

KARTHALA sur Internet :

<http://www.karthala.com>

Païement sécurisé

Collection Esprit BD

Dirigée par Philippe Delisle

La bande dessinée est devenue un média incontournable, qualifié aujourd'hui de 9^e art. Derrière ce terme générique, se cache une production multiforme. La BD se décline en variantes nationales (école franco-belge, comics américains, mangas japonais), en types artistiques et graphiques (couleurs ou noir et blanc, planches classiques ou éclatées ...) et en divers formats, qui sont autant de reflets des sociétés dans lesquelles elle est produite. Elle est en effet aussi bien le miroir des imaginaires ambiants qu'un instrument de communication.

La collection « Esprit BD » entend se pencher sur la littérature en images, avec un regard historique et sociologique, afin de faire ressortir les représentations construites par ce média à travers le temps et des thématiques différentes. On s'interrogera par exemple sur l'image du chien dans la BD pour enfants et sur la construction d'une certaine vision de la conquête de l'Ouest. Certains thèmes qui entrent dans le « périmètre historique » de l'éditeur Karthala pourront être abordés à travers le prisme du 9^e art, comme l'histoire de la traite négrière, ou encore les religions extra-européennes.

Couverture : montage P. Delisle, DR
Conception graphique : Cyrille Fourmy

© Éditions Karthala, 2012
ISBN : 978-2-8111-0769-7

sous la direction de

Éric Baratay et Philippe Delisle

MILOU, IDÉFIX ET C^{IE}

LE CHIEN EN BD

Éditions KARTHALA
22-24 boulevard Arago
75013 Paris

1

Les fantaisies canines de Rodolphe Töpffer

Philippe Kaenel

«[...] nous avons été frappés à quel point tu avois étudié et affectionnois les bêtes: ce sont des *canards*, un *petit scarabée*, un *chien*, un *âne*, etc.», écrit Georges Maurice à son ami Rodolphe Töpffer, le 13 juin 1832 à propos de la nouvelle intitulée *Le Presbytère*, à paraître vers la fin de l'année 1832³⁰. Maurice relève ici un élément qui a peu attiré l'attention des interprètes et qui intervient pourtant de manière récurrente et significative dans l'oeuvre de l'écrivain, du critique d'art et du dessinateur. Il s'agit de la passion des bêtes, complétée par une irrésistible attirance pour les monstres graphiques.

Si Maurice souligne ce détail, c'est pour en faire la critique: «N'y auroit-il pas quelque chose à y retrancher», glisse-t-il avant de remarquer: «Décidément, tu as manqué ta vocation; tu aurois bien prêché». Encore une vocation ratée à côté de celle de peintre, ce rêve abandonné à l'âge de vingt ans à cause d'une maladie des yeux? Bien qu'elle ne soit jamais avouée par Töpffer et qu'elle n'ait certainement jamais été envisagée, une indiscutable propension au prêche caractérise son oeuvre graphique et

30. *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, Droz, vol. I (octobre 1807-8 juillet 1820), 2002, vol. II (11 juillet 1820-début août 1832), 2004.

écrit, compris entre deux pôles : entre le goût que l'on pourrait qualifier de *professoral*, pour le discours normatif, prescriptif et en un mot, prédicateur pour le détail, et celui pour l'anecdote, pour le *marginal* qu'emblématise l'animalité, au sein de laquelle la gent canine occupe une place significative. L'alternance entre la profondeur pascalienne ou la sévérité cicéronienne d'une part, et la légèreté sternienne ou truculence rabelaisienne d'autre part se retrouve dans les voyages où les récits des zigzags sont prétextes à digressions et à leçons ; dans les nouvelles où les parcours de vie parfois anecdotiques ou ironiques débouchent sur des considérations exemplaires ; dans les écrits artistiques et politiques où le pamphlet dévastateur cède la place à la nostalgie des vraies valeurs morales ; et surtout dans les « histoires en estampes » qui, sous couvert d'excentricité, fustigent les ridicules de la société contemporaine, et de Genève en particulier, et qui renvoient, en le travestissant et en le renouvelant, à un modèle absolu : celui de William Hogarth et ses suites de planches, ses *progresses*, déroulant en épisodes les carrières infamantes de la prostituée ou du roué pour les clouer en images au pilori.

Mais revenons au moment où Maurice adresse sa lettre à l'auteur du *Presbytère*, en 1832. Töpffer vit alors un tournant dans sa carrière³¹. Le directeur de pensionnat connaît ses premiers succès littéraires avec *La Bibliothèque de mon oncle*, parue d'abord dans la *Bibliothèque universelle de Genève*, dans un joli volume aussitôt épuisé. Parallèlement, ses opuscules de critique d'art rencontrent un écho de plus en plus favorable, d'autant plus qu'il s'éloigne sensiblement du registre polémique local pour aborder celui de l'esthétique générale. De plus, ses « histoires en

31. Sur Töpffer, l'œuvre dessinée et illustrée, voir notamment : Auguste BLONDEL et Paul MIRABAUD (coll.), *Rodolphe Töpffer : l'écrivain, l'artiste et l'homme* (1886), Slatkine Reprints, 1976 ; *Un Bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, choisies et annotées par Léopold GAUTIER, Payot, 1974 ; KUNZLE David, *The History of the Comic Strip*, University of California Press, 1990 ; Thierry GROENSTEEN et Benoît PEETERS (éd.), *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Herman, 1994 ; Daniel MAGETTI (dir.), *Töpffer*, Skira, 1996 ; Philippe KAENEL, « La muse des croquis », in : Daniel MAGETTI, *ibid.*, p. 27-66 ; Philippe KAENEL, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, 2004 ; David KUNZLE, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, University Press of Mississippi, 2007. Cette étude reprend des éléments de ma postface à *Bestiaire - ânes, chiens et monstres. Rodolphe Töpffer*, Bibliothèque des Arts, 2004.

estampes » sont alors l'objet d'un grand intérêt dans le cercle du grand Goethe auquel Töpffer, par l'intermédiaire de son ami genevois Frédéric Soret, vient d'adresser entre autres choses les albums de dessins originaux narrant les mésaventures de *Festus*, de *Cryptogame* et de *Jabot*. En février 1832, l'illustre écrivain allemand fait l'éloge de ces « *carrikirten Romanen* » et note l'« originalité » de leur auteur. On comprend que Töpffer, sur le point d'être nommé professeur de rhétorique à l'Académie de Genève, qualifie son œuvre graphique de « drôleries », de « folies », d'« âneries », de « gribouillis », de « drôleries », de « fichaises » ou encore de « barbouillages », même lorsque, reproduites par la lithographie à partir de 1833, elles deviennent des succès commerciaux. L'auteur les considère bientôt comme ses « vaches à lait », tandis qu'elles attirent l'attention des artistes (Cham, Nadar, Doré), éditeurs et contrefacteurs de la capitale française (principalement la maison Aubert).

Des centaines de croquis ont été conservés qui forment la part privée de l'œuvre graphique d'où émergent les « histoires en estampes » et qui n'étaient pas destinés à la publication. Ces dessins isolés sont animés par des oiseaux carnivores, des chiens furieux, des serpents, des dragons et autres figures tantôt tendres, tantôt féroces, tantôt loufoques. Ils poursuivent en fait une pratique précoce de la satire visuelle. Le jeune Rodolphe devient très tôt l'émule de son père, Wolfgang-Adam, peintre de genre, mais aussi brillant caricaturiste des travers politiques et sociaux oligarchiques de la Restauration genevoise. Ces « folies » donnent la mesure de la graphomanie de Töpffer qui dessinait partout, sans discontinuer et sur n'importe quel support : bouts de papier, cahiers, cartes à jouer, marges de livres, lettres : « sa main était partout et constamment active ; les croquis échappaient de sa plume sans qu'il y prit garde, dans sa classe, à l'Auditoire, dans les comités où il siégeait », rappelle Jacques-Denis Choisy, au lendemain de la mort de son ami et collègue en 1846³².

À travers ces « folies » non préméditées, Töpffer fait toutefois l'expérience des relations significatives entre image et texte, déterminantes dans sa théorie des « histoires en estampes » et qu'il

32. Jean-Daniel CHOISY, *Rapport sur le collègue et l'académie de Genève*, Ramboz, 1846.

résume dans la notice qu'il consacre à l'*Histoire de M. Jabot* parue en 1837: «Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme un roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose»³³. Le visuel ne recoupe jamais le verbal, et vice-versa. Et Töpffer s'emploie à jouer des écarts ironiques entre les deux. Par exemple, l'inscription «Scènes chevaleresques» sur une de ses «folies» commente les ébats de cavaliers montant de gros chiens. Le même dessin nous montre le professeur utilisant la langue comme le dessin pour fabriquer des mots «portemanteau», comme ce «vélocichiens» qui désigne un mâtin attelé à un char.

Ces «gribouillis» lui permettent également d'expérimenter l'efficacité des «signes graphiques» (l'expression est de Töpffer). Dès 1839, le professeur genevois fait l'apologie du «croquis rapide» qui, loin d'imiter bêtement comme la photographie ou le calque, reproduit l'«impression première» (livre quatrième, chapitre VIII des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*). Plus loin encore, il loue la naïveté, l'«ignorance graphique du dessinateur», jusqu'à revaloriser l'imagerie populaire et le dessin d'enfant qui devient à ses yeux le point d'origine (ontogénétique et phylogénétique) de l'art. Vers 1845, dans l'*Essai de physiognomonie*, Töpffer reprend les mêmes arguments pour légitimer la littérature en estampes et son expérience dans un genre dont il s'estime le fondateur³⁴.

Que dire de la place particulière que Töpffer accorde aux chiens? Un constat s'impose: ils abondent dans l'œuvre littéraire et graphique de l'auteur qui les fréquente dès son plus jeune âge. Ainsi, Rodolphe annonce à son père, le 5 juillet 1812 (il a treize ans), que leur chienne vient de mettre bas quatre petits. Un autre mot adressé à sa mère le 30 août 1817 révèle son affection

33. Rodolphe TÖPFFER, «Notice sur l'Histoire de M. Jabot», *Bibliothèque universelle de Genève*, juin 1837, p. 334-337.

34. Thierry GROENSTEEN et Benoît PEETERS (éd.), *Töpffer: l'invention de la bande dessinée*, Herman, 1994.



Rodolphe Töpffer, *Scènes chevaleresques*, dessin à la plume à l'encre brune, 67 x 270. Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève.

ironique pour la race canine. Il y raconte l'accident du chien de son ami Domergue: «Le chien de M. Domergue (car, quoique les chiens soient une fort bonne chose, ils sont quelquefois de trop) le chien dis-je de M. Dom. a été attaqué par quelques-uns de ses confrères trop grossiers sans doute [...] Enfin, après une scène au milieu du peuple de Chêne, nous avons remis le chien dans la voiture et nous avons eu l'avantage infiniment précieux de le posséder sur nos pieds et genoux»³⁵. Le 3 février 1822, il raconte à sa sœur Ninette sa rencontre avec l'aimable mâtin de la famille Massot: «Dourak est venu gros et grand, et se fera bien respecter par tous les chiens du voisinage. Il m'a fort bien reconnu, quoique je ne l'eusse pas vu depuis cet automne»³⁶. Dourak, qui appartient à François Duval, collectionneur et mécène genevois proche de Töpffer, donnera d'ailleurs son nom au chien du roman *Le Presbytère*: «C'était Dourak, le chien de la cure. Il n'était pas beau; mais il avait une physionomie intelligente, et une sorte de

35. Rodolphe Töpffer, *Correspondance complète*, 2004.

36. *Ibid.*

brusquerie vive et franche qui donnait du prix à son amitié», commente Charles, le héros et narrateur de l'histoire.

Ce récit s'inscrit dans le riche corpus littéraire et poétique qui fait intervenir des chiens, surtout depuis le XIX^e siècle, époque durant laquelle cette espèce se voit concurrencée par les chats littéraires³⁷. À partir de la seconde moitié du siècle, nombre d'écrivains et d'artistes s'identifient plus volontiers aux caractéristiques culturellement reconnues des félins, liberté et indépendance, résumées par la bohème chatnoiresque³⁸. Tout distingue le félin du chien selon le grand Buffon qui a contribué de manière décisive à l'établissement de la valeur culturelle canine, dont il vante les vertus sociables, sociales, politiques. On lit dans son *Histoire naturelle*, publiée à partir de 1749 : « Le chien, indépendamment de la beauté de sa forme, de la vivacité, de la force, de la légèreté, a par excellence toutes les qualités intérieures qui peuvent lui attirer les regards de l'homme. (...) Plus docile que l'homme, plus souple qu'aucun des animaux, non seulement le chien s'instruit en peu de temps, mais même il se conforme aux mouvements, aux manières, à toutes les habitudes de ceux qui lui commandent (...) »³⁹.

Les chiens attireraient donc les regards... Or, ils traversent l'histoire de l'art en passant le plus souvent inaperçus. Ils sont au mieux jugés secondaires, malgré leur présence significative dans les œuvres d'artistes majeurs, de Dürer, Bosch ou Bouts à Keith Haring, en passant par les Carrache, Titien, Tintoret, Véronèse, Van Dick, Murillo, Vélasquez (*Les Ménines*), Chardin, Gainsborough, Girodet, Courbet (*L'Enterrement à Ornans*), le

37. Sur l'histoire du chien voir : Kathleen KETE, *The Beast in the Boudoir. Petkeeping in Nineteenth-Century Paris*, University of California Press, 1994 ; Roger BÉTEILLE, *Histoire du chien*, PUF, 1997 ; Éric BARATAY, *La Société des animaux, de la Révolution à la Libération*, La Martinière, 2008 ; Éric BARATAY, « Chacun jette son chien. De la fin d'une vie au XIX^e siècle », *Romantisme*, 153, 2011, 3, p. 147-162 ; Éric BARATAY, *Le Point de vue animal, une autre version de l'Histoire*, Seuil, 2012.

38. François HÉRAN, « Comme chiens et chats. Structure et genèse d'un conflit culturel », *Ethnologie française*, 4, 1988, p. 325-337 ; Sibylle BIRrer et al. (éd.), *Katz & Hund literarisch*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2001. Autour de l'iconographie du Chat noir, voir Philippe KAENEL, *Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923). L'œil de la rue*, 5 Continents Éditions, 2008.

39. Georges-Louis Leclerc BUFFON, *Histoire naturelle, générale et particulière* (...), Imprimerie Royale, 1749-1788, tome V.

Douanier Rousseau, Marc, Dix, Duchamp, Dali, Miró, Bacon, Lichtenstein, et tant d'autres, et notamment de plus en plus dans la photographie. Trois « lectures » des chiens coexistent sur le plan iconographique. Soit ils sont vus comme des éléments « décoratifs », sans aucune incidence sur la signification de l'œuvre ; soit ils se trouvent annexés aux actions principales des figures humaines, sur les plans narratif, psychologique ou social ; soit enfin ils sont considérés comme des éléments significatifs ou même emblématiques des œuvres. L'historien de l'art qui accepte de domestiquer la figure canine tantôt la promène dans son parcours herméneutique, tantôt se laisse guider par sa présence obstinée : tensions de laisse, souplesses d'interprétation. Le sujet n'en suscite pas moins des résistances disciplinaires qui expliquent les précautions oratoires de Robert Rosenblum dans son ouvrage *Le chien dans l'art. Du chien romantique au chien post-moderne*, en 1988 : « Parler des chiens ? Pour l'historien de l'art qui a passé le plus clair de son temps à écrire sur des mouvements légendaires (le romantisme, le cubisme) ou des artistes de premier ordre (Ingres, Picasso, Stella), une explication s'impose »⁴⁰.

Non seulement les chiens habitent le grand art, mais encore on le trouve en nombre dans les arts jugés mineurs, comme dans la caricature, tant en Angleterre autour de 1800 (Rowlandson, Gillray, Cruikshank) qu'en France dès les années 1830 qui inaugurent un « âge d'or » du genre grâce à l'essor de la presse et de la lithographie⁴¹. Par exemple, l'inventaire de l'œuvre d'Honoré Daumier indique qu'environ deux cents gravures contiennent des chiens⁴², pour l'essentiel dans le registre de la caricature de mœurs, révélatrice de la place des animaux de compagnie dans l'espace social parisien. À l'opposé des représentations du chien « au naturel » figurent les caricatures et illustrations qui jouent sur les registres de l'humanisation et de la fable, dont J.-J. Grandville s'est fait une spécialité depuis ses *Métamorphoses du Jour* en 1829,

40. Robert ROSENBLUM, *Le Chien dans l'art. Du chien romantique au chien post-moderne*, Adam Biro, 1988. Éric Baratay a dressé le même constat, sur le plan historique et anthropologique, dans ses diverses publications.

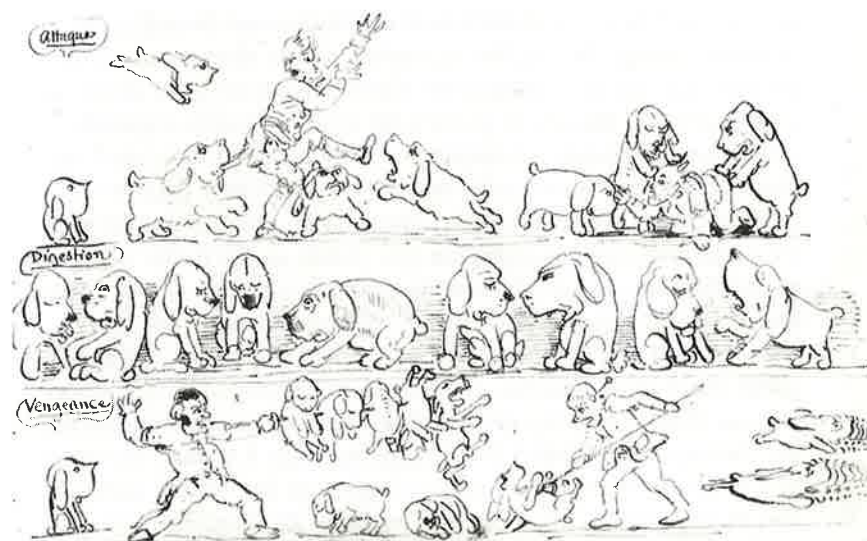
41. Guillaume DOIZY et Jacky HOUDRE, *Bêtes de pouvoir. Caricatures du XVI^e siècle à nos jours*, Nouveau Monde Éditions, 2010.

42. www.daumier-register.org

jusqu'à *Un autre monde* en 1844, en passant par ces bestsellers de l'édition romantique que furent les *Fables de La Fontaine* et les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*⁴³. Par la suite, la presse illustrée puis la bande dessinée au siècle suivant ont poursuivi ces traditions graphiques, comme le montre Thierry Groensteen qui relève que le chien se taille la part du lion, dès 1899 aux États-Unis avec *Homeless Hector* d'Harry Hershfield, talonné par le chat, tous deux suivis de loin par la souris⁴⁴.

Mais revenons aux modes d'apparitions graphiques du chien dans l'œuvre de Töpffer. Les bêtes figurent en meute dans nombre de dessins isolés : autant de molosses qui en imposent à leurs maîtres, qui se retournent contre eux et les dévorent, tels ces « hommes vénérables horriblement à plaindre » ; ou ce personnage qui, happé par la gueule d'un immense bouledogue, s'écrie : « Adieu chère et trop infortunée épouse et femme ! mes compliments à tout le monde ! ». À la cruauté succède parfois un certain pathos canin, à l'exemple de ce maître, agenouillé devant sa chienne morte ou de cet autre, mélancoliquement accoudé devant un roquet ébahi et consterné (le chien est traditionnellement associé à la représentation de la mélancolie). Töpffer excelle d'ailleurs dans l'humanisation de ces bêtes, leur prêtant lunettes et poses philosophiques. Servile, agitateur, pensif, affectionné, dévorateur, le chien apparaît sous les traits d'un animal éminemment polymorphe et polysémique dans l'œuvre du Genevois.

À la différence des dessins qui proposent le plus souvent des saynètes et plus rarement des microrécits, les histoires en estampes imaginées par Töpffer attribuent aux dogues divers rôles comiques tantôt annexes, compagnons de leur maître, tantôt moteurs, modifiant le sens de l'histoire, comme dans l'album de dessins destinés à *M. Trictrac*⁴⁵. Ce petit volume oblong (14 x 22,5



Rodolphe Töpffer, « Attaque... Digestion... Vengeance », dessin à la plume à l'encre brune, 170 x 280. Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève.



Rodolphe Töpffer, M. Boisseac dans l'album de *M. Trictrac*, dessin à la plume à l'encre brune, 14 x 22,5. Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève.

43. Philippe KAENEL, « Le Buffon de l'humanité : la zoologie politique de J.-J. Grandville (1803-1847) », *La Revue de l'art*, 74, 1986, p. 21-28 ; *Homme animal. Histoire d'un face à face*, Adam Biro, 2004 ; Philippe KAENEL, « Le Romantisme et la révolution animale », in : Robert KOPP (dir.), *Romantisme et Révolution II. Des utopies au désenchantement*, Cahiers de la NRF, 2010, p. 253-274.

44. Thierry GROENSTEEN (dir.), *Animaux en cases. Histoire critique de la bande dessinée animalière*, Futuropolis, 1987.

45. Philippe KAENEL, *Monsieur Trictrac et autres dessins de Rodolphe Töpffer*, P.-M. Favre, 1988.

cm), relié en demi-parcramin avec une couverture brunâtre, resté inédit du temps de Töpffer, introduit divers chiens qui surgissent dès les esquisses liminaires : chien spectateur d'un dialogue engageant son maître et groupe de dogues fous se culbutant. Ces pages de croquis aléatoires sont suivies par l'amorce d'une première histoire (cinq pages en tout). Le lecteur y découvre les prémisses des aventures de *M. Boisse*, endormi dans un bois avec son animal de compagnie qui rejoue en partie les actions et expressions de son maître : la surprise en découvrant Élise assoupie dont *M. Boisse* tombe instantanément amoureux ; l'épuisement et l'extinction de voix après avoir hurlé et aboyé pour tenter de la réveiller pendant trois heures ; la stupéfaction lorsque Élise le somme de s'éloigner. Le récit se clôt sur les cris de l'héroïne qui devient à son tour aphone. La page suivante de l'album montre quatre personnages aux démarches contrastées et grotesques, précédés par un chien la gueule ouverte. Le feuillet subséquent présente divers individus surmontés par des chiens et des figures monstrueuses, typiques des « folies » et autres « gribouillis » de l'auteur. Suit une page dans laquelle Töpffer dessine deux personnages et à leurs pieds un chien. Töpffer utilise le costume de l'un (à gauche) pour vêtir la physionomie de l'autre (à droite) – et voici trouvée la physionomie de *M. Trictrac* dont les aventures commencent à la page suivante. Les premières saynètes le montrent dans l'excitation de projets et de désirs de célébrité, autant de transports qui laissent son roquet indifférent, jusqu'à ce que les parents du héros se jettent sur lui pour l'empêcher de partir à la recherche des sources du Nil. Par la suite, *M. Trictrac* se déplace avec son chien pendu à sa ceinture, les quatre pattes en l'air, tandis que les agissements du héros provoquent le désordre en ville, résumé par une foule et des meutes en folie : un motif que l'on retrouve d'ailleurs dans *l'Histoire de M. Vieux Bois*.

Dans ce premier album publié par Töpffer en 1833, les chiens jouent un rôle plus actif. Jabot fait l'acquisition d'une meute qu'il attache à son lit. Dans la chambre voisine, la marquise, veuve de Mirliflor, possède aussi un petit compagnon poilu. L'obscurité jointe à l'agitation des bêtes provoque un enchaînement de quiproquos. La meute tire le lit de Jabot dans la chambre de la marquise ; dans la nuit, le héros tente d'allumer



Rodolphe Töpffer, page liminaire de l'album de *M. Trictrac*, dessin à la plume à l'encre brune, 14 x 22,5. Musée d'art et d'histoire (Cabinet des dessins), Ville de Genève.



Rodolphe Töpffer, *Histoire de M. Jabot*, Genève, Freydis, 1833, autographie (lithographie). Collection particulière.



Rodolphe Töpffer, *Histoire de M. Vieux Bois*, Genève, 1837, autographie (lithographie). Collection particulière.



Rodolphe Töpffer, *Monsieur Pencil*, Genève, Schmid, 1840, autographie (lithographie). Collection particulière.

par mégarde le chien de la veuve avec un caramel et un flacon de pommade, pensant qu'il a mis la main sur son amadou. Au cours de cet épisode, les animaux occupent des cases autonomes dans lesquelles ils entreprennent des actions répétitives qui ajoutent au comique absurde de situation, tant sur le plan figuratif que verbal (« Le chien de la marquise aussi », « Son chien aussi », « Et le chien de la marquise aussi »).

Dans l'*Histoire de Monsieur Vieux Bois* en 1837, le chien du personnage éponyme contribue à nouer les fils de l'intrigue et à ses rebondissements. En effet, Vieux Bois achète un animal de garde qui l'accompagne au fil de ses aventures, dans sa quête de l'Objet aimé, une femme qui, comme les autres créatures de cette histoire en estampes, grossit et maigrit subitement⁴⁶. La physionomie du chien de M. Vieux Bois apparaît encore plus variable de ce point de vue. Tantôt squelettique, nageant dans son collier, tantôt bouffi comme une outre, le roquet réoriente l'intrigue puisque le héros va rater son mariage en décidant d'aller le libérer.

Le compagnon poilu de Monsieur et Madame Jolibois dans l'album de *M. Pencil* en 1840 produit des effets encore plus spectaculaires sur le plan de l'action. Ce couple de bourgeois et leur chien sont emportés dans les airs par un zéphyr malveillant au cours d'une promenade à la campagne. Tandis que le maître retombe quelques pages plus loin dans une meule de foin, et que son épouse poursuit sa trajectoire aérienne, la bête atterrit sur un télégraphe optique et le met en mouvement. Les lignes télégraphiques du pays basculent aussi, semant le trouble - toujours figuré par le leitmotiv de l'agitation urbaine et canine. Les choses empirent lorsque le bourgeois tente de récupérer son chien, transmettant malgré lui un message interprété comme révolutionnaire. Les légendes des dessins résument ces effets : « Et l'on chante la Marseillaise », « Et l'on chante Henri quatre », « Ce qui amène des discordances », « Les uns veulent le couplet sur la Pologne et les autres ne le veulent pas », « Ce qui amène la manifestation de l'esprit public ». L'agitation politique et sociale, les émeutes sont autant de phénomènes collectifs honnis par Töpffer qui, à partir

46. David KUNZLE, *op. cit.*, 1990, et *op. cit.*, 2007.

des années 1830 et surtout dans les dernières années de sa vie, rejoint les positions des conservateurs unis contre la montée du radicalisme et sa figure de proue : James Fazy. Ce dernier fait l'objet d'une satire indirecte dans la dernière histoire en estampes publiée par Töpffer en 1845 : l'*Histoire d'Albert*⁴⁷. Le héros est un jeune homme qui cherche sa voie, un peu comme Jérôme Paturot, le type imaginé par Louis Reybaud dans son bestseller paru en 1843, illustré par Grandville en 1846 chez l'éditeur J.-J. Dubochet, d'ailleurs un lointain cousin de Töpffer, et qui fut également l'éditeur de ses *Voyages en zigzag* (1844). Vers la fin de l'album, Albert fréquente les milieux révolutionnaires, mazziniens, et rejoint avec ses amis «le sol Helvétique (...) cette terre de liberté». La scène suivante a pour légende : «Et entrés dans le chef-lieu, ils fraternisent avec les publicistes de l'endroit», dont l'action concertée conduit à une révolution et à la ruine de la ville. Publicistes et révolutionnaires fraternisent devant un paysage reconnaissable (le lac Léman et le Salève en arrière-plan), tandis qu'à leurs pieds plusieurs roquets manifestent leur empathie ou se laissent entraîner par cette agitation. Une nouvelle fois, ils fonctionnent comme des indices du désordre public. Deux scènes ultérieures montrent des bourgeois en train de lire le journal incendiaire lancé par les révolutionnaires, des dogues sagement endormis ou assis dans leurs salons. En effet, les chiens représentent des valeurs symboliques opposées, léguées par la tradition emblématique qui nourrit la vision de naturalistes comme Buffon : l'obéissance et la fidélité.

Les «gribouillis», les «folies» et leurs dérivés publics, les histoires en estampes, construisent des mondes imaginaires ancrés dans l'univers social et politique de Töpffer. Elles relèvent, pour reprendre les termes son *Essai de physiognomonie* – de «la caricature soit grotesque, soit bouffonne, soit surtout comique; c'est-à-dire que c'est de la combinaison de traits tout à fait arbitraires et factices que naissent le plus souvent les types de physionomies les plus drôles». Elles exploitent l'arsenal du caricaturiste qui, selon E. H. Gombrich utilise les moyens de la déformation, de la

47. Philippe KAENEL, «La morale politique de Töpffer : à propos de l'*Histoire d'Albert* (1845)», *Les Cahiers Robinson*, 1998, p. 49-72.

condensation (fusion de formes), de la métaphore visuelle (figures de discours mises en image), et bien sûr les ressorts du registre animal⁴⁸.

La réunion d'éléments disparates et incongrus sur une même feuille, dans un même espace ou une même figure engendre de la sorte un cortège bestial et monstrueux. Par l'anthropomorphisme et la combinatoire tératologique, Töpffer a donné vie graphique à toute une gent canine, tantôt émeutière et carnivore, tantôt pathétique et soumise, souvent empathique ou mimétique à travers l'expression de ses passions. Dans *M. Trictrac*, *Histoire de M. Jabot*, l'*Histoire de Monsieur Vieux Bois* principalement mais aussi diversement dans *M. Pencil* et l'*Histoire d'Albert*, Töpffer a surtout inventé une formule promise à un formidable avenir dans la bande dessinée au XX^e siècle : le motif du couple formé par le héros et son compagnon à quatre pattes, essentiel dans les aventures de Tintin, Astérix, Lucky Luke, Boule et Bill et tant d'autres.

Figure mimétique associée aux héros des «histoires en estampes», acteur dynamique de certaines histoires, créature emblématique fonctionnant comme attribut social ou politique, le chien joue peut-être encore un rôle sur un autre plan, plus intime ou psychologique. On pourrait se demander si les dogues que la plume de roseau töpfférienne lâche sur divers bouts de papier ou sur les pages de ses albums ne symbolisent pas les tensions vécues par l'auteur lui-même, enchaîné à son institut, gardien de ses élèves, qui parfois laisse échapper ses pulsions, ventre à terre, gueule ouverte, et d'autres fois se contemple dans l'image de l'animal de compagnie, sédentaire et mélancolique. Dans sa correspondance, Töpffer évoque occasionnellement ses «chiens de yeux» et son «humeur de chien» pour faire allusion à son sort : des expressions non pas anecdotiques ou de convenance, mais véritablement symptomatiques.

«Je me récrée en dessinant», écrit Töpffer en 1820, au lendemain du verdict médical portant sur ses yeux, qui le condamne à renoncer à toute carrière artistique, c'est-à-dire à devenir quelqu'un d'autre que ce qu'il rêvait d'être. Or, malgré les apparences et les

48. Ernst H. GOMBRICH, «L'arsenal des humoristes», in : *Médiations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Éditions W., 1986, p. 229-253.

