

De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment

actes du colloque
des 14, 15 et 16 mai 2002

Colloque organisé au musée de la Musique
sous la direction scientifique
de Barthélémy Jobert.

Coordination générale

Delphine Delaby assistée de Nathalie Defrance,
Isabelle Lainé et Sylvie Vaudier.

Ouvrage publié sous la direction
de Frédéric Dassas et Barthélémy Jobert.

Coordination éditoriale

Marion Challier
Sylvie Vaudier

Conception graphique

Ursula Held

Corrections

Robert Bared

Traduction

Anne Charrière pour le texte
de Martin Schieder

Remerciements

Le musée de la Musique remercie Yves
Gérard, Emmanuel Hondré, Anne Piéjus,
Dominique Planchon de Font-Réaulx
pour leur collaboration lors de la préparation
de ce colloque ainsi que Michel Noiray,
Charles Rosen et Henri Zerner pour
leur participation.

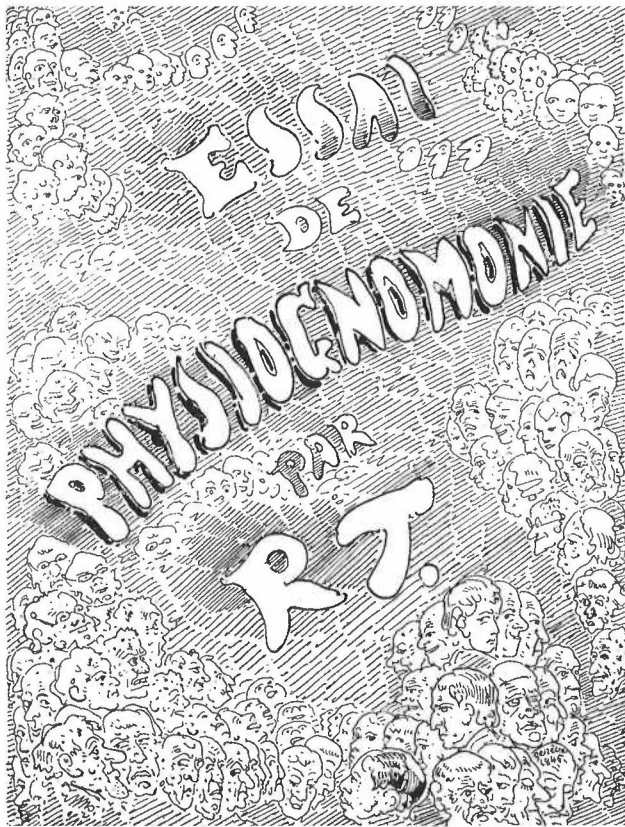
Le code de la propriété intellectuelle
du 1^{er} juillet 1992 interdit toute photocopie
de cet ouvrage à usage collectif
sans autorisation des ayants droit.
Toute reproduction, partielle ou totale,
du présent ouvrage est interdite
sans autorisation préalable de l'éditeur
ou des auteurs.

ISBN : 2-914147-22-8
© Musée de la Musique,
Cité de la musique, Paris, 2003

Chercheur au Fonds national suisse pour la recherche scientifique

3 Goensteen et Peeters, 1994.

La fortune de l'*Essai de physiognomonie*, qui compte trente-cinq pages autographiées (lithographiées) et qui fut imprimé seulement à quelques centaines d'exemplaires, est récente. Après la publication d'extraits dans le journal *L'illustration* (17 mai 1845) et dans le *Magasin pittoresque*



2. Il se borne pourtant à les y rechercher abstraitements, il risquera d'en ployer bien du temps et les trouver d'une manière imparfaite et douteuse. Mais en cette partie en effet le monde est naturelle en ces choses. Quelque de meilleurs, ont tracé une nouvelle figure: tout-aussitôt les analogies demeurent, mais il y a quelques différences. Se marquant, 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 trouva avoir une expression de dureté. Voici un exemple, et pour le rendre plus probant j'ajoute aux petits garçons d'école deux manières.




 Vous vous, on ne peut le nier, le être humaine aussi élémentaire
 que possible, aussi pudiquement fustoyé qu'on peut le désirer. Un être, quel
 ça qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas se pas
 avoir une expression, elle en a une en effet, c'est elle d'impartie-
 leur stupide, balbutiant et l'attends pas trop mécontent de son sort. Bien sûr il n'y
 a quoi tient c'est cette expression, n'est pas très aise; mais l'attends pas com-
 paraison, c'est chose facile pour qu'on que graphique sa capacité. Car fai-
 sant une nouvelle tête, balbutiant, ou est fin
 tion, et le remarquable 



Sans, voit déjà au commencement de sa connaissance physiognomiques acquises
 indépendamment de tout être d'après nature. D'après la lésion, ou d'après des ray,
 des yeux et des oreilles. Car pour dire ainsi de ces trois je puis enlever les richesses
 que j'ai faites sur la seconde comparaison à la première; sans compter qu'à les contin-
 pler ainsi, et qu'elles, je s'en souviens d'enlever que leur caractère commun de bêtise
 tient au fait le plus analogue qu'elles ont entre elles, à savoir la forme de
 l'œil et la place qu'il occupe.

Le seuil critique est au des signes graphiques au moyen desquels on peut pro-

ill. 2 Rodolphe Töpffer, extrait de *l'Essai de physiognomonie*,
Genève, 1845, lithographie (autographie), 29,2 x 22 cm,
Lausanne, collection particulière.



III.3 Rodolphe Töpffer, *Acteurs du mélodrame / poses de rigueur*, dessin au bas d'une lettre à Michel Domergue, le 15 mars 1820, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, département des Manuscrits.

8 Lettre de Töpffer à ses parents, 24 octobre 1819, *ibid.*, p. 157.

9 Lettre de Töpffer à son père, 1^{er} novembre 1819, *ibid.*, p. 182.

10 *Ibid.*, p. 183.

11 Chaponnière, 1943; Rodolphe Töpffer : théâtre, 1981; Blondel, 1886, p. 14 *sqq.*; Relave, 1886, p. 132 *sqq.*; et plus récemment Töpffer, 1996.

artificiels, mais il est ému par la musique : « Il n'y a de nature que la musique qui est de toute beauté », écrit-il à ses parents⁸. Il n'a pas de mots assez durs pour qualifier les spectacles de l'Opéra : « J'ai entendu *Cedipe* dont la musique est admirable et a été bien exécutée. Mais il faudrait pour en bien jouir se boucher les yeux, car le jeu des acteurs est si maniéré, si fort de convention, et quelquefois si ridicule, qu'on est détourné de son attention par tous les moyens possibles. [...] Il me semble que, plus ils se donnent de peine pour imiter la nature, plus elle s'éloigne d'eux⁹. » Il poursuit avec cette remarque : « J'ai cru reconnaître dans la plupart des tableaux d'Histoire des poses que j'ai vues au théâtre. Seroit-[ce] que les peintres vont prendre là leurs modèles ? C'est ce qui arrive pour plusieurs d'entr'eux, j'en suis sûr, et en ce sens les spectacles ne seroient guère favorables au goût, car excepté quelques momens très rares des grands acteurs, tout le reste est manière ou convention, et le peintre doit se garder de rien imiter de tout cela, au moins si le bon goût est fondé sur la nature. Les Anglois qui n'ont pas autant de spectacles sont beaucoup plus nature¹⁰. » Dans cette correspondance, Töpffer prend conscience dans l'espace du théâtre même de ce qui constitue l'un des topoï du discours sur la dramaturgie depuis le xvii^e siècle, à savoir la métaphore du « tableau » comme scène et comme représentation. Il affine également ses positions esthétiques car le spectacle d'opéra le confirme dans l'idée que les Anglais sont du côté de la nature et les Français du côté des conventions, du côté de ces manières et de ces règles qu'il n'aura de cesse de combattre dès son retour à Genève, dans ses critiques d'art et à travers sa pratique du dessin.

Le troisième moment théâtral dans la vie et l'œuvre de Töpffer se concentre sur quelques années cruciales. Dès 1825, Rodolphe dessine et rédige des albums racontant les voyages du pensionnat qu'il dirige, dans lesquels il expérimente les relations entre le récit et son illustration. Peu après, il réalise un premier album complet qui raconte l'*Histoire de M. Vieux-Bois*, suivie par *Le Docteur Festus* en 1829, par *Monsieur Jabot* et *Monsieur Pencil* en 1831. Mais ce n'est qu'en 1833 qu'il lithographie son premier album, l'*Histoire de M. Jabot*, encouragé par l'avis élogieux de Goethe qui avait eu des exemples de ces manuscrits imagés entre les mains. Or, au moment même où il produit ses premières histoires en images, il entreprend la rédaction d'une série de pièces de théâtre intitulées *L'Artiste* (1828), *M. Briolet ou le Dernier Voyage d'un bourgeois* (1829), *Les Grimpions* (1829), *Les Aventures de M. Coquemolle* (1829), *Les Deux Amis* (1830), *Les Quiproquos* (1832) et *M. du Sourniquet* ainsi qu'une parodie de l'antique intitulée *Didon. Drame larmoyant imité de Virgile*¹¹ (non datés). Ces comédies souvent bouffonnes, que Töpffer qualifie, comme ses histoires en images, de « folies », sont jouées dans la pension du professeur entre amis et pour la récréation des élèves. Le directeur est non seulement l'auteur des pièces, mais leur metteur en scène et l'un des acteurs principaux. Dans l'œuvre de Töpffer, il s'agit de la partie la plus intime, dont la publication n'a jamais été envisagée par leur auteur. Voilà ce qui distingue le théâtre des

qualifier de « héros » puisqu'il est souvent grotesque. Comme il l'explique dans l'*Essai de physiognomie*, Töpffer invente d'abord un visage (qui peut être trouvé par hasard comme celui de Crépin), puis un acteur, avant d'imaginer une action. La première page de *M. Jabot*, le premier album publié par l'auteur en 1833, est exemplaire de ce point de vue (ill. 5). Le personnage apparaît d'abord de dos : « Monsieur Jabot, se disposant à réussir dans le monde, fréquente les promenades publiques ». La seconde scène le montre de face, assis et la troisième le décrit qui « se remet en position ». Cette pose de dos devient un leitmotiv du récit imagé. Elle prend également une valeur programmatique puisque le personnage se comporte comme un acteur au théâtre et interroge le regard du spectateur auquel il fait une sorte de clin d'œil narcissique dans la dernière scène¹⁹. La troisième rencontre de M. Vieux-Bois avec l'Objet aimé constitue un véritable morceau d'anthologie (ill. 6). Vieux-Bois prend la pose de l'amoureux transi, avant de passer par toute une série d'expressions et de mimiques qui évoquent le monologue théâtral ou plutôt l'art de la pantomime. La dernière scène de la neuvième page ressortit, elle, à l'art de l'ellipse graphique, dont Töpffer vante les mérites dans l'*Essai de physiognomie* : une ellipse d'autant plus forte qu'elle renverse ou ignore le modèle scénique qui prédomine dans les « histoires en estampes ». Car en règle générale, les scènes sont découpées à la mesure du personnage principal. Töpffer change rarement d'échelle. Une même distance optique se maintient, qui favorise la concentration sur les traits physiognomiques des personnages. Ceux-ci sont d'ailleurs le plus souvent placés à l'avant-scène, comme le sont les acteurs lâchant leurs tirades dans l'espace du théâtre contemporain. Ainsi, la séquence d'expressions de Vieux-Bois inscrit dans un cadre narratif des comparaisons physiognomiques ou pathognomiques qui sont monnaie courante dans l'illustration des manuels avant et surtout après Lavater.

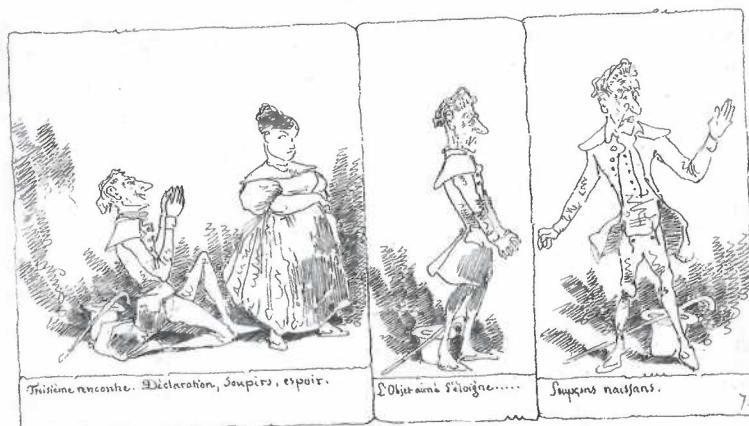
Le XVIII^e siècle : Hogarth, Diderot, Rousseau

Le travail de compilation de « fragments » réalisé par le pasteur zurichois a favorisé des confrontations visuelles qui passent à travers le médium des arts graphiques, lesquels deviennent la plate-forme commune aux représentations issues des domaines du théâtre, de la peinture de portrait ou de genre et des sciences physiognomiques. La gravure devient le médium qui vérifie,

ill. 5 Rodolphe Töpffer, *Histoire de M. Jabot*, Genève, 1833, p. 1, lithographie (autographie), 11,7 x 20 cm, page 15 x 24 cm, Lausanne, collection particulière.



ill. 6 Rodolphe Töpffer, *Histoire de M. Vieux-Bois*, Genève, 1837, p. 7 et 8, lithographie (autographie), 11,7 x 20,4 cm, page 14,6 x 23 cm, Lausanne, collection particulière.





ill. 9 *L'art de connaître les hommes sur leurs attitudes, leurs gestes et leurs démarches d'après Lavater*, Paris, 1813, eau-forte aquaillée, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

ill. 8 Johann Jakob Engel, *Idée sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, 1795, eau-forte, 14 x 8,4 cm, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.

27 Richardson, 1785-1786. Töpffer en parle dans sa correspondance. Voir Geer, 1943, p. 12 sqq.

28 La notion d'album est certes plus générale et recouvre différents formats. À ce sujet, voir : Le Men, 1987, p. 40-47 ; et 1994, p. 145-175.

29 Kunzle, 1990.

30 Voir le panorama dressé par Wegner, 1962.

31 Il s'agit d'une iconographie encore peu étudiée, car elle se place véritablement à la limite entre l'histoire des pratiques théâtrales et l'histoire de l'art, entre une approche documentaire et un discours esthétique. Sur la question de la valeur documentaire des « Bühnenbilder », voir notamment Kowsan, 1985, p. 53-70.

32 Hogarth, 1833, p. 9 (je traduis : « Mon tableau est mon théâtre, et les hommes et les femmes mes acteurs qui, au moyen de certains gestes et actions, doivent exposer un spectacle muet »). Voir l'excellent chapitre intitulé « Hogarth's Representations of the Theatre » dans Antal, 1962, p. 58-75. Sur la fortune de Hogarth, voir Busch, 1977.

33 Lettre à Sainte-Beuve, 29 décembre 1840 (Gautier, 1974, p. 100-101).

montre à quel point les discours tenus sur le théâtre et sur la physiognomonie s'appuient sur les mêmes exemples gravés et combien ceux-ci ressemblent aux dessins de Töpffer qui reprend des schémas scéniques mis au point dans le domaine de l'illustration romanesque, notamment chez Chodowiecki qui – mais faut-il s'en étonner ? – fut l'un des principaux contributeurs de Lavater pour la partie illustrée des *Physiognomische Fragmente*. On sait d'ailleurs que Töpffer possédait l'édition française illustrée par Chodowiecki de *Clarisse Harlow* de Richardson²⁷. Les séries d'illustrations, les types, les variations gestuelles que l'artiste allemand met en images sont les antécédents évidents des dessins et des albums lithographiés de Töpffer (ill. 10).

Or, il est un autre modèle éditorial et graphique que Töpffer reprend et renouvelle dans ses « histoires en estampes » : c'est celui de l'album de format oblong²⁸ (« à l'italienne »). Autour de 1800, l'album devient le support privilégié de l'illustration séquentielle ou narrative associée au genre nouveau des « progresses » repris par les héritiers de Hogarth en Angleterre comme Richard Newton, William Elmes, George Woodward ou George Cruikshank²⁹. Ce format est également celui vulgarisé partout en Europe par Flaxman dans son illustration de Dante et d'Homère (ill. 11). Surtout, il sert à la mise en image de pièces de théâtre célèbres comme le *Faust* de Goethe³⁰. L'album devient ainsi un substitut de spectacle. Il implique un tout autre mode d'appréhension et transforme le lecteur en spectateur, d'autant plus que le format rectangulaire oblong rappelle directement le cadre de l'espace scénique. Il permet la rencontre et la réunion de deux genres ou registres visuels : la peinture de décor théâtral et la peinture de genre. Cette rencontre avait d'ailleurs été préparée au XVIII^e siècle par les planches gravées représentant des scènes de drames ou de comédies à succès, parfois *ad vivum*³¹.

On se souvient ici des paroles de Hogarth dans ses notes autobiographiques : « My picture is my stage and men and women my players, who by means of certain actions and gestures, are to exhibit a *dumb show* »³². Töpffer s'est montré particulièrement sensible à la dimension scénique et au pouvoir moralisateur de celui qu'il considère comme son véritable père spirituel. Dans une lettre autobiographique qu'il adresse à Sainte-Beuve en 1840, il écrit : « C'est Hogarth qui m'a initié à me plaire dans l'observation des hommes et aussi à me passionner plus tard pour Shakespeare, pour Richardson et les moralistes poètes de l'école anglaise »³³. Les premières lignes de l'*Essai de physiognomonie* évoquent avec révérence « cette vingtaine de planches d'Hogarth qui, sous le titre de *Histoire du bon et du mauvais apprenti*, nous font assister au double spectacle

38 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, 1951, p. 1014.

39 *Ibid.*, p. 1041.

40 Il s'agit d'une distinction commune, que l'on retrouve chez Georg Christoph Lichtenberg dans son pamphlet de 1778 (trad. 1999).

41 Junod, 1983, p. 75-84.

42 Dumont, 1984, p. 2-30. Dans son *Essai de physiognomonie*, Töpffer en appelle au « bon sens » du lecteur et certaines notations montrent bien qu'il s'adresse à un public informé sur les principes lavatériens, notamment dans le passage où il propose un renversement de ces mêmes principes. Selon Töpffer, la bouche et les lèvres seraient plus « parlantes » que les yeux qui, dans la perspective théologique et platonicienne de Lavater, sont le miroir de l'âme : « [...] mais... mais... je vais provoquer un cri de surprise et d'incrédulité [...] », annonce-t-il.

43 Gombrich, 1986, p. 105-136.

44 Diderot, *Essai sur la peinture*, 1951, p. 1152.

45 Töpffer, 1906, p. 149 (livre VII, chap. xxx).

46 Dans une note relative à l'*Essai sur la peinture*, Töpffer loue « une sagacité merveilleuse chez un homme qui n'est pas peintre, et un aveuglement merveilleux aussi chez un homme qui est philosophe ». Töpffer, 1906, p. 149 (livre IV, chap. xviii).

47 « Mais parmi les livres de mon père, celui qui a eu sur moi, comme homme, la plus grande influence, c'est Rousseau. De seize à vingt ans, je n'ai guère lu autre chose, ni vécu avec quelqu'un d'autre. » Lettre à Sainte-Beuve, 29 décembre 1840 (Gautier, 1974, p. 101).

Dans le *Paradoxe sur le comédien* publié en 1830 seulement, que Töpffer avait probablement lu, Diderot défend l'idée selon laquelle l'imitation des passions et le pouvoir d'illusion des acteurs reposent sur la maîtrise des conventions et en particulier de ce qu'il appelle le « masque ». « Qu'est-ce donc que le vrai sur la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien³⁸. » La notion d'exagération est essentielle, car elle conduit directement à l'idée de la caricature, de la *charge*. Ainsi lit-on, quelques pages plus loin : « Les *images* [je souligne] des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention³⁹. » La comparaison entre les physiognomies scéniques et l'art de la caricature traduit chez Diderot une vision sensualiste et sémiotique de la réalité, qui présente bien des points communs avec l'approche de Töpffer. Se fondant entre autres sur Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746), Diderot parle souvent des « signes » extérieurs des sentiments. La notion de signe structure également une bonne partie du discours töpfférien dans l'*Essai de physiognomonie*, qui oppose catégoriquement les « signes permanents » du visage, lesquels ressortissent à la physiognomonie proprement dite, et sont pour l'auteur variables et faillibles, aux « signes non permanents », qui sont du domaine de la pathognomonie, et que Töpffer juge au contraire invariables et infaillibles. Autant la phrénologie, qui matérialise les caractéristiques de l'âme dans la conformation du crâne, est-elle à ses yeux totalement indéfendable, autant l'expression du rire ou de la douleur lui paraît-elle univoque et universelle⁴⁰.

Évidemment, tandis que Diderot parle du masque théâtral, Töpffer s'intéresse aux masques graphiques, à ces signes qu'il qualifie de manière insistante d'« entièrement conventionnels » et d'« entièrement arbitraires ». On peut certes parler de « rupture épistémologique⁴¹ » par rapport à Lavater, qui croit à la transparence des exemples reproduits dans ses *Physiognomische Fragmente*, et qui discourt sur ces portraits gravés comme s'il avait le personnage réel sous les yeux. Même s'il reconnaît que certains portraits sont meilleurs que d'autres, le théologien zurichois néglige le fait qu'une authentique silhouette, prise sur un contemporain, reste une réduction graphique de l'individu. La question du rapport au référent (la ressemblance) et plus particulièrement des codes de lecture des physiognomies pose toutefois problème à Töpffer qui, tout en répétant que ses expérimentations portent sur des signes graphiques, ne peut s'empêcher de se référer au réel, à ce sens commun qui est à l'origine du succès de la physiognomonie, cette science mondaine⁴², mais qui est source de questionnements et d'ambiguïtés non résolues – jusqu'aux écrits d'E. H. Gombrich⁴³.

Les paradoxes de Töpffer

Le rapport de Töpffer à l'œuvre de Diderot met en évidence certains paradoxes de la position du Genevois qui, de toute évidence, a lu l'*Essai sur la peinture* qui présente de nombreuses analogies avec les *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. Et pourtant, le professeur attaque la conception du théâtre selon Diderot sur un point très surprenant : celui de l'exigence morale qui doit fonder la poésie comme la peinture selon l'encyclopédiste (« il faut qu'elles aient des mœurs⁴⁴ »). Pour Töpffer, « le beau ne manque pas, en effet, de s'annuler en raison directe de l'assujettissement de la conception esthétique à des conditions de vérité matérielle d'une part, et à des conditions de moralité directe, d'autre part⁴⁵ ». Or, au même moment, Töpffer n'a de cesse de critiquer la caricature, le roman ou le théâtre contemporains pour leur manque de moralité, tout en traitant volontiers Diderot d'auteur immoral⁴⁶. Fasciné par le style brillant de Diderot et par ses visions esthétiques, il lui reproche ses a priori sensualistes et matérialistes. Pourtant les deux écrivains sont des hommes qui ont fondé leurs œuvres sur une approche pragmatique : le *Paradoxe sur le comédien* et l'*Essai de physiognomonie* témoignent d'une même tentative de compréhension et d'analyse foncièrement inductive. On pourrait s'imaginer que Töpffer convoque en guise d'antidote à Diderot son compatriote genevois, Jean-Jacques Rousseau, figure tutélaire qui, selon ses dires, aurait exercé une influence majeure sur sa formation intellectuelle⁴⁷. Or, il n'en est rien. Le rejet radical par Rousseau du théâtre corrupteur ne trouve pas grâce aux yeux de Töpffer, dont les critiques ne visent pas le théâtre en soi, mais seulement la scène contemporaine qu'il juge vulgaire, racoleuse et mercantile, et dont il rejette l'étalage de la douleur et la rhétorique de

p. 42-61; avril 1836, p. 314-341). Autre exemple de ces échanges entre la scène et l'image : Töpffer note dans son agenda, le 27 avril 1833 : « Costumes — /Emile — o / Alph — o / Vieuxbois Mlle — o / Jacques Piguet / Julie — o / Mr Vieuxbois — Piguet. » (Genève, BPU, Ms. suppl. 1217). *L'Histoire de M. Vieux-Bois* aurait-elle été portée sur scène ?

Droin Jacques (éd.), *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète* (vol. I : octobre 1807 – 8 juillet 1820), Genève, Droz, 2002.

Dumont M., « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 54, septembre 1984.

Engel Johann Jacob, *Idée sur le geste et l'action théâtrale* (éd. originale : *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, A. Mylius, 1785-1786), Genève, Paris, Slatkine Reprints, 1979.

Font-Réaulx Dominique de, « La grâce d'une grande figure qui écoute en silence... : défis et impasses de la représentation du sentiment », in *L'invention du sentiment*, Paris, musée de la Musique, Cité de la musique / RMN, 2002.

Frantz Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Gaullieur E.-H., « Rodolphe Töpffer (essai biographique) », in *Étrennes helvétiques : Album suisse. Mélanges de littérature et d'histoire nationale*, Berne, Genève, 1856.

Gautier Léopold (éd.), *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, Lausanne, Payot, 1974.

Geer Carl de, *Rodolphe Töpffer bibliophile*, Genève, Skira, 1943.

Goensteen Th. et Peeters B. (éd.), *Töpffer, le visage et la ligne : l'invention de la bande dessinée*, Paris, 1994.

Gombrich Ernst Hans, « The Mask and the Face. The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art », in *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, 1972; 1986.

Gooden Angelica, « Une peinture parlante : The tableau and the drama », in *French Studies*, n° 38, 1984.

Graham John, *Lavater's Essays on Physiognomy : A Study in the History of Ideas*, Berne; Francfort; Las Vegas, P. Lang, 1979.

Hogarth William, *Anecdotes of William Hogarth Written by Himself [...]*, Londres, J.-B. Nichols and Son, 1833; réimp. Londres, Cornmarket Press, 1970.

Holmström Kirsten Gram, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1967.

Junod Philippe, « Actualité de Rodolphe Töpffer : un précurseur de la sémiotique visuelle ? », in *Études de lettres*, n° 4, 1983.

Kaenel Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, éd. Messene, 1996 / Genève, Droz, 2003 (à paraître).

—, « La muse des croquis », in *Töpffer*, Daniel Magetti (dir.), Genève, Skira, 1996, p. 27-66.

Kowsan Tadeusz, « Theatrical iconography / iconology : the iconic sign and its referent », in *Diogenes*, n° 130, 1985.

Kunzle David, *The History of the Comic Strip (2 : the Nineteenth Century)*, Berkeley, University of California Press, 1990.

La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, J. Neaulme, 1747.

Lavater Johann Caspar, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. fr. revue par Moreau de la Sarthe, vol. VII, Paris, 1807.

Le Men Ségolène, « Quelques définitions romantiques de l'album », in *Art et Métiers du livre*, février 1987, n° 143 (*Les Albums d'estampes*).

—, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », in *Revue française d'histoire du livre*, nos 82-83, 1994.

Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgie de Hambourg (1767-1770)*, trad. Ed. de Suckau revue par L. Crouslé, introd. Alfred Mézières, 2^e éd., Paris, Didier, 1873.

Lichtenberg Georg Christoph, *Ueber Physiognomik wider die Physiognomen*, 1778 (traduit dans *Le Couteau sans lame et autres textes satiriques*, Paris, J. Corti, 1999).

Moffat Margaret M., *La Controverse sur la moralité du théâtre après la lettre à d'Alembert de J.-J. Rousseau*, Paris, E. de Boccard, 1930.

Petit-Senn John, « Un mécompte poétique », in *Le Portefeuille*, Genève, Paris, Cherbuliez, 1865.

Relave Pierre-Maxime abbé, « Fragments littéraires » (notes de cours), in *La Vie et les œuvres de Töpffer d'après des documents inédits...*, Paris, Hachette, 1886.

Richardson Samuel, *Clarisse Harlow*, 14 vol., Genève, Barde, 1785-1786.

Roach Joseph R., *The Player's Passion : Studies in the Science of Acting*, Newark, 1985.

Töpffer Rodolphe, « De Joseph Homo et de quelques fabricants de drames », in *Bibliothèque universelle de Genève*, novembre 1834, extraits repris dans *Mélanges*, Paris, Cherbuliez, 1852.

—, « Réflexions à propos d'un programme », in *Bibliothèque universelle de Genève*, janvier et avril 1836.

—, « Notice sur l'Histoire de M. Jabot », in *Bibliothèque universelle de Genève*, juin 1837.

—, *Essai de physiognomonie*, Genève, 1845.

—, *Réflexions et menus-propos d'un peintre genevois*, Paris, J. J. Dubochet, 1848; 1906.

Tytler Graeme, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

Wegner Wolfgang, *Die Faustdarstellung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Amsterdam, Verlag der Erasmus Buchhandlung, 1962.

Wilson Michael S., « Garrick, iconic acting, and the ideologies of theatrical portraiture », *Word & Image*, n° 4, 1990.