Combien de fois nous arrêtera-t-il en route pour admirer les persévérants travaux d'un insecte, ou, remontant aux causes premières, pour

philosopher sur les maux que peut occasionner à l'homme l'étourderie d'un jeune et innocent hanneton? [...] Deux volumes! Ah!!... la prétention est vraiment plaisante! Pour avoir fait une demi-douzaine de petites histoires assez jolies, mais dans lesquelles on ne trouve aucun événement bien remarquable, et qui, à vrai dire, ont toute l'apparence que de n'être que des histoires véritables, il se croit en état d'écrire deux volumes, et de lettres, encore!

Les dénégations de Coindet – dont l'article évolue dans un sens favorable à Töpffer – sont autant d'échos de la réception jusque-là controversée de l'écrivain et de sa manière. Mais *Le Presbytère* achève d'imposer celui en qui, en 1838, la *Revue suisse* voyait «une de nos très-rares individualités littéraires», «présent[ant] tous les traits qu'aurait sans doute une littérature nationale ou provinciale, comme on voudra; une littérature de chez nous»⁷⁹. Le critique du périodique lausannois – qui se veut, comme son titre l'indique, l'incarnation du mouvement intellectuel helvétique – fait déjà de la production de Töpffer une lecture «oppositionnelle» conforme aux attentes (et aux prises de position polémiques) de l'auteur genevois, lorsqu'il souligne ses mérites:

Une intention morale sincère; la retenue dans la pensée, et dans l'expression, l'ingénuité; quelque chose de frais et de jeune encore, de jeune surtout par opposition aux goûts nouveaux, qui appartiennent ce semble à des esprits plus dégoûtés et plus vieux; une certaine bonne foi d'idées et d'inspiration, [...] voilà ce qui plaît également dans les ouvrages de notre auteur et dans les œuvres d'art et de poésie du genre le plus différent, que le même sol a vu naître.⁸⁰

Le couronnement de Töpffer aura lieu l'année suivante, dans la même revue, grâce à un long article de Vinet, dont la voix est parmi les plus écoutées de la critique littéraire protestante. Certes, le purisme du théologien vaudois s'offusque quelque peu des audaces stylistiques du Genevois:

[N]ous trouvons dans le style à la *Paul-Louis* qu'on a prêté à cet Epictète campagnard [Reybaz], quelque chose, par-ci par-là, de factice et d'apprêté [...]. Les avis seront partagés peut-être au sujet de *Champin l'ancien* [...]. Nous ne pouvons nous dispenser d'avouer que le dialecte qu'il parle avec une pureté probablement irréprochable, est un peu trop local dans un livre qui sera lu hors et bien loin de Genève.⁸¹

Mais l'étude s'achève par une salve de compliments: grâces sont rendues à «l'ingénieux *humoriste*», à «ce talent singulier et rare, pétri de bon sens exquis, de gaîté enfantine, de sérieux et de mélancolie», à «cet homme d'esprit» «de plus en plus populaire», dont le nom «se grave toujours plus profondément et se lit toujours de plus loin»⁸². A la même époque, l'attention de Xavier de Maistre et de Sainte-Beuve garantit à Töpffer une suprématie indiscutée à l'intérieur du champ littéraire genevois, dont il apparaît du coup comme le membre le plus typique et le plus original. Cette réputation est consolidée par la parution d'autres volumes. D'abord, chez Cherbuliez, le libraire genevois qui a une succursale à Paris, les *Nouvelles et mélanges* (1840), ne comprenant pas «La bibliothèque de mon oncle», mais reprenant les articles de la *Bibliothèque universelle*; un livre que la *Revue suisse* commente ainsi:

L'auteur a su dès longtemps se faire une place honorable dans cette littérature de province qui progresse, qui

doit grandir encore, et qui, en dépit de la tendance actuelle des lettres françaises à converger vers le centre, verra briller enfin le beau jour de l'émancipation. [...] [N]ous demandons quel auteur de Paris aurait pu tracer les esquisses, si empreintes de couleur locale, que renferme cet heureux volume?⁸³

Chez Charpentier, en 1841, suivront les *Nouvelles genevoises*, qui signent la consécration de Töpffer à l'échelle française et commerciale. L'écrivain peut du coup s'accorder des libertés qu'il n'aurait osé prendre cinq ou six ans plus tôt. Ainsi son roman drolatique, *Voyages et aventures du Docteur Festus*, peut-il enfin – en 1840 – être livré au public qui, en 1833, en avait été privé par les scrupules du professeur, dont la nouvelle dignité aurait pu souffrir des «extravagances» du petit volume; un article du *Journal de Genève* ne manque du reste pas de les lui reprocher, en lui rappelant qu'il a beau minimiser, «un livre est toujours un livre, et [...] quiconque se mêle d'en faire doit s'attendre à être traité comme un auteur»⁸⁴, c'est-à-dire à être jugé. La préface de Töpffer, qui ne manque pas d'aplomb, nous semble du reste faire preuve d'un esprit différent de celui qui transparait dans sa production «sérieuse» – un esprit qui nous rappelle le jeune homme d'avant 1832. Loin de recourir aux arguments raisonnables qu'il emploie généralement pour accompagner ses œuvres, il se laisse aller ici à une défense de l'inspiration, assumant une posture d'artiste justifiée par la subjectivité seule:

Dans un siècle aussi sérieux que l'est le nôtre, il y a des heures où l'esprit éprouve un irrésistible ennui; il y en a même où tout ce sérieux lui semble folie, tant c'est peu récréatif, et où une folle gaieté lui semble raison, tant il y entrevoit de charme et d'amusement. C'est dans une de ces heures-là que le nôtre s'étant mis en campagne, fit tout d'abord la rencontre du docteur Festus, du Maire, de la force armée, et qu'il se plut infiniment dans la société de ces personnages. Cela étonnera bien ceux qui ne s'y plairont pas du tout.⁸⁵

Et en 1844, un lectorat important découvrira une autre facette de Töpffer écrivain, grâce à l'impression d'un volume de *Voyages en zigzag*, jusque-là seulement autographiés.

Töpffer polémiste

L'ère de la reconnaissance, c'est-à-dire le début des années 1840, coïncide pour Töpffer avec l'entrée active en politique. Son opposition au mouvement radical se cristallisera, après l'élection des membres de la Constituante (14 décembre 1841) et pendant l'élaboration de la nouvelle Constitution (qui sera votée le 7 juin 1842) d'abord dans *Le Fédéral*, puis surtout dans *Le Courrier de Genève*, organe conservateur paraissant entre le 15 janvier 1842 et le 22 mars 1843. Au sein de ce journal, le professeur de l'Académie défend l'ancien système, celui qui a permis son ascension. La plupart de ses articles, qu'il s'agisse de commentaires sur des points précis ou d'opinions générales, visent en fait à idéaliser les décennies précédentes. Le régime d'avant les radicaux est souvent évoqué comme une époque bénie, un paradis perdu

propice aussi bien aux artistes qu'au simple citoyen; sa chute, fortement dramatisée, est présentée comme l'avènement de cette «décadence progressiste» que Töpffer stigmatisait dans ses articles de la *Bibliothèque universelle*, et les chefs radicaux, James Fazy en tête, apparaissent comme une horde barbare venue détruire la civilisation. Le mythe d'une Genève «île heureuse» est brandi par le polémiste à tout propos – ainsi dans *Le Fédéral* du 31 décembre 1841, au sujet «D'un nouvel album de M. Calame». La guerre politique se confond avec une lutte pour l'appropriation des thèmes patriotiques et de l'art national: le régime mis à mal par les revendications radicales est présenté comme celui qui a encouragé et fait fleurir des arts et des lettres spécifiquement genevois. Il va sans dire que Töpffer se désigne ainsi indirectement lui-même comme l'un des artisans de cette réussite: c'est à lui et à ses amis de l'Académie – et de la *Bibliothèque universelle* – que reviendrait le mérite d'un essor intellectuel et artistique dont l'existence est constamment liée à celle d'une certaine forme de gouvernement et de politique. En s'appuyant sur un système d'antinomies, Töpffer oppose dans ses articles des éléments inconciliables: le passé et le présent, les conservateurs et les radicaux, la sérénité de la tradition et la frénésie du progrès, l'intérêt pour la patrie et les sirènes du cosmopolitisme, le règne du mérite et celui de l'égoïsme. La superposition des différents termes de ces couples de valeurs vise à ôter aux radicaux toute velléité de soutien à l'art indigène, c'est-à-dire à faire de ce dernier une arme à employer pour attirer sur eux la méfiance des patriotes. Les accusations de Töpffer ne reposent en fait pas sur des observations effectives: l'encouragement de la production «nationale» est aussi un cheval de bataille radical, comme le prouvent par exemple, à Genève, les ouvrages d'un Albert Richard, ou les divers travaux d'Eusèbe-Henri Gaullieur; du reste, la «nationalisation» se renforcera, partout en Suisse romande, après les révolutions «démocratiques». L'amalgame rhétorique et idéologique de Töpffer est une tentative de préserver ce dont il avait fait le socle et la base de son action, partant, ce qui lui a permis de conquérir une position dominante dans le champ local.

L'intrication de l'art et de la politique apparaît pratiquement dans tous les articles de Töpffer, qui procède, sur le même mode, à la disqualification systématique de ses adversaires. Les remarques anti-radicales sont nombreuses aussi dans le «Voyage à Venise», inséré dans les *Voyages en zigzag* parus en 1844, et surtout dans le *Voyage autour du Mont-Blanc* qui paraîtra à titre posthume; la correspondance témoigne à son tour de la virulence de la passion politique de l'écrivain. Mais l'effritement de son univers de référence, ainsi que l'aggravation de son état de santé, vont l'obliger à se tenir de plus en plus à l'écart des débats et de la vie publique. À partir de 1844, c'est en tant que père, époux et artiste – songeant aussi à ses *Menus propos*, l'œuvre de sa vie – que Töpffer s'exprime d'abord. Il opère ainsi, sous la pression de événements, une retraite qui constitue aussi une nouvelle métamorphose. Ou une de ces dérobades – une de plus – qui ponctuent depuis ses débuts sa carrière d'écrivain. Elles mettent en lumière une façon d'envisager son rôle d'homme de lettres qu'il est essentiel d'interroger.

Töpffer en «écrivain»: la posture d'auteur

La présentation de soi

Se déclarer «auteur» et en assumer l'image publique ne va pas sans difficultés de conscience pour Rodolphe Töpffer: il s'agit de tenir une posture qui évite à la fois un mode de présentation de soi jugé orgueilleux et une fausse modestie peu convaincante. On peut supposer que la façon dont le Genevois se représentait l'identité d'écrivain et la vie littéraire n'a pas été sans influencer sa pratique, et qu'elle peut éclaircir nombre de ses conduites d'auteur, tant en ce qui concerne l'écriture (procédés, genres choisis, avertissements au lecteur, etc.) que la carrière des lettres (relations avec les pairs, avec les éditeurs, etc.).

Sur quel mode Töpffer vivait-il sa désignation d'«auteur» et simultanément de «professeur»? Quelle image de lui cherchait-il à imposer dans le métier des lettres? Quel fut le rôle de l'écriture pour ce peintre qui dut si tôt renoncer à sa vocation? Autant de questions qu'il n'est pas inutile de soulever si l'on veut interpréter les écrits du Genevois, ses diverses ressources stylistiques, et son évolution créatrice au fil d'un parcours éditorial mouvementé. Le discours de Töpffer sur son identité d'auteur nous intéressera donc ici, afin de comprendre le rôle de celle-ci dans les œuvres de celui qui se déclarait «[...] pédagogue de son métier, dessinateur par goût, auteur par occasion, acteur pour ainsi dire»⁸⁶.

Une vocation négative: l'«auteur par occasion»

Comme nous l'avons vu, la première mention connue de velléités d'écriture littéraire apparaît dans le journal que Töpffer tient lors de son séjour parisien en 1820. Période douloureuse, au cours de laquelle les belles-lettres deviennent pour lui une alternative professionnelle, élégante mais forcée. Parallèlement, il songe à faire œuvre de fiction:

J'ai d[an]s la tête des morceaux de roman, je veux essayer de les écrire. Je crois qu'on ne peut écrire un tel ouvrage sans avoir voyagé et vu beaucoup d'hommes, je suis persuadé que tout auteur se peint lui-même d[an]s les différents personnages qu'il met en scène et non seulement dans un seul, comme aussi que toutes les situations et les caractères il les tire d'épisodes qu'il a vu [sic] d[an]s la nature, qu'il ne fait que coordonner à son plan.⁸⁷

Très tôt, semble-t-il, Töpffer a éprouvé un véritable plaisir à «représenter» des scènes diverses. Dès cette période de formation, l'imagination romanesque et le passage à l'écriture sont une solution de fortune pour remédier à sa frustration de peintre; dans la lettre à Sainte-Beuve où il retrace son itinéraire et les carrefours décisifs qui l'ont amené à «tailler des plumes», Töpffer n'évoque-t-il pas ses premiers «opuscules où [il se] procurai[t] le charme de peindre avec la plume, ne pouvant le faire avec le pinceau»⁸⁸?

«Charme» ou plaisir solitaire d'abord, refuge imaginaire capable à la fois d'assouvir son désir de représentation et de le soulager de la tâche de pédagogue:

[J]e me suis trouvé être une sorte d'auteur sans le savoir et surtout sans le vouloir; sans le savoir, parce que j'ai longtemps écrit pour le seul plaisir que je goûtais à ce loisir et pour m'entretenir, à côté du monde réel où tout est prose, un monde poétique où je pusse me réfugier à toute heure, obligé par mon métier d'instituteur d'être sept heures par jour dans une classe peuplée de trente à quarante garçons. C'est là que j'ai écrit tout ce que j'ai écrit, consacrant à cet amusant travail toutes celles de mes heures où je ne donnais pas leçon; sans le vouloir, parce que je craignais en publiant des livres que mon titre d'auteur ne nuisît à ma qualité et à mes intérêts d'instituteur. C'est pour cela que je n'ai publié quelques-uns de mes opuscules que longtemps après qu'ils avaient été composés, et que, d'autre part, aucun n'a de préface, ni ne porte mon nom.⁸⁹

Töpffer donne ainsi de sa pratique d'écriture l'image d'un loisir à usage privé, d'un *divertissement*, au sens pascalien, de ses regrets de peintre, d'un jeu peu sérieux, peu investi, qui fait pendant à son inscription sociale de professeur. Auteur malgré lui, donc, qui dit voir avec anxiété son écriture, destinée tout au plus à sa famille, à ses élèves et à de bons amis, passer dans le domaine public. Face à l'acte de publication et à l'espace de vulnérabilité qu'il ouvre devant lui, Töpffer professe une modestie (fausse ou pas, là n'est pas la question) qui confine au dénigrement de soi. L'«auteur par occasion» se désigne ainsi comme «écrivain»⁹⁰ et qualifie ses «faibles productions»⁹¹ de «bluettes»; cette atténuation frappe jusque dans le titre des opuscules sur l'art, les *Menus propos*. Contrairement à la mythologie romantique de l'auteur inspiré, Töpffer ne semble pas vivre l'écriture sur le mode de la vocation exclusive, mais sur celui du dilettantisme. De fait, il subordonne volontiers le texte à l'image dans les ouvrages où ces deux modes de représentation cohabitent: le récit s'y voit régulièrement assigner un statut ancillaire de «commentaire» ou de traduction de l'image⁹².

Outre le «charme» remémoratif de l'écriture, qui motive la rédaction des *Voyages en zigzag*, il est une autre dimension à laquelle Töpffer recourt volontiers: les multiples messages obliques ou détournés que permet la fiction dans le contexte genevois. En effet, on a déjà insisté sur le fait que le *larvatus prode* constituait une des conduites fétiches de ce petit-fils d'émigré allemand, récemment parvenu, pour se faufiler dans la comédie humaine. Sa trajectoire à travers des espaces divers et hiérarchisés semble lui avoir assuré, dans sa jeunesse du moins, une lucidité propre aux exclus, une conscience aiguë des règles du jeu social que développent plus que d'autres les individus placés à la limite du hors-jeu. Dans le milieu très formaliste auquel il a accédé grâce à ses relations et qui lui confère son identité sociale, Töpffer sait très tôt que les passions (amoureuses ou politiques) qu'il éprouve sont indicibles telles quelles. Il s'agit pour lui, comme pour Monsieur Jabot, de *mettre les formes*, de se plier aux rituels de sociabilité, et, pour l'écrivain, de *mettre en forme*⁹³ son désir de dire.

Le détour par la fiction, la mise en scène de dialogues supposés, l'ironie, les références cryptées, tous ces procédés communs aux écrits pamphlétaires et

narratifs de Töpffer nous semblent trouver leur sens dans cette capacité constante de «distance au rôle»⁹⁴. Cette conduite, très forte chez le jeune Töpffer, s'estompée par la suite. Le vieillissement social du Genevois, l'accroissement de ses responsabilités et de sa réputation, la radicalisation des conflits politiques sont sans doute autant d'éléments qui l'incitent de plus en plus à faire corps avec son rôle et qui ouvrent la voie au récit édifiant (*Rosa et Gertrude*) et à l'artillerie réactionnaire (dans *Le Courrier de Genève*).

Mais avant que le sérieux de l'inscription sociale de Töpffer n'ait pris le dessus, la littérature a été pour lui un *espace de jeu*, au double sens du terme, où exercer son expérience critique du monde. Cela éclate par exemple dans des textes dont il a eu l'idée très tôt, comme «La bibliothèque de mon oncle» ou les *Voyages et aventures du Docteur Festus*: l'opposition qui y a cours entre le savoir vécu et une science livresque tournée en dérision, entre le travail et la flânerie, entre la pulsion et la règle, fait contraste avec le rôle très contraint que Töpffer était peu à peu amené à prendre à Genève.

Son écriture-jeu, qui ne cesse de s'accuser de «folie» en comparaison des tâches élevées du pédagogue et de l'auteur du très académique *Démosthène*, accueille ainsi des émotions et des perceptions qui n'ont pas réputation de sérieux dans le monde alentour. Pour dire son amour à sa fiancée Kity, pour introduire l'humour dans la solennité des fiançailles officielles, le jeune Töpffer parle à sa bien-aimée par fable: «Il y avait une fois dans un pays dont on ne sait pas le nom, un Goth et une Visigothe»⁹⁵... Cette fiction, qui se développe sur plusieurs pages, est cependant prise en charge par un discours de contrôle, qui prévient toute critique sans pour autant renoncer à son message: «J'espère, dit le soupirant à sa belle, que vous me pardonneriez mes folies où, pourtant, il y a quelque chose de vrai.»⁹⁶

À l'exemple de ce petit récit à usage intime, Töpffer a pleine conscience que les fictions en général n'assurent pas une bonne réputation dans le milieu genevois, et qu'une telle écriture est susceptible d'entrer en conflit avec son identité professorale. C'est pourquoi il prend soin, le plus souvent, d'avertir son lecteur et de rabaisser de lui-même ses productions en leur assignant un statut de fantaisies sans conséquences. Comme on l'a vu, en 1833, lors de sa première année de fonction à l'Académie, il renonce à mettre en vente les *Voyages et aventures du Docteur Festus*, sur le conseil de ses amis qui craignaient les côtés excessifs de l'ouvrage⁹⁷. Il écrira lui-même la préface de l'édition de 1840, où il prévient son public, non sans ironie:

[O]n trouvera dans ce livre des fictions d'une surprenante absurdité, quelques incongruités que le bon goût réprouve, et des incorrections de langage tout à fait propres à faire frémir les puristes dont notre ville abonde.⁹⁸

Enoncer par avance les critiques pour les parer, réduire l'importance du propos, telles sont les précautions propres à rendre inoffensives de telles publications du professeur Töpffer. Dénier de toute prétention, repli sur le privé, distance au rôle d'auteur: Töpffer se présente décidément à son lecteur comme un écrivain peu préoccupé de gloire littéraire.

«Dans la solitude de ta chambre» : humilité et distance au rôle

L'attitude de *distance au rôle* se manifeste ainsi explicitement. Le Genevois ne fait pas corps avec une quelconque vocation d'écriture qu'il placerait au premier plan de ses activités. Au contraire, il se plaît à considérer avec un regard extérieur les enjeux de la République des Lettres. Cette posture décentrée et ironique à l'égard des règles du monde littéraire peut s'expliquer par une conjonction de plusieurs facteurs, échelonnés du plus individuel au plus social : un *ethos* protestant, d'une part, qui inspire à Töpffer une défiance à l'égard de toute excoissance de son amour-propre (le «bourgeon»). Son statut de professeur, ensuite, qui lui semble socialement peu compatible avec la carrière d'auteur de fictions humoristiques. Lorsqu'il se décide à publier son *Festus*, il insère dans sa préface des propos qui doivent le protéger de tout reproche de vaine légèreté, en laissant supposer, à la manière de Rabelais, un sens caché dans l'œuvre. Envoyant l'ouvrage à Vinet, son fidèle lecteur et conseiller, il redouble de prudence :

Voici, Monsieur, beaucoup de folies à la fois, beaucoup trop. Surtout il y a dans le nombre une folie imprimée que je ne vous offre pas sans un peu d'embarras. Qu'allez-vous penser d'un homme qui peut s'abandonner ainsi à de si excentriques gaietés ! Je ne sais. Mais je sais que je penserais bien mal de moi-même si je publiais quelque chose que je n'osasse pas vous offrir.⁹⁹

Dernier facteur : la position périphérique de Töpffer dans l'espace littéraire français, qui, par intériorisation de la domination parisienne dans le monde des lettres, le dissuade de se croire un droit d'accès au marché élargi que représente Paris. Ces humilités s'adressent ainsi à Xavier de Maistre, qui lui propose de tenter l'aventure éditoriale parisienne :

Mettons donc que je sois votre petit cousin à la mode de Bretagne. Et c'est ce petit cousin vivant au village, que vous voulez obligeamment produire à la ville, à Paris. C'est sur ce point, Monsieur, que je vais vous répondre. Jusqu'ici j'ai toujours imprimé à Genève, ce théâtre me semblait et me semble encore proportionné au tout petit volume de ma voix.¹⁰⁰

De manière générale, les relations avec ses «parains» littéraires, Xavier de Maistre, Sainte-Beuve ou Alexandre Vinet, s'engagent sur ce mode de la soumission spontanée et de la modestie de convenance. Töpffer décrit à son ami Munier la *posture* qu'il sait devoir prendre dans ces circonstances : «En sus, je te communique la lettre aimable de M^r Xavier de Maistre, à laquelle j'ai déjà fait la réponse en termes tels qu'il convient à un auteur modeste et reconnaissant.»¹⁰¹ Voici la lettre de de Maistre : elle glisse d'une rhétorique d'humilité et de sage repli sur la «petite patrie» à l'aveu de la tentation, ambitieuse mais immédiatement dénigrée comme «étourderie», d'éditer à Paris :

Jusqu'ici j'ai toujours imprimé à Genève [...]. J'ai aussi répugné toujours à me commettre, moi débutant, à l'exploitation fanfaronne des libraires : car si c'est là effectivement une nécessité à laquelle on se ploie sans inconvénient lorsque l'on a comme vous une réputation faite, c'est une fanfare bien ambitieuse pour un nom tout à fait

obscur comme le mien. Enfin j'ai aussi pour principe que dans notre toute petite patrie, si l'on a quelques petits talents, il faut lui en faire l'hommage, n'éparpiller pas le peu de productions intellectuelles qui naissent sur son sol, et lui donner les prémices de tout ce qu'on peut faire de passable ; je vous parle en toute franchise ; ces motifs vous paraîtront présomptueux je le crains. Maintenant vous mettez à ma disposition une occasion unique de produire là-bas quelques-uns de mes écrits déjà connus ici. [...] J'ignore où en est votre nouvelle édition ; mais si sous votre patronage, et édités par vous à la queue de votre dernier volume, je voyais figurer ceux de mes petits opuscules que vous ne jugeriez pas trop indignes d'être mis en si excellente compagnie, j'en serais très fier, très heureux. ... A vrai dire je crois cette idée baroque, et je crains qu'elle ne vous soit déplaisante, mais je vous la fais lire parce qu'elle m'est venue, et je ne serais point surpris, point désappointé je vous le jure, si vous l'envoyez promener comme une étourderie qu'elle est.¹⁰²

Même clivage et semblable dénégation dans la lettre de novembre de l'année suivante, où Töpffer se dit peu préoccupé des projets de Sainte-Beuve et Charpentier pour l'édition parisienne de ses nouvelles, mais où il lance lui-même un projet d'envergure :

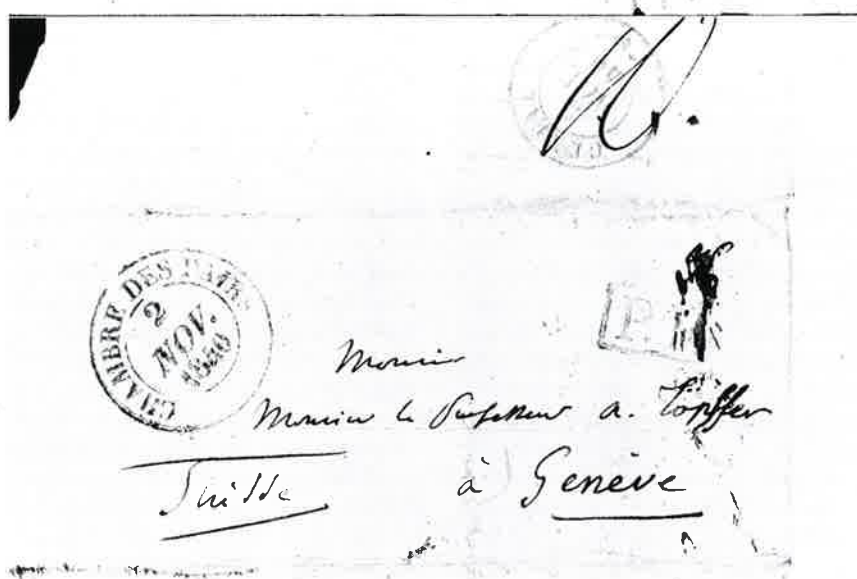
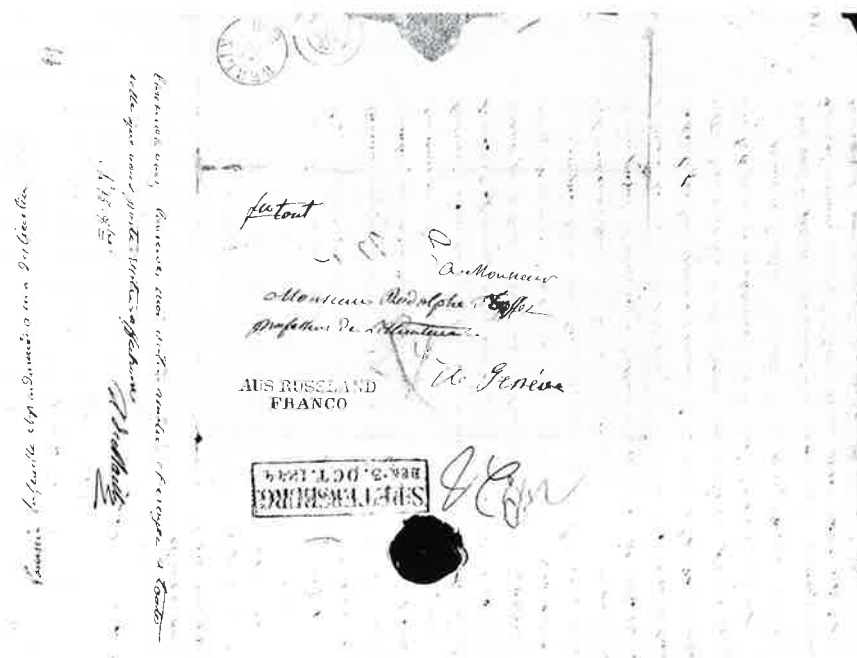
Je n'entends plus rien dire de M^r de Sainte-Beuve et de M^r Charpentier, mais gardez-vous de vous imaginer que je m'en soucie en aucune façon, ou qu'à aucun prix j'allasse leur rappeler leur ancien projet d'éditer mes bluettes. Plus j'avance, plus je suis content de n'avoir aucun rapport avec critiques, éditeurs, gazettes, etc., d'écrire dans l'obscurité pour ma récréation, sans aucune idée de spéculation, sans aucune prétention de célébrité, d'être un maître d'école qui écrit et non pas un auteur qui est maître d'école. [...] Mais pour en revenir à Charpentier, je vais faire une chose qui ressemble à celle qu'il voulait faire, c'est de réunir sous le titre de Nouvelles et Mélanges et en trois volumes mes ouvrages imprimés ici [...]. A présent, puisque c'est vous qui me remettez sur le chapitre de mes opuscules, excusez-moi, si je vous en entretiens un moment, après vous en avoir déjà entretenu dans ce paragraphe.¹⁰³

Conscient toutefois de sa propre contradiction à l'égard de la publication de ses écrits et de ce qu'elle représente, Töpffer conclut, non sans un frisson : «Vous allez dire que je suis bien plus auteur que je ne crois l'être, et j'ai horriblement peur que vous n'ayez parfaitement raison.»¹⁰⁴

A peine, également, ose-t-il faire l'aveu à Alexandre Vinet de la délectation coupable qu'il a à relire les remarques favorables de celui-ci :

J'ai mille remerciements à vous adresser, d'abord pour vos lettres aussi aimables qu'encourageantes, et que je relis dans l'occasion quand je veux me réjouir d'un suffrage selon mon goût. Je vais vous rendre prudent, Mons^r, et j'en serais bien fâché. Le moyen que vous me donniez d'aussi charmants éloges, quand vous saurez que je les prends si naïvement au pied de la lettre et n'en perds pas une miette.¹⁰⁵

On a vu quels obstacles, subjectifs et sociaux, interdisaient au professeur genevois toute arrogance ou affirmation de soi dans le métier d'écrivain, surtout à l'égard de ses juges parisiens¹⁰⁶. C'est pourquoi dans le discours public au moins, et contrairement au double discours de la correspondance intime, Töpffer soutiendra toujours le scénario du *succès-malgré-soi*,



Xavier de Maistre,
«A Monsieur / Monsieur
Rodolphe Töpffer»,
adresse manuscrite,
15 octobre 1844;
Charles-Augustin
Sainte-Beuve, «Monsieur /
Monsieur le Professeur
A. Töpffer», adresse manus-
crite, 2 novembre 1840.
BPU.

d'un succès passivement subi par un modeste auteur, seule version des faits susceptible de mettre à distance ses «fantaisies», et de reporter la responsabilité de leur publication sur des amis chaleureux ou des parrains insistants. Ainsi écrit-il à Sainte-Beuve pour le remercier de son article dans la prestigieuse *Revue des Deux-Mondes*:

Que de fois, admirant cette façon rare dont vous savez vous mettre au vrai point de vue pour juger de chaque livre, cette finesse à la fois savante et naturelle avec laquelle tantôt vous faites des découvertes là où mille autres ont passé déjà, tantôt vous nous montrez, là où nous n'avions pas vu; surtout en estimant, en aimant cette indépendante modération, oserai-je dire, cette élévation charitable qui distingue entre toutes votre critique d'ailleurs si libre et si maîtresse chez elle, que de fois j'ai porté envie à ceux qui en étaient

l'objet!... Et voici qu'elle vient me surprendre dans cette obscure retraite, d'où je n'ai pu ni la chercher, ni y prétendre, mais où je puis bien l'accueillir avec transport, puisque personne ne m'y voit, ni ne peut prendre mes sauts de joie pour des gambades de triomphe.¹⁰⁷

Dans une autre circonstance, la version officielle de l'histoire du succès de Töpffer apparaît dans le discours du recteur Cellerier aux promotions de 1843. Celui-ci souligne, outre la modestie du professeur, la qualité des «graves pensées» enfermées dans le comique de l'auteur, et accessibles non aux hommes «vifs et légers», mais aux «esprits sérieux»:

Si M^r Töpffer s'était flatté que les originales fantaisies et les spirituels récits, échappés à sa plume en des heures d'abandon et de doux loisir, resteraient toujours cachés aux profanes, et réservés au plaisir de quelques amis, sa

sagacité ordinaire, qu'il me permette de le lui dire, lui avait en cela fait défaut. Le public a ses droits, et il a bien des moyens de les faire valoir. Les *Voyages en zigzag* devaient avoir le sort des *Nouvelles genevoises*, et à Paris comme à Genève, ils sont déjà l'ornement de tous les salons. Les esprits vifs et légers y trouvent des aliments toujours nouveaux à une gaîté folâtre; les esprits plus réfléchis admirent le talent de l'observateur, de l'écrivain et du peintre; les esprits sérieux, nous l'espérons, iront plus loin et sauront, brisant l'écorce, chercher à la moelle de l'arbre, cette philosophie amie des graves pensées, j'ai presque dit mélancolique, par-dessus tout spiritualiste et bienveillante, qui ne se cache qu'à demi sous la soudaineté gracieuse des plus fantasques inspirations de l'auteur.¹⁰⁸

La rhétorique de l'humilité semble bien le seul registre possible de la présentation de soi. Mais son principe douloureusement moral et les motivations qu'il réprime émergent par instants au grand jour, dans les confidences aux amis (de la Rive ou Munier), ou dans le troisième chapitre de «L'héritage», que Töpffer a fait supprimer, et pour cause, de l'édition parisienne de 1840:

Je me dis bien: Qu'as-tu besoin de lecteur? tu écris pour toi-même, pour le plaisir de revivre dans tes souvenirs, de retrouver, dans des fictions qui te plaisent, ces poétiques impressions du jeune âge que flétrit si tôt le cours ingrat de la vie; tu ne cherches ni gloire, ni célébrité, mais seulement auprès de ta table, dans la solitude de ta chambre, des heures d'un doux loisir qui t'attache et te récrée... Je me dis tout cela, mais c'est pour me leurrer moi-même, c'est pour me mettre du baume sur les blessures de l'amour-propre, c'est pour combler par des paroles vaines le vide de votre absence, lecteur chéri, lectrice bien-aimée.¹⁰⁹

«Quel amour-propre monstrueux!»: ambitions

La posture d'auteur de Töpffer, et par là même le régime et la nature de sa créativité, ont évolué en fonction, entre autres, des encouragements et des suffrages qu'il reçut d'écrivains et critiques respectés. Peu à peu, une fois le succès entrevu et un public élargi clairement envisagé, ses écrits témoignent d'un ajustement, conscient ou inconscient, aux critères de la réception à venir. Son accord aux retouches de langue et aux remarques de goût de Sainte-Beuve n'est que l'exemple le plus patent de cette attitude¹¹⁰. Sans entrer dans les détails, il vaut la peine d'évoquer cette affaire de réécriture, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement¹¹¹.

Bien que Töpffer ait toujours proclamé un genevo-centrisme méfiant à l'égard du monde artistique parisien, il se soumet au verdict des critiques de la capitale, et en tire ainsi l'assurance d'un accueil plus large. Pour un auteur limité jusque-là au champ littéraire genevois, espace «encore proportionné au tout petit volume de [sa] voix»¹¹², l'édition parisienne constitue un appât certain qui vaut bien quelques corrections. Celles-ci devaient rester affaire secrète entre de Maistre et Töpffer; mais Sainte-Beuve s'en fait indiscrètement l'écho dès mai 1839 lorsque, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* consacré à de

Maistre, il évoque l'écrivain genevois: «On aurait l'agrément de l'auteur pour ôter ça et là deux ou trois taches, car il y en a quelques-unes de diction et de ton. Si cette contrefaçon à l'amiable a bientôt lieu, on la lui devra.»¹¹³ Après le dévoilement un peu cavalier des négociations éditoriales et des contraintes qu'elles exercent sur lui, Töpffer laisse sa fierté s'exprimer à un ami intime:

A toi, notre cher confident en les choses littéraires, salut. — En appendice aux communications... relatives aux aimables gracieusetés de M. de Maistre, nous te faisons savoir que tout à l'heure, feuilletant la *Revue des Deux-Mondes*, cahier de Mai, à la Société de Lecture, nous y avons vu un très charmant article sur le dit M. de Maistre, et que le feuilletant avec un intérêt tout désintéressé, nous y avons vu avec une surprise fort agréable notre nom obscur ainsi encadré: [suit une citation de l'article de Sainte-Beuve, où celui-ci encourage la publication à Paris des *Nouvelles*].

J'en ai conclu: 1/ que M. de Maistre est un homme aussi bon et aussi aimable que ses écrits le peignent; 2/ que cette édition est en bon chemin et en bonnes mains; 3/ que ce ton indulgent m'a fait un très vif plaisir; 4/ que s'il m'arrivait d'être un peu connu et goûté en France, cette satisfaction-là tirerait tout son prix du mode par lequel j'y serais arrivé, et de ce que je n'aurais pas fait un mouvement pour y parvenir. — Tu vois que je t'ouvre le fond des arrières-fonds de la boîte de mes amours-propres et vanités... J'oubliais le plus gros, c'est que le dit article est signé en majuscules: Sainte-Beuve.¹¹⁴

Dès ce moment, Töpffer prépare une édition parisienne, qui paraîtra chez Charpentier l'année suivante. L'élargissement de l'aire du livre d'un espace genevois au public parisien, qui, ouvertement professé, pourrait susciter la critique des pairs de Töpffer dans la cité de Calvin et entrerait en contradiction avec ses positions patriotiques, voire protectionnistes, devient alors une stratégie confidentielle, dont seuls les intimes ont connaissance. Ainsi écrit-il en 1841 à Jacques-Julien Dubochet, son cousin et éditeur, à propos d'une seconde édition parisienne:

A présent, me voici tout aux intérêts de M^r Charpentier. Je lui souhaite des écus en quantité, car, sur chacun, je me propose de lever une dîme de gloriole. Mais si le résultat vient à tromper ses vœux et les miens, alors gare! il fera retentir l'air de ses cris, et j'irai cacher dans les cavernes mes glorioles manquées. En attendant, il n'y a pas de doute qu'il me rend service en faisant [sic] à ma place une édition que j'allais refaire. Notre marché est ici trop borné, et nos libraires sont infiniment trop peu libraires pour que les profits compensent agréablement les ennuis ou les embarras de l'impression. J'ai sagement tiré mes livres à 500 seulement, la plupart ont eu deux, quelques-uns trois éditions; au bout du compte, ce sont quelques centaines de francs, auxquelles je préfère sans hésiter l'honneur d'être critiqué par M^r Sainte-Beuve, et la chance d'entendre mon public.¹¹⁵

Mais cette nouvelle réputation incite plus que jamais notre Genevois à garder une distance à l'égard de l'identité d'auteur, trop soumise aux lois de l'orgueil, et qui risquerait de lui brûler les ailes:

Et tandis qu'à cheval sur l'in-18 Charpentier (et non pas Carpentier, fi!), je marche vers le faite capitolin, voici, comme l'esclave officiel qui suivait le char des triomphateurs

romains, le Charivari qui m'insulte en me JeanJacquifiant et en me trouvant un sourire bleuâtre, vibrant, éolien. Moi éolien! C'est-à-dire transparent, léger comme l'air, c'est trop fort! Vous, à la bonne heure!

Où, la gloire est comme vous dites un papillon, un moucheron, très difficile à saisir; c'est bien pourquoi je le laisse tranquille et me tiens coi. S'il vient dans mon assiette s'y coller par les pieds, je le regarderai faire; s'il n'y vient pas, je n'ai pas de coiffe pour lui courir après, et puis je m'y essoufflerais. Quant à mes ailes, où les avez-vous vues? J'ai le dos nu comme la main, et aux omoplates pas le moindre prolongement angélique. C'est Charpentier qui m'en a attaché deux de papier jaune et Sainte-Beuve qui y a mis de la cire, et avec cela je ne suis pas encore un Icare de premier numéro. Pour éviter le sort de l'autre, je me tiens dans les caves, et je volète à l'ombre. Ça va, mais pas haut, ni fort, ni loin. Sans compter ce Charivari qui m'inonde d'eau claire mon aileron de papier.¹¹⁶

Töpffer désire se protéger au maximum des aléas de l'amour-propre et, à l'instar du narrateur de «L'héritage», il prend conscience avec terreur des motifs qui animent en lui l'écrivain:

Que de caprices, que de contradictions, que d'ingratitude! Au fond, que d'avidité, quel amour-propre monstrueux, quelle ambition désordonnée sous ce manteau de modestie, dont s'affuble tout auteur!

Savez-vous un autre sophisme dont je me fais du bien quand vous me boudez? Au fait, me dis-je en moi-même, je ne suis point auteur, ce n'est point là mon métier; le lecteur peut me bouder à son aise sans que j'aie lieu de m'en chagriner le moins du monde. Mensonge, leurre, mauvais palliatif.¹¹⁷

Satire des romantiques: «Le Grand Saint-Bernard»

Connaissant les réticences de Töpffer à l'égard de l'image ostentatoire de l'«auteur», et sa méfiance vis-à-vis des modes parisiennes, on comprend que le style de vie romantique ait été la cible privilégiée de son ironie. Bien plus que dans son mépris affiché pour Balzac ou George Sand, son jugement s'explicite dans la mise en scène du voyageur romantique constituant l'intrigue de la nouvelle «Le Grand Saint-Bernard» (1839). Le narrateur séjourne à l'Hospice du même nom, où arrive un touriste français prétendant avoir sauvé de l'«avalanche» une jeune fille qui cherchait à échapper à un père ignoble. La suite du récit et l'enquête du narrateur révèlent peu à peu l'idée erronée que le touriste-auteur se faisait de la situation: confusion sur la nature de l'«avalanche», erreur sur les personnes, méconnaissance des coutumes alpines, tout y passe. De fait, ce touriste français, «peut-être même un voyageur de l'école d'Alexandre Dumas»¹¹⁸, met en œuvre une connaissance livresque et stéréotypée du monde qui l'entoure, ne cessant d'appliquer aux situations concrètes des schèmes romanesques (et romantiques).

C'est ici avant tout le «récit de voyage» et son cortège d'idéalisations que Töpffer met en cause, celui qui donne prise aux poncifs que notre Genevois excelle à épingle. A travers la caricature du voyageur-

auteur, Töpffer attaque la posture romantique en deux temps: d'abord par une satire du *rituel d'écriture* du voyageur, ensuite par un pastiche de son *style*. Le rituel est présenté comme un moment narcissique où l'écrivain se contemple, du «sourire de contentement jusqu'au sérieux le plus admiratif»¹¹⁹:

Un moment, il ne put résister au désir d'écouter le flatteur murmure de sa période, et, dans le morceau qu'il se lut à lui-même, je distinguai seulement qu'il s'agissait de *molosses*, de *violettes*, et d'une jeune personne nommée *Emma*.¹²⁰

Le narrateur se moque de cet «auteur» investi dans son rôle jusqu'au ridicule, et pressé de mettre en phrases toutes faites – un style d'école aux procédés déjà catalogués – un vécu perçu à travers le filtre de la vision romantique du monde. Le style, bien sûr, a partie liée avec la posture. Ainsi la narration du touriste doit-elle se lire comme un pur exemple de pastiche. Töpffer l'enchâsse dans son propre récit et la place dans la bouche de la tante Sara, ancienne institutrice faisant la lecture aux dames dans son pavillon chinois. L'effet de la citation se fait d'autant mieux sentir que la même scène a été narrée auparavant par un autre personnage, et que l'écart entre les deux versions est énorme:

«Cependant la nuit approchait, les noires dentelures des cimes semblaient mordre les nuages du soir, et les gorges du Saint-Bernard absorber, immenses gueules, les dernières lueurs du couchant. L'avalanche était là, béante, insondable, pâle comme un linceul, avide comme une tombe! Tout à coup, une blanche apparition s'élance, tournoie, et s'abîme dans le gouffre... C'est Emma! (Emma! m'écriai-je... en moi-même). Plus prompt que l'éclair, je m'y jette sur sa trace, je roule, je bondis, je plonge de vide en vide, cherchant à devancer la mort qui roule à ma poursuite, et, vainqueur dans cette lutte funèbre, j'arrive auprès de la vierge pâlisante et glacée... Elle avait voulu trouver dans ce gouffre la fin de ses tourments! Alors je lui laissai voir que moi, l'étranger, que moi, l'inconnu, j'avais deviné sa pensée. Comprise enfin, pour la seule fois peut-être, ses paupières s'ouvrirent pour briller la flamme du ravissement, et le sourire radieux, ineffable, accourut sur les violettes (!!) de ses lèvres. En même temps arrivaient les molosses (!!!) de l'hospice, chargés de cordiaux, aboyant le secours et la délivrance. [...]»¹²¹

Le pastiche repose sur des traits de style poussés à l'excès: épithètes emphatiques («béante, insondable», «pâlisante et glacée»), comparaisons convenues («pâle comme un linceul, avide comme la mort»), métaphores de même ordre («immenses gueules», «violettes de ses lèvres»). Mais il tire également ses effets du portrait héroïque et inspiré que l'auteur dresse de lui-même: celui d'un «étranger» courageux, errant, mélancolique à souhait, esthète et connaisseur de l'âme humaine, capable enfin d'exprimer la destinée des êtres qu'il côtoie. En la poussant au ridicule, le pastiche töpfférien stigmatise cette figure du *mage* romantique: l'esthétisme outrancier du voyageur dissimule mal une vision déréalisée du monde.

Dans les premiers *Voyages en zigzag*, les valeurs töpffériennes s'inscrivent justement contre l'esthétique idéalisante de la relation de voyage romantique. L'image de l'auteur, l'expérience du voyage, le style adopté y sont tout autres: Töpffer assume un modeste rôle de «rédacteur»¹²², greffier sans prétention ou

«historiographe de province», témoin de joyeux souvenirs de course, fidèle transcripteur des propos colorés des «naturels», mémorialiste de banquets conviviaux. Ces récits peu «écrits», proches encore de notes prises sur le vif ou du «procès-verbal»¹²³, privilégient l'humour et l'autodérision; toujours empiriques, ils supposent une posture aux antipodes de celle des écrivains en vogue.

D'une posture singulière aux arcanes du monde littéraire

Méfiance à l'égard du «bourgeois», prise de conscience pénible de l'étendue de son amour-propre, ironie à l'égard de l'emphase des littérateurs parisiens: ces postures adoptées par Töpffer trahissent à la fois ses valeurs, son rapport paradoxal à l'identité d'artiste et sa situation de provincial. Du point de vue de l'*individu*, elles sont les pièces maîtresses propres à rendre compte de ses visées et de ses choix dans le monde littéraire. Du point de vue *collectif* maintenant, elles prennent place dans le rapport de forces perpétuel régnant dans le champ littéraire entre les divers auteurs en lice. Il faut donc rendre compte de ces postures *en situation*: nous allons donc lire le parcours éditorial de Töpffer à la lumière de ses relations avec des hommes de lettres qui lui ont donné des impulsions décisives.



Les relations littéraires de Rodolphe Töpffer

Parrainages littéraires et trajectoire éditoriale

Loin de mettre en œuvre une explication individualiste de la carrière de l'artiste en termes de «talent» ou de «génie», on considérera ici, dans le sillage de divers travaux – de Nathalie Heinich¹²⁴ à Howard S. Becker¹²⁵ –, le processus social de la «réputation» et ses conséquences sur l'évolution des traits formels des œuvres elles-mêmes.

La trajectoire de Töpffer, à savoir la lente transition de l'identité de scripteur (privé) à celle d'«auteur» (public), est marquée, comme on l'a vu, par une grande ambivalence à l'égard du statut mondain d'«auteur». C'est par le biais de divers encouragements et sollicitations que le Genevois s'engage dans une production littéraire publique.

Si l'entrée dans la République des Lettres suppose l'acquisition d'un savoir-faire et d'un savoir-dire, de relations, de soutiens (financiers ou autres), on ne s'étonnera pas que l'auteur tire parti, à ses débuts, de l'expérience et du crédit symbolique d'ânés susceptibles de lui faciliter l'accès à ce nouvel espace de «réputations» ayant ses lois propres. Le parcours de Töpffer doit beaucoup à ce que l'on appellera ici des «parrains» (lui-même use de ce terme), sortes de pairs ou pères en littérature qui transfèrent sur lui, à la façon d'un héritage, la valeur accumulée attachée à leur personne. Les bénéfices en sont multiples: conseils d'écriture, fourniture d'un carnet d'adresses, mise en rapport avec éditeurs et journalistes, etc.

Alexandre Vinet, Goethe, Xavier de Maistre et Sainte-Beuve sont les quatre principaux parrains du Genevois. En dessinant les relations qu'il noue avec eux, on trace les grandes lignes de sa carrière littéraire.

Les charmants éloges de Vinet: «Je n'en perds pas une miette»

Alexandre Vinet (1797-1847), maître au gymnase de Bâle, professeur de théologie pratique (1837-1845) puis de littérature française (1845-1846) à l'académie de Lausanne, est entre autres l'auteur d'une *Chrestomathie* plusieurs fois rééditée au cours du siècle¹²⁶. Critique renommé grâce aux articles qu'il donne à l'hebdomadaire parisien protestant *Le Semeur* (fondé en 1831), il est une des figures de proue du monde intellectuel suisse de l'époque; il n'est donc guère étonnant que Töpffer sollicite ses conseils et qu'il lui envoie ses ouvrages.

Les deux hommes, qui se verront une seule fois, entretiennent une correspondance régulière de 1833 à la mort de Töpffer. Dès janvier 1833, ce dernier adresse sa nouvelle «Le presbytère» à Vinet, qui lui confie alors son admiration pour «La bibliothèque de mon oncle»,

un récit qui lui a tiré les larmes, et dans lequel se répandent «les plus doux parfums de l'Évangile»¹²⁷. D'emblée, Vinet compare Töpffer à Xavier de Maistre, dont il se réjouit de voir un «héritier direct» par la «simplicité simple et le sentiment naïf et amoureux de la nature»¹²⁸. La proximité des deux Romands éclate dans les lettres qu'ils échangent, où les mêmes valeurs sont prônées: défense du rôle moral et pédagogique des fictions, jugement sévère posé sur les avant-gardes françaises contemporaines, goût prononcé des classiques, primat donné au «spiritualisme» comme fondement de toute esthétique:

Vous me faites l'amitié de me dire qqfois, Monsieur, que mes idées se rencontrent avec les vôtres; j'en serais bien plus fier si je n'en savais la raison c'est que ce sont les vôtres éparses çà et là d[an]s votre *Chrestomathie*, d[an]s votre Introduction, d[an]s le choix de vos morceaux, qui ont dès longtemps agi sur moi, que je n'oublie pas de vous citer parmi les sources où je me suis rafraîchi et retrempé à différentes fois les articles que vous avez insérés dans *Le Semeur*. Au fond, Monsieur, il se fait très peu de critique qui parte du point de vue moral et chrétien et celle-là seule m'attire par le cœur, voilà pourquoi je vais à la vôtre, voilà pourquoi tant d'écrivains ingénieux, brillants, savants, m'agrémentent peu, ils s'agitent en dehors du cercle, ils ont rejeté plus ou moins le spiritualisme chrétien seule forme vivante, solide, arrêtée du spiritualisme.¹²⁹

Töpffer enverra fidèlement ses ouvrages au théologien, à commencer par le traité «Du lavis à l'encre de Chine» et par l'*Excursion dans les Alpes* (1833), premier voyage en zigzag autographié. Le jugement de Vinet est attendu comme un soutien précieux:

Vous ne sauriez croire, Mons^r, combien j'ai été honoré et joyeux de votre lettre, où vous me parlez du *Presbytère*, – non point que je prenne à la lettre vos éloges, mais en en retranchant ce que votre bienveillante politesse y a mis de trop, il en reste assez pour que j'y puise de grands motifs d'encouragement.¹³⁰

En mars 1834, Vinet fait parvenir à Töpffer la nouvelle édition de sa *Chrestomathie*, non sans lui demander son avis. Töpffer lui apprend alors que le discours sur la «littérature française» ouvrant le troisième volume de l'anthologie est une de ses références de base, et que son enseignement repose sur ce manuel¹³¹. Le Genevois se propose également de présenter la réédition de la *Chrestomathie* dans un périodique (sans doute la *Bibliothèque universelle*); les affinités entre les deux hommes prennent racine dans cette œuvre:

Longtemps avant d'avoir reçu une ligne de vous, Monsieur, longtemps avant de vous avoir rien adressé, je vous connaissais par ce moyen là, en particulier par la préface de votre *Chrestomathie*, où les saines idées d'art s'alliaient à des principes de critique nouveaux pour moi, et conciliaient pour mon esprit des choses jusqu'alors inconciliables. Je fis ensuite plus ample connaissance, de façon que quand m'arriva votre première lettre d'encouragement ce fut comme un miel dont mon palais était déjà éminemment apte à goûter la saveur et les parfums.¹³²

Le soutien réciproque, la profonde convergence de vues, joints à la vertu objectivante de la *Chrestomathie*, qui formule pour Töpffer des idées qu'il ressentait jusque-là confusément, semblent avoir favorisé l'éclosion des textes polémiques du Genevois. C'est du moins ce qu'il laisse entendre:

Vous ne savez pas Monsieur l'histoire des petits écrits que v[ou]s voulez bien encourager et j'ignore si après que je v[ou]s l'aurai contée v[ou]s la saurez mieux. Le fait est que les opuscules *Les Adolescents* – Joseph Homo – Le progrès sont nés de l'intention première de faire non pas une annonce, mais un article sur la 2^{de} Ed. de votre *Chrestomathie* que v[ou]s eûtes la bonté de m'adresser. Je me mis à l'œuvre et je fus conduit ailleurs que je n'avais le désir et l'intention d'aller. Ceci provient, et à mon grand regret, de ma complète inaptitude à écrire sur un thème donné, q[uel]qu'intéressant que soit ce thème et q[uels] que plaisir et bonne envie que j'aie à en tirer parti.¹³³

Au-delà de l'influence des idées du théologien lausannois sur Töpffer¹³⁴, le parrainage le plus durable et l'adoubement le plus complet ont lieu dans les écrits de Vinet, qui consacre un long article au *Presbytère* et qui, dans ses essais, cite Töpffer à plusieurs reprises. Dans la deuxième édition de la *Chrestomathie* de 1836, commentant un morceau de Cuvier, *Réflexions sur la marche actuelle des sciences et sur leurs rapports avec la société* (1816), il insère même un renvoi direct au Genevois. Défendant l'idée que l'«éloquence des hommes de science provient de ce que le Beau découle directement du Vrai», Vinet appuie ainsi son opinion, caractéristique de la vision chrétienne de l'art: «On trouvera d'ingénieux développements de cette idée dans un article de M. Töpffer sur les *Voyages* de Saussure. *Biblioth. univ. de Genève*, Sept. 1834.»¹³⁵ Par simple citation, les écrits de Töpffer sont ainsi très tôt jugés dignes d'accéder au circuit pédagogique, dont la reproduction constante et à large échelle est une des conditions de la durée des réputations littéraires. Töpffer réagit à cette promotion avec un mélange convenu de modestie et de plaisir:

J'ai encore un tertio, Monsieur, j'ai lu mon nom très obscur dans qqunes de vos citations, et j'en ai éprouvé un plaisir que vous ne devez point imputer en plus grande part à la vanité quand bien même elle y trouve bien son compte. Mais me voir nommé, cité même, dans un recueil aussi recommandable et par une plume comme la vôtre c'est je l'avoue sinon une récompense que je n'ai rien fait pour mériter, du moins un encouragement à mon goût [...].¹³⁶

Dans les éditions posthumes de la *Chrestomathie*, des extraits de Töpffer viendront compléter l'anthologie. Dans la lecture que Vinet fait de l'œuvre, c'est le Töpffer moraliste et homme de sens qui l'emporte et accède ainsi au circuit des livres recommandés par l'école. La boucle est bouclée: de l'édition à la reproduction scolaire, les écrits de Töpffer ont tiré parti des meilleurs appuis.

**«Comme tous les sots qui ont
approché d'un grand homme»:
Goethe**

Au printemps 1844, alors que Dubochet prépare l'édition illustrée des *Nouvelles genevoises*, Töpffer lui écrit pour lui demander – en toute confiance – d'insérer un paragraphe «très bien ficelé» à sa préface d'éditeur. On y lit, sous la plume de l'écrivain lui-même: «M. Töpffer s'était amusé à illustrer



différents exemplaires de ses nouvelles pour en faire présent à ses amis, et [...] en particulier il avait eu l'occasion d'adresser à Goethe une *Bibliothèque de mon oncle* enrichie de croquis tracés librement sur la marge [...].¹³⁷ Cette habile déclaration, qui souligne la diffusion amicale, mais ici ô combien prestigieuse, des ouvrages de Töpffer, rend publique la relation à Goethe, et peut augmenter l'attrait d'un livre présenté en l'occurrence à un public parisien qui ne connaît guère l'auteur. La stratégie d'édition convoque ainsi Goethe comme une caution donnée par un grand maître à un écrivain peu réputé. Töpffer avait déjà eu recours au même subterfuge: en juin 1837, il avait publié dans la *Bibliothèque universelle de Genève* une présentation signée «R.T.» du *Jabot*, paru sans nom d'auteur. La référence à Goethe y prenait une forme humoristique, dont la vertu était d'euphémiser, voire de dénier l'ostentation du procédé:

Ce livre, bien qu'il porte la date de 1833, n'a été publié qu'en 1835. Il paraît que M. Jabot, avant de se produire en

public, fit quelques tournées incognito; il vit l'Italie, il vit l'Allemagne; en passant à Weimar, il se fit présenter à Goethe, qui l'accueillit fort civilement, et le garda quelques jours auprès de lui.

Aujourd'hui M. Jabot, comme tous les sots qui ont approché d'un grand homme, fait bruit de ses relations avec l'illustre écrivain, et il ne manque pas d'avoir toujours en poche un numéro du *Kunst und Alterthum* [sic], où Goethe parle effectivement de M. Jabot, en très bons termes et fort sérieusement.¹³⁸

Le surcroît de légitimité fourni *d'avance* par le jugement de Goethe est introduit avec finesse: le signataire «R.T.», auteur de l'ouvrage présenté, rédige en quelque sorte sa propre préface ou fait sa réclame sous couvert d'anonymat. Tout en tournant en dérision la présomption de Jabot («comme tous les sots qui ont approché d'un grand homme») et sa vantardise («il ne manque pas d'avoir toujours en poche [...]»), il livre simultanément, et sans ironie, l'information nécessaire à l'effet symbolique escompté

Johann Joseph Schmeller,
*Goethe dictant à son
secrétaire John*, 1831,
huile sur toile, 66 x 59 cm.
Weimar, Goethe-
Nationalmuseum –
Stiftung Weimarer
Klassik.

(«Goethe parle effectivement de M. Jabot, en très bons termes et fort sérieusement»). Le préfacier reporte sur le personnage de Jabot, envisagé ici comme l'auteur même, la responsabilité de sa vanité («Jabot [...] fait bruit de ses relations avec l'illustre écrivain»): confondu avec le littérateur soucieux de sa promotion, Jabot, qui n'est rien qu'un être de fiction, sert d'écran à l'auteur et le met hors de portée.

Même discours de Töpffer, dans une situation également liée aux enjeux publics de la réputation, au moment de livrer à Sainte-Beuve des indications biographiques. A la demande du critique préparant son article de la *Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1841, le Genevois rédige un bref récit de vie, qu'on peut étudier dans les termes de la «présentation de soi», et où il est question de Goethe:

C'est une circonstance fortuite qui m'a porté à publier plus tard et successivement ces albums. Un de mes amis en avait montré un à Goethe, qui voulut voir les autres. Ils se rendirent aussitôt à Weimar. Goethe s'amusait des croquis et prenait en considération le genre. Il en dit son mot dans un numéro du *Kunst und Alterthum* [sic]. Pour le coup, je commençai à croire que les gens pourraient bien s'en accommoder, et, à temps perdu, j'autographiai ces drôleries.¹³⁹

De même que dans l'annonce de 1837, l'objet-livre apparaît comme le sujet de sa propre réclame («Ils se rendirent aussitôt à Weimar»). La personnification du livre permet à nouveau d'euphémiser une procédure qui, énoncée telle quelle, risquerait d'être taxée de vanité. Töpffer rend encore compte dans ce passage du rôle de Goethe: son encouragement semble l'avoir décidé à rendre publics ses ouvrages, par le biais de l'autographie. Il s'agit d'un premier pas vers un lectorat élargi, et vers d'autres contraintes inhérentes à l'insertion de l'artiste dans un espace où se font et se défont les réputations.

Pour comprendre la logique de ce parrainage, il faut reprendre brièvement l'histoire des rapports de Töpffer et Goethe, dont les détails ont été consignés ailleurs¹⁴⁰. C'est par l'intermédiaire du naturaliste Frédéric Soret (1795-1865), son camarade lors du séjour parisien de 1820, devenu en 1822 précepteur du grand-duc de Saxe-Weimar, que les ouvrages de Töpffer parvinrent à Goethe¹⁴¹. Soret fut vraisemblablement prié par Eckermann de transmettre au vieil écrivain des dessins de l'auteur. A la fin de l'année 1830, les versions originales du *Festus* et de *Cryptogame* parvinrent à Weimar. Fin 1831, c'est au tour de *M^r Jabot* et de deux des futurs *Voyages en zigzag* d'être envoyés en Allemagne. Soret transmettait par lettre les commentaires élogieux de Goethe, qui poussait Töpffer à aller plus loin dans son art. Ainsi lui écrit-il, dans une lettre du 19 février 1832 :

[...] j'aurais voulu montrer moi-même vos cahiers à Monsieur de Goethe, mais il aurait fallu trop longtemps attendre, et j'ai pris le parti de les lui envoyer; dès le lendemain il m'a écrit une lettre pour me charger de vous remercier, et m'a promis des observations détaillées plus tard. Au bout de quatre semaines [...] j'ai réclamé les dessins [...] et Goethe me les a rendus avec une page de remarques dont vous avez reçu copie [...]. Goethe et M^r Meyer ont mis vos aquarelles sur la première ligne des dessins qu'ils connaissent en ce genre. Etes-vous content comme cela?¹⁴²

Goethe écrivit ainsi quatre lettres à Soret au sujet de Töpffer¹⁴³, et lui fit part de son projet de consacrer un article aux textes et dessins du Genevois. Ces

pages de Goethe ont été réunies dans un numéro posthume de *Kunst und Alterthum* dont il a été question plus haut¹⁴⁴. De son côté, Eckermann incite Töpffer à autographier au plus tôt ses œuvres¹⁴⁵. Enfin, en mars 1832, Töpffer envoie à Goethe un exemplaire en brochure de «La bibliothèque de mon oncle», illustré de dessins à la plume et accompagné d'une lettre d'hommages. Trop tard: Goethe vient de mourir, il ne lira jamais l'opuscule. Au-delà de l'anecdote érudite, cet épisode nous semble central dans la formation de l'identité d'artiste de Töpffer. La caution de Goethe a en effet donné une impulsion à la publication de *Festus* et des premiers *Voyages en zigzag* notamment. Le cas de ces derniers est particulièrement frappant: les neuf premiers voyages du pensionnat sont restés manuscrits (1825-1831), jusqu'à la première autographie inaugurant une série de quatorze. Le passage du manuscrit unique à l'autographie (environ 500 exemplaires) correspond à un élargissement du semi-privé au public; il faudra attendre 1844 pour une édition imprimée des *Voyages en zigzag*, à diffusion internationale.

Tous ces éléments ne sont pas, selon nous, sans interférer sur la «création» même des œuvres. Une étude comparative serait nécessaire pour mettre en évidence l'évolution interne de celles-ci en fonction de l'extension des destinataires implicites et explicites. C'est sans doute lors de transitions de ce type que l'auteur doit négocier les «codes littéraires» de son temps (s'y plier avec une application scolaire, ou les dérégler, les parodier, etc.). Dans les textes qui composent les *Voyages en zigzag*, pour s'en tenir à cet exemple, on peut déjà repérer des lignes de transformation, lors d'une simple lecture chronologique: d'abord une surveillance accrue du «style», et une conformité croissante à des *topoi* rhétoriques, à des conventions lexicales (quant aux provincialismes, ou aux termes triviaux notamment). Le texte évolue d'une forme paratactique proche des «notes», dans le *Voyage* de 1825, à une syntaxe narrative hypotactique, dans le *Voyage* de 1842. Ensuite, apparaissent dans le tissu du récit des faits narrés, des digressions morales de plus en plus étoffées, et des références mythologiques ou littéraires, que l'on peut envisager comme l'exhibition ritualisée, à l'usage des pairs, d'un savoir lettré spécialisé. Enfin, dans les derniers *Voyages*, les descriptions de paysages prennent de l'ampleur, et se rapprochent de scènes de genre. Dernière conséquence, banale en apparence: le récit de voyage töpfférien voit sa dimension augmenter, en moyenne, des années 1820 aux années 1840. Si l'on admet qu'une œuvre suppose, anticipe et dialogue avec un destinataire imaginaire ou réel, on doit convenir que les modifications du processus de production et de diffusion (du manuscrit à l'autographie, puis à l'imprimé) ne sont pas extérieures à la création, mais y participent au même titre que le travail de l'artiste même. Dans le cas de Töpffer, l'évolution des œuvres nous semble devoir être lue non comme une histoire formelle qui serait à elle-même son propre principe, mais de manière globale, inséparablement interne et externe, comme la mise en écriture d'une «pulsion expressive»¹⁴⁶ à chaque fois délimitée et réglée sur les possibles techniques, la tradition rhétorique, la hiérarchie

Ainsi, pour ce qui est des enthousiasmes de Goethe, le parrainage de longue durée que représente la caution du «vieux patriarche» (ainsi le dénomme Soret) joue le rôle d'un encouragement durable, tant *psychologique* (la «sûreté de soi» se construit dans de telles interactions) qu'*institutionnelle*, puisque l'évocation de Goethe impose d'être pris au sérieux, force le respect des pairs, et rassure les éditeurs. Un pas est franchi vers une identité d'auteur dont les valeurs et les pratiques sont déterminantes pour la création même.

Autre parrainage de taille pour Töpffer, celui du comte Xavier de Maistre (1763-1852). Savoyard d'origine, auteur du *Voyage autour de ma chambre* (1794) et du *Lépreux de la cité d'Aoste* (1811), peintre à ses heures, très conservateur et toujours prêt à railler l'esprit parisien, de Maistre bénéficiait d'une notoriété de longue date. A l'automne de 1838, il est en pourparlers pour une réédition de ses œuvres chez Gervais Charpentier à Paris. Pas plus que le grand Goethe, de Maistre, qui vit en Russie, n'a jamais rencontré

Critique littéraire	
Michx. d'Honnin pour Dignan.	B.
Nyctag. de la Mos. Oct. 2. Janj. p. l'opér.	B.
Drey met. sur Dodely.	B.
Reflexions sur le programme 2. arch.	B.
Journ. de l'Univ. par Maréchal.	B.
Th. poétique.	B.
La terre en l'eau.	B.
Mémoire de la peinture à l'eau.	B.
Annales de l'Univ.	B.
Leaves d'Arc, par Berch.	B.

8. 2. v. 1. 3
 (v. 1. 2. v. 1. 3) 5

Part. ind.
ind
ind
ind
ind part. time a part
ind — ind
ind — ind
ind
imp. a part
ind — a part

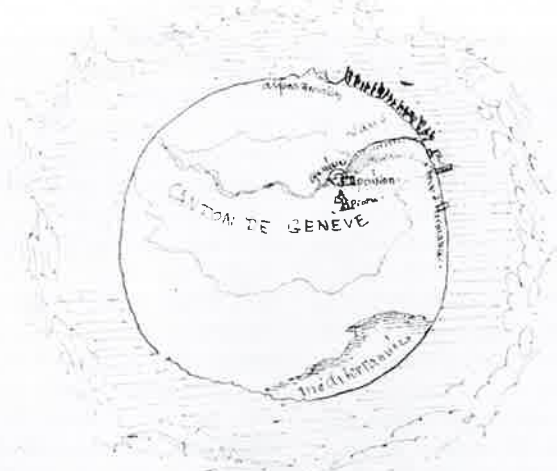
de Suif.
M^r Carey.
Guillaume Tell. Dédicace
de Royberg et
Pauvre port^{er} de Colombe
Album de M^r Colombe 2 cart.
Lettre au anniversaire
Glad d'autographe
Le cirque de M^r Guillaume
Album de Druay, Quignon et
son Nouveau tableau de M^r Adrien. (Tombeur).

Federal
is
is
is
is
Edouard Courcier de Genève
is
is
Federal

les premiers temps, parce qu'il couchait entre le lit et la paroi, de façon qu'il ne pût pas se placer dans le lit. Changea ensuite cette méthode aux dépens de la gêne : Garret revint. Voyage pour les marches forcées.

~ M. P. Ritter : Costume mi de Genève, mi de Rome, et se servant du baromètre ; surveille constamment son centre de gravité. Garret exquis, voyage pour combattre les symptômes, ~~pour~~ et pour faire des excès de café.

~ M. L. Töpfer : Costume toxique. Chapeau funeste et malheureux autant que déplorable et impardonnable. Voyage pour payer les comptes.



Genève, la Terre et le
pensionnat en voyage,
album du Voyage pitto-
resque, hyperbolique et
hyperboréen dédié à
M^{de} K. Töpffer, 1827,
plume et encre noire sur
papier fort blanc.
Album: 15,5 x 20 cm.
MAH/CD.

Genève 26. Fév. 1844.

Votre honneur aura raison Monsieur que j'ai bien tardé à vous remercier de
très agréables et copieuses lettres que vous m'avez faites de 25. x. de
Nouveau Genève, mais le n'ayant pas ma reconnaissance que, à l'occasion de l'année,
le font un jeune qui habituellement fatigué, et de plus malade et
d'ailleurs, solennel, n'ont continué de l'après-midi ma plume.
Non seulement le présent m'a bien répondu mais aussi le grand projet
de la sainte accompagnant, à savoir que l'édition de Nouveau y
a réussi, et à quoi j'ai tenu moi-même mon compte merveilleusement.

Un autre large aussi, Monsieur, m'a fait répondre l'avantage de vous
répondre, c'est que des engagements que j'ai pris avec M. Dubochet, et par plusieurs mois
d'ici, au sujet d'une édition illustrée des Nouvelles, rendaient à cause de
l'ouvrage que d'un fait d'un projet semblable que d'un autre forme, mon
situation une peu délicate auprès de vous. après y avoir mûrement réfléchi
je dois vous faire part de cette circonstance, et en même temps de la possibilité
qui s'entrevoit ici à ce que peut être vous puissiez vous entendre avec M. Dubochet
pour une publication de ce genre. En effet que je suis avec lui, et ayant déjà
dessiné une bonne partie des sujets, les uns alpages, les autres genevois, qui doivent
entrer dans ce volume, je ne suis pas placé de manière à lui proposer ~~autre~~
de confier avec vous sur cette affaire, mais je le suis au moins de manière à
prendre sur moi de vous inviter à l'aller voir à temps, pour que s'il y a lieu à
ce que vous puissiez y arranger ensemble la chose se fasse au gré de la
concordance de tous les deux. Enfin je vous prie, Monsieur, l'expression d'
mes sentiments que je vous récite, et avec de la haute considération
avec laq. j'ai l'honneur d'être. G. T. O. J. A. Töpffer

Töpffer; mais une cinquantaine de ses lettres au Genevois (dont les réponses sont perdues) témoignent de la relation d'amitié et d'affaires qui s'est établie entre eux à partir de 1838. Töpffer admirait les écrits de de Maistre, et lui faisait parvenir ses opuscules, sous couvert d'anonymat, dès 1832 en tout cas¹⁴⁷. De Maistre, qui apprécie particulièrement «La bibliothèque de mon oncle», suggérera lui-même à Töpffer de songer à traiter avec des éditeurs parisiens:

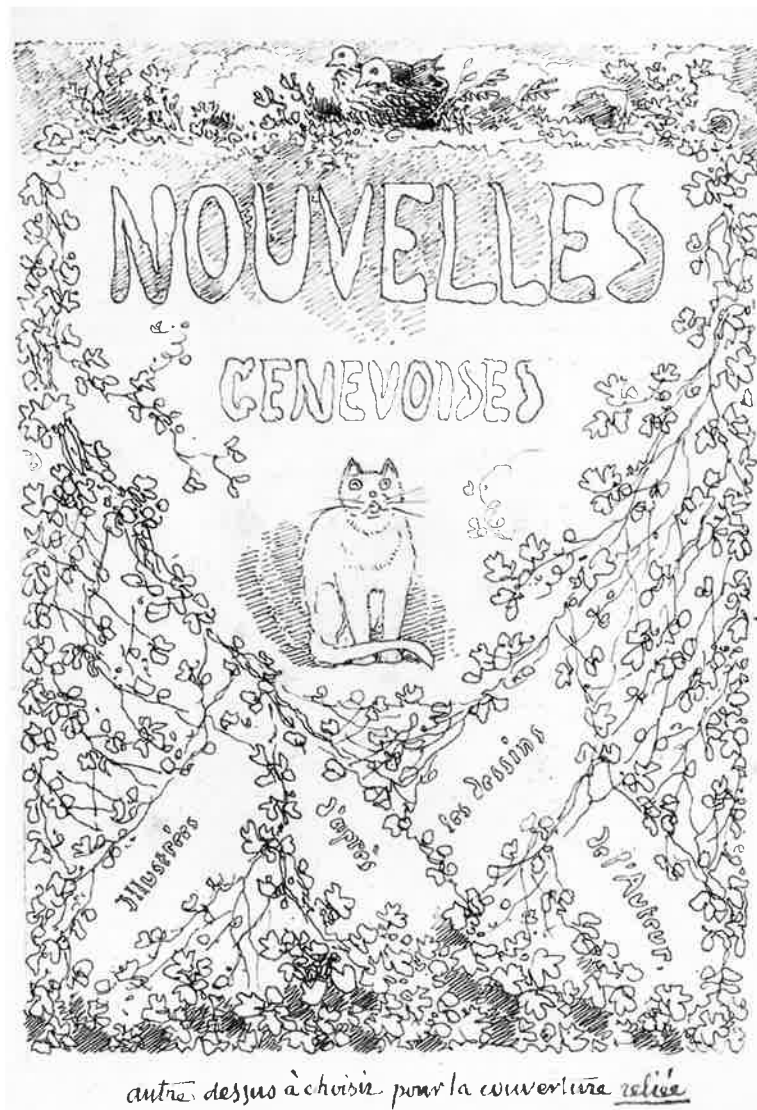
[J]e vous prie de m'envoyer tout ce qui a été imprimé de vous à Genève; vous savez que ce n'est qu'à Paris que les libraires savent exploiter (c'est leur expression) un ouvrage.

Ne soyez pas surpris, Monsieur, si sans avoir l'avantage de vous connaître personnellement, je vous propose cette négociation, peut-être inopportune, mais j'ai toujours éprouvé tant de sympathie en vous lisant qu'il me semble avoir droit à quelque intérêt de votre part et à une sorte de parenté littéraire qui me flatterait infiniment si vous ne la désavouez pas.¹⁴⁸

Le Genevois accepte, non sans protester de l'ambition du projet, et non sans craindre que celui-ci soit perçu comme une infidélité au milieu genevois. Le comte propose alors, après discussion, de regrouper

les nouvelles en un volume faisant suite à l'édition de ses propres œuvres chez Charpentier; sans tarder, Töpffer lui fait parvenir ses ouvrages. Ce parrainage est plus concret que celui de Goethe: de Maistre n'est pas seulement un nom en garantie, il est aussi un négociateur dévoué dans le milieu parisien. Son pouvoir symbolique est certes moindre que celui du père de Werther; mais les relations qu'il peut mobiliser (Sainte-Beuve ou Charpentier) pèsent de tout leur poids. Si Goethe et son influence ont contribué à élargir le procès de publication de Töpffer, de Maistre achève le travail, en assurant la transition entre l'édition genevoise et Paris.

Le surcroît symbolique apporté par ces parrainages suppose cependant une *remise de soi* au parrain. Töpffer se plie ainsi aux modifications que de Maistre propose de faire en vue du public parisien: suppression du troisième chapitre de «L'héritage»¹⁴⁹, corrections de style et de lexique¹⁵⁰, choix de textes, etc... Dernière marque du parrain (Sainte-Beuve emploie le mot à propos de de Maistre, et Töpffer l'appliquera en retour au critique parisien): une préface de l'édition parisienne, sous forme d'une «lettre à



l'éditeur» placée en tête des *Nouvelles genevoises* (Paris, Charpentier, 1841).

C'est de Maistre, encore, qui incite Töpffer à prendre contact avec Sainte-Beuve. L'article de mai 1839¹⁵¹ dont il a déjà été question avait montré que le Genevois n'était pas inconnu du critique. Après l'envoi à Sainte-Beuve des deux volumes du *Presbytère*, de Maistre encourage Töpffer à faire sa propre réclame, et à s'adresser directement à l'auteur de *Volupté* (dont il ne goûte guère la production littéraire):

Je ne vois rien de répréhensible dans le soin qu'un auteur prend en ménageant le journalisme, cette bête méchante dans la gueule de laquelle on peut bien jeter un exemplaire sans se compromettre, quoique cela ne change rien au mérite du livre, on y gagne de le faire connoître plutôt. [...]

Vous pouvez vous fier à M^r S^{te}-Beuve pour tout ce qu'il vous proposera; c'est un très bon critique, mais non pas à mon avis, un homme de talent; ses poésies sont peu de chose entre les poètes; son roman «*Volupté*» est assommant [...].¹⁵²

Dès lors, le relais avec Paris est assuré. Mais il faut encore préciser le rôle de Sainte-Beuve dans ce processus.

«Obtenir quelque attention de la part du critique le plus illustre»: Sainte-Beuve

Sainte-Beuve a professé son *Port-Royal* à l'académie de Lausanne de novembre 1837 à juin 1838. Il a alors été étroitement en relation avec Caroline et Juste Olivier, a rencontré Vinet, et fréquenté, à Genève, le banquier Charles Hentsch: celui-ci lui a montré des ouvrages de Töpffer¹⁵³, dont il découvrira les nouvelles par l'intermédiaire de Xavier de Maistre. L'envoi par Töpffer des deux volumes du *Presbytère*¹⁵⁴ signera le début d'une correspondance occasionnelle¹⁵⁵.

Le 25 décembre 1840, le critique annonce à Töpffer que la «contrefaçon» – en fait tout simplement l'édition – des *Nouvelles et mélanges* (Cherbuliez, 1840) va paraître sous peu chez Charpentier. Pour lancer le volume, qui sort de presse au printemps 1841, Sainte-Beuve se propose de rédiger une «notice» en vue de laquelle il demande des informations biographiques à l'écrivain. Le 29, Töpffer lui répond par une longue lettre où l'occasion lui est donnée de récapituler son

«autre dessus à choisir pour la couverture reliée», projet pour les *Nouvelles genevoises*, 1844, plume et encre de Chine sur papier blanc, annotation à l'encre rouge, 20,1 x 13,1 cm. Coll. part.



Les toitures enflammées,
illustration pour
«L'héritage», avril-mai
1844, plume et encre de
Chine sur une base de lavis
au bistre posé par endroits
sur papier blanc,
17,5 x 12,4 cm.
BPU, coll. Suzannet.

histoire, sa formation, ses goûts et modèles littéraires, et de formuler ses conceptions esthétiques et ses principes stylistiques¹⁵⁶. Nombre d'informations bio-bibliographiques contenues dans cette missive réapparaîtront sous la plume de Sainte-Beuve: intitulé «Poètes et romanciers modernes de la France: M. Rodolphe Töpffer»¹⁵⁷, l'article qu'il consacra au Genevois le 15 mars 1841 dans la *Revue des Deux-Mondes* a donc été conçu en fonction des dates et des stratégies de publication. En effet, l'édition Charpentier a été préparée et adaptée après une négociation regroupant les acteurs nécessaires à assurer la viabilité du livre: l'auteur (qui fournit ses textes et accepte les retouches), l'éditeur (qui choisit le titre *Nouvelles genevoises* et propose corrections et retranchements), et enfin le critique (qui règle lui-même la «révision» lexicale du style de Töpffer avec le correcteur de Charpentier). Ces tractations portent au jour l'ensemble

des choix et des compromis à l'origine de l'œuvre achevée, texte publié et destiné à circuler désormais sans son contexte et sa genèse, au risque de bien des erreurs d'interprétation.

Le premier, Sainte-Beuve décrit l'«étrange situation» des écrivains de Suisse française confrontés au pôle parisien, et parcourt les écrits de Töpffer en insistant sur l'originalité stylistique de son emploi du français «de souche». Mais plutôt que de citer cet article maintes fois exhibé par la suite comme garant historique de la valeur de l'écrivain genevois, on se demandera quel rôle a joué l'acte de crédit qu'il constitue.

L'œuvre et sa critique: la genèse de la «valeur» littéraire

Dans la réception à court et à long terme de Töpffer, les pages de Sainte-Beuve ont une importance capitale. Il suffit de lire l'article «Töpffer (Rodolphe)» du *Grand dictionnaire du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, voire les bilans critiques de Blondel et de Relave ou ceux, en Suisse, de Godet et de Rossel, pour se convaincre du poids du métadiscours critique dans la production de l'image publique de l'auteur.

D'abord, Sainte-Beuve fait connaître les écrits du Genevois à un lectorat restreint mais décisif (les pairs et les critiques influents du moment): en y mettant son autorité, il rend visible et lisible à Paris un auteur jusque-là cantonné à une édition locale et opusculaire. La logique des circuits de diffusion de la littérature, largement défavorable à la percée des écrivains publiés en «province», n'aurait sans doute pas permis à Töpffer d'émerger sans l'appui de ce parrain providentiel. La notice beuvienne fait ainsi entrer Töpffer dans l'actualité littéraire, et exerce un *effet de nomination* comparable à un rite ou à une formule de passage. L'*incipit* sollicite des «pairs» un *droit d'entrée*, formulé d'ordinaire sur le mode du «il est des nôtres»: «Il est de Genève, mais il écrit en français, en français de bonne souche et de très bonne lignée; il peut être dit un romancier de la France.»¹⁵⁸ En termes de marché du livre, par ailleurs, l'article s'apparente au procédé de l'annonce promotionnelle. Bien que mis à distance par l'humour, le lexique utilisé ne trompe pas: «On le contrefait à Paris en ce moment [...]». En voici donc aujourd'hui, et par échantillons de choix.¹⁵⁹ La médiation de Sainte-Beuve a donc partie liée avec le succès de librairie des ouvrages de Töpffer. Dans cette foulée, Dubochet écoulera plus de 5000 exemplaires des *Nouvelles genevoises* illustrées (1845) et des premiers *Voyages en zigzag* (1844)¹⁶⁰. Ce chiffre, qui représente dix fois les tirages originaux des opuscules de Töpffer, est considérable pour l'époque, puisque la moyenne de vente des romans et récits, entre 1830 et 1845, atteignait environ 3000 exemplaires dans l'année pour un écrivain déjà reconnu¹⁶¹.

Mais l'article de Sainte-Beuve a également effet de légitimation *en retour* dans l'espace littéraire genevois où s'est jouée jusque-là la «réputation» de Töpffer. La caractéristique de la République des

Lettres genevoise de 1840, dans son rapport au centre parisien, est de ne pas posséder de pouvoir de consécration à large échelle: ce n'est pas Genève qui impose un écrivain (sauf à Genève même), mais les médiations parisiennes qui, seules, délivrent un certificat d'«universalité» à un ouvrage produit en «province» et qui semblait destiné, de par ses thèmes régionaux, à rester enfermé dans un marché protégé¹⁶². Les retombées des propos de Sainte-Beuve montrent, si besoin en était, que les règles du jeu échappent aux auteurs provinciaux et sont fixées à Paris. Ce mécanisme, le critique, qui bénéficie d'une expérience «de terrain» en Suisse française, le dévoile et le déplore à la fois. A propos des critiques adressées à son style, Töpffer explicite dans l'intimité, et donc libéré des censures inhérentes au discours *public*, le scénario induit par l'intervention du critique parisien:

Les critiques de M^r Sainte-Beuve sont toutes d'une parfaite justesse, sans parler du tour parfaitement aimable qui y est donné: j'en ferai mon profit. Quant aux éloges, je vous laisse à juger si je les ai trouvés de mon goût; mais, de tous, celui qui m'a chatouillé aux endroits les plus sensibles du bourgeois, là où j'aurais cru que moi seul je sais mettre le doigt, c'est tout ce qu'il dit de mon style. Bien peu de gens pouvaient comprendre comme il a fait notre position particulière d'écrivains; moins de gens encore étaient capables d'approuver le parti que j'ai pris d'être un peu beaucoup Suisse dans mon style; lui seul avait assez d'autorité pour me donner mon bill d'indemnité. Fichtre! Avec quel vif mouvement je l'ai arraché de sa main, avant qu'il pût se repentir de me l'avoir octroyé! Avec quel agrément je l'ai laissé arracher de la mienne par nos puristes du cru, toujours prêts à donner des taloches à qui trempe un peu sa plume dans leur propre encrier! Sous ce rapport, M^r Sainte-Beuve m'a mirifiquement festoyé! Figurez-vous des puristes manqués qui, ayant vu toute la langue dans la grammaire de Noël et Chapsal, s'effarouchent de tout ce qui n'est pas conforme. — Figurez-vous moi n'osant leur dire ni: «Vous êtes des pommeaux»; ni «Je me fiche pas mal de Noël et de Chapsal aussi»; ni «Permettez que je me permette d'oser un peu, rien que pour voir.» — Et figurez-vous un arbitre illustre, un arbitre d'Athènes, qui leur explique avec politesse, habileté et modération, comme quoi ils ignorent totalement ce dont ils parlent et sont des pourceaux qui se mêlent de dentelles.¹⁶³

Enfin la bienveillance de Sainte-Beuve, tempérée de quelques rappels à l'ordre stylistiques et de *dispositio*, constitue, en termes psychologiques cette fois, une incitation supplémentaire à prendre au sérieux des œuvres de création que Töpffer lui-même n'osait pas considérer (publiquement du moins) comme autre chose que des «bluettes». En témoignent les remerciements qu'il adresse au critique qui l'a encouragé à «se permettre d'oser» la transgression stylistique:

Monsieur

Bien sûr, si vous étiez à portée, j'aurais accouru pour vous serrer la main, n'osant vous sauter au cou. Le bourgeois? — Il fait le mort, je vous l'assure; [...]. Avec cela je le sais rusé; quand l'heure en sera venue, je l'émonderai, je le tondrai, mais pas trop ras, par la raison que vous savez: pour n'en pas reformer un autre à côté.[...] En particulier, M^r, vous avez traité mon style tout comme si j'avais eu le plaisir de vous expliquer moi-même pour quelle cause j'avais cru devoir ne l'épurer pas trop, et en faisant cela, non seulement vous m'avez octroyé une approbation dont je vous promets de ne point me prévaloir pour oser des sottises, mais vous

m'avez blanchi aux yeux de nos puristes d'ici qui ayant appris toute leur langue française dans Noël et Chapsal sont terribles à l'endroit de la *grammairie* de collège, et n'imaginent point qu'il y ait rien en dehors ni au-dessus de la règle du participe passé.¹⁶⁴

Le suffrage de Sainte-Beuve aurait pu pousser Töpffer à transgresser davantage et à accentuer son style «un peu beaucoup Suisse». Au contraire, à lire sa production postérieure, on dirait que l'effet de la reconnaissance parisienne et de l'entrée dans un espace de réception plus large, plus au courant des «modes», plus sévère aussi, a engagé la création töpfférienne dans une direction opposée: une surveillance de soi accrue, une exhibition parfois malheureuse des références à la culture savante, des marqueurs d'exotisme poussés à l'excès. Quoique bienveillante, l'approbation paternaliste de Sainte-Beuve semble ainsi avoir exercé un effet peu libérateur sur Töpffer: si elle l'encourage à persévérer dans l'écriture et la publication (certains jugements critiques peuvent mettre fin à la *pratique* même de l'écriture), elle est vécue simultanément comme une injonction à s'aligner sur certains critères du lectorat parisien (qu'on pense à des formules comme celles-ci, tirées de l'article de Sainte-Beuve: «Ce sont des riens; ils font tache pour nous [...]. Les livres suivants ont grand mérite encore et intérêt, comme nous le devons dire; mais on s'y enfonce dans le terroir, et ce n'est pas notre affaire, à nous lecteurs toujours pressés et légers»¹⁶⁵).

En dépit de cette fonction de surveillance, Sainte-Beuve confère à Töpffer assez d'assise pour qu'il prenne des contacts parisiens dans une optique stratégique. Ainsi envoie-t-il ses ouvrages au critique conservateur Philarète Chasles, en signe de gratitude pour un article favorable. Tout de soumission, il n'ose accepter le qualificatif d'«artiste» et prévient à l'avance les reproches que sa production risque d'encourir: «Au fond, ce sont de drôles d'ouvrages que les miens, je veux dire étrangement bigarrés, et qui, assemblés, ont l'air d'une pacotille de je ne sais quoi.»¹⁶⁶ La joie qu'a pu susciter chez Töpffer la notice de Sainte-Beuve, c'est-à-dire, pour un écrivain confidentiel, le fait d'accéder à une existence sociale d'auteur «qui compte», se mesure dans sa correspondance, où la métaphore thérapeutique (écrivain = malade, critique = médecin, article favorable = médicament) en dit long sur l'*efficacité symbolique* d'un tel soutien:

Je reçois aussi une lettre de Ste-Beuve qui m'aurait guéri ma hanche si je l'avais appliquée pour emplâtre. Il se loue d'avoir été mon parrain là-bas et il me seringue au sujet des Zigzag des sentences tout autrement agréables que celles que m'a seringuées Joël [Cherbuliez] quand même il les avait tirées de ses bons flacons.¹⁶⁷

Plus tard, après que les interventions directes de Sainte-Beuve ont cessé, Töpffer lui écrira encore, et une de ses épîtres dresse le bilan affectif de la relation de «parrainage»:

Bonjour Monsieur, vous ne me reconnaissez point. Je suis cet enfant de Genève dont vous voulûtes bien être le parrain dans le temps. J'étais bien petit alors, et je ne suis pas plus grand aujourd'hui; néanmoins je ne vous ai pas oublié, et c'est pour quoi, bien que je n'aie rien à vous dire, je n'éprouve pas que le silence soit l'expression convenable de la bonne amitié que je vous porte et de la reconnaissance que je vous ai vouée, à vous et à M. de Maistre, mon autre parrain.¹⁶⁸

La présentation de soi comme «enfant» (le parrain est un père social de substitution) retraduit ici, sous forme imagée, la situation dominée du Genevois Töpffer à l'égard du critique parisien, et, sur un plan plus général, symbolise la relation de dépendance entre deux espaces littéraires inégaux.

Bien qu'ils soient posthumes, il faut citer encore deux ultimes actes de crédit de la part de Sainte-Beuve. La préface de 1853, d'abord, qui vise à préparer la réception parisienne en donnant les indications pour une lecture *exotique* de Töpffer; le conseil donné à la veuve de l'écrivain, ensuite, de ne pas insérer *Festus* dans le volumes de *Mélanges*. La préface, intitulée «Notice sur Töpffer»¹⁶⁹, fut placée en tête des *Nouveaux voyages en zigzag* publiés chez Lecou en 1854 (pp. I-XVII). En tant que métatexte, elle accompagne et oriente la réception de Töpffer jusqu'à aujourd'hui, et joue le rôle d'un garant mondain de célébrité¹⁷⁰. Quant à l'avis de Sainte-Beuve sur *Festus*, il constitue une forme de sélection qui détermine quels textes méritent de passer à la postérité: en ce sens, il s'agit d'un dernier effet du parrainage, dont les conséquences sont grandes sur la constitution à long terme de l'image sociale de l'«œuvre».

Circulation internationale des textes et lectures «universalisantes»

Les *Nouvelles genevoises* de Töpffer, ses textes les plus exportables et les plus exportés en France, ont subi une série de transformations (retouches de style, choix des textes, ajout de métatextes de présentation, etc.) destinées à favoriser la circulation internationale de ces écrits déjà prédisposés à cela. En effet, le genre mixte des *Nouvelles*, compromis entre une fiction et un récit de voyage, entrainé d'emblée dans les catégories littéraires qui avaient alors cours à Paris: les années 1840 ne s'y caractérisent-elles justement pas par la reconnaissance croissante accordée au genre romanesque, et par une profusion de récits de voyage (Hugo, Nodier, Dumas, George Sand)? À l'aide du parrainage de Sainte-Beuve, Töpffer parvient à s'insérer différemment dans cette production. Préparant le lecteur à accueillir le point de vue genevois de Töpffer, perceptible dans ses portraits de touristes comme dans son emploi de termes locaux, Sainte-Beuve impose un exotisme singulier dans les lettres parisiennes. Le travail de mise en forme auquel il se livre sur les *Nouvelles*, ainsi que ses textes critiques, transforment littéralement, par un *effet de champ* spectaculaire, des récits «locaux» (on dira plus tard «régionalistes») en exemples «universels», parce qu'universalisés par l'édition parisienne. Le brevet d'universalité ainsi accordé, et qui signe le droit d'entrée parmi ceux que les protagonistes du jeu littéraire s'accordent à reconnaître comme «les grands auteurs», se décerne donc collectivement. En partant de l'exemple de Töpffer – mais également de ceux de Rousseau ou de Ramuz, sans compter Kafka, Joyce, Beckett et bien d'autres – on peut s'interroger sur ce que devient un texte une fois placé dans un large circuit de diffusion et de réception, qui le coupe des conditions originelles

de sa genèse et le réinterprète dans ces opérations de *traduction* que sont les préfaces, notices, commentaires et retouches d'éditeur.

La réussite assistée

Les parrainages que nous avons évoqués sont décisifs dans la carrière de Töpffer: sans eux, comment comprendre concrètement le parcours des écrits du Genevois de l'édition locale à l'intégration dans la tradition littéraire française? Car ils pèsent sur toutes les étapes de la production du texte: ils interviennent dans le *système de distribution* de l'œuvre (presse, édition), mais aussi, de manière oblique, dans l'*élaboration formelle* de celle-ci (corrections, suppression de passages, ajustement sur les codes littéraires, choix et ordre des textes). Sans oublier bien sûr l'*orientation de la réception* entraînée par les divers paratextes qui viennent se greffer sur les écrits (préfaces, notices, morceaux d'anthologie, etc.). Pour en finir avec cet aspect, rappelons aussi que les parrainages ajoutent à leur valeur symbolique de laissez-passer une fonction *pédagogique*: ils sont le lieu de transmission des savoir-faire spécifiques à la République des Lettres. Dans le cas particulier de Töpffer, ils lui ont même permis de combler le handicap éditorial que constitue la géographie artistique centralisée de la France, et lui ont ouvert l'accès aux *lieux de consécration* durables dont seule la capitale détient les clés (éditeurs, journalistes, critiques). En ce sens, les affinités et les appuis que nous avons signalés sont loin d'être réductibles à de simples péripéties biographiques.

Les relations de «parrainage» ont donc pour point commun d'effacer certains manques du nouvel arrivé dans l'univers littéraire: son absence de carnet d'adresses, son origine provinciale, sa méconnaissance des mécanismes du journalisme et de l'édition, son inexpérience des codes et des hiérarchies littéraires. Les parrains ont été d'autant plus importants pour Töpffer qu'il était, à ses débuts, marqué par une forte *anxiété sociale*. Comment réussir quand on n'a ni relations ni fortune? Telle est la question fondamentale que se pose notre auteur, et qu'on peut observer tant dans certains épisodes de sa vie que, par le biais du prisme de la création, dans les trames romanesques qu'il a conçues. Comme nous allons le voir, cette interrogation pèse sur nombre de ses choix littéraires, éthiques et politiques.



«Où le Maire éprouve un moment d'affaissement moral», illustration autographiée, *Voyages et aventures du Docteur Festus*, Genève, Ledouble et Cherbuliez, 1840.

L'anxiété sociale

La question de l'origine

A Paris, en 1819-1820, Töpffer a fait le point sur ses (maigres) acquis littéraires, a précisé sa vision de la France, s'est préparé à son nouvel état. Le fait qu'il se soit résigné à devenir professeur de grec ne veut toutefois pas dire que sa situation est réglée. A mesure que l'heure du retour approche, la tristesse et les angoisses augmentent: la souffrance intime liée au renoncement à la peinture se double en effet d'une blessure qui touche à l'amour-propre¹⁷¹ et à la réalisation sociale du jeune homme. En comptant devenir artiste, Rodolphe pouvait espérer obtenir, grâce à son talent, un rang honorable, et amorcer une véritable ascension – l'exemple de son père le confirmait. «[T]oute une carrière manquée, tant d'avantages détruits, tant d'espérances anéanties, tant de soucis et d'inquiétudes [...], enfin tant de regrets»¹⁷²: l'humeur est noire au mois de mai 1820, lorsque Töpffer commence à envisager concrètement sa vie future:

Mon amour propre souffre beaucoup de la Comparaison de mon état futur avec mon état passé à Genève. Toute illusion cesse, adieu idées de réputation, de talents, de gloire même. Tout cela s'est enfui et ne laisse presque rien pour me consoler.¹⁷³

Le spectre d'une existence à tout point de vue médiocre se dessine alors à l'horizon: une profession n'apportant pas de bénéfices matériels à un homme qui n'est pas issu d'une famille aisée, un quotidien obscur n'offrant aucune satisfaction symbolique, voilà l'idée à laquelle Rodolphe doit s'accoutumer. Son anxiété sociale, déjà vive pour des raisons qui tiennent à la fois à ses origines et à son parcours scolaire – qui l'a préparé à «se déclasser» –, touche à son comble, d'autant plus que les camarades genevois de Paris – Pascalis, Munier, Maurice – ne doivent pas affronter de telles préoccupations. «La vue de mes amis qui ont réussi et qui cheminent bien me cause tou[jours] un sentiment de noir en me reportant sur moi même et comparant ma situation à la leur. O fortune»¹⁷⁴, soupire-t-il. «Fortune» est peut-être à lire ici dans les deux sens du terme: à la fois celui de «fatalité» et celui de «richesse matérielle». La sensibilité de Töpffer à la position sociale, sa conscience de l'inégalité des chances et de la différence des rôles apparaît toujours en filigrane pendant la période qui précède son retour à Genève. Sa lucidité, qui explique son pragmatisme – aussi bien professionnel que personnel –, ne sera pas sans avoir des effets sur son œuvre. Confronté dès son plus jeune âge aux problèmes de hiérarchie sociale, Töpffer n'a pas manqué d'y revenir dans ses livres.

La mise en scène est d'abord transparente: ainsi dans la fable des «Pots», que nous avons mentionnée, ou dans la comédie «Les grimpons» (1829), qui raillent les prétentions des arrivistes et les préjugés des mieux lotis. Soumise d'emblée à l'autocensure (souvenons-nous du repentir de l'auteur de la fable, et de la circulation semi-privée de ses pièces de théâtre), cette dénonciation satirique s'estompe à mesure que

Rodolphe parachève son ascension. Il serait toutefois erroné de croire que la question cesse de le hanter, et qu'elle disparaît après 1832. Plusieurs de ses textes abordent le problème de la détermination sociale, et la récurrence même de cette thématique est un témoignage de l'anxiété de l'écrivain. Il y a d'une part la «distance au rôle» à laquelle nous avons fait allusion, et qui éclate souvent à la fin des lettres de Rodolphe lorsque, sur le mode ludique, il énumère les fonctions qu'il exerce: «Votre affectionné R. Töpffer / Professeur de Belles-Lettres à l'Académie de Genève et membre du Conseil Représentatif de la République et Canton, etc. etc. etc. ! Propriétaire! Chef d'Institution! etc. etc. etc.»¹⁷⁵ Cette distance est une manière de relativiser l'importance de ces divers rôles, et de mettre du même coup l'accent sur les ficelles de la comédie sociale, en montrant qu'on n'en est pas dupe, et qu'on est capable d'exercer son jugement en faisant abstraction des classements imposés. Mais cette indépendance d'esprit, même si on l'accorde à Töpffer, est loin d'être un trait courant, à Genève comme ailleurs: la rigidité du tissu social est une donnée dont il faut tenir compte lors de chaque agissement, de chaque prise de position. Particulièrement attentif à ce sujet qui le concerne, Rodolphe y médite dans ses textes. Prenons *Le Presbytère*: ce gros roman épistolaire n'est-il pas, en premier lieu, la mise en scène du cas extrême de l'intégration sociale, celui de l'insertion de l'enfant trouvé, dans une ville présentée comme organisée en «compartiments» ne communiquant pas entre eux? C'est du moins ainsi que le protagoniste Charles, l'orphelin recueilli par le pasteur Prévère, décrit Genève à sa fiancée Louise:

[J]'ai été introduit dans plusieurs sociétés. Ces sociétés sont ici disposées par échelons de rang, de classe, de coterie, et jamais ne se confondent ensemble. Mais ce qui devait m'exclure de toutes est justement ce qui fait que j'y suis toléré. Inconnu et sans famille, on ne peut m'assigner mon rang fixe; en sorte que, partageant à cet égard les privilèges des étrangers, je me trouve invité un peu partout. Ces coteries sont exclusives, et jalouses les unes des autres; mais ce qu'il y a de plaisant, c'est que toutes, de la plus basse à la plus élevée, accusent de fierté et d'aristocratie les coteries qui sont au-dessus d'elles, tout en n'ouvrant jamais leurs rangs aux coteries qui sont au-dessous...¹⁷⁶

Le destin du nourrisson abandonné dans la cour du presbytère est comme le miroir grossissant, l'image exagérée (parce que romancée) de l'itinéraire du jeune homme sans fortune et sans appuis familiaux; les réflexions que Charles adresse à Louise, lorsqu'il apprend que le riche Ernest de la Cour est son rival, ne sont pas sans rappeler celles de Rodolphe lui-même en 1820:

J'ai reçu, il y a quelques jours, une lettre de votre père où se trouvaient des lignes tristes à lire. Il m'invitait à conquérir les vertus et le bon renom, auxquels il sacrifie pour vous *condition* et *opulence*. Il me faisait sentir ce que je ne sens déjà que trop amèrement, que je n'ai rien, que je ne suis rien [...].¹⁷⁷

Si l'éducation et le contexte ont pu, à cause surtout du respect que l'on porte à M. Prévère, «racheter» partiellement le protégé du pasteur, la menace de révélations relatives à son origine continue de planer sur lui; c'est du reste là le seul argument susceptible de provoquer sa mise à l'écart définitive, puisque le

duel qui l'oppose à de la Cour, relevant de la faute de comportement grave, pourra lui être pardonné. C'est donc de ce côté que Champin, le portier ami du père de Louise et hostile à Charles, va se tourner pour perdre le jeune homme – avec succès puisque, si l'on excepte Louise et M. Prévère, tout le monde reconnaît qu'il est impossible d'effacer une tache originelle aussi monstrueuse. Enfant bâtard de deux vagabonds hors la loi, fils de «malfaiteurs infâmes, traînés pour leurs crimes de prison en prison»¹⁷⁸, pour le dire avec le portier, Charles ne peut plus prétendre à la main de Louise, et son exclusion est irrémédiable: ce que ni la «pauvreté» de l'orphelin, ni la «rancune» de Reybaz, ni ses «instincts», ni le «dire» de Champin n'ont pu motiver, «cette barrière d'opprobre»¹⁷⁹ va le justifier. Le message du roman de Töpffer n'est pas dénué d'ambiguïté. Certes c'est à Charles, à M. Prévère, à Louise, personnages positifs et non prisonniers des préjugés de caste, que va la sympathie du lecteur: quant à la morale explicite, point de doute. Pour ce qui est des conséquences sociales, par contre, la situation est moins nette, et plusieurs éléments du dénouement ne plaident guère en faveur du changement des mentalités¹⁸⁰. Alors que le perfide Champin n'est pas puni et qu'il parvient à une vieillesse avancée, Louise meurt, et son père – qui s'est rendu compte de son erreur – la suit dans la tombe. Non seulement il n'y aura pas d'union entre les deux jeunes gens, mais Charles – le narrateur du récit-cadre – semble destiné à vivre seul, auprès du pasteur Prévère (lui-même veuf et sans progéniture): le ministère que Charles exerce à son tour prouve l'étendue de ses qualités humaines, mais le héros ne connaît pas pour autant d'insertion sociale, il ne fonde pas de foyer. Si l'explication morale – il reste fidèle à la mémoire de Louise –, avec sa charge de *pathos*, est probante, et n'est pas sans rappeler l'intrigue d'«Elisa et Widmer», on peut se demander aussi si le personnage ne se trouve pas dans une impasse sociale, et Töpffer avec lui. L'imaginaire baptisant du positivisme naissant, qui s'appuie sur les notions (pas toujours définies de façon précise) de «sang» et de «race»¹⁸¹, condamne Charles; ce dernier ne peut être complètement «sauvé» par l'autre idéologie en acte dans le roman, idéologie moins déterministe qui combine les valeurs chrétiennes et l'idéal progressiste des Lumières, et selon laquelle les effets de l'éducation priment ceux de la nature. La question tient moins à l'*individu* et à ses aptitudes, qu'aux risques que comportent la *transmission* de celles-ci et, plus largement, le processus de filiation. En fin de compte, l'issue de l'intrigue du *Presbytère* suggère qu'il serait idéalement souhaitable que les individus soient jugés pour eux-mêmes, et qu'on leur donne une chance; mais elle dit aussi que la société n'est pas prête à agir de la sorte, et laisse entendre que mieux vaut peut-être songer aux dangers de l'hérédité. D'ailleurs, rappelons-le encore, c'est derrière ceux-ci que se retranche le père de Louise: et personne n'oserait mettre en discussion son opinion parentale.

La trajectoire de Charles apparaît donc comme exceptionnelle: liée à l'influence bénéfique du pasteur Prévère¹⁸², elle est sans lendemain, c'est-à-dire qu'elle n'ouvre pas de lignée et ne remet pas en question la hiérarchie des classes. Le *Presbytère* qui, en traitant la thématique des origines, se rattache à une tradition du XVIII^e siècle (pensons par exemple à la *Vie de*

Marianne de Marivaux), en brise l'élan, voire les utopies, sous l'impact du pragmatisme et de la génétique. Sur le mode mineur, une nouvelle de Töpffer, «La traversée», dessine elle aussi un parcours unique: l'intégration heureuse d'Henri, le protagoniste bossu, est rendue possible par la distance géographique, car ce n'est qu'en passant l'Atlantique qu'il peut enterrer ses mésaventures européennes et commencer une nouvelle vie.

La tentation du dédoublement

Le côté quelque peu équivoque de l'enseignement de ces trames romanesques nous semble recouper d'autres ambivalences. Si ses origines et ses aspirations le poussent à désirer une plus grande mobilité sociale, Töpffer, du fait de la fragilité de son ancrage, se sent désécurisé lorsque cette mobilité se présente. C'est en la reliant à cette double réalité que l'auteur expérimente – sa difficulté à faire corps avec une étiquette sociale, et la crainte du flottement – que nous interprétons une caractéristique de ses intrigues, à savoir la fréquence du *dédoublement* des figures. Le phénomène est très présent dans les pièces de théâtre, qu'il s'agisse de «M. Briolet» – où chaque épisode semble avoir sa réplique dans la comédie même, avec le développement parallèle de deux histoires d'amour dont les héros (jeunes filles, prétendants, amoureux) sont homologues –, des «Grimpons» – où s'opposent deux beaux-frères, et qui se termine par deux mariages –, des «Deux amis», des «Qui pro quo»,



Couplets chantés au baptême d'Esther Töpffer, 1840, autographie, 31,3 x 23,4 cm. BPU, coll. Suzannet.

de «M. du Sourniquet», où l'on remarque notamment d'intéressants couples de domestiques. Ce traitement systématique est aussi lié au genre de la comédie à tendance burlesque, et au modèle de Molière; mais on le retrouve dans quelques nouvelles. Dans «L'héritage», où le parrain du héros est une instance paternelle de substitution, on trouve aussi deux instances maternelles qui se relaient auprès de la jeune fille (sa mère et sa voisine); l'intrigue des «Deux Scheidegg» repose sur la présence de deux prétendants concurrents, dont l'un – Frédéric, l'artiste – est présenté comme un double du père de Marie. Mais dans «La bibliothèque de mon oncle» également, Henriette peut apparaître comme un double de la belle Juive. Il en va de même dans *Le Presbytère*, grâce au parallélisme entre Charles et M. Prévère, mais aussi entre ce dernier et M. Dervev. Le procédé est central surtout dans *Rosa et Gertrude*, où Töpffer campe de nouveau deux pasteurs (M. Bernier et son fils), deux jeunes Allemandes presque identiques (les deux protagonistes), deux libertins (le comte Ludwig et Ferdinand, auxquels il faut ajouter le baron de Bulou), deux prostituées (la fille Marie et la nièce d'un artisan). Ces dédoublements montrent comment Töpffer, soucieux de l'efficacité de l'enseignement qu'il confie à sa littérature – conformément aux idées qu'il exprime dans ses «Réflexions sur un programme» –, a tendance à appuyer sur ses registres et à exagérer ses typologies, comme s'il voulait conférer plus de consistance à des catégories qu'il ne juge jamais assez solides. D'autre part, à travers le dédoublement, *Le Presbytère* et *Rosa et Gertrude* prônent aussi la continuité de l'ordre social: Charles embrasse la carrière pastorale qui est celle de son père adoptif, tout comme André, le fils de M. Bernier. Cette fidélité est bien jugée: Charles est le digne héritier des vertus de M. Prévère, qu'il relaie auprès de M^{me} de la Cour, de Reybaz, de Marthe; André, qui soutient et poursuit les efforts de son père, est une figure positive, récompensée par le bonheur dans son mariage avec Gertrude. Sécurisante, cette forme de *reproduction* a tout pour calmer les anxiétés de Töpffer: dans une société organisée de cette manière, où les fils mettent leurs pas dans ceux de leurs pères¹⁸³, l'ordre règne, les rôles sont clairement définis, l'encadrement de chacun est censé lui garantir la tranquillité intime que Rodolphe a perdue lorsqu'il n'a pas pu suivre l'exemple d'Adam et devenir peintre. Selon nous, ce goût d'un monde où les conditions sont bien délimitées doit être compris chez Töpffer comme l'expression du besoin d'ancrage d'un individu que son sentiment de distance rend hésitant. Ce n'est pas seulement lorsqu'il considère la société, d'ailleurs, que notre auteur recourt aux catégories, ces agréables béquilles de l'esprit qui aident à penser parce qu'elles mettent de l'ordre dans la réalité. Preuve en est la multiplication des typologies et des énumérations dans l'ensemble de l'œuvre¹⁸⁴, mais tout particulièrement dans les *Voyages en zigzag*, où Töpffer se plaît à mettre en évidence les différents groupes d'Anglais (les «ui-üi», les «no-no») ou à développer une véritable entomologie touristique aux classements vertigineux, des Barbus aux Chevelus, des Dévalisés aux Trapus, des Sand aux Pie et aux Pekoe... Mais les distinctions courent à l'intérieur de l'individu lui-même: constatant ses sautes d'humeur et ses contradictions,

Töpffer échafaude à l'intention d'Adolphe Pictet une théorie qui, sous ses apparences loufoques, fonctionne comme une explication des «états d'âme» en général, puis des siens propres et, par extension, de sa production littéraire:

[N]ous avons en réalité deux âmes, ou plus; qu'en pensez-vous?... Une âme qui raisonne, qui conclut, qui veut... Une âme qui sent, que le raisonnement assomme, que le vouloir fatigue... Une âme qui est triste, renfrognée, sombre, rongée d'un petit gueux de taenia immatériel; c'est celle-ci dont parle toujours Pascal... Et tout à côté une âme joviale, rieuse, prête à rire et à bouffonner, même pendant que sa voisine est en train de se ployer, couronnée de crêpes immatériels, dans un linceul immatériel aussi. – Ne vous sentez-vous pas dans le corps ces quatre âmes bien distinctes? N'avez-vous jamais assisté à la lutte entre cette matrone qui raisonne [...] et cette vierge rêveuse [...]? N'avez-vous jamais senti au-dedans de vous la troisième âme, celle qui aime à pleurer, bonne fille au fond, tout près de céder la parole à l'autre, à la rieuse, à la bouffonne? N'avez-vous jamais ri et pleuré en même temps? [...]

Et si maintenant vous voulez savoir pourquoi il y a des hommes mal administrés en ceci qu'ils rient de tout, à la façon de Démocrite, qu'ils pleurent à tous venans, à la façon d'Héraclite, ou qu'ils rêvent en pleine ville à ma façon, c'est parbleu bien aisé d'y parvenir. Ce sont des gens qui se sont trompés d'âme. On leur avait tant crié: Il n'y a qu'une âme, il n'y a qu'une âme, qu'ils ont pris pour unique la première qui s'est présentée.



Portrait (croquis) de Champin (*Le Presbytère*), plume et encre de Chine sur papier blanc, 19 x 11 cm. BPU, coll. Suzannet.

C'est ce que j'ai fait, malheureux que je suis! Cette rêveuse m'apparut si aimable, si indolemment jolie, si paresseusement adorable... [...] [A]u milieu de ce brouhaha où je vis, [...] elle ne tarda pas à s'attrister, à se taire, et à se flétrir. Je pris l'autre, elle me fit faire des livres larmoyants à périr. Je pris l'autre, elle me fit faire Festus qui a déplu au Journal de Genève... Reste la matrone; je n'en veux pas. Mais voici: je tâche de gagner une petite rente quelconque, et si jamais je la tiens, comme vous je me choisirai un coteau fleuri, j'y appellerai la rêveuse; avec elle je m'entretiendrai, avec elle je contemplerai, et à me voir ainsi calme et méditatif, l'omnibus venant à passer dira: Voilà un sage. Il se trompera, mais je m'en moquerai bien.¹⁸⁵

Le rêve du «coteau fleuri» ne se matérialisera qu'à la fin de la vie de Töpffer, à l'heure de Cronay, de la peinture retrouvée, des *Menus propos* à achever. Mais l'écrivain restera fidèle à la figure de Protée, dont on pourrait faire son emblème – à moins que l'on ne préfère l'associer à Vishnou, dont les quatre mains permettraient de rendre compte même des variations de graphie de Töpffer, qui sont si frappantes dans sa correspondance. Voici du reste son commentaire à une lettre à Pictet du 22 février 1845, dans laquelle il vient de mêler à un fond d'italien macaronique des phrases en latin, des expressions en grec, en allemand, en anglais, et même un terme prétendument arabe: «Le style, c'est l'homme, et en effet je trouve que cette page en mosaïque c'est bien moi, à moins que ce ne soit vous, ce qui est peu probable, puisque vous êtes là-bas, pendant que j'écris ici.»¹⁸⁶

Le culte de l'exception

Et pourtant, nous l'avons dit, cet auteur jusqu'au bout virevoltant et surprenant, cet écrivain dont la première règle semble être celle de la *variation* a été l'ennemi juré du changement dans d'autres domaines. En matière sociale, les radicaux genevois luttant contre les hiérarchies établies et contre le gouvernement oligarchique trouveront en Töpffer un adversaire acharné. Le soutien qu'il apporte au pouvoir en place est d'autant plus fort qu'il lui doit son ascension. On peut se demander dès lors si la peur que Rodolphe exprime sur un plan général, en dessinant le spectre d'une société chaotique parce que démocratique, n'est pas dictée en premier lieu par des craintes personnelles: les radicaux ne pourraient-ils pas contester la position qu'il a acquise, lui rappeler, et rappeler au public, qu'il est un parvenu, l'accuser à la fois d'arrivisme – lui qui fustige les grimpions – et de trahison vis-à-vis de sa condition première? Une fois encore, *Le Presbytère* nous semble se prêter à une lecture de ce type. La situation de Charles, enfant trouvé promis à la théologie, peut être interprétée comme une métaphore de la trajectoire töpfférienne; et Champin parvient à détruire la vie du jeune homme en dévoilant le secret de ses origines, en insistant sur le fait que celles-ci sont incompatibles avec les projets que Charles et son protecteur ont formés. Or, coïncidence troublante, la silhouette du portier, cet ancien révolutionnaire, est celle d'un ancêtre des radicaux:

M. Champin fait allusion dans ses lettres aux troubles de notre révolution. Il n'y avait joué aucun rôle qui pût le faire remarquer; mais, avec d'autres de sa condition, il y était arrivé au partage du pouvoir, et il avait assisté avec satisfaction à l'abaissement des familles aristocratiques. C'est durant cette époque qu'il s'était imbu, à l'égard de la religion et de ses ministres, de ces idées à la fois hostiles et moqueuses; qu'il avait contracté l'audace de la pensée, et la haine rebelle des supériorités. Le cours des événements l'avait ensuite remis à sa place; mais, tandis que, par ses opinions et par ses antécédents, il était demeuré le jaloux ennemi des classes riches et puissantes, le sentiment de son abjection et de ses besoins, ou les conseils de sa cupidité, le rendaient souple, rampant, à l'égard des individus haut placés, dont l'approchaient les circonstances ou ses intérêts. [...] Cette génération d'hommes, produit des révolutions qui affranchissent les masses populaires des sentiments de respect, d'ordre, de bienveillance et de religion, pour les déchaîner contre ceux qui les oppriment, et, pendant long-temps aussi, contre ceux qui les gouvernent, tend à se perdre, mais pour renaître à chaque fois que les mêmes orages renaîtront, et pour montrer à quel haut prix les sociétés achètent des avantages souvent incertains; pour montrer surtout quels maux préparent à l'humanité, ceux qui, hommes ou classes d'hommes, oppresseurs ou fauteurs de troubles, rendent inévitables ces secousses violentes, d'où le peuple ressort plus libre et moins bon; affranchi, mais dérégulé, et lent à reprendre les vertus de sa condition.¹⁸⁷

Mais ce Töpffer si ennemi des démocrates, ce petit-fils de tailleur qui se désignait lui-même comme «gueux et fils de gueux», comment explique-t-il donc son avancement et sa position au sein de la classe dirigeante? Ne tombe-t-il pas dans le paradoxe, lorsqu'il stigmatise ceux qui exigent le partage du pouvoir et encouragent la mobilité sociale? En fait, il tâche constamment de disjoindre l'individuel et le collectif, et applique au cas particulier des mesures qui ne sont pas à généraliser. Adepte en cela de l'idéologie dont la *Bibliothèque universelle* de de la Rive est l'organe¹⁸⁸, et dont un Antoine-Elysée Cherbuliez se fait le chantre, Töpffer met au premier rang des qualités indispensables à l'élévation dans la société la responsabilité personnelle, le sens moral, le respect de l'ordre établi: selon lui, ces vertus sont susceptibles d'ouvrir à ceux qui les possèdent la voie de l'intégration. L'ascension sociale, du moins dans la Genève de la Restauration, serait en somme une affaire de *mérite*: ceux qui, comme Rodolphe dans la vie réelle, comme Charles dans *Le Presbytère*, sont acceptés dans les plus hautes sphères de la hiérarchie doivent leur réussite à leur belle âme et à leurs talents. La vision élitiste de Töpffer se coule dans le moule de la représentation sociale d'avant 1789: si chaque condition, chaque classe présente des qualités et des défauts, les mieux placés possèdent incontestablement une supériorité. Une autre représentation interfère toutefois avec celle-ci, puisque les hommes de mérite peuvent être «reconnus» et acquérir un rang compatible avec leurs qualités: cette conception n'est pas très éloignée de celle des romantiques qui réservent aux artistes un statut à part, en raison de leur génie. A bien y regarder, Töpffer se vit et se voit justement comme *une exception*: s'il est sorti de sa classe et de sa condition, ce serait parce que sa valeur (artistique avant tout) lui a fait gagner les suffrages de l'élite. Accueilli par hasard à la cure, Charles, dans

Le Presbytère, a manifesté des aptitudes grâce auxquelles il deviendra pasteur; tombé au milieu des plus illustres des Genevois, Rodolphe aurait, lui, été «adopté» en vertu de ses capacités, de son art, de son esprit. Cet élitisme est d'ailleurs à l'origine de la condamnation du radicalisme: le «nivellement», l'«abaissement» que Töpffer dénonce ne sont rien d'autre, à ses yeux, que l'instauration d'un système niant systématiquement les talents qui lui ont permis de «grimper». Le démocratisme est une menace qui mine son système de distinction, qui cesse de l'assimiler aux «meilleurs». C'est tout cela qui ressort implicitement de l'article «D'un nouvel album de M. Calame», paru dans *Le Fédéral* du 31 décembre 1841¹⁸⁹, où l'égalitarisme et le matérialisme économique sont opposés à la juste *distinction* des valeurs:

A vous donc, nos Franklin, à vous, nos Washington, d'écraser sous le rouleau du nivellement, l'énergie, le dévouement, les vertus, toutes les distinctions de moralité, d'intelligence, de savoir ou de génie; à vous de chasser du milieu de nous les ornements de la vie, les plaisirs délicats, l'éloquence, les lettres et les arts; à vous d'y échanger contre la stérile vulgarité du tumulte démagogique nos souvenirs, nos mœurs, notre antique nationalité; à vous de faire que cette patrie, au lieu d'être la divinité à qui chaque citoyen doit un culte et des sacrifices, ne soit plus qu'un banal domaine qu'il s'agit seulement de diviser en arpents et de mettre en loterie!¹⁹⁰

Modèle de la société démocratique, les Etats-Unis sont décrits comme pouvant «se passer d'artistes, de savants, de poètes», comme «n'estim[ant] de la vertu que ses profits»¹⁹¹. Si Genève tombait entre les mains des radicaux, ç'en serait fait, craint Töpffer, de tout ce qui lui a permis de réaliser quand même, après les affres de ses vingt ans, ses «idées de réputation, de talents, de gloire même»¹⁹². Sonnant comme une contestation ouverte des avantages qu'il a obtenus, la montée du mouvement radical réactive l'angoisse sociale profonde de Rodolphe; d'où les propos qu'il tient à Vinet au lendemain de la première Révolution genevoise – en parlant de lui-même, suprême distance, à la troisième personne:

Au surplus, Monsieur, c'est vrai que celui qui vous parle ne croit au bien social, à la liberté sociale, que par le principe aristocratique de plus en plus épuré, de plus en plus ramené à son véritable sens, «aristoi», l'influence, le gouvernement des meilleurs, principe indiqué par Dieu même qui a semé à pleines mains l'inégalité parmi ses créatures sans doute afin qu'elle fût organisée pour le plus grand bien des sociétés, puisqu'il n'appartient ni aux sociétés, ni aux radicaux, ni aux égalitaires de la détruire jamais. [...] Il n'espère pour son pays rien, absolument rien, du principe qui vient d'y triompher, mais tout des infractions que sont bientôt amenés à y faire ceux-là même qui le prônent, si seulement ils sont pourvus, je ne dis pas même de bonnes intentions, mais seulement d'une intelligence bien faite. Il espère surtout dans la Providence, si elle n'est pas lasse de nous sauver après que tant de fois nous nous sommes perdus nous-mêmes!¹⁹³

Est-ce un hasard si, au fur et à mesure que les luttes politiques battent leur plein, Töpffer écrit de plus en plus de pages qui vantent la haute région alpine, les territoires inviolés et inhabités – ceux-là même qui, parce qu'ils sont déserts, lui font caresser le fantasme d'un monde où règnerait l'indistinction,

où la solitude garantirait enfin à chacun de n'être confronté qu'à soi, et d'échapper à tous les réseaux d'«explication» sociale? L'idylle charbonnée pour Pictet, l'image du «coteau fleuri» envié, du refuge où l'on pourrait choisir, parmi «ses âmes», la plus libre et la plus rêveuse, trouve là un prolongement; elle est plus que jamais hors d'atteinte. De façon indirecte, Töpffer n'avoue-t-il pas ainsi que le décalage et l'instabilité sont à l'origine de son écriture? Et que la conquête de l'harmonie coïnciderait avec une seule sérénité – celle du silence, dans une sorte de communion osmotique avec le Beau? Sans tomber dans des théories simplistes multipliant les reflets, il nous semble qu'il existe chez Töpffer une homologie entre la vision élitiste de l'organisation politique, et des vues esthétiques dominées par une croyance idéaliste. Chez cet auteur épris d'ordre et de repères sociaux fixes, redoutant les tensions et le «chaos» démocratique, l'art est une réalité élevée, exceptionnelle et irréductible. Ses prises de position sur la question, et surtout sa conception de la littérature, méritent qu'on les analyse de plus près.

Rêver à Fénelon

Le modèle Vinet

L'itinéraire de Töpffer, sa venue tardive et détournée à la littérature, son malaise vis-à-vis des spécialistes du domaine sont certes des facteurs d'explication de l'impossibilité mainte fois soulignée, chez lui, de «coller» à son image d'auteur, de se voir, et surtout de se dire, écrivain. Cette tendance individuelle est néanmoins renforcée par des croyances et des représentations esthétiques que Töpffer partage avec la plupart des intellectuels romands de sa génération.

Le parrainage de Vinet, dont nous avons retracé l'importance, constitue de ce point de vue un élément capital. Dans leur échange épistolaire, les deux écrivains se disent leur admiration mutuelle, et Töpffer avoue à quel point il est tributaire de son collègue vaudois dans son enseignement, dans sa vision de la littérature, dans son credo esthétique: ses idées, dit-il à Vinet, «ce sont les vôtres éparses ça et là d[an]s votre Chrestomathie, d[an]s votre Introduction, d[an]s le choix de vos morceaux, qui ont dès longtemps agi sur moi»¹⁹⁴. Persuadés l'un et l'autre du bien-fondé de la critique spiritualiste, Töpffer et Vinet sont aussi du même avis lorsqu'il s'agit de définir le travail de l'écrivain et l'émotion littéraire. Les réflexions de Vinet sur ces sujets, toutefois, ont été plus nombreuses et plus explicites; c'est pourquoi nous nous y rapportons pour mieux cerner la position de Töpffer. Un témoignage éclairant de la conception du Vaudois est constitué par la lettre à André Gindroz¹⁹⁵ qui ouvre le premier volume de la *Chrestomathie*. Après avoir distingué la littérature contemporaine de la littérature tout court, Vinet explique les raisons de ses réticences – ou de sa prudence – face à la première:

sans compter la langue, livrée sans pitié aux outrages, aux brutalités, aux ignobles caprices de toute une populace d'auteurs sans talents ou sans frein»²⁰². Comme Vinet, Töpffer fustige «l'erreur qui consiste à mesurer le mérite d'une production littéraire à la violence des sensations qu'elle excite»²⁰³; c'est à ce titre, à savoir au nom de la morale, qu'il s'élève, non sans aplomb, contre les célébrités du jour:

Quand les écrits de George Sand seront dépouillés du prestige de la nouveauté, quand ils ne seront plus sous la protection d'une coterie influente, sous l'aile de cette vanité française qui s'accommode [sic] de tout ce qui brille, et qui oublie tout ce qu'elle a fait briller; quand les doctrines de George Sand et de M. de Balzac, quand leur néologisme philosophique et sentimental ne seront plus actuels, liés aux phénomènes de l'époque, [...] où seront pour leurs ouvrages les chances de vie, par quoi se soutiendra leur existence déjà toute factice aujourd'hui; et ne sont-ils pas destinés à donner la preuve que [...] toutes les séductions du style ne sauraient prévaloir contre l'abandon ou la violation des lois du beau, du vrai, de l'honnête, lois qui se lient, qui s'enchaînent, qui se confondent, qui constituent l'art lui-même, qui dureront autant que lui, et qui ne protégeront jamais que ceux qui se seront soumis à leur empire.²⁰⁴

Remarquons en passant que le jugement de Töpffer repose souvent sur des *a priori*: dans le cas de Balzac, par exemple, le Genevois ne s'intéresse nullement aux contenus et à l'idéologie du romancier, qui par moments ne manque pas de rencontrer la sienne... Ainsi en 1836, à l'heure où Töpffer multiplie les remarques acerbes contre le progrès, le dénouement de *La Vieille Fille* porte un jugement proche du sien sur l'évolution de la société, et le du Bousquier de *La Comédie humaine* vaut bien le Fazy et les Albert de Rodolphe:

Pour lui, le triomphe du drapeau tricolore était la résurrection de la montagne, qui, cette fois, allait abattre les gentilshommes par des procédés plus sûrs que celui de la guillotine, en ce que son action serait moins violente. La pairie sans hérédité, la Garde nationale qui met sur le même lit de camp l'épicière du coin et le marquis, l'abolition des majorats réclamée par un bourgeois-avocat, l'Eglise catholique privée de sa suprématie, toutes les inventions législatives d'août 1830 furent pour du Bousquier la plus savante application des principes de 1793. [...] Alençon lui doit son association au mouvement industriel qui en fait le premier anneau par lequel la Bretagne se rattacherait peut-être un jour à ce qu'on nomme la civilisation moderne. Alençon, qui ne comptait pas en 1816 deux voitures propres, vit en dix ans rouler dans ses rues des calèches, des coupés, des landaus, des cabriolets et des tilburys, sans s'en étonner.²⁰⁵

L'opposition centrale, autour de laquelle la réflexion esthétique de Töpffer s'articulera tout au long de ses écrits, est celle du fond et de la forme. En l'absence d'un bagage d'idées «solides», c'est-à-dire conformes à sa vision du monde, il ne saurait y avoir de littérature digne de ce nom: «Or si, dans l'ordre physique, la forme est tout, dans l'ordre poétique elle n'est qu'accessoire; si dans l'ordre physique elle est invariable, dans l'ordre poétique elle est éminemment changeante.»²⁰⁶

La distinction entre contenus profonds et réussite formelle, entre le durable et l'éphémère, recouvre aussi une autre antinomie constitutive de la pensée de Töpffer, celle qui veut que le devoir et le plaisir soient

inconciliables. Dans le passage des «Réflexions» qui démolit les romantiques, notre auteur formule ses vues esthétiques, une fois de plus, en termes de morale: les «séductions du style» renvoient au discours chrétien sur le péché, tout comme les «lois» du beau, du vrai et de l'honnête. Aimer la forme pour elle-même équivaut à se perdre: car dans cette représentation dualiste, la forme est du côté du corps, le fond du côté de l'âme, dont la primauté est indiscutable. Cette bipartition est caractéristique des doctrines esthétiques de la Suisse romande de cette époque: elle est aussi au cœur des considérations d'Adolphe Pictet, l'ami et collègue de Töpffer, ainsi que le montrera son traité *Du beau dans la nature, l'art et la poésie* (1856). Comme lui, comme Vinet, Töpffer stigmatise le fait que la littérature de son temps ne cherche pas à mettre en scène «l'homme de toujours» dans son essence transhistorique (et forcément morale), mais des «individus» tirillés par leurs envies, c'est-à-dire des fantoches qui ne respectent aucune vérité, aucune valeur; pis encore, des monstres qui brouillent les catégories, qui sont *à la fois* bons et mauvais, odieux et sublimes, comme les personnages des drames romantiques:

Fantôme, rien d'autre; sale fantôme, voilà le Joseph Homo du théâtre de notre époque; marionnette qui tue, sauve, blasphème, prie, viole, bénit, massacre, maudit, successivement ou tout à la fois. Et pourquoi non? Joseph Homo mis de côté, et un fantôme pris en sa place, où est la règle, où est la limite? je n'en connais plus que le caprice de l'écrivain. La limite du beau, comme celle du possible, c'est la nature même de Joseph; une fois franchie cette limite, une fois méconnue, qui empêche l'absurde, l'impossible, le monstrueux, qui empêche le meurtre et la pitié, le blasphème et la prière, l'inceste et la pudeur, d'être accouplés ensemble? C'est ce que nous voyons. Hideux mélange, immonde assemblage, trop faux pour émouvoir, assez vrai encore pour ébahir le stupide et indigner l'homme de sens!²⁰⁷

La littérature «nationale» à bâtir sur terreau helvétique, destinée à être indépendante des modes de Paris, serait alors une façon de réagir à de tels débordements. Tandis que le romancier français hante «l'ombre des alcôves» et «les ténèbres des mauvais lieux»²⁰⁸, l'écrivain suisse arpentera des territoires purs et inviolés et respirera le bon air des montagnes; le premier ne peut qu'inciter au vice, le second à la décence et à la santé; l'un obéit aux caprices de son imagination, l'autre se soumet aux règles que lui dicte sa conscience.

Le devoir et le plaisir

L'insistance de Töpffer découle certes de l'intensité de ses croyances personnelles; avec ses propos au ton carré, il exhibe sans fard les grandes lignes d'une idéologie à laquelle il adhère. Pour peu toutefois qu'on explore d'autres prises de position, force est de constater que ces professions de foi ne coulent pas de source: elles ressemblent furieusement à des garde-fous. Comme l'atteste surtout la correspondance, Töpffer est souvent déchiré entre la tentation du plaisir et le sens du devoir, les impératifs de la «bonne conduite» chrétienne et bourgeoise, d'époux,

de père, de professeur et de citoyen modèle. La tension entre les deux pôles est parfois mise en scène sur le mode ludique, comme dans cette lettre adressée peu avant Noël 1840 à un destinataire inconnu :

Dès ce soir j'entonne la grande musique préparatoire aux festins : Je suis noceur!! Je suis noceur!! Demain samedi je noce. Je m'abandonne non pas à l'amour, c'est défendu, c'est nefas, c'est péché contre les lois divines et humaines et du diable... mais à la chère, à l'insouciance, à la chaleur du foyer, du vin et de l'amitié. Demain samedi je noce; je noce demain samedi. Je noce d'une façon insigne, je noce à crever ma culotte, mais tout sera décent; dites leur.

Vive la décence. Je suis noceur, mais décent. Je noce pudiquement. J'ai la noce chaste, et le gosier virginal. Pugnare scyphis thracum est. A quelle heure nocé-je? A quelle heure me rue-je dans la noce jusqu'au collet depuis les talons? Mais tout sera décent, dites leur, et qu'on respecte le sexe.

Vive le sexe. Le sexe avant tout, les mœurs aussi, reste zéro. Vivent les mœurs! Je suis noceur mais moral, vertueux; stoïcien comme un cuistre, rangé comme un bonnet de coton, retenu comme un bourgeois établi, domicilié, père de famille, nocé une bonne fois pour toutes à l'état civil. Dites leur.

Je vois la dinde! Je vois Munier! Je lui en parlai hier! Vois-je de la Rive? J'ignore mais la dinde je la vois, je la hume, je la noce à l'avance.²⁰⁹

Les obsessions conjointes du plaisir et du péché de chair se déploient ici dans les mots à double sens, dans la verve des formules enlevées qui détendent un moment le «noceur» «stoïcien comme un cuistre» et «nocé une bonne fois pour toutes à l'état civil». On décèle ailleurs plus d'amertume : le «respect de la loi», c'est-à-dire la vie réglée et conforme aux commandements moraux, est bien plus une conquête qu'un comportement allant de soi :

Car qui l'a dit, mômier, que je suis un homme selon la chair? De quoi t'abstiens-tu, dont je ne m'abstienne? Fais-je ribote, orgie? Ne suis-je pas tout corrodé d'envies, de désirs, de ces velléités qu'on appelle *euphémiquement* tendresse, amour ou autre chose, sans leur avoir jamais accordé que des refus, des calottes, des rudesses, de vertueux coups de pied au c...?²¹⁰

En morale comme en littérature, l'élan de riposte est d'autant plus vigoureux que les tentations sont plus aiguës. Du côté de la chair, le danger est conjuré par une répression active, dont nous venons de recueillir les accents, et par une discipline dont le journal de 1820 porte déjà la trace :

Je vais le soir chez les Duval et suis vivement poursuivi en revenant par une charmante fille. L'endroit est noir, elle est séduisante, je suis jeune, elle aussi, que de raisons. Mais l'idée peut-être ridicule de succomber, après avoir résisté à de plus fortes tentations et de succomber auprès d'un aussi vil sujet, me rend ma force et je la quitte brusquement.²¹¹

Côté monde des lettres, les homologues des «calottes» et des «coups de pied au cul», ce sont les articles et les brochures qui s'insurgent contre les prouesses stylistiques de George Sand et de ses émules, coupables avant tout de se laisser aller à un penchant – celui du plaisir du texte – dont Rodolphe lui-même est loin d'ignorer les délices, mais qu'il réserve en général à l'écriture intime. La résistance «aux mauvais penchants» et les scrupules dictés par son éducation protestante sont très ancrés chez Töpffer;

n'expliquent-ils pas aussi son attitude constamment *réactionnaire* – au sens fort du terme? Le combat toujours recommencé entre le désir et la volonté, entre l'envie et le choix rationnel, pousse Töpffer à s'exprimer si abruptement : il faut à ce caractère changeant une règle stricte, simplement énoncée, capable de garantir une cohérence à sa trajectoire, et de grouper sous un commun dénominateur solide les facettes éclatées de son être. Le combat pour la littérature nationale procède lui aussi de ce mouvement : les principes invoqués – glorification de la patrie, célébration de son histoire, rassemblement du peuple autour de ces images – jouent à leur tour un rôle de garde-fou – ou, pour employer un terme plus töpfférien, de guide-âne! L'efficacité de ces remèdes est toutefois variable : la tête les approuve; le cœur la suit à regret; et le corps... Comment ne pas rattacher les accès de mélancolie de Töpffer, ses tristesses, sa bile, aux élans qu'il refoule? Les moments de *noir* et de spleen qu'il décrit à Pictet prennent alors une lourde signification :

Dites-moi aussi votre opinion sur le *noir*. D'où vient-il? Je n'ai pas de souci, pas de chagrin, je suis prospère, et néanmoins une fuligineuse sépia a coloré toutes les membranes de mes cinq âmes! [...] Est-ce la couleur supplémentaire du blanc, et la tristesse naît-elle du bonheur même? Est-elle la moisissure qui croît sur une joie dormante? Est-elle un vague sentiment que tout ce bas monde n'est qu'une bien étrange et courte comédie, où les rôles sont mal remplis, les contentements et les catastrophes sans réalité, le dénouement mystérieux, incertain ou manqué?²¹²

Ironie du sort, c'est de la rate, siècle de «l'humeur noire» selon la médecine traditionnelle, que Töpffer va mourir. Dans les lettres écrites au cours de sa maladie, il ne cessera d'insister là-dessus, avec des descriptions aussi drôles que pathétiques : comme s'il voulait lui-même, en soulignant les symptômes de son mal, accréditer la thèse de la somatisation, que de nos jours les psychiatres ne manqueraient pas d'avancer.

Un certaine vision de la littérature

Le rôle que Töpffer entend assigner à la littérature se déduit de ses «Réflexions à propos d'un programme» (1836), qui défendent surtout la diffusion des estampes, mais qui abordent aussi les textes littéraires. Cet article se prête à deux lectures. Sur le plan idéologique, il constitue une sorte d'acte d'allégeance de Töpffer à l'égard de la classe qui l'a accueilli, voire un rappel énergique des positions de la *Bibliothèque universelle* désormais dirigée par de la Rive. Développant le propos de «Joseph Homo» (1834), Töpffer reprend ses diatribes antiromantiques, et attribue une fonction édifiante à la littérature. Moyen de protection de la société, celle-ci doit diffuser, à l'intention du peuple, les principes de la morale chrétienne, et bannir tout ce qui pourrait mettre en péril l'ordre social existant. L'esprit de réaction est évident sur ce plan aussi : c'est contre les modes de diffusion et de lecture en vigueur en France, qui mènent à la déstabilisation de la société et préparent le peuple à la rébellion, dans la mesure où ils le *démoralisent*, que Töpffer décoche ses flèches :

Car, qu'on ne s'y trompe pas, tous ces romans qui amusent Paris quelques jours, qui d'ailleurs n'y sont guère pris au sérieux, et que l'on y juge seulement comme œuvres d'art, ces romans font lentement leur tour de France, ils pénètrent dans toutes les villes, dans tous les bourgs, et jusque dans les métairies. Là, ils se présentent avec autorité, ils sont pris au sérieux, lus avec candeur, jugés, non point comme œuvres d'art, mais comme règle de ce qu'il faut croire, penser et faire; et aux principes reçus dans l'enfance ils substituent les maximes que vous savez.²¹³

Antidotes proposés, les estampes («Au fait, il ne s'agit de rien moins que d'agir sur les masses populaires, au moyen de la littérature qui est le plus à leur usage, les estampes»²¹⁴), mais aussi l'emploi de typologies faciles à décoder – celles-là mêmes que l'on verra à l'œuvre dans *Le Presbytère* et, plus encore, dans *Rosa et Gertrude*:

Nous avons entrevu [...] que certaines figures arrivent à devenir des types populaires: ainsi les *images* proprement dites, ainsi Mentor, Télémaque, ainsi quelques autres. Ces types sont les résultats de traditions ou de conceptions antérieures, et l'on peut douter qu'il soit possible de créer des types artificiellement, indépendamment de toute tradition, de toute conception antérieure. L'essai vaut au moins la peine d'être tenté; car là réside un grand moyen d'action sur les esprits, moyen d'autant plus efficace, qu'il soulage l'intelligence et l'attention du spectateur, tout en lui permettant de saisir une idée plus compliquée et plus étendue.²¹⁵

Les propositions de Töpffer laissent voir clairement que notre auteur, à la manière de nombre de ses contemporains, assimile le peuple à l'enfance: ces «classes entières, à peine émancipées», «auraient besoin d'être dirigées en même temps qu'éclairées»²¹⁶, à la manière des enfants que les adultes doivent éduquer afin qu'ils soient prêts à reproduire leurs systèmes de valeurs et de croyances. L'homologie entre les âges de la vie et le partage de la société en classes sociales est courante à l'époque, tout comme il est fréquent de se représenter de cette même façon la différence de développement et de civilisation entre les peuples. La vision de l'art (forcément liée au bon et au vrai)²¹⁷ prônée par Töpffer a donc partie liée avec ses convictions politiques: en bon conservateur, il croit aux vertus du paternalisme social qu'Antoine-Elysée Cherbuliez décrit dans ses brochures sur le paupérisme. Mais le discours des «Réflexions» ne serait-il pas aussi une transposition de la relation que l'auteur entretient avec son travail d'écriture? Persuadé de la valeur très élevée de l'art – souvenons-nous des distinguos de Vinet –, Töpffer a tendance à «durcir» la règle pour brider son génie, dont il craint la dérive. Comme le peuple, le génie est implicitement comparé à un enfant: instance inconsciente et mouvante, il lui faut un guide qui «l'éduque», des bornes qui le retiennent et l'empêchent de s'égarer – car «c'est bien pour avoir proclamé l'erreur que l'art est gouverné par le génie, et non pas le génie lui-même asservi à l'art, qu'un si grand nombre d'écrivains se jettent aujourd'hui dans mille voies aventureuses, dans mille écarts ridicules ou honteux»²¹⁸.

En définitive, l'idéalisme d'inspiration spiritualiste que Töpffer professe semble avoir eu un double effet. En lui fournissant un cadre de pensée fixe, voire figé, il lui a assuré, dans une certaine mesure, la stabilité à laquelle il aspirait. Mais en accentuant les représenta-

tions duelles, il a cristallisé les failles de Töpffer plus qu'il ne l'a aidé à les combler. La possibilité même de faire de l'art est mise en doute. Comment croire qu'il soit possible de parvenir à des productions dignes de durer, avec une conception si restrictive – «l'art a des limites plus étroites encore que celles du talent, des limites que le génie lui-même ne peut franchir sans perdre sa puissance»²¹⁹ –, avec l'idée que l'individu est «empêtré» dans son époque (voir les mises en garde de Vinet), et qu'il ne peut se laisser aller à suivre un «génie» pernicieux? L'«utilitarisme» de la conception de la littérature selon les «Réflexions» de Töpffer peut se comprendre aussi comme une réaction au sentiment d'impuissance suscité par une vision trop exclusive de l'art: celui-ci s'avérant inaccessible, autant mettre sa plume au service des causes qui le méritent, accepter la fatalité qui veut qu'on soit plus fréquemment «journaliste» qu'«artiste», et propager des messages (ce que Töpffer fait avec ses romans) ou lutter par des articles de combat (tels «Le moine Planude» ou «Du progrès»). Envisagées dans cette perspective, les déclarations de notre auteur au sujet de ses œuvres apparaissent moins comme des protestations de fausse modestie, que comme l'expression d'une perplexité inscrite dans son credo esthétique. «Poursuivre le beau» est périlleux, le «génie libre» est renié; écrire des œuvres morales, par contre, est utile dans l'immédiat, et n'exclut pas la gloire, comme le prouve l'exemple de Fénelon, évoqué à la fin des «Réflexions»:

Je me figure [...] l'aimable Fénelon, modeste, serein, toujours indulgent et sensible, ayant oublié sa gloire, mais se souvenant avec douceur de quelques bienfaisantes vertus qu'il exerça sous le chaume des cabanes de son diocèse; je me figure qu'il ne s'enquiert point de la splendeur de sa renommée, ni du nombre incalculable des éditions de ses œuvres, mais que si ses regards viennent à tomber sur ce groupe d'hommes simples qu'émeut et captive l'image, même un peu grotesque, de son Mentor ou de son Adoam, il en éprouve un contentement plein de douceur. Car c'est sa pensée, vertueuse, douce, humaine, qui vit encore, qui se propage, qui germe peut-être dans le cœur de ces petits qu'il ne dédaigna jamais.²²⁰

Cette image est l'antonyme de celle de l'écrivain romantique tel qu'il est évoqué dans les articles de la *Bibliothèque* ou dans les *Voyages en zigzag*, par exemple dans le «Voyage à Venise»:

Aussi, romancier de nos jours, si tu es plat, commun, ignoble quelquefois; si, au lieu de peindre, tu railles ou tu t'empportes; si, dégoûté de tout ce qui s'offre à ta vue, tu rebrousses dans l'histoire ou tu te retires, comme fait Sand, dans ta propre pensée pour en étudier les fantaisies et pour en révéler les dérèglements; si, artiste sans passion, philosophe sans morale, femme sans sexe, tu ne sais créer que des types raisonneurs, des sages monstrueux, des héroïnes sans naturel et sans grâce, furies sans tendresse, amantes sans pudeur, *incomprises* à bon droit, est-ce bien ta faute? Je le crois, pour ma part; car des plus ingrats débris de mœurs, de sentiment ou de passion, il y a plus à tirer pour l'art que tu cultives que du sarcasme, de la doctrine, du type ou du monstre...²²¹

Le désir de faire le bien et une conscience morale inébranlable auraient protégé Fénelon des emportements tapageurs dont les hommes de 1830 sont les victimes consentantes; Töpffer laisse donc supposer

qu'il a voulu imiter le grand modèle du Cygne de Cambrai, indifférent aux modes et immunisé contre les courants d'opinion éphémères. Mais cette humeur aussi belle qu'égalée, cette position au-dessus de la mêlée sont démenties par la lecture des œuvres. A mesure que l'on avance dans sa production, et que les hommes de son bord sont contestés à Genève, Töpffer se révèle de plus en plus en proie à une passion envahissante: celle de la politique.

Ecrivain ou journaliste?

La comparaison entre les premiers *Voyages en zigzag* et, par exemple, le *Voyage autour du Mont-Blanc*, ou, dans le domaine des histoires en estampes, la différence entre les premières productions et l'*Histoire d'Albert*, rendent manifeste l'évolution – la dérive? – de Töpffer. On est tenté de souscrire au jugement d'Eusèbe-Henri Gaullieur, selon qui notre auteur est alors «préoccupé, poursuivi par la passion politique, qui [a] fini par s'emparer de lui et par le dominer exclusivement»²²². Ce que le radical Gaullieur déplore, puisqu'il trouve que l'engagement idéologique de Töpffer «lui ôt[e] ce bon sens, nous dirions presque ce sens moral dont il avait donné tant de preuves dans la première partie de sa vie»²²³, le critique littéraire aurait parfois tendance à le regarder d'un œil différent. Après 1832, lorsqu'il veut faire de la littérature (voyez les nouvelles et, surtout, les romans), Töpffer paraît malade, comme paralysé par la nécessité d'obéir à ses principes – dont celui de la soumission de l'art à la morale –, et par la conscience de la difficulté de sa tâche. Affleurent alors des admirations trop attendues, et des vanités qui apparaissent déjà fades et vieillis. Il en va autrement des articles de journal, de ceux de la *Bibliothèque universelle* à ceux du *Courrier du Léman*, en passant par ceux du *Fédéral*: dès qu'il est pris dans la polémique, qu'il veut convaincre, qu'il sent le besoin de se battre verbalement, qu'il entend ridiculiser ses adversaires ou détruire leurs idées, Töpffer «libère» sa plume²²⁴. La censure et les «leçons» qui alourdissent les récits sont émoussées dans ces prises de position. Le cadre idéologique ne change pas pour autant, et le journaliste est aussi réactionnaire que l'écrivain; mais la formule et l'expression du texte «de publiciste» épousent mieux les qualités d'écriture et l'esprit de Töpffer. Son style journalistique se rapproche de celui de ses lettres, sans doute aussi parce que les délais impartis par la presse interdisent les repentirs auquel il est accoutumé. Au plus fort de sa production publique, lorsqu'il s'adresse au plus grand nombre et qu'il se dévoile devant les Genevois, Töpffer rejoint ainsi l'homme privé qui adresse des «épîtres folles» à ses amis et à ses collègues. Paradoxalement, c'est en acceptant d'être totalement «journaliste» que Töpffer parvient à réduire la distance toujours maintenue entre lui et son rôle. Par leurs effets rhétoriques, leurs réseaux de métaphores, leur verve, les articles polémiques, quoique en prise sur les événements contemporains, nous paraissent parfois esthétiquement plus aboutis que les récits genevois aux intrigues lénitives: il y a là de quoi mettre à mal les

a priori de Töpffer! Il va de soi que le professeur journaliste récuse tout rapprochement avec l'«homme qui exerce une industrie»²²⁵ dont il dénonce les agissements: il s'imagine, lui, en journaliste idéal, en «homme qui remplit une mission». Les deux pratiques sont néanmoins plus proches qu'il ne veut l'admettre; les griefs que Töpffer s'est attirés avec ses feuilletons du *Courrier de Genève* sonnent comme des démentis rétrospectifs rappelant que le prétendu champion de l'éthique de la presse n'a pas manqué de l'enfreindre, lorsque ses intérêts ont été en jeu:

Voyez la haute littérature du *Courrier de Genève*, qui accourt dire aussi son petit mot pour rire sur notre littérature anniversaire: voyez-la se présenter tenant en main le crayon de Jabot; comme elle a bonne mine sous le vaste chapeau, où s'abrite son front charivarique. La voilà qu'elle [sic] déroule ses charges d'atelier, ses bons mots de comptoir, et se lançant dans son incroyable langage qu'elle voudrait faire rabelaisien et qui n'est que plat et incorrect, la voilà qu'elle [sic] s'escrime (lisez le feuilleton du *Courrier* signé R.T.), là voilà déchiquetant, isolant, changeant, dénaturant les phrases, la voilà broyant de la cire de bottes en guise d'enluminure et se barbouillant les doigts et le visage du noir de fumée qu'elle voudrait souffler au nez du peuple souverain. Pauvre littérature du *Courrier*, vieux ramassis de coq-à-l'âne usés, d'équivoques louches, de répétitions nauséabondes, jusques à quand poursuivras-tu ton galimathias [sic] de rire grotesque mêlé aux plus infâmes accusations contre tes concitoyens. Hélas, la sottise brouillonne est inépuisable!²²⁶

L'arme du purisme a toujours été l'épée de Damoclès suspendue sur la tête du chantre de l'âme genevoise. Mis à l'abri des attaques par la légitimité que lui a valu sa réception, Töpffer n'est plus intouchable, depuis qu'il s'est «compromis» en politique. Il n'empêche que c'est peut-être dans ce domaine où les registres se mêlent et où le trivial s'allie au sublime, dans cette préciosité singulière, dans cette fièvre de néologismes que l'on a le plus de chances d'entendre la voix de Töpffer: celle d'un conservateur acharné, mais aussi, mais surtout, celle d'un écrivain à l'accent inimitable.

Dernière pirouette: des réflexions esthétiques

La défaite politique et les remises en question sociales qu'elle entraîne, conjuguées à l'évolution inexorable de sa maladie, sont sans doute pour beaucoup dans le «dernier Töpffer». A l'écart de la vie et des affaires, ayant constaté, non sans colère, que les pouvoirs pédagogiques qu'il conférerait à l'art et à la littérature dans ses «Réflexions» n'ont de loin pas produit les effets souhaités, Töpffer est de plus en plus préoccupé par la question du beau – et du beau seul. Ce souci est un contre-coup de l'activité de polémiste: après avoir mis sa plume au service d'une cause, Töpffer, déçu, semble prêt à attribuer définitivement à l'artiste un rôle d'exception, loin des habitudes du commun et des applications idéologiques. Deux lettres de janvier 1845 nous paraissent illustrer cette évolution. La première, à Adolphe Pictet, développe les prémisses de l'autonomie du beau:

A présent je travaille ferme dans ce Beau où je tâche à force de suivre les hauteurs de ne pas m'empêtrer dans d'inextricables halliers ou de profonds marécages, mais c'est difficile. Ce qu'il y a de curieux c'est que moi ignare en philosophie propre dite j'ai été amené à relier toute mon affaire au Beau absolu, et que je n'imagine plus qu'il y eût moyen de ne pas déraisonner s' cela. Mais je n'ai fait que ficeler par un petit nœud mon beau de l'Art au Beau absolu, sans d'ailleurs m'occuper de celui-ci et en revenant bien vite à celui-là. J'ai trouvé, excusez-moi, une faculté Esthétique, propre dite distincte de toutes les autres distante surtout de toute faculté ou principe rationnel, ayant son mode propre de culture et de développement. — puis cette faculté, étant celle qui conçoit direct et indépendamment le Beau, j'examine 1° les attributs propres de cette conception du Beau, ou de Beau conçu, après quoi dans mon 8^e et dernier livre, j'examinerai le Beau mis en œuvre et t' sera dit.²²⁷

Une semaine plus tard, cette indépendance de la faculté esthétique, distincte «de toute faculté ou principe rationnel», est suggérée sous une forme prudemment interrogative à Vinet, le maître de toujours:

Ne pensez-vous pas que le beau, plus il est servi de près et pour lui-même, plus il engendre et comporte le vrai, et j'ajoute, là où il y a lieu, le juste? Ne pensez-vous pas, inversement, que plus le beau se met à la remorque d'un objet, même excellent, mais qui n'est pas lui, comme objet moral ou philosophique, ou de religion à réédifier ou à réchauffer, moins il engendre et comporte le vrai, et j'ajoute, là où il y a lieu, le juste, moins, par conséquent, il est beau lui-même?²²⁸

Töpffer veut donc que l'artiste soit au service de l'art — non de la société, de la morale, ou de la religion. Ne frôle-t-il pas dès lors la conception du «sacerdoce de l'art» que défendent les ennemis jurés de la *Bibliothèque universelle de Genève*? Ce soupçon se renforce à la lecture de ses *Menus propos*, où il revient avec insistance sur la même idée:

Le troisième des attributs propres de la conception du beau, [après l'unité et la simultanéité,] c'est la liberté [...]. Par liberté nous entendons ici, non pas que la conception du beau n'atteint à sa plus haute puissance qu'autant que la faculté esthétique se meut déchaînée dans un champ sans limites, mais que la conception du beau n'atteint à sa plus haute puissance qu'autant que la faculté esthétique poursuit en toute liberté le beau seul, sans qu'aucun autre objet l'en distraie ou s'interpose entre elle et lui: ainsi, ce que nous allons constater, c'est que tout assujettissement général ou partiel de la faculté esthétique à quelque objet que ce soit qui n'est pas le beau, que cet assujettissement soit d'occasion ou de nécessité, imposé ou volontaire, ne manque jamais d'altérer, d'amoindrir ou enfin d'annuler la conception du beau.²²⁹

Pour toutes ces raisons, le traité de Töpffer rejette comme esthétiquement non réussies les œuvres littéraires de Voltaire, de Diderot, de Rousseau, pour ne parler que de celles-là: toutes, elles seraient non des manières de chercher le beau, mais des instruments employés pour prêcher une théorie ou servir une idéologie. Le Genevois continue pourtant de guerroyer contre l'art pour l'art: preuve en soit le chapitre XXIV de son Livre Cinquième, «D'une absurdité célèbre intitulée: l'art pour l'art.» Son attitude n'est pas sans présenter une part de contradiction qui n'a pas échappé à Théophile Gautier, un des plus illustres hérauts de la doctrine honnie:

Lorsque plus loin M. Töpffer loue Shakespeare et Molière d'être à la fois objectifs et subjectifs et de marcher librement à la recherche esthétique du beau, tout en blâmant Voltaire de faire servir sa poésie à ses projets et à ses plans particuliers, il ne s'aperçoit pas qu'il fait l'éloge de la doctrine qu'il déclare insensée.²³⁰

Qu'en est-il alors? La question exigerait une étude approfondie, dans laquelle nous ne pouvons nous lancer; nous aimerions toutefois émettre une hypothèse conclusive. A nos yeux, le problème central réside dans la compréhension que Töpffer a de l'art pour l'art. Lorsque Gautier qualifie la position de notre écrivain de «point de vue étroit de Genève»²³¹, il touche juste: l'auteur des *Menus propos* voit l'art pour l'art à travers le prisme de son éducation; il la juge aussi en établissant un lien étroit entre elle et l'évolution de la société. Il lui est impossible de jeter par-dessus bord l'héritage spiritualiste, selon lequel la forme et le fond sont aussi distincts que le corps et l'âme — et c'est précisément cette conviction que contestera l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*:

La grande erreur des adversaires de la doctrine de l'art pour l'art et de M. Töpffer en particulier, c'est de croire que la forme peut être indépendante de l'idée; la forme ne peut se produire sans idée, et l'idée sans forme. L'âme a besoin du corps, le corps a besoin de l'âme; un squelette est aussi laid qu'un monceau de chair qu'une armature ne soutient pas.²³²

Il n'est pas étonnant que, dans son chapitre sur l'art pour l'art, Töpffer retrouve la virulence de ses brochures. Telles qu'il les catalogue, les productions des maîtres romantiques sont les émanations d'un matérialisme détestable et criminel; l'art pour l'art, «c'est [...] la négation absolue, non pas seulement de la nature elle-même [...]; non pas seulement de la pensée humaine [...]; non pas seulement du sens moral [...]; mais c'est aussi la négation absolue de ce beau lui-même [...]»²³³. Condamnant ce qu'il estime être la tyrannie de l'arbitraire de la forme, Töpffer reste en quelque sorte suspendu entre deux théories. Il s'est un peu éloigné de l'orthodoxie spiritualiste et, tout en supposant une coïncidence entre le beau, le vrai et le bon, il ne se prononce pas sur les modalités de leur superposition; il entrevoit aussi le fait que l'art possède son propre univers, qu'il est un système de signes en soi, irréductible à tout autre; le refus rationnel et moral d'accorder à l'art son autonomie est comme érodé par les sentiments et l'intuition de l'artiste. Là aura été la dernière dérobade de Töpffer: une fois de plus, il n'est ni tout à fait où on l'attend, ni tout à fait ailleurs. Il nous reste à visiter son arsenal formel. Son étonnante capacité à user de toutes les virtualités lexicales, syntaxiques et rhétoriques n'apparaît jamais aussi bien que lorsqu'on compare les divers genres auxquels il s'est essayé. Journalisme, pamphlets, critique d'art, récit de voyage, roman épistolaire: autant de genres, autant de formes, pourrait-on dire à propos du style töpfférien dont, à la lumière des analyses présentées jusqu'ici, nous allons décrire la diversité et l'originalité.

L'écriture virtuose

Töpffer en ses styles, ou comment dire la couleur du caméléon

D'abord, laissons l'écrivain faire montre de l'infinie diversité de tons dont il a le secret:

Il y a mille manières de commencer un livre.

La manière pompeuse:

Pénétré des devoirs sacrés qu'imposent à tout écrivain la justice et la vérité... etc., etc.

La manière piquante, sautillante et pleine d'esprit:

L'exposition, qu'est-ce? Une coquette fardée qui cherche des amans en leur présentant un visage peint de mille couleurs... Hé! la belle, je vois votre manège, et vous ne m'y prendrez pas... A ce propos je citerai une anecdote. Dans le temps où j'étais capitaine aux gardes, je fréquentais beaucoup la maison du comte de... etc. (Il cite son anecdote, revient aux coquettes, et passe à des vues sur les parties sublimes de l'art.)

La manière originale:

Je venais de m'endormir. Au milieu de mon sommeil, je fus ravi non pas en extase, mais *en exposition*. C'était un gros génie qui prenait la peine de me soulever de ma couche pour me transporter au Musée, etc., etc. (Le génie lui critique les tableaux d'une façon impayable.)

La manière de sentiment:

Il y a dans l'imitation de la nature, je ne sais quel charme invincible et secret qui fait vibrer les fibres les plus silencieuses du cœur. [...]

La manière romantique: [...]

La manière classique: [...]

La manière sévère: [...].²³⁴

De cet *incipit* de critique d'art au style épistolaire de Töpffer, les mêmes traits reviennent sans cesse: le goût du pastiche, le recours à la fiction comme support ludique à l'idéologie, une ironie reposant sur des postures d'énonciation toujours mobiles. Pour Töpffer le style est un jeu sérieux, par lequel on parvient à captiver son lecteur. Les «amans» exigent qu'on les tienne par les sens, que tout, dans le discours, les attire et s'adresse à eux. L'écriture de Töpffer est ainsi spectaculairement dialogique: elle ne cesse d'anticiper le lecteur, de prévoir ses dispositions et ses attentes. Plus qu'à tout autre s'y applique le mot de Lacan corrigeant Buffon: «Le style, c'est l'homme à qui l'on s'adresse.» Son «manège» est bien sûr concerté: il est en perpétuel zigzag entre ce qu'il est socialement acceptable de dire dans la position qu'occupe Töpffer, et ce qui doit être dit dans le respect des codes (l'édition de Démosthène, 1824) par détour fictionnel ou par l'humour (*Jabot* ou *Festus*). Le style töpfférien recourt ainsi à l'ironie comme à une dérogation calculée aux censures explicites et implicites qui règnent au moment de l'écriture. En effet, ses stratégies formelles de détournement et d'esquive textuelle ne font que prolonger les prudenances éditoriales de l'auteur. Celui-ci, on l'a dit, distingue très bien l'écriture confidentielle des textes semi-privés et de ceux qui sont diffusés hors du cercle restreint des proches. Lorsqu'il se décide à publier un morceau polémique ou une histoire en estampes, quelque peu triviale, Töpffer sait écarter les risques,

par un pseudonyme (Simon de Nantua²³⁵ pour l'*Histoire d'Albert*, 1845) ou par l'anonymat; par contre, il ne craint pas de signer les sages romans de mœurs qu'il envisage comme une pédagogie morale en acte.

C'est dans cette tension entre la pulsion expressive et les censures inhérentes à la situation discursive (publique/privée) que l'on évoquera les divers styles pratiqués par Töpffer. Lui-même invoque ses «quatre âmes», dont nous avons déjà parlé, pour rendre compte de ses divers styles. L'affrontement intérieur entre l'âme sensible, la «joviale» ou la «renfrognée» n'a pas de cesse, mais le sérieux mômier n'est pas son fort: «Je pris l'autre, elle me fit faire des livres larmoyans à périr. Je pris l'autre, elle me fit faire Festus qui a déplu au Journal de Genève... Reste la matrone; je n'en veux pas.»²³⁶ Ultime point commun de tous ces registres: Töpffer cherche toujours à témoigner concrètement, et avec les moyens élaborés du langage, de l'émotion que provoque en lui le thème qu'il aborde. De la sensiblerie «larmoyante» qu'il affectionne à l'aigre ranceur, les modalisations sont toujours saillantes et savantes. Notre Genevois s'applique ainsi à une réflexion en acte sur les procédés et les pouvoirs du langage. L'ironie, l'allusion, l'argumentation serrée, une maîtrise des effets pragmatiques du discours, des procédés dialogiques, tout concourt – du moins à ses débuts – à une morale polémique de la forme. Celle-ci peut s'estomper dans sa conception pédagogique du roman, mais ressurgit dans son écriture journalistique ou intime.

Un épistolier de «mosaïque»

Dans sa correspondance, loin des contraintes de l'image publique, Töpffer s'en donne à cœur joie. Ruser avec les mots et leur portée, user d'une rhétorique capricante, faire appel à l'impression vive, tels sont ses procédés les plus constants. Amoureux des idiolectes et des trouvailles verbales, il fait preuve, dans la plupart des lettres à ses proches, d'étonnantes prouesses linguistiques. A sa fiancée Kity, il exhibe son talent pour le pastiche et sa maîtrise du style archaïsant :

Je ne voy rien de si playsant et si doux, chesre amye, que les oysifs et tant précieux moments que nous passons ensemble, lorsque nulle chicanerie ou contention ne vient en détruire le charme. Et pour ce, me loue infiniment et grandement de cette jolye matinée qu'avons passé devisant, coste à coste, sur divers menus proupos, et tñant le temps, et trouvé-je que tout proufict est, le ainsi passer. Sans doute est playsant, s'entrechamailler par fois, en façon de badinage et d'entertainment, mais encore par préférence, et goust naturel aymeroi-je tousiours mieux le paisible état susdict.²³⁷

Le jeu continue bien plus tard dans un pastiche adressé à son ami Pictet. Töpffer y mêle plusieurs langues hybrides, recourant à l'italien (macaronique), à l'allemand, à l'anglais, au grec, à un semblant d'arabe même. En voici un extrait:

Congrevissimo Cavalliere

La parte ultima di vostre lettera m'ha ispirato la piu gravissime inquietudina, perche e plena di calembourgissimos che sono la piu demonstrativa demonstrazione che vostro

cerebro fatigato, dei pure regione della meditatione filosofica, descende, pianissimo ma veramente, alla regione dei relazione puramente esteriore et fortuite inter verba et syllabas exemplum ut opilè transformato in *os pilés!* ne più ne minus che dicerebbe il mio carissimo amico il pastore subsidiario Dittmar.²³⁸

Le morceau est habile par les légères déformations qu'il inflige à la langue et à sa musique. Non content d'être métalinguistique dans le procédé, il l'est encore dans le contenu: en effet, il traite des homophonies et homonymies présentes dans la lettre de son correspondant et s'attache, plus qu'au sens («la meditazione») aux sons (les «relazione puramente esteriore et fortuite inter verba»). Le commentaire que Töpffer fait de l'épître de Pictet porte non seulement sur l'art verbal mais devient prétexte, par réplique et surenchère, à une nouvelle performance. Et l'écrivain d'achever: «en effet je trouve que cette page en mosaïque c'est bien moi»²³⁹. La jouissance des mots pour eux-mêmes est ainsi au principe de nombreux billets ludiques à ses amis Munier, de la Rive, Pictet.

Dans les lettres à ses enfants, bien que le jeu des signifiés et les associations sonores gardent leur importance, ce sont les anecdotes humoristiques et les tournures puériles qui prennent le dessus:

Ma chérie, ma cafiollette, ma Brionette, mon Esther, adieu; je t'embrasse sur les quatre joues, et toi aussi. On me dit que tu es sage et ça me fait beaucoup de bien; n'oublie pas de continuer de l'être en étant toujours bien obéissante et bien chichonne avec tout le monde. [...] Je bois beaucoup d'eau et je crois que je commence à avoir dans le corps des petites grenouilles qui font koa, koa, koa, comme celles de Champel. On les pêchera à la ligne et l'on en fera une fricassee. Je me baigne tous les jours, Adèle aussi, et cela nous rend bien poissonneux.²⁴⁰

L'expressivité de Töpffer n'est toutefois pas seulement mise au service de l'humour et du jeu. Elle donne aussi sa force au style pamphlétaire, dans lequel le Genevois a excellé.

Le «piquant» du pamphlétaire

Une écriture de combat, allusive et parodique, caractérise plusieurs des textes que Töpffer donne à la *Bibliothèque universelle*. Très maîtrisés du point de vue rhétorique, sans lien avec une actualité immédiate, ces plaidoyers contre le pouvoir de la presse, contre le chemin de fer ou contre le gouvernement démocratique préservent une structure argumentative classique. Mais il faut évoquer aussi les articles postérieurs, plus brefs et souvent en prise sur les événements du jour. Le journal a été l'instrument des combats politiques de Töpffer dans la période des réformes de la Constitution genevoise; il lui a permis d'écrire au gré de son humeur. Pour notre polémiste, le journal idéal («mon petit journal à moi») serait «indispensable à qui voudrait rire, pleurer, sympathiser, se courroucer, être au courant, être à la mode, être genevois»²⁴¹. Son but avoué: «servir encore mieux [s]es amis, les Corps, le gouvernement, et [...] rallier beaucoup d'esprits autour d'idées saines et de principes modérés, exprimés avec sincérité toujours, avec piquant quelquefois, sans tactique ni faux ménagement»²⁴².

Collaborateur occasionnel du *Fédéral*, de mars 1836 à février 1844, Töpffer manifeste de plus en plus d'intérêt pour la presse, à mesure que la crise politique se fait aiguë. La correspondance en témoigne dès avant 1840: l'angoisse et la colère incitent l'écrivain à prendre la plume comme on saisit une arme. Dans *Le Courrier de Genève*, on estime que Töpffer a rédigé pas moins de cent cinquante articles, et la liste est incomplète car tous ne sont pas signés²⁴³. Au départ, il semble toutefois qu'il ait répugné à se lancer dans la mêlée. En février 1842, il prévient de lui-même l'étonnement de son cousin Dubochet et justifie son choix par la gravité de la situation genevoise:

Brochures de ci, journaux de là, et comme j'estime qu'il faut, dans les tems de crise, que chacun ait le courage franc et ouvert de son opinion, moi, cher Cousin, le croirez-vous, moi, je suis d'un journal, j'écris dans un journal! On me le dit, et je n'en crois rien vraiment. Mais je n'aspire qu'à m'en retirer, dès que je pourrai le faire sans couardise.²⁴⁴

En effet, comme il l'a dit dans «Du moine Planude» et comme nous l'avons souligné, Töpffer est hostile au journalisme, phénomène qu'il assimile à une cacophonie n'ayant cure d'un principe directeur de la société. Il confie ainsi à Alexandre Vinet son point de vue ouvertement antidémocrate:

[Il s'agit de] mettre ceux qui m'auraient lu un peu mieux en garde contre le journalisme, qu'ils ne le sont communément. Cependant j'avoue, et c'est probablement faute d'y voir assez loin, que j'ai commencé depuis quelques années, à concevoir des doutes sur la possibilité d'une presse à la fois absolument libre et, en résultat, favorable au bien religieux, moral et social de la France et même de notre patrie. [...] Je me figure quelquefois en envisageant ce despote éhonté qui accroît incessamment son pouvoir des débris de tous les autres qu'il faudra un jour qu'une nouvelle révolution délivre la société de son joug. Mais je me figure cela secrètement, sans quoi je passerais pour un insensé un peu.²⁴⁵

Töpffer préfère les brochures. Le journalisme, selon lui, ne permet pas la spontanéité dont il rêve: il oblige à calculer l'expression et à adhérer à une rhétorique de débat réglée à l'avance. Dans un premier temps, il répond ainsi à de la Rive qui sollicite sa participation pour la nouvelle feuille:

Je loue votre idée de faire un journal et je m'y associerai autant qu'il sera en moi; mais plus j'avance et moins je trouve que ce que je puis écrire en politique est présentable. J'ai fait vingt brochures depuis le 22 [novembre 1841]; pas une n'était sortable, toutes ont été jetées au feu. Il faudrait que je pusse babiller avec le public comme je le fais avec vous, en laissant courir ma plume, en n'émoussant ni ne calculant mon expression, et indépendamment de toute forme régulière de discussion. Alors, même en me trompant parfois, ma sincérité et quelque verve me vaudraient des rieurs et des amis. Au besoin, il m'arriverait d'être grave, qui sait? d'avoir mon jour d'éloquence. Mais c'est impossible. Le public, ce n'est pas un indulgent ami.²⁴⁶

Le critère de réussite formelle est sans appel, et Töpffer ne rechigne pas à l'autocritique. Il n'est satisfait de son ton journalistique que lorsqu'il approche de son idéal: le libre babillage, propice à la digression et à l'humour. Celui-ci est incarné par la liberté de la correspondance privée, où Töpffer a sans doute atteint son plein régime stylistique. Les

que corporelle) aux différents univers fréquentés, ils ont une conscience pratique des conventions et de leur artifice. Une forme de lucidité à l'égard de la «comédie humaine» a, semble-t-il, partie liée avec l'ubiquité sociale de l'écrivain, souvent retraduite dans le thème romanesque de *l'orphelin parvenu*, plusieurs fois présent chez Töpffer²⁴⁹. Les artistes qui suivent un tel parcours (l'ascension sociale ou son envers) peuvent en tirer parti lorsqu'ils portent au jour les décalages de ces univers. La mobilité sociale (représentée dans «Les grimpons» ou «Les pots») et sa mise en scène dans le contraste des langages (dans *Le Presbytère*) sont parmi les sources du comique théâtral ou romanesque. L'inclination de Töpffer pour Molière n'y est sans doute pas étrangère.

La prose de notre écrivain se nourrit ainsi d'une attention extrême au discours d'autrui et à ses procédés. Elle en capte les traits saillants et les expressions propres à donner du relief à l'écrit: d'où son goût pour les pastiches, les calembours, les *leitmotives*, les idiolectes saisissants, les tics de langue, les archaïsmes, les néologismes («philippiser», «touristicules»), les provincialismes ou les mots étrangers (les anglicismes en particulier). Le rêve de Töpffer de «babiller avec le public [...] en laissant courir [sa] plume»²⁵⁰ ne peut toutefois pas se réaliser dans les textes destinés à la publication, où la familiarité, l'image vive, l'humour et l'ironie sont souvent sacrifiés. Mais ce désir contrarié d'une expression immédiate, fidèle aux émotions et aux impulsions du moment, ressurgit partout. À l'origine, c'est dans ses récits de voyage que Töpffer laisse libre cours à une verve que l'inscription sociale et le soin de la réputation viendront modérer.

Un écrivain «qui ne se surveille pas»

L'écriture des premiers *Voyages en zigzag* (entre 1828 et 1836) donne en effet un bon modèle de l'intensité *expressive* qui obsède Töpffer. Les journées du «pensionnat en vacances» se déroulent au rythme de la marche, dans une sociabilité loquace dont les mille sujets de conversation varient au gré du paysage ou des rencontres. Le «zigzag», folâtre et hasardeux, commande à la fois la promenade des élèves, leurs propos, et la marche du texte lui-même. La *digression* – sans nul hasard étymologique ici – est un des procédés essentiels du récit. De façon spéculaire, la joute verbale est l'activité favorite des jeunes marcheurs et de leur maître: montrant l'exemple, «M. Töpffer s'adonne à une série illimitée de calembours»²⁵¹. Chacun, de son côté, rivalise de jeux de mots et forge à l'usage du groupe un riche idiolecte humoristique («abrantès», «tapâtes»...). Les «hypothèses», «conférences» et «débats», vont bon train et le récit de voyage bénéficie de cette virtuosité verbale. En effet, le narrateur töpfférien est ludique: il prend plaisir aux néologismes les plus farfelus, exploite les potentialités homophoniques de la langue, commente les tournures adoptées par les élèves, accorde une attention soutenue au parler des «naturels» rencontrés. Dans le *Voyage* de 1838, non sans humour, il convie les savants et grammairiens à se joindre à la troupe pour assister à la genèse d'un idiolecte:

C'est durant notre dîner de Glaris que ce [sic] sont agitées de hautes questions de linguistique. Faites vivre vingt hommes en colonie séparée, l'idiome qu'ils ont emporté avec eux va bientôt se modifier, et tantôt s'enrichir de mots, tantôt donner aux mots reçus des acceptions nouvelles, en telle sorte qu'on en est à se demander pourquoi les savants prennent tant de peine pour expliquer théoriquement et par conjectures la formation du langage. Que ne viennent-ils voyager avec nous! en six jours ils auraient vu poindre et croître une langue nouvelle; en un jour, ils auraient vu disparaître tous les noms propres de la troupe pour faire place à cinquante appellations nouvelles, quelques-unes folles, toutes vivantes et caractéristiques pour ceux qui les emploient.²⁵²

Sensible avant tout aux plaisirs de la route et de la parole, Töpffer ne craint pas les coq-à-l'âne, les développements inattendus, les trivialités et les ellipses à répétition. L'écriture des premiers *Voyages* tient plus du journal de bord que du récit concerté: les canons formels du genre n'y exercent donc pas leur loi avec la force ordinaire. En préface à l'édition de 1910 de quelques voyages jusque-là inédits, le critique Paul Seippel a d'ailleurs souligné combien cette manière débridée caractérise le ton du premier Töpffer: «On y sent un écrivain qui ne se surveille pas et garde l'aimable façon d'une causerie entre intimes.»²⁵³ Tous les soins du narrateur visent à rendre au mieux les joies de la promenade par la vivacité du récit, le choix des mots et des images, la mise au point d'un véritable «argot de voyage»²⁵⁴, le mouvement de la syntaxe. Il cherche toujours à insuffler des écarts dynamiques dans le code langagier même, comme s'il fallait échapper au degré zéro de l'écriture. En ce sens, l'attention que Töpffer porte au parler des «naturels», bergers du Valais ou paysans de Fribourg, est révélatrice: on peut y voir une des sources alimentant la diversité des registres qu'il aime à convoquer. Le langage populaire de Suisse romande intéresse en effet Töpffer non seulement pour des raisons formelles, mais pour l'effet idéologique que produit le choix concerté du parler régional: l'illustration d'un fort «esprit de nationalité».

«Ajouter de l'énergie au discours»: le parler populaire

Dans les *Voyages en zigzag*, les mots d'autrui, perçus comme savoureux par un effet d'exotisme, sont insérés dans le langage courant des marcheurs (et, partant, dans le récit qui en rend compte). Le but explicite de l'écrivain rejoint des préoccupations déjà signalées: il s'agit d'«ajouter de l'énergie au discours»²⁵⁵. Dans cette remarque métalinguistique du narrateur émerge l'idée selon laquelle la langue écrite, normalisée sous l'influence de la «grammairerie»²⁵⁶, serait comme vidée d'expressivité par sa convenance même.

Töpffer cherche donc à élaborer un style qui préserve et accroisse l'énergie des mots. Seul un écart distinctif à l'égard du code ordinaire peut produire cet effet dynamique: d'où le recours conscient à des expressions locales (le lexique trivial joue d'ailleurs le même rôle distinctif). Cette pratique, encore relativement rare à l'époque, est repérable un peu plus tard

chez George Sand, puis chez Erckmann-Chatrian et Léon Cladel, ou en Suisse, à la fin du siècle, chez Philippe Monnier ou Marguerite Burnat-Provins; la vogue des «régionalismes» littéraires, entre 1890 et 1945 environ²⁵⁷, la banalisera. Plusieurs facteurs peuvent expliquer son succès: l'affirmation identitaire d'une «petite patrie» contre une métropole centralisatrice²⁵⁸, la progressive folklorisation des usages dialectaux perçus comme des restes culturels²⁵⁹, la recherche enfin d'un contre-modèle à la civilisation urbaine et industrielle²⁶⁰. Par ce choix, Töpffer s'inscrit dans une tradition d'écrivains qui partagent le souci de briser ce qu'ils dénoncent comme un «académisme» de l'écrit, un immobilisme formel. Il se donne pour modèle non la langue écrite codifiée par l'école, mais celle parlée dans le «peuple» (plus ou moins imaginaire d'ailleurs); le langage oral fonctionne ainsi comme un réservoir de formes.

De passage à Bulle, c'est avec la plus grande attention que Töpffer écoute un hôtelier, le père Magnin: «Son langage est courtois, sauf des mots d'une énergie extraordinaire qui passent inaperçus du père Magnin; fortement aperçus de nous.»²⁶¹ L'extériorité permet de percevoir l'«énergie» d'expressions locales (images, tournures, vocables) que l'autochtone utilise «naturellement». Cette vision exotique du langage suppose la valorisation de registres langagiers dévalués par l'Etat, l'école et les grammairiens. Dans le *Voyage autour du Mont-Blanc*, le narrateur distingue encore les expressions du «vocabulaire suisse», «ces gaietés linguistiques qui ne sont point rares à rencontrer dans le vocabulaire des montagnards»²⁶², et qui témoignent d'une culture alpine menacée par l'uniformisation linguistique. Dans *Le Presbytère*, Töpffer systématise même le recours à ces «gaietés». Devenue principe de composition et garant d'authenticité, cette manière de procéder pose néanmoins des problèmes de légitimation. Comment et à quelles conditions peut-on écrire une langue parlée reléguée dans l'indignité? Entre la «faute» de langue et l'«originalité» stylistique, la distinction n'est pas commode, et les avis des écrivains, des grammairiens et des professeurs divergent à ce sujet²⁶³.

«Tous les paysans ont du style»: de Malherbe à Tobie Morel

L'attrait des écrivains (mais aussi des folkloristes ou des ethnographes) pour le parler paysan ne peut se comprendre hors d'un contexte idéologique: la langue des campagnes, encore imprégnée des dialectes, prend sens comme repoussoir de celle enseignée par l'école, perçue comme urbaine et véhiculée par les romans venus de France. Faire le choix de cette langue ni scolaire ni académique, dévaluée entre tous les registres sociaux du discours, c'est adopter une posture inséparablement esthétique et éthique à l'égard de certaines valeurs culturelles.

L'épisode de la rencontre de Tobie Morel, dans le *Voyage autour du Mont-Blanc*, illustre, au travers d'une performance linguistique, l'ensemble des idées défendues par Töpffer dans ses fictions. Notre auteur, nous le savons, n'a jamais dissimulé le but pédagogique et moral qu'il leur assigne. Tobie Morel est le prototype

de l'Helvétie villageois, pieux (il effectue un pèlerinage au Grand Saint-Bernard), économe et sage. Il se contente de sa vie provinciale, est indifférent à l'appât du gain et ne rêve pas de célébrité en ville; ainsi a-t-il, curieuse coïncidence, renoncé à s'établir à Paris... Dans ce scénario qui doit beaucoup, de la part de Töpffer, à la projection de valeurs idéologiques sur un «naturel», le bon sauvage version Morel incarne la fidélité à la «petite patrie»:

Tel que vous me voyez, je suis Tobie Morel, d'en dessus de Romont. En l'an de misère, l'an seize, j'allai trente lieues plus bas que Paris pour y recueillir la succession de mon aîné, d'où je revins en donnant le tour par les campagnes et par les villes. En ai-je vu là du nouveau, et puis du nouveau!... Eh bien! rien ne vaut le natal pour y vivre, et encore mieux pour y finir!... Et tenez, ajoute-t-il, quand, d'aisé que j'étais, cette succession m'eut fait riche, je pouvais m'aller élargir à Fribourg, à Paris, quoi!... Mais on n'emporte pas son natal, m'ai-je dit, et j'y suis resté.²⁶⁴

Le Presbytère, début du Livre quatrième, manuscrit autographe de l'édition de 1839. BPU.

de l'Helvétie villageois, pieux (il effectue un pèlerinage au Grand Saint-Bernard), économe et sage. Il se contente de sa vie provinciale, est indifférent à l'appât du gain et ne rêve pas de célébrité en ville; ainsi a-t-il, curieuse coïncidence, renoncé à s'établir à Paris... Dans ce scénario qui doit beaucoup, de la part de Töpffer, à la projection de valeurs idéologiques sur un «naturel», le bon sauvage version Morel incarne la fidélité à la «petite patrie»:

Tel que vous me voyez, je suis Tobie Morel, d'en dessus de Romont. En l'an de misère, l'an seize, j'allai trente lieues plus bas que Paris pour y recueillir la succession de mon aîné, d'où je revins en donnant le tour par les campagnes et par les villes. En ai-je vu là du nouveau, et puis du nouveau!... Eh bien! rien ne vaut le natal pour y vivre, et encore mieux pour y finir!... Et tenez, ajoute-t-il, quand, d'aisé que j'étais, cette succession m'eut fait riche, je pouvais m'aller élargir à Fribourg, à Paris, quoi!... Mais on n'emporte pas son natal, m'ai-je dit, et j'y suis resté.²⁶⁴

Suite à cette présentation, Töpffer fait l'éloge du parler de Morel en opposant explicitement son «français de souche» à l'usage normalisé, «terne et tout formulé», que l'école et les feuilletons répandent dans le peuple campagnard²⁶⁵. Les propos du Romontois, «recueilli[s] textuellement»²⁶⁶, font partie d'une argumentation dont la clé de voûte est l'adage: «Tous les paysans ont du style», énoncé par le chef du pensionnat lors d'un précédent voyage. Töpffer le décline directement d'une citation attribuée au poète grammairien Malherbe («J'apprends tout mon français à la place Maubert»). Le narrateur commente alors:

[Si] bien dire, c'est s'exprimer avec une propriété sentie, avec une justesse pittoresque et animée; si, avoir du style, c'est, à tous les degrés, se peindre, soi, dans ses façons de parler, peut-on dire mieux que Tobie Morel, et allier à autant de clarté plus de naturel? Et au lieu qu'on se lasse souvent de l'entretien d'un beau parleur qui revêt des idées même heureuses de formes conventionnellement irréprochables, peut-on s'ennuyer dans la compagnie d'un paysan qui présente les siennes, même communes, sous des formes frustes et inapprises, mais expressives et trouvées, en telle sorte que sa parole n'est plus guère que du sens, mais franc, natif, et comme transparent d'ingénuité?²⁶⁷

Une série de couples axiologiques se met en place: Tobie Morel contre le «beau parleur», le «paysan» contre le citadin, et donc la campagne contre la ville (représentée par Paris), les formes «expressives et trouvées» contre celles «conventionnellement irréprochables» mais aplaties. L'idéalisation de la langue populaire est à la mesure du discrédit jeté sur la sophistication des «romans et des théâtres» parisiens, et, partant, sur l'académisme langagier qui était de mise dans le monde intellectuel français. Dans son *Voyage* de 1838, en commentant l'idiolecte joyeux et inventif auquel recourt sa troupe, Töpffer prend à parti grammairiens et philologues:

Ils [les savants] auraient compris que tous leurs efforts pour fixer une langue vont à contresens de la vie du style, que les langues fixées sont des langues languissantes et malades, que les langues arrêtées sont des langues mourantes ou mortes.

Ils auraient compris pourquoi les poésies primitives, qui précèdent tous les dictionnaires, sont les seules éclatantes de couleur, et pourquoi les poésies civilisées sont des ramassis de couleurs ternes et de lambeaux qui ont vécu.[...]

Ils auraient compris qu'aucune langue n'est obscure pour ceux qui la font, si ignares soient-ils, et que beaucoup de langues deviennent louches à cause des doctes qui les nettoient, les blutent, les éclaircissent, et substituent leurs savants arrêts aux clartés du sens commun.

Ils auraient compris que le libre effort des gens qui sentent et qui n'aspirent qu'à s'exprimer est tout autrement fécond pour enrichir et animer la langue, que le laborieux effort des grammairiens de profession qui n'aspirent qu'à grammatiser.

Ils auraient compris qu'en fait d'idiome, la métaphysique des savants est une ânerie en comparaison de la métaphysique des simples; que parler n'est pas une science, mais un développement de notre nature, un besoin et un plaisir de notre âme, un exercice aussi charmant que facile, avant qu'on en eût fait une escrime apprêtée et conventionnelle.

Et tout ceci à propos du dîner de Glaris, où nous avons mangé du chamois.²⁶⁸

Töpffer invoque une autre source d'expressivité en lieu et place de la langue artificielle des coterie parisiennes: la langue du peuple telle que Malherbe la célébrait peu de temps avant sa mort et la fondation de l'Académie:

Mais ce qu'il convient de remarquer, c'est que le mot de Malherbe s'applique désormais avec plus de justesse peut-être aux hameaux, aux cantons retirés, et en particulier à quelques localités de la Suisse romande, qu'à la place Maubert. Car, certes, ce français dont parlait Malherbe, ce ne sont ni les jurons, ni les termes poissards qu'emploie le bas peuple, mais bien et uniquement ses façons vives, éloquentes, pittoresques de dire des choses simples ou communes; ses saillies d'expression, ses hardiesses de langage osées sans prétention et hasardées sans contrainte; ses trouvailles de mots et de tours frappées au coin du naturel ou de la passion, et non pas aplaties sous le laminage du bel usage, ou froidement triées dans le vocabulaire banal.²⁶⁹

Ce «français de souche», cependant, se perd et s'abâtardit sous l'influence de la «fausse instruction» du peuple:

[O]ù donc trouver aujourd'hui, dans quelque ville de France que ce soit, cette place Maubert, où le peuple, n'usant qu'à sa guise et selon son instinct de l'idiome purement traditionnel, charme et instruit à la fois un Malherbe par le sens, par le naturel, par la gauloise simplicité de son propos? Bien plutôt, ce semble, c'est dans les cantons retirés, dans les vallées écartées en dessus de Romont, à Liddes, à Sembrancher, à Bourg-Saint-Pierre, et en accostant le paysan qui descend la chaussée, ou en s'asseyant le soir au foyer des chaumières, que l'on a le charme encore d'entendre le français de souche, le français vieilli, mais nerveux, souple, libre, et parlé avec une antique et franche netteté par des hommes aussi simples de mœurs que sains de cœur et sensés d'esprit.²⁷⁰

Le paysan des confins, des *fines*, lieux «retirés» et protégés du monde moderne, témoigne dans sa langue même d'une supériorité éthique toute rousseauiste: notre auteur le juge simple, sain et sensé.

Dès lors, la mission édifiatrice du roman töpfférien consiste à mettre en scène ces personnages «sains» dans leur vie sociale. L'écrivain convoque à cette occasion des expressions régionales comme signe électif de leur authenticité préservée. La mise en texte, dans le corps du roman, de termes empruntés à des lexiques locaux (principalement le patois genevois) reste toutefois parcimonieuse: ces marqueurs viennent connoter un récit par ailleurs écrit en français «classique». On évoquera à ce propos la technique du *Presbytère*, le but qui lui est assigné, et sa réception par la critique.

«Laissons faire les petits Montaigne»: une tradition de «verdeur»

Avant que les récits qualifiés plus tard de «régionalistes» ne recourent systématiquement, dans les dialogues entre les personnages, aux expressions régionales comme effets de réel, avant *François le Champi* de George Sand et l'engouement félibrige, Töpffer insère dans les dialogues ou dans les lettres



des personnages du *Presbytère* des termes et locutions locales qui, comme il le souhaite, «ajoutent de l'énergie au discours».

Conscient de son audace et de la mauvaise réaction prévisible des «puristes» genevois ou parisiens, il a souci de s'en justifier à plusieurs occasions. La caution de Malherbe, on l'a vu, est convoquée pour expliquer, à l'aide d'une référence de poids, l'ancrage populaire de sa langue littéraire. De même, s'adressant à Sainte-Beuve, dans la lettre maintes fois citée, il construit la filiation de son procédé et le ramène à une tradition déjà «classique», c'est-à-dire dignement classée, afin de prévenir toute critique:

C'est là ce que j'avais lu librement, c'est-à-dire activement, lorsque je commençai à ouvrir les livres épars dans l'atelier de mon père; c'étaient Brantôme, Montaigne et surtout Rabelais, tous auteurs que je lisais sans les entendre, mais parfaitement captivé par les couleurs du style et par cette naïveté que Fénelon osait bien regretter. C'est ce goût pour la langue d'Amyot qui me fit plus tard grand admirateur du style *retrouvé* de Paul-Louis Courier, partisan de quelques-unes de ses théories un peu fausses, mais si bien dites, et plus récemment l'adepte déclaré de vos vues si justes et si nouvelles sur Ronsard et les poètes de son siècle.²⁷¹

Sainte-Beuve commentera à son tour la tradition revendiquée par Töpffer, redoublant par là l'effet de légitimation d'une technique assurément peu goûtée par les puristes:

Les idiotismes s'en vont, on est trop heureux de les ressaisir; on l'est surtout de les retrouver autour de soi sans trop d'effort, et de n'avoir qu'à puiser. C'a été la situation de M. Töpffer. [...] C'est le cas pour chacun d'aller son grand ou petit train intrépide: c'est le cas comme pour Montaigne, à la fin du seizième siècle. Laissons faire les petits Montaigne.²⁷²

Ces références prestigieuses donnent des lettres de noblesse au procédé töpfférien. Mais outre ces justifications par affiliation, il faut rendre compte des conditions concrètes de possibilité d'une telle technique, dans le contexte genevois d'après 1830.

«Il se prend à ce qui est sous sa main»: l'inspiration rapatriée

Le choix de Töpffer s'inscrit dans un moment particulier du champ artistique genevois, qui le prédisposait à fonctionner, non seulement sur un plan *esthétique*, mais aussi *éthique*, en colporteur de valeurs. En ce sens, il apparaît comme un *emblème de nationalité*²⁷³, et convoque une série de symboles dont la fonction politique est patente.

Il convient à ce sujet de rappeler les positions de Töpffer. Dans «De l'artiste et de la Suisse alpestre»²⁷⁴, par exemple, il engage les artistes genevois à trouver leur inspiration sur place et non à la mode de Paris, à peindre dans leur canton et pour leur public: cette conception pré-nationaliste d'un marché artistique protégé vise à soustraire la création locale aux influences de la capitale. Ressurgissent ici les thèmes helvétistes du siècle précédent, que le doyen Bridel avait systématisés dans un «Mémoire» de 1775 («le poète suisse ne représentera que des tableaux tirés de son pays; les scènes qu'il peindra appartiendront à sa patrie»²⁷⁵). Töpffer reprend à son compte ces propositions, insistant concrètement sur les conditions économiques nécessaires à la floraison d'un art genevois:

Appliquant aux objets sa sève, et ne la tirant pas d'eux, il se prend à ce qui est sous sa main; s'accommodant d'un vieux moulin comme d'un beau portique, de joyeux buveurs comme de saints martyrs, d'un pâtre comme d'un héros, et de toutes choses tirant des merveilles. Or, écoutez bien, les objets en nos pays manquent-ils? Nullement. Le génie manque, direz-vous... Non plus; il attend qu'on le paie.²⁷⁶

Cette injonction faite aux peintres ne laisse pas de faire songer à l'exemplaire Tobie Morel: le Fribourgeois se contente en effet de son «natal», et ne cède pas aux chimères parisiennes. Mais, hors du domaine de la peinture, le souhait de Töpffer transparaît de la même façon dans la technique romanesque du *Presbytère* et d'autres récits, dont la visée est, à l'origine du moins, strictement circonscrite au canton:

[J]'y ai voulu peindre les mœurs de ma patrie, et sans autre ambition que celle d'obtenir le suffrage de mes concitoyens, surtout de la masse, chez qui ces livres-là, tirés du terroir, renforcent, en le flattant un peu, l'esprit de nationalité, la seule sauvegarde et le plus précieux bien des petits pays [...].²⁷⁷

Le cadre de la «petite patrie» est d'emblée envisagé comme un lieu d'observation chargé d'affects, préfigurant les évocations campagnardes des écrivains «régionalistes», dont participera également, sur un

Le Presbytère, plan du Livre troisième, manuscrit autographe de l'édition de 1839. BPU.

mode certes plus scientifique, la vogue des études de folklore et de géographie régionale à la fin du siècle²⁷⁸: «c'est un tableau où se reconnaîtront peut-être quelques-uns des traits qui caractérisent ma patrie, petite et bien-aimée: ses campagnes, ses mœurs, sa foi»²⁷⁹. De même, le recours à des traits du langage oral-populaire romand a pour fonction, sous couvert de l'opposition entre le «bel usage» et l'«usage commun», de distinguer la production genevoise de celle de Paris. La conception que se fait Töpffer des modes picturales se nourrit des mêmes rejets et adhésions. A propos de la peinture de David, il écrit par exemple:

La langue académique, langue de formules élégantes mais froides, pures mais uniformes, cette langue en honneur sous l'Empire, c'est l'image de ce dessin académique dont je parle. Elle présente les mêmes défauts, par les mêmes causes. Elle substitue, en quelque sorte, le type à l'individualité, les formules consacrées par le bel usage, aux expressions qui naissent de l'usage commun. Cette langue, la voilà toute, et pour tous, dans le dictionnaire; pas plus que lui elle n'a de mouvement, de vie et de variété; elle s'est isolée de la nature, qui est ici le langage parlé, vivant, énergique, sans cesse étendu, modifié par tout le monde, et auquel, comme le dessin, elle doit se retremper sans cesse pour participer de ces qualités.²⁸⁰

Le refus de l'académisme parisien, pictural et littéraire, la valorisation de l'«énergique» langage parlé sur place et, corrélativement à cela, le dénigrement d'un régime politique (l'Empire) et de l'ancien occupant (la France) participent de ce rapatriement artistique.

«Là-bas, à la queue des seconds»

Un rappel historique est nécessaire pour saisir les transformations qui affectent, à l'époque de Töpffer, le champ artistique genevois. Celui-ci se réorganise de manière plus indépendante (en valorisant de plus en plus la création à Genève, par et pour des autochtones), au détriment du cosmopolitisme qui avait cours au siècle précédent. En effet, la restauration de la République genevoise, en décembre 1813, libère définitivement la ville de quinze années d'annexion française; son entrée ensuite dans la Confédération helvétique (1815) donne lieu à l'institution d'un patriotisme de cohésion, propre à renforcer le sentiment d'appartenance locale²⁸¹. La transformation du champ politique dans le sens de l'indépendance va de pair avec la mise sur pied d'un réseau institutionnel qui délimite désormais un véritable «champ»²⁸² artistique local. En face d'un art privé et essentiellement «étranger» dans la Genève du XVIII^e siècle, se voit peu à peu valorisé et publiquement légitimé, dans les premières décennies du XIX^e siècle, un art «genevois» produit à Genève.

La critique d'art de Töpffer, de par son ton didactique et programmatique, prônera constamment le *recentrement* sur le champ artistique local. Ses nombreuses injonctions, dans «De l'artiste et de la Suisse alpestre»²⁸³ par exemple, vont dans ce sens: refuser la référence étrangère, rechercher le coloris fidèle à la nature helvétique (Töpffer élabore même la notion de «ton local»²⁸⁴), valoriser le «naturel» et la «simplicité»,

recourir à une iconographie nationale (le «paysage alpestre» et l'«histoire suisse»), et enfin se méfier des excès de la manière, pensés comme typiquement «français». Tout cela rappelle bien sûr les règles édictées par le doyen Bridel...

Dans les fictions qu'il se plaît à écrire, Töpffer ne procédera pas autrement. Son repli sur la «petite patrie» risque cependant de le couper d'un public non genevois. Töpffer a-t-il pu imposer le «ton local» hors de sa cité natale et suspendre la prépondérance symbolique et éditoriale du monde littéraire parisien? La réponse est complexe. L'historien de la littérature «nationale» romande, Philippe Godet, quant à lui, croira à la fin du siècle pouvoir répondre affirmativement. Loin de rendre compte des faits, son récit tire cependant les conséquences de la démarche töpfférienne:

Töpffer savait ce que tant d'autres n'ont pas su: se passer du succès de Paris et du sourire de M. Jules Janin. Rappelons ce qu'il écrivait alors:

«Si j'étais artiste de talent, je m'efforcerais de chercher et de trouver ma réputation ici, à Genève, et, au besoin, j'aimerais mieux y marcher parmi les premiers de l'endroit, que là-bas à la queue des seconds ou des troisièmes... Si j'étais la patrie, je dirais aux artistes, aux gens de lettres, aux savants, et à tous ceux qui se distinguent par leurs travaux et par leurs talents: "Vous êtes mes enfants; sachez vous trouver bien sous le toit paternel, et plantez-moi là ce Jules Janin!"»²⁸⁵

Un décret ne suffit évidemment pas à annuler la domination symbolique exercée par l'édition et la critique parisiennes. Tout au plus le repli sur des hiérarchies locales (selon l'adage «plutôt le premier dans son village que le deuxième à Rome») donne-t-il l'illusion d'adoucir ses effets. Il n'est pas certain en outre, et notre étude tend à le montrer, que Töpffer n'accordât pas d'importance aux sanctions parisiennes... On sait au contraire le soin qu'il a apporté à faire fructifier les remarques bienveillantes de Sainte-Beuve!

La démarche töpfférienne demeure cependant suffisamment locale pour répondre à l'idéal-type de l'écrivain «national» recherché par Godet: «Il y a une leçon à tirer de cette carrière d'écrivain: si la France aime, si la France estime Töpffer, n'est-ce pas précisément parce qu'il est demeuré lui-même, parce qu'il s'est sagement contenté de "boire dans son verre"»²⁸⁶

«Sagement boire dans son verre»: n'est-ce pas là une belle définition de la stratégie régionaliste que Godet met en valeur à l'époque où celle-ci, dès 1890 environ, se répand dans les provinces?

Le Presbytère: un précurseur du «régionalisme»?

On peut considérer *Le Presbytère*, selon les critères définis par Anne-Marie Thiesse²⁸⁷, comme une production régionaliste avant la lettre: le récit, outre qu'il est consacré à une tranche de vie «provinciale», s'inscrit dans le mouvement d'indépendance du canton de Genève. Il est contemporain de l'institutionnalisation du sentiment national genevois puis «helvétique», et Töpffer y exprime, tout comme dans ses critiques d'art, ses positions politiques.

Paru à Genève en 1839²⁸⁸, ce gros roman épistolaire en deux tomes prolonge une nouvelle du même titre, publiée dans la *Bibliothèque universelle* en 1832²⁸⁹. La vie campagnarde genevoise est au centre de l'intrigue, qui conte l'entrée dans la vie d'un jeune homme, abandonné par ses parents puis élevé par le pasteur du village, contraint à «partir» en ville de Genève pour sa formation. Construit sur l'opposition ville-campagne (recoupant celle de la nature et de la culture), avec toutes les connotations axiologiques qu'elle implique, il procède d'un désir de rompre avec le roman français contemporain en ramenant l'action dans la «petite patrie» des origines. Töpffer a expliqué les raisons de son attachement inconditionnel à cet ouvrage, beaucoup moins prisé en France que les *Nouvelles* ou les *Voyages en zigzag*. La mise en scène de la langue populaire genevoise, des mœurs campagnardes, des valeurs protestantes, forme un tout que vient animer un sentiment de fidélité au lieu natal:

Le Presbytère est le plus gros et sera toujours pour moi, très indépendamment de son plus ou moins de mérite ou de défauts, le plus cher de mes enfants. Et ce livre-là, bien que j'aie fait paraître le premier livre cinq ans avant les autres, je l'ai conçu d'une pièce. Il vous plaira bien peu, je le crains. Pourquoi j'y suis affectonné? C'est parce que j'y ai vécu beaucoup; [...] parce que j'y ait peint un gredin à qui ressemblent beaucoup de gredins moins noirs pourtant; parce que, dans les lettres de ce gredin, j'ai employé un idiome fort vulgaire, mais qui a le charme (le défaut pour les étrangers) d'être l'idiome natal, et dans les lettres de Reybaz, un français un peu ancien et libre que j'aime par-dessus tout, parce que je m'en suis donné à cœur joie, et d'étudier des caractères, ce que j'aime merveilleusement, et de larmoyer vers la fin, ce que j'aime encore.²⁹⁰

A Sainte-Beuve, aussi, Töpffer présente son emploi du langage genevois:

La langue de Champin, c'est notre idiome local qui ne passe pas pour élégant, mais qui ne manque pas de caractère. – La langue de Reybaz, c'est la langue des anciens du village, dans nos cantons retirés où se conserve un français plus vieilli que celui des villes et plus coloré quelquefois. Ce serait ma langue naturelle, si l'on se choisissait sa langue.²⁹¹

L'attachement de Töpffer aux usages qu'il évoque est solidaire de son goût pour des valeurs qu'il attribue aux paysans: la simplicité, l'honnêteté, la franchise. Cette version du *bon sauvage* ne prend son sens qu'en regard du nouveau style de vie urbain. Dans un récit comme *Le Presbytère*, le recours concerté à des expressions populaires ou archaïques n'est donc pas une simple «fidélité» au réel: le langage local renvoie à ce que Barthes nommait un «objet-signe»²⁹², il est érigé au rang d'écart distinctif propre à illustrer la spécificité (régionale, mais aussi morale) de l'histoire qui nous est racontée.

«Plus de trait et de saveur»

Quelle place et quel rôle Töpffer assigne-t-il à ce procédé stylistique dans son roman? Introduire dans la langue littéraire des mots et des tournures tirés de la langue orale-populaire, dévaluée par l'enseignement

comme un *reste* du passé, c'est, à l'époque, prendre des risques²⁹³. Il y aurait mille exemples de l'*hypercorrection* qui résulte, chez nombre d'auteurs formés en Suisse française, d'un contrôle anxieux de leur discours, mesuré à l'aune du «bon français» de la langue écrite codifiée à Paris²⁹⁴. Töpffer a lui aussi subi des rappels à l'ordre de type scolaire, telle cette remarque de son ami Soret après lecture de «La bibliothèque de mon oncle»:

L'oncle Tom (page 28), bon Genevois s'il en fut onc, salue son neveu par un *Adieu Jules* tiré d'après nature mais qui n'est point logique; c'est un provincialisme qu'on vous reprochera; ôtez-le, mon vieil ami, et mettez *Bonjour* en sa place; il y aura moins de vérité locale, mais les critiques n'auront plus rien à vous dire.²⁹⁵

Sans tenir compte de ces injonctions, Töpffer en est venu peu à peu à choisir consciemment et avec un souci de composition les expressions locales. Il faut noter que, au cours du XIX^e siècle, les romanciers ont accordé de plus en plus d'importance à la stylisation élaborée du parler populaire ou provincial dans leurs dialogues²⁹⁶: le procédé de Töpffer s'inscrit dans ce mouvement. Comme chez Balzac, George Sand ou Paul de Kock, le lexique local n'apparaît pas dans la voix narrative, mais dans les propos *directs* des personnages (en dialogues ou par lettres). Les personnages eux-mêmes portent alors la responsabilité de ce langage, indigne d'ordinaire d'accéder à l'écrit et au code littéraire; le narrateur se contente de citer leurs discours afin d'accroître la vraisemblance de son récit, mais n'encourt pas le reproche de «mal écrire».

Examinons un premier cas de transposition du parler dans une lettre du chantre Reybaz au jeune Charles. Sa syntaxe oralisée fourmille d'archaïsmes et s'écarte du «bon usage»:

Je sais bien sa pensée, c'est que vous soyez ministre, afin de pouvoir pratiquer votre état par ici, ou tout au moins sans qu'il la [Louise] sépare de moi. Sur ce point, c'est à vous de voir, sans que rien je demande. J'ai fait mon temps; ce n'est pas aux vieux de gêner les jeunes. Ainsi, vous choisirez comme ça vous semblera profitable pour vous, pour elle, mais sans vous faire souci de moi. Si vous penchez au négoce, comme quoi il faut vaquer à ses affaires, et voyager à l'étranger, que je ne vous retienne: je me veux assez suffire; que si vous penchez vers autre chose, tout de même, moyennant que ce soit un état sûr, et qui rapporte.²⁹⁷

Dans les lettres, on trouve également des idiosyncrasmes («Informez-vous voir»²⁹⁸), des usages prépositionnels régionaux et diverses locutions prosrites de la langue littéraire («aussi bien comme»²⁹⁹). La langue de Champin, le vieux portier ami de Reybaz, est quant à elle plus riche encore de marques locales.

Dans l'édition parisienne de 1845, qui signale une «version revue par l'auteur», des notes lexicales apparaissent: elles indiquent par exemple que *drujon* signifie «femme forte», *bouèbe*, «petit enfant», *rapistoquer*, «réparer», *greholer*, «grelotter», etc. Par-delà le vocabulaire, Töpffer conserve les formes les plus typiques de la langue orale-populaire (ainsi le recours au «ça» et au «on»³⁰⁰):

Bon, que je me dis, sans rien dire, je te vas guetter de près, sacripant d'étudiant! Vient le soir. Il sort de même; je lui ferme dessus. Rien jusqu'au lendemain à dix heures. [...] Alors j'aposte la Jacquemay, pour savoir un peu. Elle en apprend des vertes.³⁰¹

Plus que les termes sélectionnés et mis en scène par l'écrivain, nous intéressent ici les paratextes nécessaires à en préparer la lecture: les notes justificatives, absentes de l'édition de 1839, introduites par Töpffer pour l'édition parisienne. Celles-ci sont en effet explicitement destinées au lectorat non genevois. Elles ont partie liée avec l'extension de l'aire éditoriale du roman, et répondent donc à un souci véritable de *traduction*. Leur présence se manifeste dès la première lettre du chantré Reybaz à Charles:

Comme on l'a vu par la lettre du chantré qui termine le premier livre, le langage de ce personnage lui est particulier: c'est l'idiome des anciens de village dans les cantons retirés de la Suisse romande, où se conserve un français plus vieilli que celui des villes et plus coloré quelquefois.³⁰²

On aura reconnu les termes mêmes employés par Töpffer dans sa lettre à Sainte-Beuve: les archaïsmes, pensés comme des *restes* à préserver, sont désignés par des métaphores sensibles («plus coloré»), très fréquentes pour qualifier les parlers locaux (couleur, saveur, fraîcheur), qui auraient échappé à la normalisation du français scolaire.

La seconde note concerne le langage populaire de Champin:

Les lettres du personnage que l'auteur introduit ici sont écrites en pur idiome genevois populaire, mais d'ailleurs fort intelligible en France, hormis en ce qui concerne un très-petit nombre d'expressions absolument locales, dont nous aurons soin de donner la signification à mesure. Au surplus, cet idiome, qui gagne en liberté de tours et en vivacité pittoresque ce qu'il perd en correction, a plus de trait et de saveur, au dire d'un habile critique, M. Sainte-Beuve, que le style genevois simplement francisé, qui n'arrive trop souvent à être correct qu'en se passant d'être aisé et naturel.³⁰³

Ici encore, c'est à l'intention d'un destinataire potentiel français qu'on rétablit un langage «intelligible», c'est-à-dire aligné sur le bon usage de Paris. La caution de Sainte-Beuve est une fois de plus invoquée: preuve que le pouvoir symbolique de la capitale peut se mettre au service des particularités locales. Mais on goûte alors le «pur idiome genevois» sur le mode déréalisé et savoureux de l'*exotisme*. Ce style, qui conserve les tournures du «français de souche»³⁰⁴, prétendument originel, plutôt que d'adopter le langage «simplement francisé» ou acculturé, participe de cette résistance symbolique aux valeurs françaises dont témoigne toute l'œuvre du professeur genevois. Par son choix formel, Töpffer donne le primat à l'*expression* (la métaphore de la «saveur») sur la *correction*.

S'inscrivant dans un conflit désormais classique entre les grammairiens et les écrivains, Töpffer reprend à son compte l'idée d'un déficit expressif de la langue «correcte» et normalisée. On retrouve cette intuition – latente depuis le XVII^e siècle chez de nombreux auteurs – dans les projets de Vallès, Zola, puis de Ramuz et Céline en vue d'une réhabilitation littéraire de l'oral-populaire³⁰⁵. «Ajouter de l'énergie au discours» en puisant à la source, varier le traitement de la langue, la revitaliser: tel est le but de l'écrivain qui, dans cette déploration du manque de «vivacité» du «français correct», règle ses comptes avec la centralisation parisienne et ses effets à Genève.

«Un vrai cuistre de province»: le verdict de Sainte-Beuve

Comment pouvait être accueillie, à Paris, dans la République des Lettres, l'affirmation, à travers un style et des thèmes littéraires, d'une identité locale aussi marquée? Les expressions et le cadre explicitement régionaux choisis par Töpffer ne réservaient-ils pas son roman à un lectorat romand? Il est impossible ici d'étudier en détail la réception française du *Presbytère*. Mais on peut avancer que la première édition genevoise du roman eut peu d'échos en France. Le prudent hommage de Sainte-Beuve, deux ans plus tard (15 mars 1841), n'exprimait pas, quant à lui, le sentiment général de la critique. Au contraire, il a constitué un tour de force par lequel l'auteur des *Lundis*, grâce au crédit dont il jouissait, put rédimier la «rudesse du provincial» en la convertissant en «exotisme littéraire»³⁰⁶ susceptible d'exportation. Tous, en effet, n'étaient pas de son avis; rappelons l'acide commentaire du *Charivari* – à lire contre Sainte-Beuve autant que contre Töpffer –, attribué à Gustave Planche:

Sainte-Beuve a perdu toute ma confiance: son dernier article sur un certain Tropfer, Tapfer, ou Topfer, est complètement au-dessous de la critique. Je sais bien que les écrivains actuels sont tous plus ou moins indignes de l'attention de la Revue; mais quand on manque de sujets, on fait des vers, ou l'on garde le silence. Ce Tropfer, à vrai dire, me semble un vrai cuistre de province, propre tout au plus à écrire des chroniques dans le journal de son département. [...] La poésie du peintre Topfer est la sépia du ridicule, la gouache de l'absurde, c'est le lieu commun délayé dans le godet de l'impuissance.³⁰⁷

Plus tard, un défenseur du mouvement littéraire romand déplorera – à des fins partisans il est vrai – l'accueil que la France a réservé à Töpffer:

La Suisse française produit-elle un auteur illustre, quelque écrivain excellent et hors de ligne, comme Jean-Jacques Rousseau ou M^{me} de Staël, aussitôt les Français le lui disputent [...]. S'agit-il, au contraire, d'un auteur secondaire, d'un homme dont le mérite consiste bien plus dans le fond des idées, dans la valeur intrinsèque des choses trouvées que dans le style et l'expression, aussitôt on se récrie à Paris sur la lourdeur, l'étrangeté, la quasi barbarie de sa manière de dire ou d'écrire les choses. On relève ses idiotismes; on déplore qu'il n'ait pas vu le jour sur une rive plus française que celle du Léman.³⁰⁸

Malgré ce lamento, le critique a sagement intériorisé, et à son insu, le classement parisien («un auteur illustre», «un auteur secondaire»). Il éclaire ici, à travers le cas de Töpffer, la difficile réception des écrivains de Suisse française, entre assimilation et déclasserment.

Dans ce contexte, Sainte-Beuve est le premier critique français à s'être (fictivement) écarté du point de vue parisien dans son étude sur Töpffer: ce décentrement lui a permis d'élaborer une explication non plus essentialiste, mais en termes de situation géohistorique, de la production littéraire de Suisse francophone. Seule cette interprétation permettait alors de revenir sur un verdict ontologique d'infériorité, dont les auteurs ont eu peine à se défaire. L'analyse de Sainte-Beuve reposait sur sa propre expérience:

il avait pu constater sur place la condition des écrivains en Suisse française lors de son cours sur Port-Royal, à l'académie de Lausanne, entre novembre 1837 et juin 1838³⁰⁹. Dans son article de mars 1841, «Romanciers et poètes de la France: M. Töpffer», le critique confère à l'auteur genevois un rôle inaugural – rien moins que «l'expression libre et poétique de la Suisse par elle-même»³¹⁰ –, non sans évoquer, aussi, la situation des écrivains romands:

C'est une étrange situation, et à laquelle nous ne pensons guère, nous qui ne pensons volontiers qu'à nous-mêmes, que celle des écrivains qui, sans être Français, écrivent en français au même titre que nous, du droit de naissance, du droit de leur nourrice et de leurs aïeux. Toute la Suisse française est dans ce cas; ancien pays roman qui s'est dégagé comme il a pu de la langue intermédiaire du moyen âge, et qui, au seizième siècle, a élevé sa voix aussi haut que nous-mêmes dans les controverses plus ou moins éloquentes d'alors. Ce petit pays, qui n'est pas un démembrement du nôtre, a tenu dès lors un rôle très important par la parole; il a eu son français un peu à part, original, soigneusement nourri, adapté à des habitudes et à des mœurs très fortes. Il ne l'a pas appris de nous, et nous venons lui dire désagréablement, si quelque écho parfois nous en arrive: *Votre français est mauvais*; et à chaque mot, à chaque action qui diffère, nous haussons les épaules en grands seigneurs que nous nous croyons. Voilà de l'injustice; nous abusons du droit du plus fort. Des deux voisins, le plus gros écrase l'autre. Nous nous faisons le centre unique; il est vrai qu'en ceci nous le sommes devenus un peu.³¹¹

Retraçant à grands traits la genèse des différences linguistiques entre Paris et la Suisse française, Sainte-Beuve voit la place dans ce contexte pour des «petits Montaigne» libres du joug académique de la capitale:

Mais dans tous [ces petits Etats], si l'on va au fond et à la souche, on retrouve, à travers la diction, de vives traces et comme des herbes folles de la végétation libre et vaste du seizième siècle, sur lesquelles, je crois l'avoir dit ailleurs, le *rouleau du tapis vert* de Versailles n'a point passé. Ces restes de richesses, piquantes à retrouver sur les lieux, et qui sont comme des fleurs de plus qui les embaument, n'ont guère d'ailleurs d'application littéraire, et les écrivains du pays en profitent trop peu. Nous verrons que M. Töpffer y a beaucoup et même savamment butiné; ce qui fait (chose rare là-bas) que son style a de la fleur.

Qu'on se figure bien la difficulté pour un écrivain de la Suisse française, qui tiendrait à la fois à rester Suisse et à écrire en français, comme on l'entend et comme on l'exige ici.³¹²

Le critique cautionne donc ce style de «vivacité» (décliné sur le mode du végétal: «herbes folles», «fleur»), ayant le privilège du naturel («douce et saine saveur»³¹³), et capable de tenir tête aux œuvres parisiennes, «si raffinées et si infectées»³¹⁴. Un ton décidément helvétiste sous la plume de Sainte-Beuve... Bien qu'il se donne l'allure de dénoncer l'arbitraire parisien («des deux voisins, le plus gros écrase l'autre») en matière de «correction», le critique ne s'épargne pas toutefois la traditionnelle leçon de «bon» français que Rousseau, M^{me} de Staël ou M^{me} de Charrière s'étaient déjà vus infliger³¹⁵. Il demande donc qu'il lui soit «permis de noter grammaticalement plusieurs locutions particulières qui se reproduisent assez souvent» chez le Genevois. Qu'il s'agisse de «mots du

cru» ou d'archaïsmes, le critique n'admet les locutions régionales qu'à une condition: elles ne doivent pas relever d'un «hasard» négligent, mais d'un choix d'«art». L'usage local peut être perçu comme une «saveur exotique» au seul prix d'une intentionnalité esthétique:

Tous ces mots du cru, ces locutions jusque-là éparses chez lui un peu au hasard, se sont même élevés à l'art véritablement, sous sa plume, dans quelques lettres de *Champin*, l'un des personnages du *Presbytère*. «On y peut voir, dit-il excellentement, ce qu'est notre idiome local parlé dans toute sa nationale pureté, et juger de la difficulté qu'on doit éprouver à se dépouiller, pour écrire purement, de cette multitude d'idiotismes dont les uns, inusités dans la langue française actuelle, n'en sont pas moins de souche très française, dont les autres voilent sous une figure expressive le vice de leur origine, dont tous ont pour nos oreilles le caractère du naturel et le charme de l'accoutumance.» Quant à nous, pour qui cette *accoutumance* n'existe pas, quelque chose pourtant du charme se retrouve. Est-ce donc le pur caprice d'un palais blasé? Ce que je puis dire, c'est que ces idiotismes, ménagés et bien pétris dans un style simple, me font l'effet d'un pain bis qui sent la noix.³¹⁶

Sainte-Beuve compare alors les écrivains contemporains à des «pirates» faisant la course sur l'«écume» «bouillonnante, et quelquefois très brillante»³¹⁷ de la langue: ils mènent des expériences stylistiques en quelque sorte illégales à l'égard de la juridiction grammairienne ou académique. Tout se passe comme si une légitimité *stylistique*, dont les écrivains se revendiquaient les seuls maîtres, émergeait aux côtés de l'ancienne légitimité *grammaticale* des professeurs et des académiciens. Sainte-Beuve fournit ici un indice supplémentaire de l'«autonomisation» du champ littéraire, qui s'accélère à cette époque³¹⁸. Le critique parisien veut imposer l'idée qu'une «étude approfondie du style»³¹⁹, c'est-à-dire une légitimité purement esthétique, cautionne les usages du *Presbytère*, soustraits dès lors à la stricte norme grammairienne.

De son côté, Töpffer sait que le suffrage publiquement exprimé de Sainte-Beuve peut seul le prémunir contre les critiques «puristes» genevois et parisiens³²⁰. Qu'on ne se trompe pas, toutefois, sur cette prétendue victoire de la différence régionale: la règle du jeu reste bel et bien définie à Paris. En effet, seul l'appui d'un critique reconnu dans la capitale est apte à faire lire la tentative töpfférienne comme un effet de «style». Ultime remarque – et peut-être provocation – de la part de Sainte-Beuve: le critique propose de faire du *Presbytère* une source philologique:

Il me semble pourtant, dût la proposition d'abord étonner un peu, que, maintenant que l'Académie française entreprend un dictionnaire *historique* de la langue, ce dépôt de vieux parler cantonal, rassemblé dans le *Presbytère*, pourrait devenir un des fonds à consulter; on en tirerait à coup sûr des remarques utiles sur la fortune et les aventures de certains mots.³²¹

L'exotisme géographique initial devient écart *temporel* sous la plume de Sainte-Beuve qui, après son ouvrage sur Ronsard et les poètes du XVI^e siècle, est sensible plus que jamais au français ancien.

Töpffer relu et... corrigé à Paris

Voilà donc notre Montaigne absous... Enfin, presque. Dans une préface écrite après la mort de Töpffer, en 1853, Sainte-Beuve sait manier simultanément l'éloge et le coup de griffe:

La langue de Töpffer est à lui, et il le sait. Il n'y a pas visé d'abord, et elle lui est venue comme cela. [...] Il y a là des dialectes d'emprunt et des patois indigènes. Le français, qui est très indigène en quelques parties, est resté âpre et n'a jamais eu sa greffe définitive. Genève pourtant y a donné son poli et son pli. Mais traversée en bien des sens et formée d'une population mi-partie française, italienne et germanique, Genève aurait fort à faire pour garder une langue pure. Töpffer n'a jamais cherché qu'à l'avoir naturelle [...]. Tout en admirant nos grands écrivains, il ne les imite donc pas le moins du monde: placé hors du cercle régulier, et pour ainsi dire national, de leur influence, il ne trouve pas qu'il y ait révolte à ne pas les suivre, même dans les formes générales qu'ils ont établies et qui font la loi en France; il n'est pas né leur *sujet*. Il écrit d'emblée à sa guise, comme il croque le paysage. Sans y mettre tant d'artificiel il procède comme Courier, ou plutôt c'est un Montaigne né près du Léman, et qui cherche à racheter sa rudesse et certains sons rauques par du mordant et du vif. Aussi, [...] s'il n'a presque jamais ce qui chante, il a ce qui accentue et ce qui saisit.³²²

«S'il n'a presque jamais ce qui chante»... Cette vertu française n'appartient décidément pas au provincial voué à parler la rude langue du pittoresque et du «naturel». Mais ce Genevois écrit-il vraiment «à sa guise»? Sa liberté n'a-t-elle pas des limites que le bon usage se doit de signaler?

A ce sujet, un épisode en dit long sur le pouvoir d'«intimidation» (le mot est de Ramuz, qui subira des pressions du même ordre) du jugement parisien sur les écrivains de province. A l'origine, on pourrait croire à une anecdote sans importance: pour l'édition parisienne des *Nouvelles genevoises* (1841), Sainte-Beuve et le correcteur de l'éditeur Charpentier interviennent «des centaines et des centaines de fois»³²³ sur le texte original de Töpffer. On a déjà évoqué dans quelles circonstances Sainte-Beuve a extorqué au Genevois son consentement. Peu importe: l'édition dans la capitale est une affaire trop importante pour faire la fine bouche. D'ailleurs, au moment de la relecture des épreuves, que Sainte-Beuve supervise avec le prote, le critique minimise l'importance des retouches:

L'impression des nouvelles est commencée; quoique je ne sois pas précisément l'éditeur et que d'autres personnes habituées aux corrections d'impressions se chargent de ce soin, j'y ai l'œil; j'espère que vous trouverez que la fidélité de la reproduction est aussi complète que possible; quelques mots très rares par-ci par-là ont été touchés, mais seulement pour des riens et sans que la nuance naïve en souffre.

C'est dans ce sens que j'ai réglé, avec la personne chargée des épreuves par Charpentier, la mesure et les points de révision, et j'espère bien que tout cela sera soigneusement observé.³²⁴

Töpffer, soucieux sans doute de ne pas créer de litige, ne conteste rien, et reconnaît que les modifications ont été apportées avec une «conscientieuse discrétion». Toutefois, après ces propos pacifiques,

il laisse poindre quelques remarques pour défendre son «droit» auprès de l'éditeur:

Il en est [des corrections] qui corrigent de véritables fautes: je dois des remerciements à ceux qui me les ont octroyées. Il en est aussi dont je ne sais pas le motif, parce qu'elles changent des expressions françaises contre des expressions françaises, auquel cas l'auteur doit toujours conserver son droit. Il en est une où, au lieu de *rassurant espoir*, qui n'a rien d'impropre que je sache, on me fait dire *rassérénant espoir*; ce qui est à mon sens maniéré, et jure horriblement avec le reste de mon vocabulaire.

Mais ce sont là des vétilles. Je m'estime content.

En un endroit il y a une infidélité pendable. C'est une phrase tout entière où il est question d'Emile menuisier, que l'on a intercalée dans le texte. Mais ne pendez personne, et recevez, Monsieur, avec mes remerciements [...].³²⁵

Le Genevois ne voyait donc pas que des «vétilles» dans ces interventions; il a simplement laissé faire, afin de ne pas compromettre l'entreprise. D'ailleurs, par la suite, Töpffer a soigneusement annoté l'exemplaire Charpentier dans les marges, relevant, à son usage, les variantes, et ajoutant des commentaires. Dans l'édition de 1845, préparée cette fois par son cousin Dubochet avec ses propres instructions, l'écrivain rétablit le texte original...

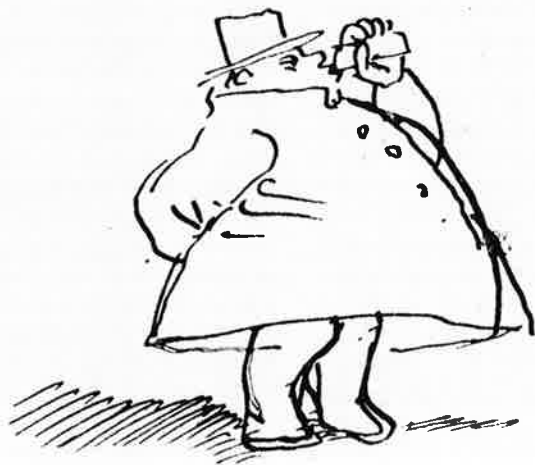
Otez-moi ces «vessies»...

Observons, à la lumière des travaux de Léopold Gautier, les variantes significatives de l'édition parisienne de 1841. On distinguera trois types de corrections, chacune engageant un aspect du rapport culturel de Paris à la Suisse romande.

D'abord, la correction de locutions spécifiques à la Suisse française, auxquelles on a substitué les règles du «bon usage»: «depuis ma fenêtre» devient «de ma fenêtre» chez Charpentier, «pendant qu'il me causait» devient «pendant qu'il me parlait»³²⁶. Dans un autre passage de l'édition parisienne, le verbe «causer» est conservé, mais commenté en note comme «une locution familière dans le canton de Genève». Que le mot soit changé ou qu'un paratexte (la note) vienne le réorienter vers le terme jugé idoine, nous avons affaire à une même démarche: celle d'une *traduction*, qui assure le passage du texte d'un monde culturel à l'autre. Dans cette opération, les traits distinctifs de la culture d'origine s'effacent au profit des normes de la culture d'arrivée.

Deuxième type de correction, la suppression régulière des tours caractéristiques de l'oralité. L'exemple le plus frappant est la substitution du «il» (neutre) au «ce»: «c'est vrai» devient ainsi «il est vrai». Les retouches travaillent dans ce cas l'opposition normative entre oral et écrit, le premier étant le plus étranger à la langue littéraire, et socialement indigne de celle-ci. La distinction entre les registres *littéraire* et *populaire* de la langue, implicite ici, en recoupe une troisième: celle de la *distinction*, opposée à la *trivialité*. Il s'agit de couples d'antinomies instituées dans et par la langue, et renvoyant aux hiérarchies sociales (le «haut» contre le «bas»).

Je reprends la plume, ma Rigolotte,
pour te dire qu'il pleut toujours,
et qu'il est arrivé un petit monsieur
si gros, si gros, qu'on n'ose pas passer
à côté de lui quand il boit, de peur
qu'il n'éclate. Voici son portrait.



Le dernier genre de retouches ne concerne plus les provincialismes, ni le registre énonciatif. Il tente de contrôler les connotations triviales du lexique töpfférien et de les assourdir par des termes jugés bienséants: «cuisse de poulet» devient ainsi «aile de poulet», la «cuisse» portant, semble-t-il, à confusion... Dans «La bibliothèque de mon oncle», Sainte-Beuve supprime également, dans l'énumération des instruments du peintre, ses «vessies». Il reproche encore sa «mouche bovine» au *Festus*, comme au héros de «L'héritage» sa «côtelette» et son «cure-dents»³²⁷. Ces expressions, dont le critique estime qu'elles manquent de «distinction à l'extrême surface», relèvent dans leur majorité du paradigme corporel et charnel. Les termes incriminés s'attachent à l'animalité ou aux besoins physiologiques («vessies», «cure-dents»), domaines que la pudeur du temps croyait devoir voiler d'une gaze verbale. Ce glissement des connotations de la trivialité vers la distinction tente d'euphémiser le texte original, afin d'éviter toute faute de goût.

Un bilan de ces corrections s'impose. Les trois types d'intervention orientent le texte vers les codes de lecture de son public. La suppression des tours dialectaux ou régionaux et le recours à la note philologique ramènent le récit vers l'usage académique prescrit dans la capitale. La transformation des tournures orales au profit des formes écrites, ensuite, conforte la langue légitime dans sa qualité d'étalon normatif. Enfin, l'introduction d'un vocabulaire plus pudibond que l'original est explicitement destinée au public bourgeois urbain et motivée par le respect de la bienséance.

Les changements opérés opposent en résumé, terme à terme, trois réalités: Paris à Genève (ou à la «province»), l'écrit à l'oral, et enfin, le distingué au trivial. Autrement dit, l'ensemble des traits par lesquels Töpffer prétendait explicitement différer de la littérature parisienne de son temps – le retour à la petite patrie, le choix de l'oral-populaire, le sens commun et l'image concrète plutôt que les conventions savantes – se voient atténués par les corrections qu'on apporte à son texte, et ramenés vers les canons en vigueur dans la capitale. Cela non sans une certaine condescendance dont témoigne encore, au début du XX^e siècle, un préfacier pourtant peu avare de louanges:

Les quelques taches qui déparent le style de Töpffer, viennent visiblement de l'idiome provincial, dont l'habitude a fait comme une surprise à la plume exercée de l'écrivain, et presque toutes ces fautes sont les étrangetés particulières à ce style qu'on a nommé le style *réfugié*, le style des protestants français réfugiés en Hollande ou en Suisse après l'édit de Nantes, et dont la langue avait bientôt reçu l'atteinte de l'élément étranger...³²⁸

Ces exemples montrent bien, si besoin est, la domination symbolique exercée sur la littérature produite en province. Les manifestations de cette dépendance ne se limitent pas aux différences de potentiel éditorial. Elles pèsent de tout leur poids sur les choix *thématiques* (l'imagerie rurale mobilisée contre les valeurs urbaines) et sur les *possibles stylistiques* des créateurs embarqués malgré eux dans un réseau asymétrique d'échanges culturels.

Lettre à Esther Töpffer,
Vichy, 12 juin 1845.
BPU.

«Carte pour servir à l'intelligence des Voyages et Aventures du DOCTEUR FESTUS dressée par Jean Renaud arpenteur assermenté», illustration autographiée, *Voyages et aventures du Docteur Festus*, Genève, Ledouble et Cherbuliez, 1840.

Un artiste romantique?

De nos jours, Töpffer comme écrivain passe généralement au second plan: les regards critiques convergent vers le dessinateur et l'inventeur de la bande dessinée. Les textes littéraires, quant à eux, appartiennent pour la plupart à des courants relégués dans les marges de l'histoire de la littérature: leurs intentions morales et leurs liens revendiqués avec une région périphérique les ont doublement dévalués. Lire Töpffer oblige à se poser d'emblée la question des hiérarchies littéraires et de la «fabrication» des classiques, dont les mécanismes s'éclairent lorsqu'on étudie les auteurs pour lesquels ce processus a échoué.

Les raisons qui ont conduit à cette mise à l'écart de Töpffer écrivain sont riches d'enseignements pour l'historien et le sociologue de la culture. La carrière du Genevois constitue le type même de l'*insertion oblique* dans le champ littéraire français: sa formation, ses vicissitudes éditoriales et jusqu'à ses choix esthétiques sont tributaires de sa position inconfortable, à cheval sur des modèles et des systèmes de valeurs souvent contradictoires. Reconnu en France grâce à des intermédiaires de choix, Töpffer ne porte pas moins, à partir de son rempart helvétique, un jugement sévère sur les tendances de la littérature française de son temps. D'autre part, sa trajectoire particulière et l'état du champ artistique genevois après la Restauration le prédisposaient à mettre en œuvre un des premiers

«programmes» régionalistes. L'auteur du *Presbytère* se trouve ainsi à l'origine des stratégies de repli national qui caractériseront la littérature romande au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, et peut être compté au nombre des précurseurs de la mode des «écrivains du terroir».

Ces considérations sont valables pour les fictions töpfferiennes, des *Nouvelles genevoises* à *Rosa et Gertrude*. Mais c'est peut-être dans ces œuvres-là, qui l'ont fait accéder au statut d'auteur, que Töpffer est le moins *écrivain*, au sens moderne du terme: car c'est dans d'autres secteurs de sa production – qu'ils relèvent de l'intime, comme la correspondance, ou de l'inclassable, comme les «essais» –, que se révèlent le plus clairement son goût de la forme pour elle-même, son attention au langage, son habileté à le manier et à en tirer les effets les plus divers. Habités de paradoxes et d'ambiguïtés, «l'homme et l'œuvre», pour reprendre la formule des manuels, laissent transparaître les clivages traversant une personnalité excessive, dont l'activité se déploie dans des registres sans rapport entre eux (dessin, caricature, roman édifiant, pamphlet, théâtre, récit de voyage, écrits esthétiques...). Diversité qui repose sur une relation complexe et labile aux valeurs sur lesquelles est bâtie son image sociale, mais aussi sur la capacité à remettre en cause, avec humour, les catégories établies des domaines qu'il explore. Cette *individualité* protéiforme, qui suscite tour à tour la fascination ou le rejet, constitue ainsi, à nos yeux, un bel exemple d'artiste romantique.



NOTES

¹ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 102.

² «Les deux prisonniers», N, I, p. 19.

³ «Je retombe d[an]s le noir en songeant combien j'ai perdu de tems et que je vais avoir 21 ans. Duval me fait voir combien j'ai tort de me reporter sur le passé et de ne pas suivre un but unique en abandonnant les espérances du côté de la peinture.» («Notes», 11.1.1820, p. 13).

⁴ «A vrai dire, on croyait et il croyait lui-même que les études académiques ne seraient pour lui qu'un accessoire, un moyen de se perfectionner dans l'art de peindre mieux que tant d'artistes qui ne voient que le côté pratique, et ignorent l'esthétique du métier.» (Gaulle, p. 16).

⁵ «Notes», p. 13.

⁶ «Je suis très noir... perds un peu courage quand je songe à ma bêtise, à ce peu d'acquis que j'ai [...]. Je me fais les aveux les plus durs pour mon amour propre et conviens avec moi pour la 10 millièrme fois que je ne suis qu'une ganache.» (*ibid.*, 10.1.1820, p. 12). Le 31.1., il dit avoir «la certitude de n'être qu'un homme médiocre» (*ibid.*, p. 23).

⁷ A Domergue, 7.1819, BPU, Ms suppl. 441/5.

⁸ «J'ai donc étudié jusqu'à l'âge de dix-huit ans, mais à la façon de Jules, en attendant. D'ailleurs en-vie surtout de ce qu'on ne m'apprenait pas, distrait par cette curiosité même, et flânant avec passion. C'est vous dire, Monsieur, que ces chapitres sur la flânerie qui ouvrent la *Bibliothèque de mon oncle* sont l'histoire fidèle des plus grands travaux de mon adolescence. Jules, c'est moi; je l'ai habillé de mes impressions, de mes sentiments, de quelques-uns de mes défauts» (à Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 100).

⁹ «Notes», pp. 10-11.

¹⁰ A propos de l'état de précepteur, il écrit: «tantôt je me considère comme au dessus de cet état tantôt comme au dessous, mais le plus souvent d[an]s ces derniers cas, de là des agitations continuelles. Je m'attriste aussi lorsque je me compare à d'autres à qui je vois des talens ou des qualités que je n'ai pas, sans savoir si je n'en ai peut-être pas d'autres à la place.» (*ibid.*, 1.2.1820, p. 24).

¹¹ *Ibid.*, 5.2.1820, p. 27.

¹² *Ibid.*, 10.1.1820, p. 12.

¹³ Pendant son séjour parisien, Töpffer suit les cours scientifiques (mathématiques, physique, astronomie) de Laplace, Biot, Gay-Lussac, Arago.

¹⁴ «Je fais de l'anglais, pas autant que je voudrais cependant. Nous avons un si excellent professeur de Grec que j'en profite ce qui nuit aux autres langues.» (A son père, 30.1.1820, BPU, Ms suppl. 1639/55).

¹⁵ Comme le rappellent Charles Magnin et Marco Marcacci, même la réforme de l'enseignement genevois en 1886, censée faire évoluer l'école en adaptant les programmes aux nouvelles exigences pratiques et scientifiques, ne changera pas vraiment la situation: «Malgré [...] la bataille menée par les modernistes contre les études classiques, le latin gardera toute son importance au collège, y compris dans la nouvelle section "réale". [...] Le latin figurait au programme de la section réelle, car seules les maturités avec latin donnaient accès à toutes les études académiques.» (*Le Passé composé. Images de l'école dans la Genève d'il y a cent ans*, Genève, Tribune Éditions, 1987, p. 119). Quant au grec, présent dans la seule section classique, il est enseigné (après 1886) à raison de 5 heures en 1^{re} année, 6 en 2^e, 7 en 3^e et 4^e; à titre de comparaison, seules 3 heures hebdomadaires sont consacrées chaque année à l'étude du français (voir le tableau *ibid.*).

¹⁶ «Notes», p. 53.

¹⁷ Les exemples de cette application sont nombreux dans les «Notes»; voir par exemple p. 7, p. 20, p. 24, p. 34, p. 36. A remarquer que l'expérience personnelle de l'étude du grec est transposée dans les textes de fiction, notamment dans *Le Presbytère* (P, p. 84, p. 103 sq.).

¹⁸ Le 10.2.1820, Rodolphe évoque une lettre où il dit à son père «combien [le] tranquillise l'idée de [se] vouer un jour aux langues anciennes p[ou]r être indépend[an]t par ce moyen» («Notes», pp. 30-31); le 27.2., il rend compte ainsi d'une discussion avec Pascal: «je lui parle de mon but qui est de me jeter d[an]s le Grec. Il en paroît content» (*ibid.*, p. 37).

¹⁹ *Ibid.*, 2.2.1820, p. 24, ainsi que la suite de la citation; Jacques-François-Abraham Weber (1753-1825), pasteur, a été professeur de belles-lettres à l'académie de Genève de 1790 à 1818.

²⁰ *Ibid.*, 9.2.1820, pp. 29-30.

²¹ «La bibliothèque», N, I, p. 59.

²² L'attachement pour Rousseau apparaît aussi dans les «Notes»: «Nous parlons [avec Pascal] de Rousseau, il y a accord parfait entre nous deux sur ses ouvrages, que nous sa[vo]ns par cœur. Projet de visiter ensemble les Charmettes, et avant cela Montmorency, Ermenonville.» («Notes», 25.3.1820, p. 47); «Je me promène avec Pascal, nous causons Rousseau.» (*ibid.*, 21.4.1820, p. 56).

²³ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 101.

²⁴ Depuis Gaulle (pp. 47-50), les biographies de Töpffer ont souligné la pauvreté du feu pédagogique du professeur.

²⁵ «On parle de M[adam]e de Staël. Il faut absolument que je lise son ouvrage sur l'Allemagne, et son dernier sur la révolution Française.» («Notes», 9.1.1820, p. 12). Le 5 février, Rodolphe déplore l'aspect par trop hagiographique de la notice de M^{me} Necker de Saussure, qui oublie de rappeler les mœurs peu édifiantes de M^{me} de Staël, et qui place Germaine au-dessus de Jean-Jacques (*ibid.*, p. 27). Comme il l'avouera plus tard à Vinet, M^{me} de Staël restera un écrivain qu'«[il] n'[a] jamais eu un grand penchant à lire», à l'exception de *De l'Allemagne* (lettre à Vinet du 28.1.1845, *Lettres d'Alexandre Vinet et de quelques-uns de ses correspondants*, Lausanne, Bridel, 1882, t. II, p. 265).

²⁶ «Nous parlons de notre Comp[atrio]te Bonnet, peu célèbre parmi les savans quoiqu'il le soit beaucoup à Genève. Je veux le lire.» («Notes», 25.3.1820, p. 47).

²⁷ «Les autres [auteurs], quand je les ai lus ou étudiés, j'étais parvenu à cet âge où, malheureusement, l'esprit déjà grand garçon jouit plus qu'il ne sent, et juge plus qu'il ne s'assujettit.» (A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 101).

²⁸ A celles que nous avons déjà citées, ajoutons deux «admiration» dont les «Notes» portent l'écho: Corneille (sur *Cinna*, pièce «sublime», voir «Notes», 4.1.1820, p. 8) et Voltaire (au sujet du *Siècle de Louis XIV*, voir *ibid.*, 13.2.1820, pp. 31-32).

²⁹ Les «Notes» ne témoignent d'aucune curiosité vis-à-vis des sphères littéraires parisiennes – fait quelquelque exception le domaine du théâtre, où Töpffer découvre un pan de la production du moment (par exemple Delavigne le 17.3.1820 à l'Odéon; voir *ibid.*, p. 44). A ce titre, elles sont aux antipodes d'autres documents, tel le *Journal* que le Vaudois Juste Olivier tiendra dix ans plus tard (voir Juste Olivier, *Paris en 1830. Journal*, Lausanne, Payot, 1951).

³⁰ «Notes», 10.2.1820, p. 30.

³¹ Voir la note du 14.3.1820, *ibid.*, p. 42: «J'ai d[an]s la tête des morceaux de roman, je veux essayer de les écrire. Je crois qu'on ne peut écrire un tel ouvrage sans avoir voyagé et vu beaucoup d'hommes, je suis persuadé que tout auteur se peint lui-même d[an]s les différens personnages qu'il met en scène et non seulement d[an]s un seul, comme aussi que toutes les situations et les caractères il les tire d'épisodes qu'il a vu [sic] d[an]s la nature, qu'il ne fait que coordonner à son plan. Maurice dit qu'il faudroit qu'il fût amoureux pour écrire un roman, je crois comme lui qu'il faut être meut [sic] par une passion ou une autre, mais l'amitié ou toute autre peut faire le même effet.»

³² «Le bal [chez M. André] est magnifique et assez gai. [...] Il y a peu de femmes jolies, presque toutes sont décharnées ou mal faites, mais les toilettes sont superbes. J'y remarque une espèce de ton galant qui me déplaît. Les messieurs sont tous plus fats les uns que les autres.» (*ibid.*, 29.1.1820, p. 23). Lors d'un autre bal, voici «plusieurs [...] Dames dont les maris doivent être bien à plaindre.» (*ibid.*, 9.2.1820, p. 30). «Ces bals sont du reste une de ces choses que tout le monde convient être ennuyeuses mais qu'il faut voir. Or le seul plaisir d[an]s ce cas là est de pouvoir dire qu'on y a été, frime à laquelle je tiens beaucoup moins qu'à pouvoir dire que j'ai vu deux belles Tragédies. [...] Voilà [...] ce que je crois pouvoir appeler sacrifier un petit plaisir à un plus grand» (*ibid.*, 12.2.1820, p. 31).

³³ «[...] nous revenons par les boulevards extérieurs et les Champs Elysées. Quelle frime, que d'équipages qui viennent se faire voir, que de brillans cavaliers et quel vuide au milieu de tout cela –» (*ibid.*, 14.3.1820, p. 43).

³⁴ «La glace se couvre de patineurs; il y en a peu de forts, tous ont de l'affectation d[an]s la pose et les manières. Les dames vont en traîneau, le tout est fort brillant.» (*ibid.*, 13.1.1820, p. 14).

³⁵ *Ibid.*, 31.3.1820, p. 49.

³⁶ Töpffer aime la tragédie; les pièces «sérieuses» de la Comédie-française et de l'Odéon ne lui déplaisent pas. Au Vaudeville, il se plaint le 12.3.1820 de «2 mélodrames extrêmement bêtes et plats» (*ibid.*, p. 42); à l'Ambigu-Comique, s'il lui arrive de s'amuser des grosses ficelles des pièces, il ne saurait être transporté (voir par exemple le commentaire en date du 24.2.1820, *ibid.*, p. 36).

³⁷ «Les cousines [Dubochet] ne rêvent que romans, Malek Adel et Mathilde [roman de M^{me} de Cottin] et sont bien mal dirigées d[an]s leurs lectures.» (*ibid.*, 11.2.1820, p. 31).

³⁸ «Tous ces petits commis ont le même ton, il en est peu qui manquent de vous raconter leurs prouesses, l'argent qu'ils ont passé d[an]s leur chaise de poste le pistolet à la main, leurs belles spéculations, leurs aventures [sic] de femmes et autres choses de cet intérêt.» (*ibid.*, 2.2.1820, pp. 25-26).

³⁹ «Dimanche soir je vais avec Duval et Pascal dîner à la barrière du Mont Parnasse avec les bons bourgeois d[an]s une petite guinguette où il y a plus d'honnêtes gens que dans tous les restaurants du Palais Royal. [...] Leur [des «braves bourgeois»] jouissance parfaite, leur goût et leur bonhomie qui contrastent si fort avec ce que nous avons vu depuis plusieurs mois à Paris nous enchantent» (*ibid.*, 30.4.1820, p. 58).

⁴⁰ Töpffer s'étonne des discours (faux) qu'il entend au sujet du monument de Jean-Jacques à Genève (*ibid.*, 5.1.1820, p. 10), n'apprécie guère que son cousin

parisienisé «pousse sa botte contre Genève suivant l'usage» (*ibid.*, 19.3.1820, pp. 44-45), s'indigne au sujet de Raoul-Rochette qui, dans ses *Lettres sur quelques cantons de la Suisse, écrites en 1819*, «avec une insigne mauvaïse foi a décrié et calomnié Genève» (*ibid.*, 16.4.1820, p. 54).

⁴¹ *Ibid.*, 29 et 30.3.1820, pp. 48-49.

⁴² *Ibid.*, 3.6.1820, p. 63.

⁴³ Cette phrase clôt le récit de la charge des dragons, au cours de laquelle Töpffer, qui était dans la foule, a reçu un coup de plat de sabre sur l'épaule (*ibid.*, 5.6.1820, p. 64).

⁴⁴ *Ibid.*, 17.1.1820, p. 17.

⁴⁵ A ce propos, voir dans ce volume la présentation de Ph. Kaenel.

⁴⁶ Pour le texte de cette fable en vers, voir Gaullieur, pp. 20-23.

⁴⁷ Voir à ce propos la lettre qu'il adresse à cette époque à sa sœur: «Tu sauras, ma chère, que depuis quelque temps j'éprouve les symptômes d'une maladie très grave, qui mine lentement ceux qu'elle attaque, qui les rend à charge aux autres, et qui développe chez eux certaines passions comme l'amour-propre par exemple, qui les rendent fort malheureux s'ils n'y prennent garde. C'est la maladie des vers, entendons-nous, de faire des vers, entendons-nous mieux encore, de versifier. C'est une passion malheureuse, il faut en convenir, mais pour qu'elle ne me fasse pas du tort, je la concentre et je la tiens secrète. Aussi je te défends de le dire, même à ton mari: c'est là le seul secret que je veux que tu aies pour lui.» (cit. Blondel, pp. 33-34; l'original de cette lettre ne se trouve pas dans les fonds manuscrits de la BPU).

⁴⁸ Sur l'envoi, au cours de 1824, voir Gaullieur, pp. 19-20; y est reproduite une lettre dont l'original est perdu, dans laquelle Töpffer, après avoir remercié Chaponnière des conseils qu'il lui a donnés relativement à sa fable, écrit: «Si vous ne jugez pas cette bagatelle indigne de figurer dans l'Almanach de l'année prochaine, il n'en faudra pas davantage pour me donner le courage de limer.» (*ibid.*). Pour retirer sa fable, Töpffer écrit à Chaponnière, le 3.10.1824: «Vous me trouverez tout au moins bien singulier et peut être bien indiscret de venir, après avoir abusé de votre complaisance, retirer la petite fable pour laquelle j'avais réclamé vos conseils. [...] [U]ne prudence que vous trouverez peut-être ridicule me port[er] à cette démarche. [...] [M]a position est toute changée depuis quelques jours. Je me sépare d'avec M^r Heyer mon associé pour former un pensionnat nouveau. Dans une entreprise aussi hasardeuse, et abandonné à mes seules forces, je dois craindre de blesser qui que ce soit; et quelle que soit l'insignifiance de la pièce en question [...] il me suffirait de savoir qu'elle peut déplaire à quelqu'un ou à quelque classe pour que j'eusse à me repentir de l'avoir publiée. Dans une vocation où les succès dépendent entièrement de l'opinion il convient de la ménager en tout. Je remets la publication des pièces critiques au temps où je vivrai de mes rentes.» (coll. part., Genève; nous remercions Jacques Droin de nous avoir fourni une copie. C'est nous qui soulignons).

⁴⁹ A Vaucher, 12.12.1824, Alfred Werner et Jacques Droin, «Rodolphe Töpffer et Jean-Louis Vaucher: une correspondance inédite», *RVG*, 1993, p. 10.

⁵⁰ A Vaucher, 12.10.1825, *ibid.*, p. 11.

⁵¹ Olivier Reverdin, «Rodolphe Töpffer éditeur des *Harangues politiques de Démosthène*», *BSET*, n° 22, Genève, 1993, pp. 2-11.

⁵² Reverdin est catégorique: «Il n'y a [...] eu aucun travail paléographique ou philologique sérieux à la base de ces éditions.» (*ibid.*, p. 8).

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ En 1824, Töpffer se plaint à sa femme de ses douleurs aux yeux, «ce à quoi j'ai contribué, dit-il, en faisant hier une pointe de 9 heures dans mon Démosthène. Vois où me mène l'amour de la gloire, et surtout l'ennui de ne pas avoir ma [grubliesofichonellée] à gresigresgrosoubrouillier de temps en temps. Je crois que l'ennui est le père du travail et le travail quelquefois père de l'ennui.» (BPU, Ms suppl. 1640/3).

⁵⁵ «Nous (et moi en particulier) avons je crois fait un grand pas en publiant le Démosth. non pas pour ce que l'ouvrage est en lui-même, mais pour savoir faire mieux une autre fois, et il faut en profiter.» (A Vaucher, 12.12.1824, coll. part., Genève).

⁵⁶ Reverdin signale que les «notes, à tout prendre, n'ont ni originalité, ni valeur scientifique propre» (*art. cit.*, p. 8), et que, pour Töpffer, «l'accentuation ne compte guère. Il la transcrit ou, tout bonnement, l'ignore, ce que ne se permettrait en aucun cas un helléniste formé à l'école de la philologie classique» (*ibid.*, p. 10).

⁵⁷ A ce propos, voir, dans ce volume, la contribution de Marie Alamir-Paillard.

⁵⁸ Nous revenons plus loin sur les «âmes» de Töpffer, dans notre analyse d'une lettre à Pictet.

⁵⁹ Préface à l'édition de 1833 de *DF*, citée *N*, III, p. 157.

⁶⁰ *DF*, *ibid.*, p. 15.

⁶¹ «La bibliothèque de mon oncle», le premier texte de Töpffer à avoir été publié dans la *BU*, y a paru dans la livraison de janvier 1832.

⁶² Nous tenons les renseignements qui suivent d'un ouvrage collectif à paraître, consacré à la *Bibliothèque universelle* et élaboré sous la direction de Roger Francillon et Yves Bridel.

⁶³ Pendant longtemps, la *BU* a consisté en cahiers appartenant à trois séries: «Agriculture», «Littérature», «Sciences et arts». La première sera abandonnée en 1829; entre 1836 et 1845, toute la matière sera réunie en un seul cahier, mais les articles scientifiques seront placés à partir de 1841 les nouvelles *Archives des sciences* fondées par de la Rive.

⁶⁴ *BU*, 1.1.1830.

⁶⁵ Copropriété des héritiers Maurice et Pictet jusqu'en 1828, la *BU* est devenue à cette date la propriété d'une société par actions; au nombre de vingt-quatre, celles-ci sont alors entre les mains des anciens propriétaires et de quelques-uns des principaux collaborateurs, dont Rossi, Dumont, Roget, de la Rive.

⁶⁶ Cité par Virgile Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours*, 2^e édition, Neuchâtel, Zahn, 1903, p. 694.

⁶⁷ Sur la trajectoire de Didier, voir John Sellards, *Dans le sillage du romantisme: Charles Didier (1805-1864)*, Paris, Champion, 1933.

⁶⁸ Il s'agit d'«Un dîner d'artistes», publié sous le titre de «Boutade» (4.1832), et du 3^e livre du «Traité du lavis à l'encre de Chine» (10.1834).

⁶⁹ Ce recueil comprend entre autres des textes de Nodier, de Dumas et de Soulié.

⁷⁰ Circulaire de de la Rive du 19.10.1857, AEG, correspondance de Gustave Revilliod, AP 18. 8. 1857/33.

⁷¹ Rappelons que Töpffer donne parfois également des articles (relatifs aux beaux-arts) au *Fédéral*.

⁷² Ainsi en juin 1837, lorsque Töpffer insère dans la *BU* l'annonce de la parution de son album *Histoire de M^r Jabot*.

⁷³ Voir ci-dessous «Zigzag et virtuosité du style», «L'inspiration rapatriée».

⁷⁴ [A Charles Secrétan], [septembre] 1837, BPU, Ms suppl. 1641/129. Töpffer ajoute: «je m'estimerais fort heureux d'avoir aussi mes petites entrées à la *Revue Suisse*, et de lui adresser dans l'occasion quelques-uns des articles qui pourraient survenir, quand ces articles ne seraient pas trop médiocres.» L'autographe comporte aussi une note manuscrite révélant qu'il ne s'engage qu'avec beaucoup de prudence: «Reçu rép. du 30 7^{me}. Écrit moi le deux, que si aucun cas je ne veux être nommé comme collaborateur dans le prospectus, qu'en ce moment 2 art, engag. pr. Bib Univ, qu'après je verrai à - et avertirai dès le courant de 9^{me}». La *Revue suisse* commencera de paraître à Lausanne en 1838; Töpffer n'y collaborera pas.

⁷⁵ Vinet, «Le Presbytère, par R. Töpffer», *Revue suisse*, 1839, repris dans *Littérature et histoire suisses*, Lausanne, Payot, 1932, p. 205.

⁷⁶ Voir ci-dessous «Les relations littéraires de Rodolphe Töpffer».

⁷⁷ Voir l'article de C. B. dans *La Sentinelle genevoise* du 6.3.1832, p. 3, sur «La bibliothèque de mon oncle»: «Je ne sais si je n'eusse pas mieux aimé un dénouement moins cruel, et voir l'auteur laissant ces poignantes conclusions à Balzac, Sue, S. Janin [...]». Voir aussi le feuilleton de C. G. sur «Elisa et Widmer» dans le *JdG* du 26.4.1834: «L'estimable auteur de la *Bibliothèque de mon oncle* [...] a voulu payer son tribut à l'école moderne. Il a chargé ses pinceaux de couleurs sombres et mélancoliques; il a broyé du noir, et c'est dans un cimetière qu'il a puisé ses inspirations.»

⁷⁸ Cité dans *F*, 21.10.1834, p. 2.

⁷⁹ «Bulletin bibliographique», *Revue suisse*, t. I, 1838, p. 267 (à propos de la réunion en volume des trois parties de «La bibliothèque de mon oncle» sous le titre d'*Histoire de Jules*).

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Vinet, «Le Presbytère, par R. Töpffer», *art. cit.*, p. 195.

⁸² *Ibid.*, p. 205.

⁸³ «Bulletin bibliographique», sur les *Nouvelles et mélanges*, *Revue suisse*, t. III, 1840, p. 391.

⁸⁴ «Traduction en prose des *Aventures du Docteur Festus*», *JdG*, 17.9.1840. Sur les attaques contre Töpffer de la part du critique de ce journal, Elysée Lecomte, voir Chaponnière, pp. 138-139.

⁸⁵ «Préface», *DF*, Genève-Paris, Ledouble-Cherbuliez, 1840, p. V.

⁸⁶ A Monvert, 20.3.1831, *B*, p. 154.

⁸⁷ «Notes», 14.3.1820, p. 42.

⁸⁸ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, p. 102.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 102-103.

⁹⁰ A Maunoir, 18.10.1837, *B*, p. 56.

⁹¹ [A M. Mercurin], 24.9.1840, *ibid.*, p. 98.

⁹² A Joël Cherbuliez, 4.7.1840, *ibid.*, p. 97.

⁹³ Le jeu de mots est emprunté à Pierre Bourdieu qui l'emploie dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁹⁴ Le concept est d'Erwin Goffman (voir *La Mise en scène de la vie quotidienne*, I, Paris, Minuit, 1973, pp. 161-196).

⁹⁵ A Kity Moulinié, 1823, *B*, p. 29.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁷ A propos de cet épisode, voir dans ce volume l'étude de Ph. Kaenel, «La muse des croquis».

⁹⁸ Préface à *DF*, Genève, Jullien, 1910, p. 8.

⁹⁹ A Vinet, 20.7.1840, Lausanne, BCU, fonds Vinet, IS 3760, Ms 1125.

¹⁰⁰ A de Maistre, 28.12.1838, *B*, p. 87.

¹⁰¹ A Munier, s.d. [1838?], *ibid.*, p. 58.

¹⁰² A de Maistre, 28.12.1838, *ibid.*, pp. 87-88.

¹⁰³ A de Maistre, 21.11.1839, *ibid.*, pp. 91-92.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁵ A Vinet, 23.4.1834, Lausanne, BCU, fonds Vinet, IS 3760, Ms 1120 B.

¹⁰⁶ A propos de l'ethos professoral genevois au XIX^e siècle, voir l'étude de cas de Luc Boltanski, «Pouvoir et impuissance, Projet intellectuel et sexualité dans le *Journal d'Amiel*», *ARSS*, n° 4, 1975, pp. 80-108.

¹⁰⁷ A Sainte-Beuve, 22.3.1841, BPU, Ms suppl. 1641/139-140.

¹⁰⁸ Discours du recteur, le pasteur Cellérier, aux promotions de 1843 à l'académie de Genève, cité *B*, p. 134. L'engagement politique de Töpffer à cette époque n'est probablement pas étranger à cette appréciation...

¹⁰⁹ «L'héritage», *N*, I, pp. 224-225.

¹¹⁰ Voir «Töpffer et ses censeurs parisiens», *Töpffer en zigzag*, pp. 125-139.

¹¹¹ Voir *infra*, «Zigzag et virtuosité du style».

¹¹² A de Maistre, 28.11.1838, *B*, p. 87.

¹¹³ Sainte-Beuve, «Le comte Xavier de Maistre», *Revue des Deux-Mondes*, 5.1839, repris *Portraits contemporains*, t. II, Paris, Didier, 1846, p. 49.

¹¹⁴ A Munier, s.d. [6.1839?], BPU, Ms fr. 1232/79-80.

¹¹⁵ A Dubochet, 24.3.1841, *B*, p. 108.

¹¹⁶ A Petit-Senn, [début] 6.1841, *ibid.*, pp. 119-120. A propos des articles du *Charivari* auxquels Töpffer fait allusion, voir *ibid.*, les notes p. 116 et p. 120.

- ¹¹⁷ «L'héritage», *N*, I, p. 225.
- ¹¹⁸ «Le Grand Saint-Bernard», *N*, II, p. 138.
- ¹¹⁹ *Ibid.*
- ¹²⁰ *Ibid.*
- ¹²¹ *Ibid.*, p. 146.
- ¹²² «Voyage à Milan» (1833), *DVZ*, respectivement t. II, p. 6, et t. I, p. 181.
- ¹²³ Relave, p. 93.
- ¹²⁴ Voir par exemple Nathalie Heinich, «Postérité et singularité», *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991, pp. 47-52.
- ¹²⁵ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, chap. XI, «La réputation».
- ¹²⁶ Au sujet de la critique littéraire pratiquée par Vinet, voir par exemple Claire Jaquier, «La boutique du texte», *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, p. 95.
- ¹²⁷ De Vinet, 22.1.1833, Lausanne, BCU, fonds Vinet, IS 3760, Ms 310 A.
- ¹²⁸ *Ibid.*
- ¹²⁹ A Vinet, 13.5.1836, Lausanne, BCU, IS 3760, Ms 1122.
- ¹³⁰ A Vinet, 5.1833, Lausanne, BCU, IS 3760, Ms 1120 A.
- ¹³¹ A Vinet, 23.4.1834, Lausanne, BCU, IS 3760, Ms 1120 B.
- ¹³² A Vinet, 9.8.1835, Lausanne, BCU, IS 3760, Ms 1121.
- ¹³³ *Ibid.*
- ¹³⁴ Voir ci-dessous, «Rêver à Fénelon».
- ¹³⁵ Vinet, «Science et littérature», *Chrestomathie française*, t. III, 2^e édition, Lausanne, Bridel, 1836, pp. 155-156; nous citons d'après les *Mélanges littéraires*, Lausanne, Payot, 1955, p. 161.
- ¹³⁶ A Vinet, 13.5.1836, Lausanne, BCU, fonds Vinet, IS 3760, Ms 1122.
- ¹³⁷ A Dubochet, 14.4.1844, BPU, Ms suppl. 1644/93-96.
- ¹³⁸ «Histoire de M^r Jabot». Au moment de citer *Kunst und Altertum*, l'auteur glisse une note bibliographique: «Troisième cahier du sixième et dernier volume».
- ¹³⁹ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, p. 103.
- ¹⁴⁰ Voir Blondel, pp. 107-112, Relave, pp. 38-39, et «Soret, Töpffer et M. de Goethe», *Töpffer en zigzag*, pp. 70-78.
- ¹⁴¹ Voir notamment les lettres de Soret de fin 1831[?], BPU, Ms suppl. 1648/8, 2.4.1832, Ms suppl. 1648/5, s.d. [4.1832?], Ms suppl. 1648/11-12, et 23.6.1832, Ms suppl. 1648/13-14.
- ¹⁴² Soret à Töpffer, 19.2.1832, BPU, Ms suppl. 1648/3-4.
- ¹⁴³ Voir Blondel, p. 112, note 1.
- ¹⁴⁴ Voir «Aus Goethes Nachlass», *Kunst und Altertum*, Band VI, Heft 3, 1832, pp. 552-573, cité Töpffer en zigzag, p. 78.
- ¹⁴⁵ Voir la lettre d'Eckermann à Soret, citée par Blondel, p. 111.
- ¹⁴⁶ Voir Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 176.
- ¹⁴⁷ *LI*, 1.4.1839, p. 22: de Maistre mentionne les «jolis cadeaux» que Töpffer lui a faits «depuis une dizaine d'années».
- ¹⁴⁸ *Ibid.*, 28.11.1838, p. 12.
- ¹⁴⁹ *Ibid.*, 28.2.1839, p. 17.
- ¹⁵⁰ *Ibid.*, 18.7.1839, p. 29, et 5.5.1840, p. 43.
- ¹⁵¹ A ce propos, voir ici même, «Töpffer en "écrivain»».
- ¹⁵² *LI*, 26.1.1841, pp. 66-70.
- ¹⁵³ Pour un rappel des relations entre Sainte-Beuve et Töpffer, voir «Töpffer et Sainte-Beuve», *Töpffer en zigzag*, pp. 79-88, ainsi que Relave, pp. 82-85, et Blondel, pp. 142-151.
- ¹⁵⁴ *LI*, 26.1.1841, p. 66.
- ¹⁵⁵ La BPU conserve huit lettres de Sainte-Beuve à Töpffer, datées du 2.11.1840 au 9.5.1846, et quelques lettres postérieures, adressées à Kity Töpffer et concernant les rééditions des œuvres de son mari.
- ¹⁵⁶ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, pp. 99-107.
- ¹⁵⁷ «M. Rodolphe Töpffer».
- ¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 1.
- ¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 1-2.
- ¹⁶⁰ Voir Töpffer en zigzag, p. 83.
- ¹⁶¹ Voir Rémy Ponton, *Le Champ littéraire (1865-1905): recrutement des écrivains, structure des carrières et production des œuvres*, Thèse, Paris, EHESS, 1977, chap. III, pp. 109-141.
- ¹⁶² La notion de «marché protégé», indispensable pour comprendre le rapport des littératures francophones périphériques – et de leurs auteurs – avec le centre parisien, a été définie par Bourdieu, «Existe-t-il une littérature belge?», *Etudes de lettres*, Lausanne, 9-10.1985, pp. 3-7.
- ¹⁶³ A Dubochet, 24.3.1841, *B*, pp. 113-114.
- ¹⁶⁴ A Sainte-Beuve, 22.3.1841, BPU, Ms suppl. 1641/139-140.
- ¹⁶⁵ «M. Rodolphe Töpffer», pp. 29-34.
- ¹⁶⁶ A Philartète Chasles, 30.5.1841, BPU, Ms suppl. 1641/143-144.
- ¹⁶⁷ Töpffer à de la Rive, s.d. [12.1841?], BPU, Ms 1643/171-172.
- ¹⁶⁸ A Sainte-Beuve, s.d. [1844?], citée par Sainte-Beuve dans sa nécrologie de Töpffer, *Revue des Deux-Mondes*, 7.1846; voir Töpffer en zigzag, p. 85.
- ¹⁶⁹ L'original, paru dans *Le Moniteur* du 16.8.1853, fut repris dans les *Causeries du lundi*.
- ¹⁷⁰ Reprise, par exemple, dans *VM*, pp. 321-334, sans indication de provenance ni de date – ce qui en dit long sur la lecture littéraire des textes comme opération de déshistoricisation de ce qui doit ses propriétés à l'histoire!
- ¹⁷¹ Töpffer n'avoue pas ouvertement à autrui son amour-propre («Je visite Duval [...]. Nous y causons de l'amour propre excessif des Artistes, tout en convenant que nous n'en avons ni l'un ni l'autre ce qui n'est pas très sûr», «Notes», 26.1.1820, p. 21), mais il se livre sous un autre jour dans son journal.
- ¹⁷² *Ibid.*, 6.5.1820, p. 59.
- ¹⁷³ *Ibid.*, 16.5.1820, p. 60.
- ¹⁷⁴ *Ibid.*, 28.5.1820, p. 62.
- ¹⁷⁵ A Zanella (ancien élève), 12.9.1843, *B*, p. 55; voir aussi à Maunoir (18.10.1837) ou à de la Rive (1837), *ibid.*, p. 83 et p. 56.
- ¹⁷⁶ P, lettre XLVII, de Charles à Louise, p. 133.
- ¹⁷⁷ *Ibid.*, lettre XLI, de Charles à Louise, p. 114.
- ¹⁷⁸ *Ibid.*, lettre CXLV, de Champin au chantre, p. 332.
- ¹⁷⁹ *Ibid.*, lettre CLIV, du chantre à Champin, p. 356.
- ¹⁸⁰ Ce que confirme aussi, en fin de compte, le dénouement de «L'héritage»: le protagoniste y fait certes un mariage d'amour, mais cela lui vaut la perte de l'héritage de son parrain, qui ne lui pardonne pas cette mésalliance.
- ¹⁸¹ Voir à ce propos la teneur des révélations de Champin: «Quand tu pressentais du mal de ce drôle, quand tu voyais dans cette tête violente et indomptée les signes d'un sang vicieux, d'une race perverse, tu voyais juste, Reybaz [...]» (Lettre CXLV, de Champin au chantre, *P*, p. 332).
- ¹⁸² Si, dans l'économie du roman, M. Prévère est le substitut du père de Charles, ne pourrait-on pas dire que, dans la vie de Töpffer, Auguste de la Rive joue le rôle de père de substitution, vis-à-vis de la Bibliothèque universelle, de l'Académie, etc.? C'est d'ailleurs ce que laisse entendre, dans ce volume, Marie Alamir-Paillard...
- ¹⁸³ A ce propos, voir la réflexion générale de Bourdieu, «Le rêve des familles», *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, pp. 710-719.
- ¹⁸⁴ Les *RMP* prouvent aussi cet état d'esprit, dès la première brochure, dans laquelle Töpffer dresse une typologie des amateurs de peinture!
- ¹⁸⁵ A Pictet, 7.10.1840, *B*, pp. 226-227.
- ¹⁸⁶ A Pictet, 22.2.1845, Archives Pictet de Sergy, Mies.
- ¹⁸⁷ *P*, p. 480.
- ¹⁸⁸ Nous renvoyons à ce propos au chap. «Les problèmes économiques et la question sociale» du volume consacré à la *BU*, à paraître, dirigé par Roger Francillon et Yves Bridel.
- ¹⁸⁹ «D'un nouvel album de M. Calame»; pour les références, voir la bibliographie.
- ¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 86-87.
- ¹⁹¹ *Ibid.*, p. 88.
- ¹⁹² «Notes», 16.5.1820, p. 60.
- ¹⁹³ A Vinet, 28.1.1842, Lausanne, BCU, fonds Vinet, IS 3760/1126.
- ¹⁹⁴ A Vinet, 13.5.1836, Lausanne, BCU, fonds Vinet, IS 3760/1122.
- ¹⁹⁵ Lorsque cette lettre a été ajoutée au volume, en 1838, André Gindroz (1787-1857) était professeur de philosophie à l'académie de Lausanne et vice-président du Conseil de l'instruction publique du canton de Vaud.
- ¹⁹⁶ Vinet à Gindroz, *Chrestomathie*, 1^{er} vol., 7^e édition, Lausanne, Bridel, 1870, p. 10.
- ¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.
- ¹⁹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹⁹ «Réflexions», p. 46.
- ²⁰⁰ «Du moine Planude», p. 228.
- ²⁰¹ «Réflexions», pp. 44-45.
- ²⁰² «Joseph Homo», p. 130.
- ²⁰³ Vinet à Gindroz, *op. cit.*, p. 11.
- ²⁰⁴ «Réflexions», pp. 47-48.
- ²⁰⁵ Balzac, *La Vieille Fille, La Comédie humaine*, Lausanne, Rencontre, 1959, vol. X, pp. 388-389.
- ²⁰⁶ «Joseph Homo», p. 133.
- ²⁰⁷ *Ibid.*, p. 127.
- ²⁰⁸ «Du moine Planude», p. 205.
- ²⁰⁹ A un destinataire inconnu, «vendredi soir 18 X^{bre}» [1840], BPU, Ms suppl. 1641/134.
- ²¹⁰ A Pictet, [1841], *B*, p. 230.
- ²¹¹ «Notes», 14.3.1820, p. 43.
- ²¹² A Pictet, [1841], *B*, pp. 229-230.
- ²¹³ «Réflexions», p. 48.
- ²¹⁴ *Ibid.*, p. 317.
- ²¹⁵ *Ibid.*, p. 339.
- ²¹⁶ *Ibid.*, p. 48.
- ²¹⁷ Il faut toutefois se garder de caricaturer la position de Töpffer, et surtout, il faut tenir compte de l'évolution qui se produit dans sa doctrine; comme nous le verrons plus loin, les *Réflexions et menus propos (RMP-EB)*, notamment, proposent par endroits un discours autrement nuancé que les «Réflexions» de 1836.
- ²¹⁸ «Réflexions», p. 46.
- ²¹⁹ *Ibid.*, p. 47.
- ²²⁰ *Ibid.*, pp. 323-324.
- ²²¹ «Voyage à Venise», *PVZ*, t. II, pp. 324-325.
- ²²² Gaullieur, p. 55.
- ²²³ *Ibid.*
- ²²⁴ Voir ci-dessous, «Zigzag et virtuosité du style»: «Töpffer journaliste».
- ²²⁵ «Du moine Planude», p. 221, ainsi que l'expression qui suit.
- ²²⁶ Cet entrefilet a paru, sans signature, dans la *Revue de Genève* du 3.12.1842. Gaullieur (p. 80) le cite, non sans le transformer passablement.
- ²²⁷ A Pictet, 20.1.1845, coll. part., Genève; nous remercions Jacques Droin de nous avoir transmis une copie de l'autographe.
- ²²⁸ A Vinet, 28.1.1845, *Lettres de Alexandre Vinet et de quelques-uns de ses correspondants, op. cit.*, t. II, p. 266.
- ²²⁹ *RMP-EB*, Livre 7^e, Chap. XXV, «De la liberté envisagée comme attribut propre de la conception du beau», pp. 355-356.
- ²³⁰ Th. Gautier, p. 56.
- ²³¹ *Ibid.*, p. 57.
- ²³² *Ibid.*, p. 58.
- ²³³ *RMP-EB*, Livre 5^e, Chap. XXIV, «D'une absurdité célèbre intitulée: l'art pour l'art», p. 203.
- ²³⁴ «Deux mots», pp. 59-60.
- ²³⁵ Töpffer emprunte ce nom au héros d'un roman populaire de Jussieu, du même titre, publié à Paris en 1812.
- ²³⁶ A Pictet, 7.10.1840, *B*, p. 227.
- ²³⁷ A Kity Moulinié, s.d. [1823?], BPU, Ms suppl. 1639/236.

²³⁸ A Pictet, 22.2.1845, Archives Pictet de Sergy, Mies.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ A Esther Töpffer, 9.5.1845, B, pp. 150-151.

²⁴¹ A de la Rive, 20.9.1842, B, p. 213.

²⁴² *Ibid.*, p. 213.

²⁴³ Mirabaud, in Blondel, p. 408, note 3.

²⁴⁴ A Dubochet, 21.2.1842, B, p. 211.

²⁴⁵ A Vinet, 21.3.1840, BCU, Lausanne, fonds Vinet, IS 3760/1124.

²⁴⁶ A de la Rive, [1.1842?], citée par Relave, pp. 171-172.

²⁴⁷ «Joseph Homo», p. 130.

²⁴⁸ PVZ, II, pp. 171-172.

²⁴⁹ A propos du double et de l'identité d'écrivain, voir François de Singly, «Un cas de dédoublement littéraire», ARSS, n° 6, 1976, pp. 76-85.

²⁵⁰ A de la Rive, [1.1842?], citée par Relave, p. 171.

²⁵¹ DVZ, I, p. 11.

²⁵² PVZ, I, pp. 249-250.

²⁵³ Seippel, préface aux DVZ, I, p. VII.

²⁵⁴ PVZ, I, p. 251.

²⁵⁵ DVZ, I, p. 65.

²⁵⁶ Expression utilisée pour railler les «puristes» genevois dans la lettre à Sainte-Beuve du 22.3.1841, BPU, Ms suppl. 1641/139-140.

²⁵⁷ A ce sujet, voir l'ouvrage de référence d'Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris, P.U.F., 1991, principalement pp. 192-204.

²⁵⁸ Voir D. Maggetti, «Mouvements littéraires régionalistes en Suisse française», *Tangence*, n° 40, 5.1993, Rimonski, pp. 61-85.

²⁵⁹ A ce propos, voir J. Meizoz, «Esquisse d'une idéologie du rustique: entreprise poétique et emprise politique chez Marguerite Burnat-Provins», *Cahier de l'Association des Amis de Marguerite Burnat-Provins*, n° 3, Bex, 1990, pp. 39-43.

²⁶⁰ Parmi les nombreux travaux sur les régionalismes artistiques, dont ceux d'A.-M. Thiesse ou de R. Ponton, citons une étude consacrée au «primitivisme rural européen» en peinture par Pascal Ruedin, «A la recherche de la ruralité perdue. Mélancolie et peinture de genre à la fin du XIX^e siècle», *Art et architecture en Suisse*, 45^e année, n° 4, 1994, pp. 375-382.

²⁶¹ DVZ, II, p. 17.

²⁶² VMB, p. 72.

²⁶³ Voir Luc Boltanski et Pierre Bourdieu, «Le fétichisme de la langue», ARSS, n° 4, 1975, pp. 19-40.

²⁶⁴ VMB, p. 138.

²⁶⁵ A cent ans d'écart, Ramuz tient des propos très semblables, recourant lui aussi à l'expression «français de souche» qu'il oppose au «français de conserve» scolaire, dans la «Lettre à Bernard Grasset», *Salutation paysanne*, Paris, Grasset, 1929.

²⁶⁶ VMB, p. 138.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 141.

²⁶⁸ PVZ, I, pp. 250-251.

²⁶⁹ VMB, p. 141.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 141-142.

²⁷¹ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 101.

²⁷² «M. Rodolphe Töpffer», pp. 30-31.

²⁷³ A ce propos, voir l'article de Jean-Claude Chamboredon, «L'édification de la nation», *Ethnologie française*, tome XXIV, n° 2, 4-6, 1994, pp. 187-198.

²⁷⁴ Pour les références, voir bibliographie.

²⁷⁵ Philippe-Sirice Bridel, «Les Suisses ont-ils une poésie nationale et quelle doit être cette poésie?», extraits d'un Mémoire lu en 1775 à la Société des gens de lettres de Lausanne, repris dans Charly Clerc, *Le Génie du lieu. Pages d'écrivains romands*, Neuchâtel, Victor Attinger, 1929, p. 54.

²⁷⁶ RMP (1830), Mba, II, p. 14.

²⁷⁷ A de Maistre, 21.11.1839, B, p. 93.

²⁷⁸ Qu'on pense au folkloriste Arnold Van Gennep (et à ses rapports avec l'écrivain Henri Pourrat) ou au géographe Paul Vidal de la Blache (voir Thiesse, *Ecrire la France*, op. cit., pp. 63-64).

²⁷⁹ P, p. 35.

²⁸⁰ RMP-EB, livre III, chap. IX, pp. 95-96.

²⁸¹ Nous empruntons ces éléments de contextualisation à la très pertinente étude d'Alamir-Paillard, «Aux arts, citoyens!».

²⁸² Pour un usage raisonné de la notion de «champ» artistique, voir Alain Viala, «Effets de champ, effets de prisme», *Littérature*, n° 70, Paris, Larousse, 5.1988, pp. 64-71, et Bourdieu, «Le champ littéraire», *Lendemains*, n° 36, Berlin, 1984, pp. 5-20.

²⁸³ «De l'artiste et de la Suisse alpestre» (1837).

²⁸⁴ RMP-EB, livre III, chap. XIX, p. 114.

²⁸⁵ Philippe Godet, *Histoire littéraire de la Suisse française*, 2^e édition, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1895, pp. 463-464.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 467.

²⁸⁷ Thiesse, *Ecrire la France*, op. cit., pp. 181-182.

²⁸⁸ L'édition Dubochet de 1846, que nous citons ici, est la référence pour toutes les éditions postérieures.

²⁸⁹ «Le presbytère» [non signé], BU, t. LI, 12.1832, pp. 302-338.

²⁹⁰ A de Maistre, 21.11.1839, B, p. 93.

²⁹¹ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 106.

²⁹² Roland Barthes, «Sémantique de l'objet», *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, pp. 249-260.

²⁹³ Pour une réflexion plus large sur ce sujet, voir Sylvie Durrer, «Les droits de l'oral dans le roman du XIX^e siècle», *Equinoxe*, n° II, printemps 1990, pp. 120-125.

²⁹⁴ Voir D. Maggetti, *L'Invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995, pp. 413-450, et J. Meizoz, «Le droit de mal écrire», ARSS, n° 111-112, 1996, pp. 94-112.

²⁹⁵ De Soret, s.d. [4.1832], BPU, Ms suppl. 1648/13-14.

²⁹⁶ Voir l'étude générale de Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, et, pour les régionalistes, Paul Vernois, *Le Style rustique dans les romans champêtres après George Sand*, Paris, Thèse complémentaire de doctorat, 1962.

²⁹⁷ P, lettre VI, p. 43.

²⁹⁸ *Ibid.*, lettre XI, p. 56.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁰ Pour une description linguistique de ces traits, voir S. Durrer, *Le Dialogue romanesque*, op. cit., 1994.

³⁰¹ P, lettre XXIV, p. 73.

³⁰² *Ibid.*, lettre VI, p. 42, note 1.

³⁰³ *Ibid.*, lettre XVI, pp. 63-64, note 1.

³⁰⁴ VMB, p. 141.

³⁰⁵ Au sujet de cette tradition, voir J. Meizoz, «Les enjeux sociaux du style», *Revue des lettres modernes*, série C.F. Ramuz, n° 6, Paris, Minard, à paraître.

³⁰⁶ Expressions empruntées à Bourdieu, «Existe-t-il une littérature belge?», art. cit., p. 6.

³⁰⁷ Gustave Planche cité par Töpffer, à de la Rive, s.d. [4.1841], B, pp. 116-117.

³⁰⁸ Gaullieur, pp. 1-2.

³⁰⁹ Sur Sainte-Beuve et la Suisse, voir les contributions du volume *Pour ou contre Sainte-Beuve: le «Port-Royal»*, Genève/Paris, Labor et Fides/Chroniques de Port-Royal, 1993.

³¹⁰ «M. Rodolphe Töpffer», p. 25.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 2-3.

³¹² *Ibid.*, pp. 3-4.

³¹³ *Ibid.*, p. 2.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ La critique française du temps a reproché à Rousseau des provincialismes, à M^{me} de Staël son «style suisse» et à M^{me} de Charrière son emploi de locutions régionales. Voir Maggetti, *L'Invention de la littérature romande*, op. cit., pp. 414-418, 425-427.

³¹⁶ «M. Rodolphe Töpffer», p. 30.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁸ Au sujet de l'«autonomisation» du champ littéraire et de ses conséquences, voir Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit.

³¹⁹ «M. Rodolphe Töpffer», p. 38.

³²⁰ A Sainte-Beuve, 22.3.1841, BPU, Ms suppl. 1641/139-140; voir *supra*, p. 157.

³²¹ «M. Rodolphe Töpffer», p. 38.

³²² «Notice sur Töpffer», VMB, pp. 329-330.

³²³ Au sujet de ces corrections, nous renvoyons à «Töpffer et ses censeurs parisiens», *Töpffer en zigzag*, pp. 125-138.

³²⁴ De Sainte-Beuve, 11.2.1841, BPU, Ms suppl. 1646/82.

³²⁵ A Charpentier, [1841], BPU, Ms suppl. 441/59.

³²⁶ *Töpffer en zigzag*, p. 133.

³²⁷ «M. Rodolphe Töpffer», p. 29.

³²⁸ Albert Aubert, «Notice sur la vie et les ouvrages de Rodolphe Töpffer», RMP-EB, p. XIII.

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, 1^{er} opuscule («Les Beaux-Arts, disent les doctes, sont une noble récréation»), s.n.a., Genève, 1830

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

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

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

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

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

«Du paysage alpestre», *BU*, n° 93, 9.1843, pp. 83-110; paru en brochure sous le titre de *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, 12^e opuscule, Genève, 1843 [«Du paysage alpestre»]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Monographies, études, articles critiques

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

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

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

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

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

Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Töpffer 1766-1847*, Lausanne/Paris, Bibliothèque des Arts, 1995 [Boissonnas] Armand Brulhart, *La Peinture hollandaise dans les collections privées de Genève au XVIII^e et au XIX^e siècle*, thèse dactylographiée, Université de Genève, 1978 [Brulhart]

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

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

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

Danielle Buysens, «Flambée politique dans la critique d'art à Genève en 1843», *GE*, 1992, pp. 159-169 [Buysens, 1992] Paul Chaponnière, *Notre Töpffer*, Lausanne, Payot, 1930 [Chaponnière]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994 [*Invention bd*]
- Philippe Junod, «Actualité de Rodolphe Töpffer: un précurseur de la sémiotique visuelle?», *Etudes de lettres*, 1983, n° 4, pp. 75-84 [Junod, «Actualité»]
- Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976 [Junod, *T&O*]
- Philippe Kaenel, «Rodolphe Töpffer et la copie: le paradigme photographique», *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1986, n° 1, pp. 36-42 [«Rodolphe Töpffer et la copie»]
- Philippe Kaenel, «Les marchands d'images», *BSET*, n° 19, 1990, p. 5 [«Marchands d'images»]
- Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, thèse dactylographiée, Université de Lausanne, 1994; à paraître Paris, Messene, 1996 [*Métier d'illustrateur*]
- David Kunzle, «Töpffer», *The History of the Comic Strip*, vol. II, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1990, pp. 28-71 [Kunzle, «Töpffer»]
- Xavier de Maistre, *Lettres inédites à son ami Töpffer*, Genève, Skira, 1945 [*LI*]
- Paul Mirabaud, *Bibliographie des œuvres de Rodolphe Töpffer*, Paris, Hachette, 1887 [Mirabaud]
- Mauro Natale, *Le Goût et les collections d'art italien à Genève du XVIII^e au XIX^e siècle*, Genève, MAH, 1980 [Natale]
- Abbé Pierre-Maxime Relave, *La Vie et les œuvres de Töpffer*, Paris, Hachette, 1886 [Relave]
- Annie Renonciat, «Rodolphe Töpffer et l'image populaire», *Le Vieux Papier*, n° 326, 1992, pp. 131-144, 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*]

