

TÖPFFER



SKIRA

T Ö P F F E R

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

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

SKIRA

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

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

AVANT-PROPOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Et nous laisserons le dernier mot à Töpffer:

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

Jacques Droin

Président de la Société d'études töpffériennes

UN THÉORICIEN DE LA «LITTÉRATURE EN ESTAMPES»

Annie Renonciat

«Il y a très peu d'artistes qui veulent raisonner sur leur art. Leur vie est toute d'impressions: philosophie, ils s'en moquent; raisonnement, ils bâillent; déductions, ils s'endorment. Enfants gâtés, mais surtout enfants qui n'aiment que leurs jouets et boudent leur rudiment»¹, regrettait Töpffer, qui consacra, pour sa part, une grande partie de ses écrits aux questions artistiques. Comme l'a noté l'un de ses exégètes, «son ton de plaisanterie un peu déboutonnée, ses dialogues fantaisistes avec le lecteur, ses apostrophes, ses boutades et ses caricatures ne doivent pas nous tromper sur la largeur et la netteté de ses vues»². Alliant un style fantasque à de remarquables qualités d'analyse, cet artiste théoricien soutenait également une démarche épistémologique originale qui, sans ignorer les problématiques de l'esthétique traditionnelle, se voulait indépendante des écoles et privilégiait l'observation: si Töpffer cite les textes anciens – il se réfère à Virgile, Pline ou Tacite – comme les ouvrages de l'âge classique – ceux de l'abbé Du Bos, par exemple, qu'il avait lus dans sa jeunesse³ – les *Salons* et les *Essais sur la peinture* de Diderot, dont il apprécie «l'esprit vif et téméraire»⁴, comme les systèmes philosophiques de Kant, Schlegel et Burke, il manifeste parfois à leur égard une ironie mordante, plus particulièrement à l'adresse des philosophes qui, «usant de méthodes supérieures et diverses, ont recherché, ont découvert bien des fois le principe du beau, et cependant il est encore à trouver»⁵! Prisant peu la pensée spéculative, hostile à l'esprit de système, Töpffer était en effet convaincu que «pour les questions d'art, rien n'est instructif comme d'étudier l'artiste»⁶:

Par l'étude des livres seulement, on fait de l'esthétique académique, ou scientifique, ou d'érudition: c'est la plus doctorale de toutes; par malheur c'est la plus plate aussi, la plus à côté, une phrasnière qui ennuie rien que d'y songer.⁷

Héritier de théoriciens antérieurs, mais pensant qu'«il est bon que, pour chaque homme, l'art soit à recommencer»⁸, Töpffer saura tirer profit de leur pensée sans s'en laisser conter, puisant pour sa part dans la fréquentation de ses confrères artistes, comme dans les heurs et bonheurs de sa propre carrière, une source vivante, quotidienne et inépuisable de réflexion: «choses, gens, livres, doivent, à la vérité, être tous

consultés ou entendus [...]. Par *choses*, nous entendons les phénomènes de la nature et les phénomènes de l'art; par *gens*, l'artiste seul, le poète ou le peintre observé dans son travail d'étude ou de conception, dans ses pratiques, dans ses procédés et jusque dans ses ingrédients d'exécution.»⁹

Un défenseur des arts graphiques

C'est ainsi que ce peintre contrarié par une affection oculaire, devenu écrivain et dessinateur¹⁰, tirant d'une même plume romans, illustrations et récits en images, en est venu à bâtir au cours des années, à travers un ensemble de textes publiés et de correspondances intimes, une réflexion audacieuse et de large portée sur l'expression graphique. Conduite en parallèle (contrepoint?) à une œuvre de critique en peinture, cette entreprise, tout à fait exceptionnelle en cette première moitié du XIX^e siècle, manifeste certainement le souci de l'artiste de réévaluer un art mineur et, par là même, sa propre pratique de dessinateur humoristique: ainsi l'éloge du trait, qui «concourt aux parties les plus relevées de l'art», constitue assurément une ligne de force majeure des réflexions, conduites et rédigées au fil des ans, qui furent réunies dans le recueil posthume des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. Mais au-delà de cette motivation, c'est une véritable préoccupation théorique qui anime Töpffer: inventeur d'une forme narrative «parlant directement aux yeux», l'«histoire en estampes», qui possède déjà les principales spécificités de la bande dessinée¹¹, il a bien conscience d'être un novateur, et aspire à devenir le premier théoricien du genre qu'il a créé.

Penseur d'envergure, Töpffer ne limite pas cependant sa réflexion à ses seules productions et, sans jamais tendre au système, aspire à subsumer le particulier sous des catégories plus générales: la notion de *littérature en estampes*, forgée en 1836 à propos des images populaires, et appliquée neuf ans plus tard à ses propres créations graphiques, répond ainsi à cette exigence. Mais, penseur en zigzag, il accorde droit de

cité au caprice, à l'humour et à la digression, ainsi que le lui reproche Théophile Gautier dans son compte rendu des *Menus propos*¹². Tirant ses interrogations et ses observations des événements de sa carrière, il élabore – problème tenant souvent lieu de problématique – une réflexion mouvante sur une pratique saisie dans l'élan de son invention, qui ne parvient que tardivement à une pensée construite et relativement homogène: «travailler en ces matières, c'est attendre, écrivait-il. Attendre, c'est se laisser instruire par les choses, par les gens, par les livres, et plutôt encore en profitant de ce qu'on les rencontre qu'en se donnant grand'peine pour les aller chercher.»¹³

Ainsi, c'est à l'occasion d'un concours proposé aux artistes en 1836 qu'il forge la notion de *littérature en estampes* et analyse, dans ses «Réflexions à propos d'un programme»¹⁴, la rhétorique de l'image populaire, attentif à cerner – dans ce premier temps – les «avantages propres» de la communication par l'image, ses pouvoirs, ses publics, ses fonctions spécifiques; il dresse à cette occasion un remarquable bilan – unique en son temps – de la production de l'époque. La publication, l'année suivante, de sa première histoire en estampes, *M^r Jabot*, est le prétexte d'un pertinent commentaire, tout à la fois promotionnel et analytique, sur ce genre narratif naissant, dont Töpffer s'efforce de définir la nouveauté: à cette époque, il lui paraît essentiel d'en souligner la nature mixte, et la «folie bouffonne»¹⁵. La contrefaçon de cet album par l'éditeur Aubert en 1839 le conduit à en préciser l'*originalité* – au sens artistique du terme – irréductible à la copie¹⁶. Il développe cette analyse dans les années suivantes, notamment dans le commentaire explicatif qui accompagne ses *Essais d'autographie* publiés en 1842, où il expose et justifie sa technique¹⁷. En 1844, la nécessité de transposer sur bois les dessins de *M^r Cryptogame* pour leur reproduction dans le journal *L'Illustration* l'amènent à affiner l'analyse de ses «griffonnages», à en extraire la substance, à travers les instructions qu'il adresse en 1844 à Cham, l'artiste français chargé de redessiner ses planches¹⁸. Enfin, fruit de plus de vingt années de réflexions, l'*Essai de physiognomie* publié en 1845, et regardé aujourd'hui comme un «testament artistique»¹⁹, fait vœu de synthèse, résumant, précisant et dépassant, en un ensemble structuré, les études antérieures²⁰.

Un précurseur

Par leur extraordinaire clairvoyance et la remarquable précocité de leurs vues, l'ensemble des écrits théoriques de Töpffer sur la *littérature en estampes*, récemment réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters²¹, constitue certainement une contribution majeure à la connaissance de la rhétorique des arts graphiques. Et, de fait, comme le remarquait déjà Philippe Junod, examinant «la réjouissante fortune critique» de l'œuvre du Genevois dans un article au titre significatif publié dans les années 1980 – «Actualité de Rodolphe Töpffer. Un précurseur de la sémiotique visuelle»²² –, de nombreux auteurs ont souligné la modernité de ses vues: «précurseur»,

«initiateur», «inventeur», constituent les qualificatifs qui lui ont été le plus souvent appliqués depuis les années 1960. Tandis que l'historien d'art britannique Ernst Gombrich démontrait en 1962 l'importance «prophétique» de l'*Essai de physiognomie* dans le domaine de la psychologie de la représentation picturale²³, en Amérique Ellen Wiese confrontait la réflexion de l'auteur de *M^r Jabot* à celle... d'Eisenstein, et découvrait dans le même *Essai* de nombreuses analogies avec les thèses de la sémiotique contemporaine²⁴; le Suisse Michel Thévoz reconnaissait, pour sa part, «l'initiateur du structuralisme moderne» dans le père de *M^r Crépin*, et rapprochait l'esthétique de Töpffer de l'art brut du peintre Dubuffet²⁵; Philippe Junod lui-même érigeait Töpffer en «précurseur d'une poétique de l'aventure créatrice» annonçant les *Six personnages en quête d'auteur*, et en «précurseur de la sémiotique visuelle», qui pose dans l'*Essai* «le problème central de toute la sémiologie moderne»²⁶.

Un témoin critique de la révolution industrielle

En se fondant presque exclusivement sur le dernier texte publié du vivant de Töpffer, ces exégètes ont porté – à juste titre – l'attention sur une étude qui n'avait pas été rééditée au XIX^e siècle²⁷, révélé sa richesse théorique, souligné ses apports particulièrement novateurs. Mais, outre que la plupart négligent les publications antérieures – ce qui conduit à ignorer l'évolution de la pensée du théoricien –, ils laissent inexploités, sinon refoulés, les aspects plus classiques ou plus conservateurs de sa réflexion, sans rendre compte de ses tensions internes: ainsi, suivant Benoît Peeters, «lire Töpffer, c'est aussi le lire en dépit de ses intentions affichées, faire apparaître un Töpffer contre Töpffer pour restituer leur modernité à ses plus fortes trouvailles»²⁸. Aussi fécondes soient-elles, et riches de la diversité de leurs éclairages, ces lectures appréhendent l'homme et l'œuvre d'un point de vue actuel et, sans toujours les comprendre dans le contexte qui les a vus naître, reflètent parfois plus les préoccupations et les valeurs de notre époque, fervente de «modernité», de «précurseurs» et «d'avant-gardes», que les idées et les projets d'un artiste genevois né au début du XIX^e siècle, contempteur du «progrès» et de ses champions, qu'il raille en ces termes: «Mais devant toutes ces merveilles, Joseph Homo, qui n'a pas la tête forte, demeure ébloui [...]. Tout progrès, dit-il, est une innovation; donc toute innovation est un progrès.»²⁹

C'est comme un enfant de son siècle³⁰ que nous souhaitons présenter ici le théoricien de la *littérature en estampes*, né peu après l'avènement de la République française, vivant les bouleversements de tous ordres engendrés par la révolution industrielle, et traversé lui-même par les tensions d'une époque partagée – et souvent déchirée – entre tradition et progrès. Nous serons attentif à l'ensemble de ses écrits sur la *littérature en estampes*: publications et correspondance; nous les aborderons dans leur chronologie,

comme les étapes d'une réflexion élaborée au gré des succès et soucis d'un artiste; nous les envisageons dans leur diversité, comme les facettes d'une pensée hétérogène; nous les confronterons aux autres travaux, théoriques, littéraires et artistiques, d'un homme aux multiples talents; enfin, nous tenterons de les comprendre dans leurs déterminations historiques propres, à la lumière du contexte intellectuel, artistique et politique où elles sont apparues.

Une «plume puritaine»

C'est dans un long article consacré aux estampes populaires, publié en 1836 sous le titre de «Réflexions à propos d'un programme»³¹, que Töpffer a forgé l'expression de «littérature en estampes»: loin de l'appliquer à ses propres albums, dont il n'est pas question ici, bien qu'à cette date il en ait déjà dessiné plusieurs et qu'il ait publié l'album de *M^e Jabot* (1833), Töpffer l'utilise pour désigner indifféremment les cycles gravés de Hogarth, et les feuilles volantes qui constituent l'objet de son étude.

Ses «réflexions» sont suscitées par l'annonce d'un concours qu'un mécène anonyme vient d'ouvrir aux artistes, «[...] convaincu de l'utilité qu'il y aurait à répandre parmi le peuple, à exposer dans les ateliers, dans les manufactures, dans les lieux publics, des estampes où seraient représentées les suites infaillibles de la bonne et de la mauvaise conduite». L'engagement, tout à la fois spéculatif et militant, dont l'artiste fait preuve dans cet article de cinquante pages nous conduit à penser qu'il avait pris une part active à l'organisation de ce projet³². Mais ce qui nous importe ici est de cerner en quels termes il s'en fait le héraut et, plus particulièrement, quels enjeux président à la naissance du concept de *littérature en estampes*. Or, pour des raisons diverses, les dix premières pages d'introduction, que Töpffer consacre à la vie culturelle et politique française des années 1830, ont été supprimées dans toutes les rééditions de l'article, demeurant, aujourd'hui encore, inconnues: pourtant, loin de constituer une digression par rapport au sujet, elles apportent à nos yeux un éclairage essentiel sur la genèse de la notion de *littérature en estampes* que Töpffer – dispensant par ailleurs un cours académique sur le roman moderne – conçoit comme antidote contre les effets dévastateurs des romans de Balzac, George Sand, Paul de Kock et de leurs émules, auxquels il reproche violemment de «saper les bases de la moralité publique» et de «jeter la confusion dans toutes les notions du bien et du mal»³³. En réalité, Töpffer s'inquiète moins de cette littérature que de ses effets délétères sur les classes récemment alphabétisées, cette «tourbe nouvellement émancipée que protégeait autrefois son ignorance même, et à qui le progrès et la civilisation semblent n'avoir appris à lire qu'afin que ce bienfait fût changé en poison». En effet, tandis que les milieux cultivés sont à même, selon lui, de prendre quelque distance à l'égard de ces ouvrages, les classes de population dont l'esprit critique n'est pas suffisamment formé en subissent directement l'influence³⁴.

On comprend que cette violente critique de la France et de ses auteurs ait été censurée par le *Magasin pittoresque*, qui a publié des extraits de l'article en 1842, comme par l'abbé Relave dans sa monographie de 1886. Pourtant, elle nous révèle clairement les fonctions moralisatrices assignées par Töpffer aux estampes: «combattre jusque dans les rangs inférieurs l'invasion des principes malfaisants qu'on y répand à pleine main». L'artiste demeurera fidèle toute sa vie à cette idée, écrivant encore en 1845, dans son *Essai de physiognomie*:

L'antidote d'un roman qui attaque au profit des liaisons illégitimes la sainte chasteté du mariage, ce n'est pas une parodie de ce roman, c'est un autre roman en estampes qui accepte la thèse du premier pour en traduire aux yeux, avec une verve sérieuse qui n'exclut pas le comique, les conséquences choquantes pour le bon sens, absurdes pour la raison, pernicieuses pour le cœur, détestables pour l'individu et pour la société.³⁵

Cette forte préoccupation morale de Töpffer ne se limite pas aux estampes: ainsi, Théophile Gautier débusque «ces tons de pédagogue» dans les *Menus propos*, où «ces critiques arriérées ont quelque chose de provincial et de suranné, qui fait tache dans un livre aussi remarquable»³⁶. Pour Jean-Bernard Bouvier, qui s'attache aux romans, «*Le Presbytère* est chargé d'idées et de réflexions morales autant qu'*Esther* et qu'*Athalie* ensemble». En rappelant combien la pensée de Töpffer était ancrée dans le mouvement intellectuel romantique de la Restauration genevoise, et engagée dans «la première [tentative] qui fut faite pour donner à Genève une civilisation nationale» après sa réunion avec les cantons suisses, cet auteur a mis en relation cette plume «puritaine» avec la tradition du peuple genevois: «...qu'on la recherche dans l'ironie mordante de S^t-Gervais, dans la culture traditionnelle de nos artisans ou dans l'éducation fidèle et morigénée du campagnard. C'est une aristocratie morale.»³⁷

Un partisan de l'ordre

Ce moralisme était aussi lié à une sensibilité conservatrice: partisan d'un «règne paisible de la civilisation qui ne peut se passer de principes reçus, de doctrines sociales, ni d'un ordre moral reconnu et respecté»³⁸, se présentant comme le défenseur des «idées saines» et des «principes modérés», Töpffer se montrera, au cours des années, de plus en plus hostile à une libéralisation du pouvoir, s'engageant même, lors des troubles populaires qui secouent Genève dans les années 1840, dans la lutte contre le «dégoûtant tumulte»³⁹ du parti radical. Promues auprès des classes populaires de la France républicaine, ainsi que nous l'apprend Maurice Agulhon⁴⁰, ses idées furent en effet reçues comme un engagement à la modération dans une république dominée par le parti de l'ordre:

Dès 1849 [...] on cherchait à guider l'appétit de culture de l'ouvrier capable de lire. Au Palais National (ancien Palais Royal) les écrivains Emile Souvestre et Juste Olivier, sur mission du Ministre de l'Instruction publique, faisaient des séances de lecture publique de beaux morceaux de classiques français à l'usage d'un public populaire, de «cours du soir». On y entendit des pages de Molière, La Fontaine,

Rodolphe Töpffer, Augustin Thierry, Mérimée, Florian, Béranger, Casimir Delavigne. Ces noms évoquent moralité, patriotisme, libéralisme modéré; ni révolution, ni cléricalisme.⁴¹

Aussi, l'insistance de Töpffer sur le rôle éducatif de la *littérature en estampes* dans l'éducation du «petit peuple» ne nous apparaît pas comme une «concession purement rhétorique aux idées de son temps», ainsi que le supposent Thierry Groensteen et Benoît Peeters, étonnés du hiatus entre la théorie et la pratique de l'artiste⁴², mais comme une ligne de force majeure de ses réflexions, et une constante de ses préoccupations, affirmée ici avec vigueur, présente dans l'ensemble de ses écrits, et réitérée clairement dans son dernier ouvrage.

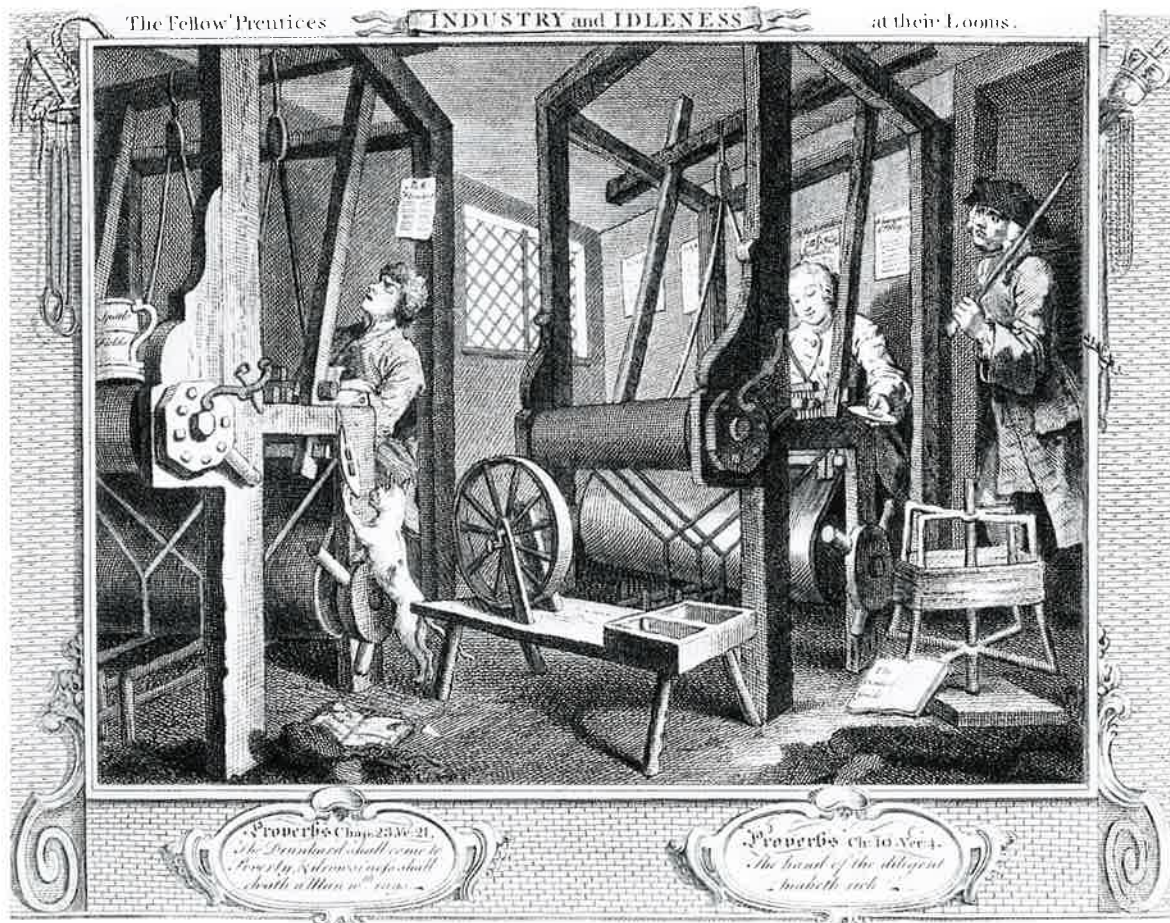
Héritier de théoriciens antérieurs

De fait, l'idée de Töpffer d'utiliser les estampes à des fins éducatives trouve ses sources dans un double courant de pensée bien antérieur au XIX^e siècle.

La promotion de l'image (en général) comme moyen de communication des idées et de transmission des savoirs auprès de publics spécifiques – l'enfant, le peuple, et toutes les catégories de lecteurs peu cultivés – s'enracine dans une tradition très ancienne: les jésuites, par exemple, ont développé un enseignement par l'image dans leurs collèges dès le XVI^e

siècle⁴³. Ce courant s'appuie sur l'autorité de l'*Art poétique* d'Horace; ainsi, Roger de Piles se réfère à cet auteur en dénombrant en 1699, dans son *Abrégé de la vie des peintres*, les six «bons effets qui peuvent venir de l'usage des estampes»: «Le deuxième est de nous instruire d'une manière plus forte et plus prompte que par la parole. Les choses, dit Horace, qui entrent par les oreilles prennent un chemin bien plus long, et touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquels sont des témoins plus sûrs et plus fidèles.»⁴⁴ Les distinctions entre l'art poétique, apte à restituer une continuité temporelle mais imposant en retour une perception graduelle qui exige apprentissage, mémoire et attention, et l'art visuel, pénétrant directement et avec force la conscience du spectateur, mais contraint à ne représenter qu'un moment de l'action, ont fait l'objet de nombreux débats depuis la Renaissance: l'abbé Du Bos, notamment, a abordé ce problème dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), de même que Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* et dans l'article «Composition» de l'*Encyclopédie* (1751).

Töpffer connaît donc bien ces théories, opposant à son tour, afin de démontrer les avantages propres de la représentation graphique, l'image saisie par «la seule intuition» au déroulement temporel du discours, qui sollicite l'attention et la mémoire du lecteur (ou de l'auditeur). Evidence, clarté, vivacité, concision définissent à ses yeux les atouts du message visuel dans l'ordre de la communication de masse, concourant à



William Hogarth, *Histoire du bon et du mauvais apprenti (Industry and Idleness, 1747)*, première planche, 2^e état, eau-forte, 26 x 34 cm. Londres, British Museum.

sa puissance d'expression et à sa force de conviction. Toutes ces idées seront reprises avec insistance dans les deux premiers chapitres de l'*Essai de physiognomonie*, constituant le fondement même de sa thèse sur le rôle social extrêmement «agissant» de la *littérature en estampes* qui, «toutes choses égales d'ailleurs, battra l'autre par cette raison qu'elle s'adresserait avec plus de vivacité à un plus grand nombre d'esprits, et par cette raison aussi que, dans toute lutte, celui qui frappe d'emblée l'emporte sur celui qui parle par chapitres»⁴⁵.

Le second courant, dont Töpffer se réclame explicitement, fut inauguré un siècle auparavant en Angleterre par le caricaturiste Hogarth, «le prince de la haute littérature en estampes»⁴⁶, qui assigna à la caricature la vocation de moraliser les masses. L'influence sur Töpffer de ses suites gravées, les *Modern Moral Subjects*, fut considérable: «Dans ma première enfance, l'*Histoire du bon et du mauvais apprenti* passa sous mes yeux, et d'ineffables impressions sont restées dès lors gravées dans mon cœur. [...] Qui dira ce que de pareilles impressions peuvent projeter de salutaire sur le cours entier de la vie!» Cet objectif social assigné à un genre artistique mineur contribuait, comme le remarquera l'anglais Francis Grose dans ses *Principes de caricature*, à sa réévaluation, aspect auquel Töpffer était certainement sensible: «Quoique l'art de la caricature soit, avec quelque raison, généralement regardé comme un talent dangereux, plus propre à faire craindre l'artiste qu'à le faire estimer, on doit pourtant convenir qu'il y a beaucoup d'injustices à vouloir condamner un art sur l'abus qu'on peut en faire. [...] On ne doit pas oublier qu'il est un des éléments de la peinture satirique et que, comme la poésie de ce nom, il peut être employé avec le plus grand succès à venger la vertu et la décence outragées.»⁴⁷ La *littérature en estampes* se voit donc investie d'une «direction sérieuse, élevée», d'une mission civilisatrice: «améliorer les masses par la diffusion des Lumières, et répandre parmi les différentes classes de saines notions intellectuelles ou morales».

Défenseur des Lumières

Cette définition des *devoirs* de l'image n'est pas sans relation avec l'extraordinaire expansion de ses *pouvoirs* à partir des années 1830, à la faveur du développement des techniques d'impression et de reproduction – lithographie, gravure sur acier et gravure sur bois de bout – qui président à l'envol de l'illustration dans la presse et le livre. Trouvant une nouvelle actualité, le texte de de Piles se verra ainsi reproduit en 1841, sous le titre «De l'utilité des estampes et de leur usage», dans le *Magasin pittoresque*, premier périodique familial illustré créé par Edouard Charton⁴⁸. Au-delà de la référence aux textes anciens, qui demeure, c'est dans l'optique nouvelle de la démocratisation de l'instruction que Charton salue en 1833, l'année même de la fondation de son journal, l'apparition du dernier perfectionnement technique – le cliché métallique – dans un article qui, notons-le, précède de trois ans les «Réflexions» de Töpffer:

Cette invention, se faisant jour au moment où tous les esprits sont tournés vers la recherche des expédients propres à répandre rapidement l'instruction, est susceptible d'acquiescer une puissance incalculable dans l'enseignement. [...] Nous attachons en effet une grande importance morale aux *images*, et nous croyons qu'elles comblent une lacune des livres. Un livre sans images pourra être enrichi de graves leçons de morale, et même de connaissances pratiques, mais il n'aura qu'une valeur imparfaite et une influence douteuse parce que, malgré la propagation des écoles primaires, une bonne partie du genre humain ne saura jamais lire qu'à moitié dans un livre sans images. De même que les sons d'une musique suave traversent les airs sans y laisser la trace du chemin qu'ils ont suivi, de même la lecture passe souvent dans l'esprit de certains individus sans descendre au cœur pour y déposer un souvenir [...].⁴⁹

Bien que les préoccupations de Töpffer soient plus morales qu'instructives, il rejoint par ses contributions et ses éloges à l'égard du périodique de Charton le courant éclairé et libéral qui s'impose dans la France bourgeoise et industrielle du premier XIX^e siècle, dans le sillon creusé par le mouvement des Lumières et l'effort engagé par la Révolution française. Suivant Philippe Kaenel, qui a souligné ce paradoxe, en dépit de positions politiques divergentes, «on retrouve chez Charton, comme chez Töpffer, un même humanisme, une sorte de philanthropie d'élite qui se conçoit comme une activité civique»⁵⁰.

Héraut de l'image populaire

La grande originalité de Töpffer, dans les «Réflexions à propos d'un programme», consiste à étendre ces missions nobles à l'image populaire. Même si le pittoresque du genre commençait à éveiller l'intérêt – ponctuel – de quelques écrivains romantiques⁵¹, ces gravures destinées «aux dernières classes de la société», «d'une couleur à faire évanouir Delacroix», étaient alors l'objet d'un mépris général, comme le reflète le jugement de Balzac, hostile à «ces estampes exécrables qui ôtent l'appétit»⁵². C'est l'occasion pour Töpffer de dresser un remarquable bilan de la production de son temps, qui constitue la première réflexion d'envergure sur les thèmes – moraux, religieux, militaires et poétiques –, les vendeurs et le public de l'imagerie traditionnelle. Témoignage d'autant plus précieux qu'il est rédigé à une date charnière, alors que l'imagerie traditionnelle s'apprête à entrer dans une phase semi-industrielle – le Genevois l'avait-il pressenti? – qui verra le renouvellement de ses supports, de ses techniques, de ses formes et de ses thématiques.

Cette valorisation de la *littérature en estampes* et de ses missions passe par une réévaluation de son statut artistique, ce qui constitue le second apport original des «Réflexions». L'image populaire n'apparaît pas à Töpffer dénuée de toute forme de beauté, de charme ou de poésie:

[C]ar tous ces personnages [...] ont dès longtemps la gloire d'entretenir chez les âmes incultes l'admiration du bien et quelques notions du beau, d'y ranimer, à la flamme d'une poésie grossière dans ses formes, l'instinct de l'honnête et la vie des bons penchants. [...] Pour moi, j'en fais

cas; sans m'éblouir, elle me charme, elle m'émeut, et j'ose en faire un des fleurons d'une brillante couronne.

Töpffer procède à cette réévaluation au nom de valeurs artistiques – «naïveté», «inhabileté précieuse», «sincérité», «force du sentiment» – qui constituent les lignes de force d'une esthétique fondée sur le rejet des Ecoles et des conventions, et rejoignent les idéaux du romantisme. «La naïveté, c'est l'explosion de la droiture originellement naturelle à l'humanité contre l'art de feindre devenu une autre nature», écrivait déjà Kant dans «L'analytique du sublime» (1790)⁵³. Vers 1830, comme le rappelle Pierre Georget à propos de l'intérêt de Victor Hugo pour les dessins d'enfants, «il y a longtemps qu'on parle de renouer avec "l'enfance de l'art" [...], avec la "naïveté" des chansons populaires, des légendes et des peintures du Moyen Age» (c'est à propos de ces dernières qu'on commence à parler de "primitifs"), en un mot de restaurer l'innocence contre l'expérience pour se rapprocher d'une source de vérité et de vie. [...] C'est aussi vrai de l'autre grand modèle du "primitivisme" romantique: le peuple, dont la culture se trouve pareillement réduite, avec la bénédiction du pouvoir, à une "naïveté" rassurante, célébrée par Nodier ou par le baron Eckstein [...] comme par Michelet.»⁵⁴ Töpffer a largement contribué au triomphe de ces idées, faisant œuvre de pionnier dans le domaine de l'imagerie, où la reconnaissance sera plus lente que pour les autres formes d'expression populaire, contes et chansons traditionnelles⁵⁵.

De l'estampe à la littérature en estampes

Cependant, l'accent porté sur la mission moralisatrice de l'imagerie relègue au second plan la question de ses qualités esthétiques: «Son ambition est de faire du bien, plus sans doute que d'obtenir des chefs-d'œuvre.» Dans un registre où cette perspective fait défaut, comme la lithographie de paysage, Töpffer se montre en revanche sans indulgence: «la Suisse n'a pas encore eu ses grands peintres! [...] La lithographie, les faiseurs de vues, les marchands, les colorieurs s'en sont emparés; ils lui ont fait cet air faux, vulgaire, trivial; ils lui ont fait cette face enluminée de jaune et de vert, de bleu et de bleu.»⁵⁶

Comme le reflète la dénomination de *littérature en estampes*, à une époque où l'on désignait les images populaires par les termes d'*estampes*, d'*images* ou de *gravures*⁵⁷ – lesquels situent cette production dans le champ iconique qui leur est propre –, Töpffer les «dénature» en les concevant à travers un modèle verbal: «*Le bon et le mauvais apprenti* d'Hogarth, son *Mariage à la mode* sont certainement des ouvrages plus littéraires encore qu'artistiques»⁵⁸, précise-t-il. Et en effet, Töpffer regarde la *littérature en estampes* moins comme une expression artistique, fût-elle mineure, que comme «une pensée en tableaux» et, plus précisément encore, comme un *discours* figuré, dont l'esthétique obéit aux exigences de la rhétorique, dont la qualité et le pouvoir de conviction se mesurent à la clarté de ses messages; elle est avant tout un outil de *communication*: «C'est le propre des estampes [...]

que de réduire toute proposition en image vive; que de transformer tout raisonnement en spectacle animé, distinct, lumineux; que de réunir tous les éléments d'une éloquence simple, grossière même, mais appropriée merveilleusement à la nature et aux besoins d'esprits bruts et sans culture.»

Le public de la littérature en estampes

Le concept de «littérature en estampes» n'a de sens pour Töpffer que lié à un public spécifique: «nous avons eu en vue cette sorte d'estampes seulement qui sont destinées au petit peuple exclusivement. C'est pour cela que nous nous sommes servi de l'expression de *littérature en estampes*, parce qu'en effet les estampes ne sont réellement une littérature que pour ceux qui n'en ont pas d'autre, soit qu'ils ne sachent pas lire, soit que leur peu de culture ou leur peu de loisir leur interdise l'habitude la lecture.» L'idée n'est pas nouvelle, puisqu'elle est traditionnellement attribuée à saint Grégoire: «Ce que l'écrit procure à celui qui sait lire, la contemplation de l'image le procure à celui qui ne sait pas»; et Lamartine, qui a de l'indulgence lui aussi pour la «poésie badigeonnée» des images populaires, ne conçoit pas autrement les estampes: «Si je pouvais avoir seulement un jour un petit livre de moi de quelques pages qui restât sur les tablettes de la bibliothèque de famille, et dont une scène ou deux fussent attachées aux murailles pour la poésie de ceux qui ne lisent pas, je serais content, j'aurais vécu.»⁵⁹ Conformément aux mentalités de l'époque, qui associent encore sous une même entité le peuple et l'enfant – qu'ils incarnent pour les uns la barbarie ou, pour les autres, la naïveté et l'innocence⁶⁰ –, Töpffer les réunit ici, quant à lui, pour leur commune réceptivité aux images:

Les hommes du petit peuple, neufs aussi, ignorans, mais dont l'imagination a conservé sa vigueur, et l'esprit sa docilité, sont à ces divers égards accessibles comme l'enfance à de pareilles impressions; comme pour l'enfance, un spectacle a sur eux plus d'empire qu'un discours, une image qu'un prône [...].

Cette disposition lui semble liée à une double caractéristique de leur esprit: la réceptivité propre aux imaginations «qui sont neuves, point encore blasées par l'habitude des jouissances et des émotions qui dérivent des ouvrages de l'art», et l'inaptitude à l'abstraction et à la déduction; l'image concrète et pragmatique leur permet au contraire de «remonter, d'un fait mis sous leurs yeux, à un principe d'une application utile et directe».

Le discours de l'estampe

Pour autant, la rhétorique de l'estampe ne s'apparente ni à une expression métaphorique, ni à un système symbolique, ni à un langage allégorique – tous procédés littéraires qui exigent, comme dans les

gravures de Hogarth, un déchiffrement de la représentation – mais ressortit, pour l'essentiel, aux constituants de l'image elle-même. C'est le troisième apport réellement novateur des «Réflexions» de Töpffer: une analyse de la rhétorique des *procédés* qui, tout en se référant à des problématiques traditionnelles de l'esthétique (comme la question des mérites respectifs du trait et de la couleur, qui remonte à l'Antiquité), les renouvelle complètement dans la perspective de la communication de masse. Pour Töpffer, le choix des procédés artistiques doit se soumettre aux buts et aux publics visés: «Si, mettant de côté toute préférence individuelle, nous nous bornons à indiquer celui qui réunit plus que tout autre la clarté et la simplicité, nous croyons, et pour de bonnes raisons, que c'est la gravure enluminée.» Ainsi la couleur, qui distingue l'estampe populaire de la gravure d'artiste, n'est pas considérée pour ses mérites artistiques, mais comme un élément de la rhétorique de l'image, œuvrant à la clarté de l'expression. La gravure sur bois ou sur cuivre, dont le trait «net et accusé» contribue à la force du message visuel, est préférée au «trait mou et sans caractère que donne la lithographie au crayon». En effet, suivant Töpffer, la puissance de l'image provient principalement du trait, dans lequel résident «tous les caractères principaux de l'imitation, tous ceux qui sont les premiers saisis, ceux aussi qui parlent le plus directement à l'âme, à l'intelligence, au cœur».

La première partie de cette proposition n'est pas nouvelle – Philostrate l'Athénien l'avait déjà formulée au III^e siècle⁶¹ – et a parcouru toute l'histoire de l'esthétique et des beaux-arts: ainsi, le siècle classique pense avec Lebrun que «le dessin imite toutes les choses réelles, au lieu que la couleur ne représente que ce qui est accidentel»⁶²; à l'époque du néo-classicisme, puis du premier romantisme, cette théorie était particulièrement prégnante, et Töpffer défendra à son tour (tout en se démarquant de la linéarité académique) la prééminence de la ligne sur la couleur – du point de vue de leur dignité artistique – dans ses *Menus propos*⁶³. Mais c'est ici son *expressivité* qu'il met en exergue: idée essentielle, maintes fois réitérée dans ses écrits, et sur laquelle il reviendra encore dans son dernier *Essai*:

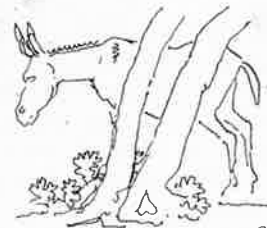
[B]ien qu'il soit un moyen d'imitation entièrement conventionnel, en ce sens qu'il n'existe pas dans la nature, [...] le trait graphique [...] suffit [...] à toutes les exigences de l'expression, comme à toutes celles de la clarté. Sous ce dernier rapport [...], cette nue simplicité qu'il comporte, contribue à en rendre le sens plus lumineux et d'une acception plus facile pour le commun des esprits. Ceci vient de ce qu'il ne donne de l'objet que ses caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires, de telle sorte, par exemple, qu'un petit enfant qui démêlera imparfaitement dans tel tableau traité selon toutes les conditions d'un art complexe et avancé la figure d'un homme, d'un animal ou d'un objet, ne manquera jamais de la reconnaître immédiatement si, extraite de là au moyen du simple trait graphique, elle s'offre ainsi à ses regards dénudée d'accessoires et réduite à ses caractères essentiels.⁶⁴

En France, il faudra attendre la fin du XIX^e siècle pour que les illustrateurs pour enfants prennent conscience de cette spécificité de la perception enfantine, et conçoivent leurs images en conséquence.

Tableau traité selon toutes les conditions d'un art complexe et avancé la figure d'un homme, d'un animal ou d'un objet, ne manquera jamais de la reconnaître immédiatement si, extraite de là au moyen du simple trait graphique, elle s'offre ainsi à ses regards dénudée d'accessoires et réduite à ses caractères essentiels.



Voici un homme, un oison, une charrette, voici surtout un âne, car c'est un animal à quatre pattes, à longues oreilles, à grosses oreilles, et nul ne saurait s'y tromper; mais colorez, achevez cet âne; que vos ses teintes et se confonde plus ou moins avec des teintes analogues; que par ses formes il se combine avec d'autres formes, ainsi qu'il pourra arriver dans un tableau, déjà cet âne ne sera plus, pour le petit enfant du moins, de compréhension aussi intuitive qu'il l'est, réduit même à ces termes, c'est-à-dire fait de quelques traits pas trop bien alignés.



Que si je romps la forme d'ensemble, la clarté demeure la même, car, outre que les caractères principaux demeurent, la rusticité, à cause aussi de sa simplicité graphique, ne distrait pas de l'objet principal, et l'œil le moins exercé supplée les lacunes du contour bien mieux qu'il ne ferait si ces troncs, d'une part, distraignaient par leurs détails, tandis que d'autre part ils uniformiseraient par leurs tons de grisés évacués s'harmonisant avec la pause grise.

Enfin, le souci de conférer clarté et efficacité à l'image conduit Töpffer à recourir au modèle théâtral, non pour sa gestuelle (comme dans l'esthétique néo-classique), mais pour l'économie de moyens qu'il autorise: le recours au «type» – conçu comme un personnage familier du public – est recommandé par l'artiste, qui mettra ce principe en application dans ses propres histoires⁶⁵, car il simplifie son travail de présentation et soulage l'attention et la mémoire du spectateur:

Une pareille figure, une fois créée, nul besoin d'exposition, nul besoin même d'appareil, de combinaison, de série régulière pour les estampes; car chacune d'elles devient l'acte nouveau d'un même drame, par le seul fait que tous les antécédents sont connus, que cet acteur qui paraît, il suffit qu'il agisse [...].

Ambiguïtés

Ainsi esquissée, la notion de *littérature en estampes* n'est encore définie que négativement: «Les estampes ne sont une littérature que pour ceux qui n'en

Essai de physiognomie, Genève, Schmid, 1845, autographie. Album: 29 x 23,5 cm.

ont pas d'autre.» Issue d'un modèle littéraire, elle est peu pertinente sur le plan artistique, n'opérant pas de discrimination de nature entre des objets imprimés aussi différents que les feuilles volantes, gravées et coloriées à grands traits par les imagiers, et les tailles-douces en noir et blanc, truffées de détails et de symboles, du caricaturiste Hogarth, artiste «d'une pensée étendue et profonde» et «difficile à comprendre tout entier», de l'aveu même de Töpffer. Enfin, elle n'est pas dénuée d'ambiguïtés, conçue tout à la fois comme un moyen de combattre les effets subversifs de certains romans, et comme une littérature pour ceux qui ne lisent pas. Dans ses aspects normatifs, elle n'apparaît pas plus homogène: comment conjuguer la mission sociale assignée à l'imagerie avec la «sincérité» et la «candeur» souhaitables de son propos, l'art de convaincre avec la «gaucherie d'exécution» préconisée pour son style? Töpffer était conscient de cette difficulté, et se demandait «où trouver parmi les artistes de quelque talent, de quelque étude, assez d'abnégation de talent, assez d'oubli de leur savoir, pour en obtenir, au moyen d'une extrême naïveté d'exécution, la clarté d'expression nécessaire, pour atteindre, à grand renfort de gaucherie naïve, à cette force d'intention qui fait le mérite de ces sortes d'ouvrage?»

Mais la contradiction principale, soulignée par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, réside peut-être en Töpffer lui-même, dont la théorie «ne coïncide pas avec sa pratique du genre»: «D'une part, les histoires dessinées par Töpffer ne sont guère moralisatrices. [...] D'autre part, elles circulent sous forme d'albums à faible tirage que leur prix réserve à une clientèle bourgeoise et met hors d'atteinte d'un plus large public.»⁶⁶ Certes, les rééditions des albums, leurs traductions, leurs contrefaçons françaises, la publication de *M^r Cryptogame* dans *L'Illustration*, alliées à une lecture familiale, ont finalement assuré aux histoires de Töpffer une assez large diffusion: «On est lu de beaucoup de gens», écrira l'artiste au dessinateur français Cham neuf ans plus tard; mais il avait conscience du public spécifique des albums, encourageant le dessinateur «à composer quelque histoire populaire qui, tout en étant drôle, serve à colporter dans les rangs bourgeois de bons sentiments et de saines idées». A cette époque, Töpffer était en effet persuadé qu'«en engageant son crayon à la poursuite de certains travers tout en respectant toutes les convenances morales, sans se priver pour cela d'un seul grain de gaieté bouffonne ou de drôlerie comique, il y a moyen de se rendre utile» dans toutes les classes de la société, sur «des choses d'ivrognerie par exemple»⁶⁷. Pourtant, il se reprochera à la fin de sa vie de n'avoir pas été assez attentif à cet aspect dans ses histoires en estampes:

Que si ces petits livres, dont un ou deux seulement s'attaquent à des travers, ou taquent des extravagances à la mode, eussent au contraire tous mis en lumière une pensée utilement morale, n'est-il pas vrai qu'ils auraient atteint bien des lecteurs qui ne vont pas chercher ces pensées-là dans les sermons, tandis qu'ils ne les rencontrent guère dans les romans?⁶⁸

L'examen de cette inconséquence conduit à étudier comment Töpffer concevait ses propres albums.

Une forme mixte: *l'Histoire de M^r Jabot*

Dans le commentaire qui accompagne en 1837 la publication de *l'Histoire de M^r Jabot*⁶⁹, Töpffer n'utilise pas le terme de *littérature en estampes* pour désigner son album, mais compare l'ouvrage à «une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose». En préférant l'album, aux pages multiples, à la feuille volante, Töpffer s'est donné le moyen d'obtenir «ce genre d'intérêt qui naît bien vite du développement d'une action»⁷⁰; conscient de son innovation, il ne manque pas de s'interroger sur ce qui en constitue la spécificité: une forme composée, irréductible à l'analyse.

L'idée mise en exergue dans ce texte célèbre porte sur la «nature mixte» de ce «petit livre», produit de l'association de deux modes d'expression différents mais complémentaires et indissociables:

Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien.

Dans son principe, cette complémentarité s'inscrit dans un contexte où d'autres formes mixtes, fondées sur la combinaison du dessin et de la lettre, étaient apparues depuis les années 1820: affiches de librairie où image et typographie étaient intimement mêlées⁷¹; pages de titre et couvertures illustrées des livres, où une pittoresque vignette accompagnait des caractères de fantaisie relevant d'une création artistique⁷²; caricatures – sociales ou politiques –, en plein développement à partir de 1830, où le comique jouait de la distance ou du hiatus savamment ménagés entre la gravure et sa légende. En insistant sur la complémentarité du texte et des dessins dans les histoires en images, Töpffer souligne l'absence de frontières précises entre ces deux expressions, dues aux talents d'un même artiste: «L'auteur de ce petit volume oblong ne s'est pas fait connaître. Si c'est un artiste, il dessine faiblement, mais il a quelque idée d'écrire; si c'est un littérateur, il écrit médiocrement, mais en revanche il a, en fait de dessin, un joli talent d'amateur.» C'est assurément contre le philosophe Lessing que Töpffer prend position ici; confrontant la peinture à la poésie dans un traité alors bien connu, *Du Laocoon* (traduit en français en 1802), ce théoricien avait en effet établi, en réaction contre la peinture discursive des siècles précédents, de strictes frontières entre ces deux expressions, assignant à chacune des objets spécifiques: la peinture, vouée à l'espace, devait notamment renoncer à la durée, champ de l'art poétique⁷³. Töpffer est loin de méconnaître, comme il le rappelle dans sa préface à l'édition romanesque du *Festus*, la spécificité des arts visuel et littéraire, qu'il pratique tour à tour:

Aujourd'hui nous publions à la fois et séparément le texte et les croquis. C'est donc la même histoire sous une double forme, mais [...] dans deux choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable.⁷⁴



Mais, concernant la peinture, il prône contre Lessing un retour à la théorie classique dans ses *Menus propos*: «Vous avez appris en rhétorique que le poète choisit ses traits et que, au gré de son sentiment, il les exagère par l'hyperbole, il les grandit ou les orne par la métaphore, il appelle à son aide une foule de figures dont il n'aurait que faire s'il s'agissait pour lui de l'exactitude de son imitation; et vous voudriez que le peintre, que l'artiste n'eût dans son faire ni hyperbole, ni métaphores, ni figures?»⁷⁵ Quant aux histoires en estampes, où les dessins sont investis d'une fonction narrative, elles ignorent, par essence, les limites définies par le philosophe allemand. Sur la page d'album, chaque mode d'expression, non seulement se conjugue à l'autre, mais partage ses prérogatives: tandis que l'image raconte une histoire, l'écriture – manuscrite – ajoute au pittoresque du propos, transcrit et accompagne la dynamique de l'action. Mi-livre, mi-toile blanche, l'album favorise cette mêlée des arts, de même qu'il bouscule – c'est le propre de cette forme éditoriale – les préséances propres à l'édition⁷⁶: l'image y occupe une place prépondérante, privant le texte de toute autonomie, tandis que, sans les légendes, elle ne serait que «confuse», le texte sans les dessins n'aurait aucun sens.

Des caprices, des folies

A cet égard, on se heurte à une imprécision concernant le statut de la représentation graphique dans les histoires en images: au début de la notice sur *M. Jabot*, Töpffer la lie expressément au texte («les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure»), mais il semble lui accorder une autonomie accrue à la fin de l'analyse, faisant naître l'intérêt de sa matérialité même:

Telle est l'idée de ce livre, autant du moins qu'on peut extraire l'idée d'un livre qui, parlant directement aux yeux, s'exprime par la représentation, non par le récit. Ici, comme on le conçoit aisément, les traits d'observation, le comique, l'esprit, résident dans le croquis lui-même, plus que dans l'idée que le croquis développe.

Le manifeste de cette autonomie réside tout particulièrement dans la capacité de l'image à s'émanciper du réel, à donner corps à l'invraisemblable: «L'histoire abonde en folies qui, exposées au moyen du récit, paraîtraient aussi absurdes que peu récréatives, mais qui, au moyen de la représentation directe, acquièrent un degré de réalité suffisant pour que rire s'ensuive.» Ceci ne laissait pas de surprendre à une époque où l'art

Histoire de M. Jabot,
autographie, Genève,
Freydig, 1833,
planche n° 45.
Album: 18,8 x 28,7 cm.

n'était pas encore complètement dégagé du principe de l'imitation. Et il n'est pas étonnant que cet aspect ait fortement frappé les goûts classiques de Goethe, suscitant paradoxalement sa sympathie pour cette petite forme: «Il paraît [...] que c'est sous le point de cette sorte de réalité donnée à l'impossible, au moyen de la représentation directe, que Goethe daigna s'occuper de M^r Jabot.» Töpffer insiste pour sa part particulièrement sur cette caractéristique, qui constitue selon lui un aspect remarquable de la plupart de ses histoires en estampes, qualifiées «d'histoires folles», de «genre des fictions, à se populariser heureusement parmi le monde des gens qui se prêtent à rire de l'impossible rendu comique et vraisemblable suffisamment»⁷⁷.

Du culturel à l'intime

Comment cette échappée des normes a-t-elle pu advenir? Les facteurs culturels ambiants ont bien entendu constitué un contexte favorable: les révoltes romantiques contre l'académisme, l'extraordinaire développement de la caricature à partir des années 1820, le culte naissant des images, une certaine légitimation du rire (pour ses fonctions moralisatrices), une promotion du *grotesque* dans ses fonctions esthétiques (*Festus* n'est-il pas contemporain de la préface de *Cromwell*?), voire même une conception nouvelle de l'artiste, investi par les romantiques d'une fonction démiurgique. On connaît cependant la remarquable indépendance d'esprit de Töpffer à l'égard des modes et systèmes, le conduisant à adopter des partis parfaitement éclectiques et souvent contradictoires: tantôt classique, tantôt romantique, tantôt conservateur, tantôt pionnier.

Par ailleurs, les histoires en estampes, qui constituent une production marginale et – à l'origine – privée, échappent quelque peu au déterminisme culturel, peut-être même aux propres normes de Töpffer, qui avoue ne s'être occupé «primitivement d'autre chose que de donner, pour [son] propre amusement une sorte de réalité aux plus fous caprices de [sa] fantaisie»⁷⁸. L'indiscipline est au principe même de ces «griffonnages», proches tout à la fois des *gribouillages* de l'enfant et, suivant l'étymologie, des *coups de griffe* du caricaturiste⁷⁹. Leur caractère privé – intime même – comporte une part d'irrationnel qui répond à des besoins profonds et sert d'exutoire à un psychisme animé de fortes pulsions (ainsi qu'en témoigne la correspondance de Töpffer), mais soumis à de rigoureuses contraintes morales et physiques («obligé par mon métier d'instituteur d'être sept heures par jour dans une classe peuplée de trente à quarante garçons»⁸⁰): échappées dans le fantasme et l'affabulation qui le conduisent à de «menues folies»; régression à un mode d'expression archaïque proche de l'art enfantin, qui l'amène à promouvoir une nouvelle pratique du dessin, en même temps qu'une esthétique fondée sur le refus de l'apprentissage et des conventions; plaisir d'*égratigner* ses victimes à travers la caricature, dont Ernst Kris a rappelé les sources inconscientes agressives, et Michel Melot la parenté avec les procédés de conjuration⁸¹.

C'est en ce sens qu'il faut interpréter l'anecdote de la «cave», rapportée par Töpffer à son ami César-Henri Monvert, comme une métaphore (au demeurant très romantique) des sources de sa création, qui s'enracine dans un inconscient indifférent au contexte social et politique:

[J]e suis gorgé, bourré, *indijectionné* de politique. [...] Et puis, beaux-arts, lettres et autres loisirs que vous me connaissez ont à présent l'air de choses de l'autre monde. Je me cache pour dessiner. Je vais dans ma cave pour composer mes drôleries, crainte qu'on ne m'accuse d'être froid à la Pologne, insensible au grand mouvement social, glacé pour la Belgique! [...] Et dans ma cave encore, j'ai fait depuis Vieux Bois et Cryptogame, l'histoire véridique du Docteur Festus –, de M^r Trictrac, de M^r Jabot –, et j'ai maintenant sur le métier celle de M^r Pencil et du Docteur Saitout.⁸²

La réalité est tout autre, comme en témoigne Töpffer dans diverses correspondances: «Voici les circonstances qui m'ont fait tailler des plumes. Nos pensionnats ne sont pas des lycées; on y vit en famille. J'ai composé pour le divertissement de mes élèves une douzaine de comédies. [...] C'est aussi à leur grand plaisir que, durant les soirées d'hiver, j'ai composé et dessiné sous leurs yeux ces histoires folles, mêlées d'un grain de sérieux, qui étaient destinées à un succès que j'étais bien éloigné de prévoir.»⁸³

De l'intime au culturel: la médiation de l'album

Töpffer compose ses histoires en estampes non sur des feuilles isolées, mais sur des petits cahiers reliés, de format oblong, version privée des albums qui paraîtront par la suite⁸⁴. On a relativement peu attiré l'attention sur la spécificité de ce support éditorial, sinon pour souligner son prix, qui le destine à une clientèle bourgeoise, et son format «à l'italienne» (habituel à l'époque) bien adapté au déroulement dynamique et temporel des récits de Töpffer⁸⁵. L'album s'est développé en France à partir des années 1820, grâce aux progrès de la fabrication du papier (autorisant des formats variés) et aux nouvelles techniques de reproduction des images, lithographie et gravure sur acier⁸⁶. A travers la variété de ses formes – qui prolongent, suivant Ségolène Le Men, des usages du passé –, on est surpris de constater combien ce «champ d'expression graphique ou plastique» semble constituer un agent de liaison entre sphère privée et publique, champ individuel et collectif, expression intime et officielle: album mondain, c'est un cahier privé au statut collectif, qui recueille signatures et sentences d'amis, vers de poètes et croquis d'artistes; ouvrage d'amateur, c'est un livre auto-édité, et la ligne de partage entre sa forme inédite et sa forme publiée est souvent floue; recueil édité de croquis d'artiste, c'est une anthologie qui concourt à la diffusion d'une œuvre originale. Ce statut de l'album, qui autorise et suscite des formes variées de communication, jusque dans sa lecture qui regroupe famille et amis autour de la table du salon, est tout à fait manifeste dans les ouvrages de Töpffer: médium de délassément, il est lié à la

«cave» de l'artiste, métaphore de l'*inconscient*, du *refuge* (hors du champ social et politique) et de la *honte* (plaisir a-social); œuvre satirique cependant, il critique les travers de son époque; œuvre comique, il est l'occasion d'un divertissement collectif avec les élèves; produit éditorial – auto-édité – il entre, comme tous les livres, dans le champ culturel et économique, échappant alors à la sphère privée: «La plus grande valeur d'un livre, comme d'un album», précise Töpffer, «c'est qu'il nous ait rapporté du plaisir, du délassement, du calme aussi. C'est qu'il ait été cause qu'au sein même de l'agitation et du tumulte, nous ayons goûté nos instants de silence et de paix, vécu loin du monde et du bruit, comme disent les poètes, trouvé, sans bouger de place, la retraite écartée, l'ombrage ignoré, le canton solitaire, où, affranchie des chaînes de la réalité, l'âme respire un air plus salubre [...]. Mais, à ceux qui pratiquent ainsi l'art ou la littérature, il doit arriver, on le comprend, qu'ils chérissent l'œuvre tant qu'en dure la création, que, close, elle leur devient moins chère, étrangère presque, et douce par le souvenir seulement. Va, mon livre, cherche ta vie; à toi de faire ton chemin: voici venu le moment qui nous délie de commerce journalier et de mutuelle amitié.»⁸⁷

La médiation de l'autographie

Le second médium qui a rendu possible la diffusion des «griffonnages» de Töpffer est un moyen technique «qui unit la simplicité à la finesse, et quelque puissance à une grande commodité»: l'autographie.

Töpffer décrit cette variante simplifiée du procédé lithographique dans *Le Courrier de Genève*, lors de la publication des *Essais d'autographie*, un petit album de paysages et de caricatures publié en 1842:

Le lithographe vous livre un bâton d'encre et un papier sur lequel est étendue une couche de colle d'amidon. Vous délayez l'encre, vous y trempez votre plume, vous griffonnez sur ce papier jusqu'à ce que circulaire s'ensuive, puis vous renvoyez la page au lithographe. Celui-ci, après l'avoir mouillée au revers, l'applique sur la pierre, lui fait subir une pression, et voici votre circulaire qui a passé du papier sur la pierre. Il ne s'agit plus que de l'y fixer au moyen de la préparation ordinaire, de l'encre, et de l'imprimer à autant d'exemplaires qu'il vous convient.⁸⁸

Thierry Groensteen a souligné les avantages, pour le dessinateur d'histoires en estampes, de ce procédé qui épargne à l'artiste de dessiner à l'envers sur la pierre et lui permet de mêler facilement le texte à l'image⁸⁹. Par sa rapidité, il favorise aussi cette «spontanéité du faire» chère à Töpffer⁹⁰ – comme à tous les tenants de l'esthétique romantique – pour qui «le sentiment qui trouve est plus heureux que le savoir qui imite [et] la brusquerie qui fait violence aux formes tout en enjambant les détails sert mieux la verve que l'habileté circospecte qui courtise les formes en se marquant dans les détails»⁹¹. Plus encore que le procédé lithographique traditionnel, l'autographie livre directement au public l'expression la plus authentique de son auteur, respectant ses «bêtises de dessin» et son «incorrection comique»: à la différence du burin qui nécessite le concours intermédiaire d'un graveur, il restitue la *touche* du dessinateur, tout en évitant «le trait mou et sans caractère» de la lithographie, dénoncé dans les «Réflexions à propos d'un programme», autant que la

Essais d'autographie,
Genève, 1842.
Album: 15 x 23 cm.



«poésie grossière» de la xylographie populaire: le trait de Töpffer, «libre et tremblotant»⁹², qui fait litière du «trait net fortement accusé» recommandé en 1836, nous est restitué dans toute sa «liberté expressive». La technique, employée jusqu'alors pour des circulaires ou «des factures d'épicier du coin», se révèle de surcroît bien adaptée à une large diffusion: «Le lithographe pense toujours que pour un si bel ouvrage, cinq cents, c'est peu, trois mille, ce n'est pas trop.»⁹³ Se ralliant (exceptionnellement) aux nouvelles valeurs de la société industrielle, et aux tenants d'un «progrès» naguère abhorré, «tous les gens irréflechis, tous les économes, tous les hâtifs, [...] tous ceux qui vivent de méthodes abrégatives, expéditives, universelles, pittoresques, d'encre en poudre, de plumes en fer»⁹⁴, Töpffer résumera dans son *Essai* les avantages de la technique: «dès qu'il est question de littérature en estampes, [...] rien n'est comparable en célérité, en commodité, en économie au procédé autographique»⁹⁵.

Des œuvres d'art originales

Il reste à mettre en évidence – Töpffer s'y applique en gravant douze paysages – les possibilités artistiques de cette technique «d'épicier» «considérée jusqu'ici comme le plus grossier des procédés de gravure qui se rattachent à l'art lithographique»⁹⁶. Pour la cause, Töpffer «pousse» et «perfectionne» le travail, n'hésitant pas à faire appel à ces «plumes en fer» qu'il pourfend dans sa diatribe. Au résultat: «Ombres et demi-teintes, hachures, croisées et finesses de pointe, tout y avait conservé sa valeur, et le tout [...] donnait l'air d'une gravure vigoureuse, et tenant le milieu entre la taille-douce et l'eau-forte.»⁹⁷ A travers cette démonstration, qui élève une technique de reproduction à la dignité d'une expression artistique, Töpffer démarque l'autographie de la gravure artisanale et promeut indirectement ses albums comme des œuvres originales d'artiste: «Un livre autographié, c'est-à-dire composé de dessins originaux»⁹⁸, avait-il précisé en critiquant la contrefaçon de *L'Histoire de M^r Jabot* parue chez Aubert en 1839 (ses autographies n'ont jamais été coloriées, à la différence des gravures populaires et des gravures de reproduction). L'œuvre originale ne peut souffrir la copie; à la rigueur, l'interprétation par un autre artiste:

La contrefaçon s'applique avec peu d'avantage à ce genre de productions. Un livre ordinaire, un livre imprimé, que l'on contrefait à Bruxelles [...], c'est un homme dont on réduit la taille, dont on change l'habit, mais qui, à quelques *cuirs* près, dit les mêmes choses qu'auparavant [...]. [C]e livre-là, lorsqu'il a été laborieusement copié par le salarié d'un éditeur marchand, c'est un homme dont on n'a pas réduit la taille, dont on a même galonné l'habit, mais qui, ne disant plus les mêmes choses de la même façon, paraît niais là où il avait semblé drôle, et bête là où il paraissait amusant.⁹⁹

C'est pourquoi Töpffer insiste tout particulièrement auprès de Cham, chargé de transcrire les dessins de *M^r Cryptogame* sur bois pour leur reproduction dans le magazine *L'Illustration*: «La difficulté du travail

dont vous voulez bien vous charger, c'est d'y être vous et d'y être moi tout ensemble, d'où suit l'écueil de rester entre les deux [...]: interprétez, ne copiez pas.»¹⁰⁰

Cette injonction conduit Töpffer à préciser ce qui constitue, à ses yeux, la spécificité de son écriture: la vivacité, l'expressivité («tout est préférable à la froideur»), la bêtise bouffonne du dessin doivent se conjuguer à la rareté et à la sobriété des accessoires, «parce que ceci importe toujours à la clarté de l'idée principale qui doit être saisie d'un regard par les moins intelligents». Cette dernière exigence préside également à la séparation des images et des légendes: «que tout au moins on les encadre de filets chacun au dessous de son image. Rien n'est superflu pour la clarté, et comme les images se toucheront, c'est là un engin nécessaire.» Comme on le voit, la délimitation du verbal et de l'iconique – tracés d'un même trait chez Töpffer – semble moins relever d'une *résistance* à mêler les deux modes, comme le pensent souvent les historiographes de la bande dessinée, que d'un dispositif propre à faciliter la lecture d'une expression mixte: cette lecture s'avère en effet plus complexe que le déchiffrement des gravures évoquées dans les «Réflexions à propos d'un programme», susceptibles de délivrer à elles seules, par le simple discours du trait et de la couleur, un message clair, concis et convaincant. Comme le souligne Philippe Kaenel, ici «l'œil se balade de l'image au texte et du texte à l'image, saisissant au passage les éléments utiles à la compréhension de l'intrigue. Le message moral ou politique, lui, se loge dans l'espace qui sépare l'écrit du dessin, tout en restant à la discrétion du lecteur.»¹⁰¹

De cette exigence de clarté allusive, jointe aux caprices de la fantaisie et à la «spontanéité du faire», découle la quadrature de l'art de Töpffer: «Nerf, folie, clarté, accessoires indiqués, jamais trop faits, c'est la loi suprême du genre.»¹⁰²

Des œuvres à succès

«Or, ces autographies, c'est ma vache à lait. Elles me coûtent 1 franc, je les vends dix, et voici tantôt six ans qu'elles me font une rente considérable»¹⁰³, avoue Töpffer à son éditeur Dubochet. Le succès de librairie de ces œuvres de délasserment – pour ne pas dire de *défolement* – issues d'un pur plaisir, obéissant à des motifs en partie inavouables et dénuées pour la plupart d'un véritable projet culturel, conduit Töpffer à les accompagner d'un discours tout à la fois justificatif et promotionnel, dont le meilleur exemple se rencontre dans sa fameuse lettre à Sainte-Beuve: «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»¹⁰⁴, explique Töpffer pour justifier la publication de ses premières histoires en images. Il y a lieu de souligner toutefois l'ambiguïté

de cette explication. Suivant David Kunzle, «accablé de sollicitations pour ses avis, de demandes de recommandations et d'entretiens, Goethe était inévitablement devenu moins accessible, et il fallut les efforts concertés et soutenus des deux hommes qui lui étaient les plus proches à la fin de sa vie, Johann Peter Eckermann et Frédéric Soret, pour amener Töpffer à l'attention de Goethe»¹⁰⁵. Autrement dit, hésitant à publier des «bouffonneries» qui risquaient de ternir la réputation de son pensionnat, Töpffer semble avoir souhaité, sinon recherché au plus haut niveau, soutien et reconnaissance officielle, se recommandant habilement par la suite de cette noble référence¹⁰⁶. Aussi pourrait-on retourner contre l'auteur de *M^r Jabot* le trait qu'il lance à ses propres lecteurs: «Vous diriez un agréable qui rit en voyant dans une glace sa propre figure, la prenant pour celle d'un autre»¹⁰⁷...

La pratique de «l'anonymat glorieux», élue par Töpffer pour signer ses albums et les commentaires qui les accompagnent, reflète également cette position ambiguë: plutôt que de se cacher derrière un pseudonyme, il signe de ses initiales «R.T.» (que tout le monde, semble-t-il, connaît à Genève), ne liant certes qu'une partie de son nom à cette partie de son œuvre, mais une partie *capitale*.

Essai de physiognomonie

En 1845, Töpffer témoigne, par son *Essai de physiognomonie*, de sa volonté de rassembler en un ensemble cohérent et structuré ses réflexions éparées sur la *littérature en estampes*. Les trois premiers chapitres résument des idées développées dans ses publications précédentes. Le quatrième porte sur le trait graphique et complète les thèses antérieures par des hypothèses nouvelles sur la perception des images. Les huit autres s'apparentent à un traité pratique et théorique du dessin du visage, «indépendamment de toute étude d'après nature, d'après la bosse, ou d'après des nez, des yeux et des oreilles»¹⁰⁸: Töpffer nous expose des découvertes issues de son expérience, et en induit les principes d'une physiognomonie générale.

Pour la première fois, il réunit explicitement sous la notion commune de *littérature en estampes* – qu'il s'applique à définir pour l'occasion – ses propres albums et les gravures de Hogarth. Or cette définition apparaît plutôt comme une redéfinition du genre, qui met aujourd'hui l'accent sur son caractère narratif: moins un *discours* (un «sermon») en images comme dans les «Réflexions à propos d'un programme», ou une expression «mixte», comme dans la notice sur *M^r Jabot*, qu'une «histoire avec des scènes représentées graphiquement»:

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes.

A travers ce nouvel éclairage se manifeste l'autonomie croissante de la pensée de Töpffer, notamment à l'égard de son modèle anglais, qui le conduit de façon subreptice à un renversement d'autorité. En apparence, la référence à Hogarth demeure pourtant

omniprésente dans ces premiers chapitres: ainsi, quand Töpffer s'efforce de définir la nature de cette «succession de scènes représentées graphiquement», il abandonne ses rapprochements antérieurs avec le roman¹⁰⁹, et emprunte au caricaturiste, qui se comparait volontiers à un auteur dramatique, un modèle théâtral: «Faire de la littérature en estampes, [...] c'est inventer réellement un drame quelconque, dont les parties coordonnées à un dessein aboutissent à faire un tout.» Mais c'est désormais le genre développé par Töpffer – l'histoire en images – qui structure la définition de la *littérature en estampes* et modélise en retour l'œuvre du maître anglais: «Ce que j'ai pris d'Hogarth, ce peut être d'avoir lié les croquis par une sorte d'action», avait précisé Töpffer à Sainte-Beuve¹¹⁰. Or l'idée de *progress* (progression-évolution-carrière), retenue par Hogarth dans les titres donnés à ses *suites* pour décrire l'évolution fatale d'un individu immoral («A Harlot's progress», «The Rake's progress»), si elle comporte effectivement une dimension temporelle et dramatique, ne la développe qu'en tant que modalité *morale* qui ne s'identifie nullement avec la notion d'*histoire* retenue par Töpffer: celui-ci privilégie pour sa part l'*action* (souvent débridée) et l'*événement* (dans son aspect comique, invraisemblable ou pittoresque). On connaît par ailleurs toute la distance qui sépare le traitement du temps chez l'un et l'autre auteur, les cycles de Hogarth ne comptant que six à douze gravures, les histoires de Töpffer jusqu'à deux cents. Au demeurant, si des points communs lient les deux artistes (le rejet des académies, une certaine conception de la caricature qui se fonde sur la connaissance du caractère profond de l'individu et non pas sur un simple trait grotesque), les différences entre les deux arts ont toujours été grandes, tant par l'esprit que par l'écriture, la technique et le style: le premier fait véritablement œuvre sociale, et se caractérise par des représentations hautement élaborées, où la pensée s'exprime par une accumulation de détails et de symboles; le second est une activité de délasserment, qui privilégie une écriture spontanée et allusive, un dessin réduit à la «une simplicité du trait».

Héritages et ruptures

Ces différences – pour ne pas dire ces oppositions – rendent problématique le rapprochement de ces deux œuvres sous une même appellation, et nous conduit à penser que, peut-être, la référence à Hogarth, si justifiée dans les «Réflexions à propos d'un programme», n'apparaît plus dans l'*Essai de physiognomonie* qu'au titre de caution morale et artistique (de même que le nom de Goethe a couvert de son autorité la publication de *M^r Jabot*). Mais il nous semble aussi qu'en reconnaissant une dernière fois sa dette envers le maître anglais, c'est à son propre père que Töpffer rend hommage, ce peintre célèbre, caricaturiste à ses heures (surnommé à ce titre «le Hogarth genevois» par ses concitoyens), qui initia son fils au dessin et à la caricature, et mit entre ses mains d'enfant ces gravures anglaises déterminantes pour son avenir: «Si j'ai été apprès de bonne heure à goûter le beau et à aimer

le bien, et si j'ai reçu quelque-une de ces heureuses directions, qui, dès l'enfance, inclinent l'esprit et le cœur vers les choses saines, je dois cet avantage aux exemples et aux entretiens de mon père»¹¹, avait déjà rappelé Töpffer à Sainte-Beuve.

Après quoi, sa pensée libérée peut, comme ses griffonnages, courir à l'aventure.

Dans les huit derniers chapitres de l'*Essai*, Töpffer effectue une démarche théorique analogue à son parcours de dessinateur: partant d'exemples ou de modèles antérieurs, puisant à sa guise dans le contexte contemporain, il tire parti de ce bagage, s'approprie ce qui lui est utile, puis opère une rupture décisive à travers laquelle il innove. Ainsi, l'*Essai de physiognomonie* prolonge et conjugue différentes traditions¹², issues des traités de dessin du visage et de ses expressions par des artistes comme Vinci (*Traité de la peinture*) ou Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*); des études de la beauté et de ses déformations par des caricaturistes comme Hogarth (*Analyse de la beauté*) ou Grose (*Principes de caricature*); enfin des traités de physiognomonie, dont le plus célèbre, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, de Lavater, traduit en français à la fin du XVIII^e siècle, connaît alors une immense fortune. On trouve dans l'*Essai* des traces nombreuses de ces travaux, comme les figures de *Jean qui pleure* et de *Jean qui rit*, qui se rencontrent déjà dans les *Principes de caricature* de Grose, lui-même inspiré de la *Méthode pour dessiner les passions* de Le Brun.

Töpffer, qui s'amuse à inventer des *personnages* d'une texture assez riche (plutôt qu'à caricaturer des *types* comme il le préconisait dans les «Réflexions»¹³), s'intéresse tout particulièrement à la physiognomonie, sans pour autant sacrifier à cette pseudo-science très à la mode, qui prétendait deviner les facultés morales et intellectuelles des individus à partir des traits de leur visage (Lavater) ou de la conformation de leur boîte crânienne (Gall). Ainsi, Töpffer puise largement à tous ces héritages, puis s'en affranchit pour proposer des idées neuves: à cet égard, ses relations avec la physiognomonie, qui ont donné lieu à d'abondants commentaires¹⁴, sont représentatives de sa démarche.

Töpffer et la physiognomonie

Les opinions de l'artiste sont claires, tant à l'égard de la théorie du «docteur Crâniose» (Gall), dont il exècre le «matérialisme» et la superficialité («un de ces systèmes comme on en invente un aujourd'hui tous les six mois»), que de Lavater, dont il condamne la pseudo-scientificité. Mais il en tire profit: non pas un simple parti plastique, comme bien des caricaturistes de l'époque, qui ont trouvé dans l'ouvrage illustré de Lavater «une véritable somme de modèles»¹⁵, mais «une conception ouverte, ludique et libératrice», pour reprendre les termes de Benoît Peeters. Abandonnant la démarche divinatoire de Lavater, Töpffer ne raisonnera plus sur des individus mais sur ses propres créatures de papier (ses «partners»), qui n'ont d'autre réalité que les traits qu'il leur prête; il passe ainsi d'un problème de décryptage d'une réalité extérieure (découvrir les caractères cachés sous les traits

du visage humain) à l'exploration du fonctionnement sémiologique du monde des formes qui naissent sous sa plume; le visage dessiné se laisse en effet décomposer en un nombre réduit de traits pertinents (des «indicatifs minima», suivant l'expression de Gombrich) susceptibles de variations à l'infini, des plus simples aux plus invraisemblables, dont Töpffer, plume en main, observe les effets de sens: «il en résulte immédiatement pour celui qui y attache son attention ou sa curiosité, la possibilité de reconnaître à quels signes tient que cette tête a cette expression déterminée». Sous des allures ludiques (l'humour accompagne toujours le geste et la parole), la démarche de Töpffer n'est pas dénuée de méthode, se fondant sur la manipulation, l'observation et la comparaison systématique du matériau graphique: «Au lieu de méditer, on trace une nouvelle figure: tout aussitôt, les analogies demeurent, tandis que les différences se marquent, et l'on est sur la voie de comprendre, à une très grande exactitude près, par quelles inflexions du trait la première tête se trouvait avoir une expression de bêtise, tandis que la seconde se trouve avoir une expression de dureté.» (Michel Thévoz discerne même dans cette démarche expérimentale «les deux opérations familières aux linguistes modernes: la *segmentation*, qui consiste à décomposer la physiognomie de manière à en isoler les éléments constitutifs; la *substitution*, qui consiste à recenser l'ensemble des formes significatives que peut prendre un même segment»¹⁶.) Cette «combinaison de traits tout à fait arbitraires et factices», qui donne naissance, suivant Töpffer, aux physiognomies les plus drôles, et qui instaure, pour Philippe Junod, un relativisme totalement étranger à la pensée de Lavater, entraîne une véritable «rupture épistémologique» avec la physiognomonie classique, fondant la nouveauté de la pensée töpfferienne¹⁷. De ce procès d'expériences, Töpffer induit des principes et des lois qui, tout en justifiant le titre donné à cet *Essai* – non pas un simple traité pratique de dessin, mais une véritable théorie de l'expression des caractères – constituent le fondement de thèses originales sur l'invention et la perception des images, conduisant en dernier ressort à la refonte de leur statut ontologique.

Les découvertes de Töpffer

L'observation la plus surprenante de Töpffer pose que «toute tête humaine, aussi mal, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée une expression quelconque parfaitement déterminée»¹⁸. Accompagnant la constatation que les signes au moyen desquels on peut produire toutes les expressions de la figure humaine se trouvent être très peu nombreux, cette «loi de Töpffer»¹⁹, qui investit d'un sens le tracé physiognomique le plus fruste, comporte en réalité de vastes implications. Liée à la reconnaissance du statut artistique des formes élémentaires du dessin – les graffiti, les dessins d'enfant – dans les *Menus propos*²⁰, elle fonde une pédagogie qui autorise (et encourage) tout un chacun à dessiner sans apprentissage:

Il résulte de là qu'avec un peu de tâtonnement, les signes d'expression sont bientôt appris, et qu'une fois appris, ici comme précédemment, c'est de la comparaison si facile des différences ou des nuances d'expression que leurs modifications engendrent que naît, pour tout homme qui y applique sa curiosité, la faculté de pouvoir à coup sûr et à volonté infuser dans une tête donnée une expression voulue.

A une époque où la copie d'après nature et d'après modèle constituait le cursus obligatoire de tout apprentissage¹²¹, ce nouveau modèle pédagogique était pour le moins révolutionnaire, même s'il était lié aux derniers credos de l'École romantique, rejetant, comme Töpffer, les «méandres d'une exécution élégante et d'une imitation fidèle».

Le «regardant»

Töpffer ne se délivre de ces nécessités qu'en accordant en contrepartie une part active au «regardant», dont l'œil «supplée les lacunes d'imitation»: «Voilà, et des têtes, et un monsieur et une dame, qui présentent au plus haut degré des traits rompus, des discontinuités de contours pas mal monstrueuses, [...] ce sont, pour le regardant, tout autant de blancs que son esprit peuple, remplit, achève d'habitude, sans effort et avec fidélité.» Gombrich a souligné «l'importance prophétique» de cette théorie qui anticipe les découvertes de la psychologie de la perception, pour laquelle le problème de la ressemblance s'appuie beaucoup moins sur la similarité que sur l'identité des réactions suscitées chez le spectateur¹²². «Ce faisant, [Töpffer] a posé sans le savoir le problème central de toute la sémiologie moderne, celui du fonctionnement du processus de la communication», affirme Philippe Junod, pour qui l'artiste parvient ainsi «au seuil de la notion de *Gestalt*». Sans enlever ses mérites au père de M^r Crépin, et sans vouloir priver l'*Essai* de sa portée historique, rappelons cependant que l'idée d'une collaboration active du spectateur dans la perception de l'œuvre d'art se rencontre dans des textes bien antérieurs, dont Töpffer a connaissance: «Et si nous peignons l'un de ces indiens avec une couleur blanche, nous le verrons quand même noir [...]. Le nez camus, les cheveux crépus, les mâchoires saillantes, un certain air égaré dans le regard en noircissent les traits et représentent un indien pour tout spectateur un tant soit peu intelligent. C'est pourquoi je dirai que celui qui regarde une œuvre d'art a aussi besoin de la faculté mimétique», écrivait déjà Philostrate au III^e siècle¹²³. Bien que le philosophe traite ici d'un problème différent (la primauté du trait sur la couleur dans l'expression de la ressemblance), il suppose, comme Töpffer, une faculté du «regardant» à «suppléer les lacunes d'imitation». Töpffer connaissait ce texte, comme le révèle le résumé qu'il en fait, sans citer l'auteur, dans les *Menus propos*¹²⁴.

Par ailleurs, les ruptures décisives opérées à la fin du XVIII^e siècle par la philosophie kantienne, pour laquelle toute représentation d'objet dans l'espace renvoie aux conditions *a priori* de la sensibilité chez le sujet transcendantal, ont posé les conditions de possibilité d'une telle conception. Ces idées n'étaient pas inconnues de Töpffer, comme en témoigne sa référence

– humoristique – au lexique kantien pour définir l'*Essai* comme une «physiognomonie transcendante». Son originalité est de transformer la «faculté mimétique» de Philostrate et le «sujet transcendantal» de Kant en un sujet percevant, capable d'une intuition immédiate et globale des formes, tel qu'en effet les gestaltistes le concevront un siècle plus tard. Comme Töpffer, ces théoriciens remarqueront la valorisation particulière des formes humaines dans le champ perceptif, constatant à leur tour que les signes physiognomiques (ceux qui traduisent notamment les émotions) ne sont pas l'objet d'une interprétation, mais constituent une *Gestalt* (forme/structure) dont le sens nous est livré immédiatement par intuition globale. En posant ce sujet percevant, Töpffer définit par là même le cinquième terme susceptible de rassembler en une totalité cohérente les quatre «âmes» de son dessin: nerf, folie, clarté, caractère allusif. (Dans sa correspondance, Töpffer, évoquant les aspects contradictoires de sa personnalité, s'attribuait «quatre âmes au moins et cinq au plus»: «ces quatre demoiselles se sautent au visage et mettent la maison sens dessus dessous, jusqu'à ce qu'une cinquième âme peut-être sorte de son trou pour les remettre à l'ordre»¹²⁵.)

Invention, jeu et hasard

Du potentiel suggestif du trait dans la physiognomie humaine découle sa capacité à favoriser le travail de l'imaginaire; pour Töpffer, «le trait graphique, à cause de sa rapide commodité, de ses riches indications, de ses hasards heureux et imprévus, est admirablement fécondant pour l'invention». Le créateur des histoires en estampes a tiré un parti artistique original de cette observation, laissant la plume guider son imagination: «Ce qui nous donna un jour l'idée de faire toute l'histoire d'un Monsieur Crépin, ce fut d'avoir trouvé d'un bond de plume tout à fait hasardé la figure ci-contre. [...] De là toute une épopée issue bien moins d'une idée préconçue que de ce type trouvé par hasard.» Philippe Kaenel a bien décrit ces pages de croquis et de caricatures dans l'album original de *M^r Trictrac*, qui précèdent et déclenchent l'histoire proprement dite: «échafaudage de formes, de têtes, de personnages, de chiens, d'oiseaux, de monstres, et parfois d'éléments inachevés et illisibles, ou de jeux calligraphiques»¹²⁶. Ces griffonnages relèvent d'un plaisir ludique auquel Töpffer accorde une part déterminante dans la création des histoires en estampes, mais qu'il relègue – contrepartie de cette audace – dans les marges du temps productif: «s'essayer sans cesse (et à temps perdu pour en avoir moins de regret) à tracer des figures humaines qui ont toujours et nécessairement une expression déterminée, et une expression quelquefois bien plus vive ou bien plus comique que l'on n'avait pu s'y attendre, c'est évidemment récréatif. [...] Pour nous, nous avons toujours préféré ces partners-là à des partners de whist ou de piquet.»

Hasard et jeu, jeu du hasard et loi du matériau apparaissent comme les déterminants de l'histoire en estampes, en même temps que ses constituants (confinant par là même le genre dans l'illégitimité); précédant



Etude de profils pour Monsieur Crépin, 1837 (?), plume et bistre sur papier blanc, addition à la mine de plomb, 22,5 x 28,4 cm. BPU, coll. Suzannet.

l'idée, les griffonnages président au renversement du processus traditionnel de la création artistique: «Presque toujours aussi, parmi ces partners, l'on en découvre qui, mis en rapport les uns avec les autres, peuvent donner lieu à une scène plaisante; alors on les assemble, on les complète, on trouve la scène qui a précédé celle-là, on invente ce qui doit suivre, et l'on est sur la voie de composer une histoire en estampes.»

Cette confiance accordée au pouvoir fécondant du hasard, du geste et du matériau avait des antécédents: à la fin du XVIII^e siècle, l'Anglais Alexander Cozens avait mis au point une *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages*¹²⁷, fondée sur un procédé de taches dessinées: «Je fis un mélange d'encre et d'eau [...] et, ayant fait en hâte, avec ce mélange, quelques formes grossières [...], je le posai devant l'élève [...], qui transforma à l'instant la tache, comme on peut la nommer, en une esquisse intelligible.»¹²⁸ Mais cette méthode projective, utilisée seulement pour la peinture de paysage, se différencie dans son principe même du processus créatif de Töpffer, pour qui l'idée ne précède pas le griffonné: «Pour former une tache, premièrement, pénétrez fortement votre esprit d'un sujet», conseillait Cozens. Le trait de Töpffer crée un «type dirigeant» et «régulateur éminemment», une figure monosémique: «M^r Crépin très bien marié à une femme aimable et sensée [...] est un homme impossible.» La tache est au contraire pour Cozens «un produit du

hasard avec un faible degré de dess(e)in», une surface polysémique de projection. Au demeurant, Töpffer ne semblait pas apprécier la méthode de Cozens, si l'on en croit ce trait de raillerie dans les *Menus propos*, visant sans doute les émules du paysagiste anglais: «Je sais qu'il y a, en matière d'encre de Chine, une école qui exploite l'effet et méprise le trait: je la crois d'origine anglaise; école merveilleuse où entrent à la file tous les ineptes, tous les ignorants. Ils ont du papier torchon [...]; et sur leur torchon ils entassent ou ménagent le noir et le blanc de façon à frapper l'œil. Ce sont des ciels déchirés, des monts vaporeux [...]. Pour peu d'argent, grands pâtés; en peu de temps, grands progrès; et le génie dès la seconde leçon.»¹²⁹

Invention et méthode

Il faut sans doute considérer l'exposé de la démarche créative de Töpffer plus comme un énoncé de droit que comme un descriptif de sa pratique, qui ne saurait épuiser l'ensemble des savoir-faire convoqués: comme l'a montré Thierry Groensteen, le récit de *M^r Crépin* n'est pas en réalité «sorti tout armé d'une figure tracée au hasard»¹³⁰. Ou bien un talentueux travail de structuration relaie la spontanéité: rhétorique élaborée des images, issue de procédés narratifs

complexes (rimes, hyperboles, ellipses), savants effets visuels, mises en pages construites, jeux de l'image et du verbe, textes finement travaillés en témoignent¹³¹; ou bien l'idée précède, malgré tout, le dessin, dans le propos (satirique ou politique), le canevas de l'histoire ou la structure visuelle du récit, comme dans le cas de l'histoire de *M^r Cryptogame*, par exemple, pour laquelle Töpffer s'est efforcé de tirer parti des avantages et des contraintes d'un nouveau médium, le journal illustré¹³². La spontanéité du griffonneur se conjugue le plus souvent au métier du dessinateur, et l'âme rêveuse qui préside à la naissance de l'œuvre se voit efficacement relayée par l'âme raisonneuse, attentive à la bonne gestion du produit éditorial: «La primeur de l'histoire serait pour *L'Illustration*, propose Töpffer au directeur du journal, mais vous réserveriez pour nous deux la propriété des planches, et nous tirerions plus tard la ou les éditions à notre profit commun [...]. Si cette histoire allait comme les autres, et pourquoi pas? il y aurait du profit à faire»¹³³...

«...si la science avait que faire dans un art tout de gaie folie»

L'un des aspects les plus remarquables de l'*Essai de physiognomie* réside dans sa forme même: comme les albums d'histoires en images et les *Voyages en zigzag*, mais à la différence des autres textes théoriques que nous avons cités, il s'agit d'un album autographié, cette technique permettant à Töpffer d'illustrer son propos de nombreux croquis comiques: autrement dit, ce n'est pas un simple texte imprimé mais une œuvre graphique, autant que théorique, comme en témoignent les amusantes mises en page, qui ménagent des relations très variées entre le texte et l'image. Pour ses effets de sens, cette mise en forme visuelle de la pensée de l'auteur, qui n'a pas séparé les deux langages, doit être prise en compte: tracées d'une même plume, écriture et figure s'entremêlent, se répondent et se relaient dans la démonstration, allant presque jusqu'à se confondre parfois¹³⁴. Par leur drôlerie, leur «niaiserie» et leur *minimalisme*, les croquis de Töpffer apparaissent tout à la fois comme une illustration et une dérision amusée du discours. Du signe graphique au signe calligraphique, quand passons-nous exactement de l'un à l'autre – de l'image à l'idée, du comique au théorique – et sur lequel nous arrêter? «Si c'est un homme grave, disait Töpffer à propos de l'auteur de *M^r Jabot*, il a des idées singulièrement bouffonnes; et si c'est un esprit bouffon, il ne manque pas d'un sens assez sérieux»... Il ne faut certes pas oublier cette part d'humour et de jeu, cette forme de *clin d'œil entre les lignes* (voir la frise des yeux dessinée à la page 23) qui

rappelle au lecteur amusé qu'il tient entre ses mains «non pas un grand système de plus mais un petit livre encore» où la science d'un «art tout de gaie folie» parvient, suivant le vœu de son auteur, à ne pas «refroidir par de la correction hors de place ce qui doit être servi chaud et salé»¹³⁵.

Un nouveau statut de la représentation visuelle?

L'association du dessin et du texte dans les histoires de Töpffer confisque à ce dernier ses prérogatives traditionnelles au profit de l'image, qui assume désormais des fonctions créatives et narratives. C'est le visible qui inspire l'histoire, et qui la raconte; c'est le visible qui impose ses lois propres à l'idée, libéré de la référence au réel, cherchant moins à imiter qu'à exprimer, moins à reproduire qu'à inventer, jusqu'aux limites de la vraisemblance; c'est du visible que procède le monde qui prend vie sur la surface blanche du papier: «Après tout, ces visages vivent, parlent, rient, pleurent; [...] et voici tout à l'heure sur la page une société avec laquelle vous êtes en rapport, de façon que vos sympathies et vos antipathies sont en jeu», constate Töpffer. Et pourtant, à l'antériorité et au primat statutaire accordés à la représentation visuelle dans l'histoire en images, s'oppose la prégnance du modèle littéraire, qui informe tout à la fois ses contenus (une «histoire», «un drame», «une sorte de roman») et son concept: la notion de *littérature en estampes*. Ces créations graphiques, où le dessin précède et génère l'idée, sont *pensées* par Töpffer comme un art littéraire: «Il est certain que le genre est susceptible de donner des livres, des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre», a déclaré l'artiste à Sainte-Beuve¹³⁶. Dans l'*Essai*, il rapproche explicitement le trait graphique du langage écrit ou parlé, évoquant notamment à propos de ses croquis cursifs des «figures de rhétorique éparses dans le discours», «de véritables hyperboles exécutées graphiquement de manière à avoir presque la prestesse des hyperboles écrites ou parlées».

Telle n'est pas la moindre des ambiguïtés de la notion de *littérature en estampes*, concept de nature mixte, dont l'hétérogénéité reflète la singularité de cette nouvelle alliance du verbe et de l'image, du sérieux et de la fantaisie, de la morale et de la folie, de l'ordre et de la transgression, du réel et de l'invraisemblable, du privé et du public, du spontané et du structuré, de l'incorrection et du savoir-faire, de l'unique et du reproduit, du créé et du pensé, du bourgeois et du populaire, inaugurée par Töpffer, à l'image de la multiplicité de ses talents, de ses faïces, de ses dires et de ses âmes.

NOTES

- ¹ RMP-EB, livre 3^e, chap. X, p. 98.
- ² Jean-Bernard Bouvier, *Essai sur l'histoire intellectuelle de la Restauration. Du romantisme à Genève*, Neuchâtel, Attinger, 1930, p. 30.
- ³ Notamment les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* publiées en 1719. Voir B, p. 22.
- ⁴ RMP-EB, livre 4^e, chap. XVIII, p. 150 (note).
- ⁵ *Ibid.*, livre 5^e, chap. X, p. 181.
- ⁶ A Sainte-Beuve, 29.12.1840 (B, p.104).
- ⁷ «Des méthodes en matière d'esthétique», RMP-EB, livre 6^e, chap. VII, p. 223.
- ⁸ «Où l'auteur s'écarte de l'opinion commune», *ibid.*, livre 2^e, chap. XV, p. 52.
- ⁹ «Des méthodes en matière d'esthétique», *ibid.*, livre 6^e, chap. VII, p. 223.
- ¹⁰ Plutôt qu'*écrivain-dessinateur*, dans la mesure où, chez lui, la vocation artistique a précédé la vocation littéraire. Sur «Les écrivains-dessinateurs», voir le n° spécial de la *Revue de l'art*, 44, 1979, 2^e trimestre.
- ¹¹ *Invention bd*, p. VII.
- ¹² Th. Gautier, p. 12.
- ¹³ «Des méthodes en matière d'esthétique», RMP-EB, livre 6^e, chap. VII, pp. 222-223.
- ¹⁴ Qui ont paru, rappelons-le, dans la BU en janvier et avril 1836.
- ¹⁵ «Histoire de M^r Jabot».
- ¹⁶ Notice sur la contrefaçon de l'*Histoire de M^r Jabot*, BU, t. XX, 4.1839, pp. 342-343; reprise dans *Invention bd*, pp. 164-165.
- ¹⁷ EA, par R.T., Genève, Wessel, 1842. Commentaire de l'auteur: «EA par RT».
- ¹⁸ Correspondance publiée dans *Invention bd*, pp. 174-183.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 185.
- ²⁰ *Essai de physiognomie* [sic], par R.T., A Genève, 1845. Autographié chez Schmidt. Dans un erratum, l'auteur prie de lire «physiognomonie» à la place de «physiognomie».
- ²¹ «Töpffer par lui-même», *Invention bd*, pp. 143-225.
- ²² Junod, «Actualité», pp. 75-84.
- ²³ Gombrich, A&I, pp. 410-444.
- ²⁴ E. Wiese, «Rodolphe Töpffer and the language of physiognomy», *Enter: the comics, Rodolphe Töpffer and the true story of M^r Crépin*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.
- ²⁵ Thévoz, «Variations physiognomoniques», et *L'Art brut*, pp. 20-25.
- ²⁶ Junod, «Actualité», p. 82.
- ²⁷ *L'illustration* en avait publié des extraits (5.1845), ainsi que le *Mp* (3., 4., 7.1849). Voir *Invention bd*, p. 185.
- ²⁸ B. Peeters, *ibid.*, p. 1.
- ²⁹ *Du progrès*, [pp. 10-11].
- ³⁰ L'expression est reprise à Kaenel, «Postface» à *M^r Trictrac* (1988).
- ³¹ Nous avons précédemment présenté cette étude comme le texte fondateur de l'historiographie des images populaires (Renonciat, 1992-1993).
- ³² Töpffer contribua largement à une souscription pour l'achat d'une toile du peintre genevois Lugardon, à la fois comme membre du comité d'organisation et comme donateur particulièrement généreux (voir notamment Kaenel, «Marchands d'images», p. 5).
- ³³ «Réflexions», p. 49. Sauf mention contraire, les citations suivantes de Töpffer sont extraites du même texte.
- ³⁴ Cette problématique est également traitée dans ce volume par D. Maggetti et J. Meizoz.
- ³⁵ *EPh*, p. 188.
- ³⁶ Th. Gautier, p. 63.
- ³⁷ Bouvier, *Essai sur l'histoire intellectuelle de la Restauration. Du romantisme à Genève*, op. cit., p. 74 et p. 112.
- ³⁸ «Réflexions», 1^{er} article.
- ³⁹ A Dubochet, 5.1.1842, B, p. 207.
- ⁴⁰ M. Agulhon, «Le problème de la culture populaire en France autour de 1848», *Romantisme*, n° 9, 1975, p. 62.
- ⁴¹ *Ibid.*
- ⁴² *Invention bd*, p. X.
- ⁴³ Voir Jean Adhémar, «L'enseignement par l'image», *Gazette des beaux-arts*, 2.1981.
- ⁴⁴ In *Abrégé de la vie des peintres. Avec des réflexions sur leurs ouvrages. Et un Traité du Peintre parfait, de la connaissance des dessins, et de l'utilité des estampes*, Paris, chez François Muguet, 1699, p. 85.
- ⁴⁵ *EPh*, p. 188.
- ⁴⁶ A Cham, 26.1.1845, *Invention bd*, p. 180.
- ⁴⁷ *Principes de caricature, suivis d'un essai sur la peinture comique*, par Francis Grose. Traduits en français avec des augmentations, Paris, A Renouard, an X [1802]. Première édition: *Rules for drawing caricatures*, Londres, 1788.
- ⁴⁸ *Mp*, 1841, n° 31, p. 243.
- ⁴⁹ *Mp*, 1833, n° 13, pp. 98-99.
- ⁵⁰ «Marchands d'images», p. 12.
- ⁵¹ Voir Jean Adhémar, «L'imagerie vue par l'écrivain au siècle dernier», *Le Vieux Papier*, t. XXVIII, fasc. 270, 10.1978; Gabriel Magnien, «Les écrivains romantiques et l'imagerie populaire», *Le Vieux Papier*, t. XXIII, fasc. 194, 1.1961, pp. 27-28.
- ⁵² Cité par J. Adhémar, *art. cit.*, p. 410.
- ⁵³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1965, p. 161.
- ⁵⁴ Georgel, 1989, p. 123.
- ⁵⁵ Jean Cuisenier, Jacques Nicourt, *Hier pour demain. Art, Traditions et Patrimoine*, Exposition ATP, Galeries nationales du Grand-Palais, 13.6.-1.9.1980, Paris, Éditions de la RMN, 1980.
- ⁵⁶ «Deux mots», p. 73.
- ⁵⁷ Jean Adhémar, *L'imagerie populaire française*, 1968, préface, p. 7.
- ⁵⁸ A Dubochet, 6.1.1841, B, p. 109.
- ⁵⁹ Préface parue dans *La Presse* du 2.12.1840, ajoutée en 1841 à la première édition illustrée de *Jocelyn*, citée G. Magnien, «Les écrivains romantiques et l'imagerie populaire», *art. cit.*, p. 28.
- ⁶⁰ Voir Georgel, 1989, pp. 104-107.
- ⁶¹ Philostrate l'Ancien, *Vie d'Apollonios de Tyane*, in Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Recueil Milliet. Introduction et notes par Agnès Rouveret, Paris, Macula, 1985, p. 55 (fac-similé de l'éd. Klincksieck, 1921).
- ⁶² «Discours de M^r Le Brun. Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M^r Blanchard», in André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture. La querelle du dessin et de la couleur, discours de Le Brun, de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne. L'année 1672*, Paris, Fontemoing, [1903], p. 36.
- ⁶³ RMP-EB, livre 3^e, chap. I à IX.
- ⁶⁴ *EPh*, p. 191.
- ⁶⁵ Voir Groensteen, *Invention bd*, pp. 98-104.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. X.
- ⁶⁷ A Cham, 26.1.1845; voir *Invention bd*, pp. 179-180, ainsi que ce qui précède.
- ⁶⁸ *EPh*, p. 190.
- ⁶⁹ «Histoire de M^r Jabot». Sauf indication contraire, les citations suivantes de Töpffer sont extraites de ce texte.
- ⁷⁰ A Dubochet, 6.1.1841, B, p. 109.
- ⁷¹ Voir *L'Affiche de librairie au XIX^e siècle*, catalogue établi et rédigé par Régiane Bargiel et Ségolène Le Men, Les dossiers du Musée d'Orsay, n° 13, RMN, 1987.
- ⁷² Ségolène Le Men, «La vignette et la lettre», *Histoire de l'édition française*, vol. III, sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, en collaboration avec Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, pp. 313-327.
- ⁷³ G.E. Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766), trad. Ch. Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802.
- ⁷⁴ Préface au *DF*, N, III, p. 11.
- ⁷⁵ RMP-EB, livre 4^e, chap. IX, «*Ut pictura poesis*», pp. 135-136.
- ⁷⁶ Voir Le Men, «Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants», *RFHL*, n° spécial sur «Le livre d'enfance et de jeunesse en France», n° 82-83, 1^{er} et 2^e trimestres 1994.
- ⁷⁷ A Dubochet, 17.11.1844; B, p. 137.
- ⁷⁸ *EPh*, pp. 189-190.
- ⁷⁹ D'après Thierry Chabanne, dans sa thèse inédite, *Le Gribouillage dans le dessin contemporain*, Université de Paris X-Nanterre, 1981.
- ⁸⁰ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, p. 103.
- ⁸¹ Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art*, Paris, PUF, 1978; Michel Melot, *L'Œil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, 1975.
- ⁸² A Monvert, 20.3.1831, B, pp. 154-155.
- ⁸³ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *ibid.*, p. 103.
- ⁸⁴ Groensteen, *Invention bd*, p. 85.
- ⁸⁵ *Ibid.*, pp. 92-93.
- ⁸⁶ Voir Le Men, «Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants», *art. cit.*, pp. 145-175.
- ⁸⁷ «EA par RT», pp. 169-170.
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 171.
- ⁸⁹ *Invention bd*, p. 90.
- ⁹⁰ «EA par RT», p. 172.
- ⁹¹ *EPh*, p. 193.
- ⁹² A Cham, 30.11.1844, *Invention bd*, p. 177.
- ⁹³ «EA par RT», p. 171.
- ⁹⁴ *Du progrès*, [p. 43].
- ⁹⁵ *EPh*, p. 190.
- ⁹⁶ «EA par RT», p. 171.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 172.
- ⁹⁸ Notice sur la contrefaçon de l'*Histoire de M^r Jabot*, *Invention bd*, p. 164.
- ⁹⁹ *Ibid.*, pp. 164-165.
- ¹⁰⁰ A Cham, 30.11.1844, *Invention bd*, pp. 175-177, ainsi que les citations suivantes.
- ¹⁰¹ Kaenel, «Postface» à *M^r Trictrac* (1988).
- ¹⁰² A Cham, 26.1.1845, *Invention bd*, p. 181.
- ¹⁰³ A Dubochet, 6.1.1841, B, p. 108.
- ¹⁰⁴ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *ibid.*, p. 103.
- ¹⁰⁵ Kunzle, «Töpffer», pp. 29-30.
- ¹⁰⁶ A ce propos, voir *supra* le chap. consacré à «Töpffer écrivain».
- ¹⁰⁷ «Histoire de M^r Jabot»; voir *Invention bd*, p. 163.
- ¹⁰⁸ *EPh*, p. 197. Sauf indication contraire, les citations suivantes de Töpffer sont extraites de cet ouvrage.
- ¹⁰⁹ Dans «Histoire de M^r Jabot».
- ¹¹⁰ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, B, pp. 106-107.
- ¹¹¹ *Ibid.*, B, p. 100.

¹¹² Voir les développements de Gombrich, *A&I*, pp. 430-435.

¹¹³ Voir Groensteen, *Invention bd*, pp. 98-104.

¹¹⁴ Voir notamment Groensteen, *Invention bd*, pp. 110-114; Junod, «Actualité», pp. 79-82; Kaenel, «Postface» à *M' Trictrac* (1988) et «Pour une histoire de la caricature en Suisse», *Nos monuments d'art et d'histoire*, n° 4, Berne, 1991; Pecters, *Invention bd*, pp. 2-25; Thévoz, «Variations physiognomoniques».

¹¹⁵ Kaenel, «Pour une histoire de la caricature en Suisse», *art. cit.*

¹¹⁶ Thévoz, «Variations physiognomoniques», p. 905.

¹¹⁷ Junod, «Actualité», p. 80.

¹¹⁸ *EPh*, p. 196.

¹¹⁹ Ainsi dénommée par Gombrich, *A&I*, p. 424.

¹²⁰ Voir *RMP-EB*, livre 6^e, chap. XX («Où il est question de petits bonshommes») à XXII («Où l'on en finit décidément avec les petits bonshommes»).

¹²¹ Voir «L'enfant et l'image au XIX^e siècle», catalogue établi et rédigé par Chantal Georgel, Les dossiers du Musée d'Orsay, 24, RMN, Paris, 1988, p. 34.

¹²² Gombrich, *A&I*, p. 427.

¹²³ Philostrate l'Ancien, *Vie d'Apollonios de Tyane*, *op. cit.*, p. 55.

¹²⁴ *RMP-EB*, livre 3^e, chap. IV, p. 64.

¹²⁵ A Pictet, 7.10.1840, *B*, p. 226.

¹²⁶ Kaenel, «Posface» à *M' Trictrac* (1988).

¹²⁷ Publiée à Londres chez J. Dixwell [1785]. Re-produit et traduit par J. C. Lebensztein, *L'Art de la tache*, Ed. du Limon, 1990.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 490.

¹²⁹ *RMP-EB*, livre 3^e, chap. XIII, p. 104.

¹³⁰ Groensteen, *Invention bd*, p. 107.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 93-98.

¹³² A Dubochet, 17.11.1844, *B*, p. 137 et note.

¹³³ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁴ Cet aspect est évidemment beaucoup moins manifeste dans les rééditions, où le texte est composé en caractères typographiques.

¹³⁵ A Dubochet, 17.11.1844, *B*, p. 137.

¹³⁶ A Sainte-Beuve, 29.12.1840, *B*, p. 107.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

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

Bibliographie sommaire

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

1. Œuvres de Rodolphe Töpffer

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

Tome premier (Articles et Plaquettes):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Monographies, études, articles critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

