

DANS LA MÊME COLLECTION

Histoire des collections à Genève du XVI^e au XIX^e siècle
sous la direction de Vincent Chenal et Frédéric Hueber (2011)

*Peindre à Genève au XVI^e siècle : le décor peint de la salle du conseil
d'Etat à l'Hôtel de Ville*
sous la direction de Frédéric Elsig et Nicolas Schätti (2012)

Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas
sous la direction d'Estelle Sohier et Nicolas Crispini (2013)

*Genève, la Suisse et les arts (1841-1846). Les artistes face aux identités
nationales*
sous la direction de Vincent Chenal, Martine Hart et Danielle Buyssens (2015)

*Regards croisés sur les Arts à Genève (1846-1896). De la Révolution radicale
à l'Exposition nationale*
sous la direction de Frédéric Hueber et Sylvain Wenger (2019)

L'héritage de Gustave Revilliod
sous la direction de Frédéric Elsig et Isabelle Naef-Galuba (2020)

Naissance des musées modernes à Genève au XIX^e siècle
sous la direction de Danielle Buyssens, Vincent Chenal
et Frédéric Elsig (2023)

Les concours d'art à Genève du XVIII^e siècle à nos jours
sous la direction de Frédéric Elsig (2024)

L'enseignement des arts à Genève du XVIII^e siècle à nos jours
sous la direction de Frédéric Elsig et Lada Umstätter (2024)



EXPOSITIONS ET CRITIQUE D'ART A GENEVE DU XVIII^e SIECLE A NOS JOURS

sous la direction de
Frédéric Elsig et Lada Umstätter

En partenariat entre l'Université de Genève, la Société des Arts et la HEAD.



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

— HEAD
Genève

SOCIÉTÉ DES ARTS DE GENÈVE

Avec le soutien de la République et canton de Genève.

Image de couverture :

Alexandre Blanchet, *Portrait de Lucienne Florentin*, 1910. Huile sur toile,

46 x 38 cm.

Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1942-6 (©MAH).

Maquette : Atelier Françoise Ujhazi, Genève

© 2025

Georg Éditeur

Chemin de la Gravière 16

1225 Chêne-Bourg

Suisse

www.georg.ch

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation y compris par la photocopie réservés pour tous les pays.

ISBN 9782825713778

Patrimoine genevois

Créée en 2010 par Frédéric Elsig (Université de Genève), la collection se focalise sur le patrimoine genevois, entendu au sens le plus large et dans un cadre chronologique allant du Moyen Âge à nos jours.

Conseillée par des spécialistes issus de différentes institutions genevoises, elle remplit l'une des missions prioritaires que doit poursuivre l'Université : comprendre le patrimoine local dans une perspective internationale et le faire connaître, en cherchant à dynamiser la recherche dans un domaine encore à explorer.

cette nouvelle tendance portée par Menn n'est pas à l'abri de reproches. Une critique parue dans la *Revue suisse* en 1847 l'accuse de trop regarder du côté de Jules Dupré (1811-1889), peintre français: «M. Menu [Menn] a deux tableaux intitulés *paysages*. Ils sont d'une finesse de ton en même temps que d'une fermeté de touche qui rappellent Dupré que M. Menu nous semble imiter parfois un peu trop. Quoique le genre de M. Menu soit peu cultivé à Genève, ce peintre ne doit cependant pas oublier que l'originalité d'un artiste ne se mesure pas au point de vue des limites territoriales, mais bien d'une manière plus absolue, plus générale. Que vous imitez à Genève un peintre suisse ou un peintre français, vous n'en serez pas moins un imitateur».

Conclusion

On constate que les critiques les plus courantes et les plus vives adressées aux artistes exposant à Genève se manifestent concrètement autour des deux grands thèmes soutenus par les défenseurs les plus virulents de l'art genevois en tant que représentant d'un art plus largement suisse, c'est-à-dire la peinture d'histoire nationale et le paysage (plus particulièrement le paysage alpestre)⁵⁷. On retiendra que la mise en avant de la vocation morale et identitaire de ces deux genres chez les critiques anonymes fait directement écho à des auteurs comme Dunand et de Sellon. De façon similaire, la crainte de voir l'art genevois s'avilir dans des genres dits mineurs, notamment le portrait et la scène de genre, se retrouve tant chez des écrivains confirmés comme Sismondi que chez des auteurs anonymes. Si l'on voit que la popularité des genres et des techniques évolue entre 1789 et 1851, nous sommes, comme le souligne Danielle Buysens, encore loin de ressentir le frisson de fierté nationale qui électrisera la critique à la fin du XIX^e siècle⁵⁸.

⁵⁷ V. Chenal, «L'ambition...», 2015.

⁵⁸ D. Buysens, *La question...*, 2008, p. 294.

Rodolphe Töpffer: le Diderot de la critique d'art en Suisse?

Philippe Kaenel

On a tendance à voir dans Diderot (**fig. 12**) une figure fondatrice de la critique d'art. Encore faudrait-il s'entendre sur ce que l'on entend par là, c'est-à-dire sur l'idée de critique d'art et, dans le cas présent, sur ce qu'il en est de la Suisse dans la période concernée que l'on appelle la Régénération (1830-1848).



Fig. 12. Louis-Michel van Loo, *Portrait de Denis Diderot*, 1767. Paris, Musée du Louvre (archives de l'auteur).

De la Kunstkritik à la Kunstliteratur

La notion de critique d'art est loin de faire l'unanimité, ne serait-ce que dans les diverses traductions de l'expression, les pratiques et les genres qui y sont associées. Comme le relevait à juste titre Philippe Junod dans le *Petit Larousse de la peinture* édité par Michel Lacroix, en 1965, deux acceptions de cette pratique coexistent¹. La première, plus étroite, associe l'exercice à l'apparition à peu près conjointe des expositions publiques et l'essor de la presse, du métier de journaliste dans le cadre de cette *Öffentlichkeit*, cet espace public décrit par Jürgen Habermas dans son ouvrage de référence en 1962². Il y a une dizaine d'années, cette notion a fait l'objet d'une mise au point étymologique, sémantique, géographique, sociale et historique de la part de Nina Birkner et York-Gothart Mix qui relèvent l'apparition de la notion dans un texte de Joseph von Sonnenfels sur les *Principes de la police, du commerce et de la science économique* (*Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*) en 1765: un texte qui plaide en faveur de la censure de « tous les livres, spectacles, dogmes, tous les discours publics [öffentlich] s'adressant au peuple ainsi que tableaux, gravures et tout ce qui peut avoir par nature une sorte de publicité »³.

A propos des Lumières, Habermas voit dans la multiplication des journaux, revues, almanachs, livres de poche et calendriers « le passage du raisonnement culturel à la consommation culturelle⁴. Il faut rappeler ici la diversité des supports imprimés pour souligner que la critique d'art fait coexister une multiplicité de discours dans des supports imprimés également

¹ Ph. Junod, « Critique d'art », *Petit Larousse de la peinture*, 1, Paris, 1979, p. 405-410. Selon la célèbre formule d'Albert Dresdner: c'est un « Genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » (A. Dresdner, *La genèse de la critique d'art*, Paris, 2005 [1915], p. 31).

² J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied, 1962.

³ J. von Sonnenfels, *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*, 1, Vienne, 1765, p. 82, cité dans N. Birkner et Y.-G. Mix, « Qu'est-ce que l'espace public? Histoire du mot et du concept », *Dix-huitième siècle*, 46, 2014, p. 285-307.

⁴ J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit...*, 1962, p. 177.

différenciés. Dans le cas de Rodolphe Töpffer (fig. 13; pl. 1), les véhicules matériels de son discours critique se déploient dans l'espace public de l'édition genevoise. Autour de 1830, cette pratique se manifeste sous la forme d'opuscules autonomes traitant plus largement d'esthétique (Töpffer en publie douze entre 1830 et 1843), mais encore elle s'exerce par le biais de brochures de 26 à 39 pages, mêlant fiction et critique (dont les plus notables sont l'*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*; *Le simple bon sens, ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829*; *Deux mots sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1832*)⁵. A cela s'ajoutent des articles ou des comptes rendus dans la presse savante (*La Bibliothèque universelle* depuis 1816, anciennement *la Bibliothèque britannique*) ou dans des organes plus politiques ou « populaires » comme le *Journal de Genève* depuis 1826, le *Courrier de Genève, journal politique, industriel et littéraire*



Fig. 13. Firmin Massot, *Portrait de Rodolphe Töpffer*, 1821. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1910-145 (©MAH).

⁵ *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*, Genève, 1826; *Le simple bon sens, ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829*, Genève, 1829; *Deux mots sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1832*, Genève, 1832.

(entre 1842 et 1843) et surtout dans *Le Fédéral* (1836-1840), ainsi que *Le Fantastique* (1832-1836) et le *Magasin pittoresque*, édité à Paris par Edouard Charton depuis 1833. Ce corpus typographique dialogue également avec les écrits plus proprement théoriques ou esthétiques de l'auteur, qui seront réunis de manière posthume en 1848 par son cousin parisien, l'éditeur Jacques-Julien Dubochet, sous le titre *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*⁶. A cela s'ajoutent les publications lithographiques, autographes de l'artiste, directeur de pensionnat, professeur d'Académie, écrivain et pamphlétaire qu'il fut tout à la fois. Au premier rang de ces écrits manuscrits figure l'*Essai de physiognomonie* de 1845⁷.

Derrière les différents intitulés et supports, on trouve certes le même auteur. Mais le ton adopté, l'anonymat de circonstance, qui devient vite pseudo-anonymat dans un milieu restreint, sont autant de procédés qui expriment les *postures* adoptées par celui qui est fils de peintre, qui devient un littérateur de plus en plus réputé jusqu'à atteindre dans les années 1840 une notoriété parisienne et par extension quelque peu européenne. Ces postures critiques sont modélisées par les supports imprimés et leur lectorat potentiel. La critique d'art est un acte de communication et souvent d'autorité, c'est-à-dire de pouvoir, qui ne saurait être pensé, désincarné ou dématérialisé. Töpffer a d'ailleurs parfaitement conscience des effets des différents genres et supports éditoriaux. Ainsi note-t-il dans un chapitre autoréflexif des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (livre sixième, chapitre VII), intitulé « Des méthodes en matière d'esthétique », rédigé en 1846, l'année de sa mort : « Quand on est pressé d'être lu, il faut écrire des feuilletons, faire de la critique courante, en un mot se mettre à jaser sur tout spirituellement, sans lenteurs, avec un bon sens aimable, sinon un savoir ou une justesse dont on n'a pas, par ailleurs, la pédanterie de se piquer ».

⁶ *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* [sic] ou *Essai sur le beau dans les arts*, Paris, 1848.

⁷ *Essai de physiognomonie*, Genève, 1845.

Pour revenir à la question des différentes acceptions de la notion de critique d'art, on constate que l'œuvre de Rodolphe Töpffer se présente comme un excellent laboratoire puisqu'on y trouve des textes qui renvoient à des expositions spécifiques, d'autres qui ouvrent des réflexions à la fois esthétiques, politiques ou idéologiques sur le plan genevois. De même, on trouve dans l'œuvre de Töpffer des publications qui prennent du recul par rapport à ce plan local, conjoncturel et culturel pour viser à une généralisation : celle de la théorie esthétique, en d'autres termes la « littérature sur l'art » ou *Kunstliteratur*, distincte de la *Kunstkritik*. Le cas de Töpffer apparaît particulièrement intéressant car d'une part ses écrits critiques se situent en tension entre ces deux pôles ou genres ; et d'autre part, parce que l'auteur s'emploie à mettre en dialogue des classements qui, rétrospectivement, ont façonné la réception de son œuvre critique. On s'en convaincra en lisant les lignes que François Fosca, alias Robert de Traz, fondateur de *La Revue de Genève*, consacre en 1960 à Töpffer dans son livre intitulé *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels* : « [...] ses ouvrages sont plutôt de l'esthétique que de la critique d'art. En outre, lorsque Toepffer porte des jugements sur des œuvres anciennes ou modernes, il fait preuve d'un goût très timoré. Il n'avait d'ailleurs qu'une connaissance très limitée de l'art du passé et de celui de son temps »⁸.

Deux crises : 1820 et 1832

Les écrits sur l'art de Töpffer s'inscrivent dans l'histoire institutionnelle de l'art genevois, comme dans le cadre de l'esthétique contemporaine. En même temps, ils sont ancrés dans son histoire personnelle marquée par une première crise en 1820 lorsqu'il réalise que ses faiblesses ophtalmiques vont l'empêcher de suivre son projet de vie : être peintre comme son père Adam. A partir de là, Rodolphe soigne sa mélancolie et ses accès de déprime par le dessin, devenant le graphomane que certains contemporains ont décrit. Autrement dit, comme le veut l'expression, il « broie du noir » sur le plan psychologique comme sur le plan pratique - avec son

⁸ F. Fosca, *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris, 1960, p. 8.

bâton d'encre de Chine. Ce délassement, cette passion privée et semi-privée trouve sous peu un débouché dans ses voyages illustrés et ce qu'il qualifie de « littérature en estampes » en 1845, après avoir dit de ces mêmes albums qu'il ne s'agissait que de « folies » ou de bouffonneries. En parallèle, l'écriture sur l'art devient une pratique compensatoire, une manière pour lui de rejoindre le monde de l'art par la bande.

Un second basculement affecte son œuvre graphique et écrit en 1832, alors qu'il est nommé à l'Académie de Genève. La critique d'occasion, impertinente, de ses débuts cède alors la place à un discours certes toujours ironique, mais étayé par une vision pédagogique, littéraire, plus générale et philosophique, et de plus en plus politisée. En effet, il ne faut pas oublier que Töpffer milite dans les rangs conservateurs dont il anime le fer de lance, soit *Le Courrier de Genève*. 1832 correspond à ce basculement dont Marie Alamir Paillard résume le mouvement par l'expression : « de la subversion à la réaction »⁹.

L'œuvre de critique d'art de Töpffer, le sens restreint de l'expression, comporte à l'origine trois comptes rendus d'expositions (en 1826, 1829 et 1832)¹⁰. A ces Salons s'ajoutent un article en 1827¹¹, ainsi que deux

⁹ M.-A. Paillard, « *Aux arts citoyens ! Rodolphe Töpffer ou la critique militante* », *Critiques d'art de Suisse romande : de Töpffer à Budry*, éd. Ph. Junod et Ph. Kaenel, Lausanne, 1993, p. 37-88 ; M.-A. Paillard, « Rodolphe Töpffer critique d'art, 1826-1846 : de la subversion à la réaction », dans *Töpffer*, Genève, 1996. Le corpus des critiques est analysé dans son mémoire de licence : *Les paradoxes de l'insolence. Rodolphe Töpffer et ses débuts de critique d'art à Genève : quelques jalons*, Lausanne, Université de Lausanne, 1992, 2 vol. Sur Töpffer et la critique, voir mon étude à paraître : Ph. Kaenel, La « littérature en estampes » de Rodolphe Töpffer : histoire d'un genre », dans « *A quoi bon la critique ?* ». *Ecrire sur la littérature au XIX^e siècle*, éd. B. Lyon-Caen et R. Jalabert, Paris, 2025.

¹⁰ *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*, Genève, 1826 ; *Le simple bon sens, ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829*, Genève, 1829 ; *Deux mots sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1832*, Genève, 1832.

¹¹ « Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture, par P. L. Bouvier, peintre et membre de la Société des Arts de Genève, ancien élève de l'Académie de Paris. Paris, chez F. G. Levrault, rue de la Harpe n° 81. Se trouve à Genève chez Barbezat et Delarue », *Journal de Genève*, 23 mars 1827.

opuscules sur les beaux-arts à Genève (en 1830 et 1831)¹² et un troisième sur l'avenir des arts dans le monde industriel en 1832¹³. Töpffer rédige également deux comptes rendus de manuels artistiques (en 1827 et 1831)¹⁴, qui complètent ce corpus panaché. Rappelons encore que ces écrits voient le jour dans une ville et canton suisse (depuis 1815) dont l'espace public artistique est composé par la Société des Arts depuis 1776, par une Société des Amis des Beaux-Arts fondée en 1822 et par le Musée Rath en 1826, premier de son genre en Suisse, ainsi que par des expositions publiques. Rodolphe Töpffer contribue alors de manière notable au façonnement de cet espace public.

Paris, 1819

Töpffer a développé ses opinions en matière d'art d'abord en dialogue avec son père, peintre de genre, ennemi des conventions académiques au nom du respect de la nature, puis grâce à son séjour parisien en 1819. Il y fréquente assidûment le Salon où figurent des œuvres aussi diamétralement opposées que le *Pygmalion* de Girodet et *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, à côté de nombre de scènes religieuses qui l'indiffèrent et de compositions qu'il juge trop théâtrales. Dans la fameuse lettre autobiographique qu'il adressera vingt ans plus tard au critique de la *Revue des Deux Mondes*, Sainte-Beuve, il affectera de lui dire : « Au Louvre, où j'allais flâner, je me rangeais secrètement pour la *Méduse* de Géricault contre le

¹² *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 1^{er} opuscule*, (« *Les Beaux-Arts, disent les doctes, sont une noble récréation* »), Genève, 1830 ; *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 2^{ème} opuscule* (« *Non seulement l'art mais l'artiste* »), Genève 1831.

¹³ *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 3^{ème} opuscule* (« *Un dîner d'artistes* »), Genève 1832 (paru sous le titre « *Boutade* », *Bibliothèque universelle*, avril 1832, p. 418-429).

¹⁴ « Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture... », 1827 et « 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 », *Bibliothèque universelle*, juillet 1831, p. 276-290.

Pygmalion de Girodet. Cette crise a passé aussi¹⁵. En deux mots, il juge alors la peinture française « bien encroûtée »¹⁶.

Or, l'expérience du Salon de 1819 s'accompagne également de la découverte de la critique d'art en tant que genre protéiforme. Töpffer est en effet confronté à la réception animée de cet événement parisien dans la presse, et aux stratégies discursives variées des auteurs, dont on prend la mesure dans la passionnante anthologie éditée par Dominique Massonnaud¹⁷. Certains auteurs jouent de l'anonymat ou de la réplique théâtrale bouffonne (anonyme, *Arlequin de retour au Muséum, Revue des tableaux en vaudevilles*, Paris, Imprimerie Brasseur aîné, rue Dauphine, 1819). Le ton adopté par Etienne-Jean Delécluze (fig. 14), élève de David, diffère évidemment. Son Salon se compose de douze lettres adressées au rédacteur



Fig. 14. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait d'Etienne-Jean Delécluze, 1856. Cambridge, Fogg Art Museum (archives de l'auteur).

¹⁵ Lettre de R. Töpffer à Sainte-Beuve, Genève, 29 décembre 1840, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par J. Droin, 5, Genève, 2011, p. 90.

¹⁶ «[...] plus je réfléchis, plus il me semble que l'école Française est bien encroûtée» (lettre de R. Töpffer à son père A. Töpffer, Paris 11 novembre 1819, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, 1, Genève, 2002, p. 196.

¹⁷ D. Massonnaud, *Le Nu moderne au salon (1799-1853)*, Grenoble, 2005 8en ligne).

de l'hebdomadaire *Le Lycée français ou Mélanges de littérature et de critique*. Delécluze aborde le Salon de 1819 en mettant en scène sa visite et avertit le rédacteur en introduction : « si je dis quelque bonne impertinence, ou si plus tard je me trouve en contradiction avec ce que vous me forcez d'écrire aujourd'hui, n'en accusez que vous ». Le jeune Rodolphe en retiendra la leçon. Auguste ou Augustin Jal, dit Gustave Jal (1795-1873), conservateur des Archives du ministère de la Marine, qui publie dès 1818 *Mes visites au Musée royal du Luxembourg* (Paris, Ladvocat, 1818), rend également compte des expositions de 1819, 1824, 1827 et 1833. Dans son article de 1819 intitulé « L'Ombre de Diderot et le Bossu du Marais : dialogue critique sur le Salon de 1819 »¹⁸, il imagine la rencontre de deux autorités littéraires. La notoriété de Diderot vient d'être relancée par l'édition de ses textes de critique d'art¹⁹. Sa postérité devient immense au XIX^e siècle, en particulier chez les écrivains qui en font leur modèle idéal, à l'instar de Stendhal dans son compte rendu anonyme du Salon de 1827²⁰. La première réception critique de l'œuvre de Diderot, en France comme à Genève, reste à étudier car on doit reconnaître que l'histoire de la critique d'art dans le premier tiers du XIX^e a relativement peu fait l'objet de recherches en comparaison de la production du même genre après 1830, et surtout après 1850²¹.

¹⁸ A. Jal, « L'Ombre de Diderot et le Bossu du Marais : dialogue critique sur le Salon de 1819 », *Le Fanal des théâtres*, 13, 17 octobre 1819 et 41, 18 novembre 1819.

¹⁹ *Œuvres de Denis Diderot publiées sur les manuscrits de l'Auteur* par Jacques-André Naigeon, 13, 14 et 15, Paris, 1800 (Salons de 1765 et 1767); *Supplément aux Œuvres de Diderot*, Paris, 1819 (Salons de 1761 et 1769).

²⁰ « Les emprunts évidents au vocabulaire de Diderot et les références directes aux Salons fournissent la preuve suffisante en elle-même de la source de Stendhal. Certains termes originaux du critique d'art de la *Correspondance littéraire* de Grimm se retrouvent chez le salonnier de 1824, en italiques d'ailleurs » (A. Freer, « Diderot et Stendhal », *Littératures*, 10, 1962, p. 63-79).

²¹ On peut alors espérer que l'effort sera poursuivi sur cette « période trop délaissée par les historiens de l'art » (M.-Cl. Chaudonneret, « Préface », dans L. Lachenal et C. Méneux. *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet*, Site de l'HICSA, 2015, p. 4-8 (en ligne); L. Lachenal, *Beaux-arts et critique dans la presse parisienne sous la Restauration (1814-1830)*, thèse de doctorat, Université Paris 1

Quelle culture théorique ?

Mais revenons à Töpffer dont le séjour parisien de 1819-1820 apparaît doublement formateur, sur le plan de la culture visuelle et des formes potentielles de la critique d'art. De retour à Genève, le jeune Rodolphe étoffe cette connaissance avec les œuvres de la collection exceptionnelle de son très riche beau-frère (depuis 1821), François Duval, une collection formée en grande partie de peintures hollandaises. Contraint de se réorienter vers les Belles-Lettres, il consolide ses opinions en lisant des classiques de la littérature comme de la critique, de la rhétorique ou de la philosophie. Il témoigne depuis lors d'une affection toute particulière pour les formules anciennes et pour la langue de Rabelais (comme dans une lettre à sa jeune épouse en 1825: « Adieu, chère épouse, me voila en cestuy moment en mon pupitre, où ce que j'inspecte mes brebis comme un vieux pasteur des moustons »²²).

Grâce à la correspondance conservée de Töpffer, maintenant publiée, on se fait une meilleure idée des lectures qui ont pu façonner sa culture esthétique. On sait qu'il lit les *Réflexions sur la poésie et la peinture* de l'abbé Dubos paru en 1719, un texte formateur pour quelqu'un qui ne cessera de pratiquer conjointement les deux arts et d'interroger leurs spécificités. Dubos place la poésie et la peinture dans une visée maïeutique

Panthéon-Sorbonne, 2017; N. McWilliam, « Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, 71, 1991; R. Wrigley, *The origins of French art criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford et New York, 1993. Sur le cas genevois, voir en particulier: R. Loche, « Création d'un musée à Genève sous l'Annexion: l'affrontement de deux idéologies », *Genava*, 37, 1989, p. 171-186; D. Buysens, « Les expositions-loteries de la Société des amis des beaux-arts de Genève (1822-1830): analyse d'un échec », dans *Le marché de l'art en Suisse: du XIX^e siècle à nos jours*, Zurich et Lausanne, 2011, p. 13-20; *Genève, la Suisse et les arts (1814-1846): les artistes face aux identités nationales*, éd. D. Buysens, V. Chenal et M. Hart, Genève, 2015 (Patrimoine genevois 4); *Naissance des musées modernes à Genève au XIX^e siècle*, éd. D. Buysens, V. Chenal et F. Elsig, Genève, 2023 (Patrimoine genevois 7).

²² Lettre de R. Töpffer à sa femme Kitty Töpffer, Genève, 28 juillet 1825, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, 2, Genève, 2004, p. 279.

commune, celle de purger les passions et d'instruire le spectateur. On y trouve les ferments de son texte programmatique sur l'imagerie populaire, les « Réflexions à propos d'un programme » de 1836²³.

Au contraire de Dubos, Töpffer ne semble pas avoir lu le fameux traité de Lessing, publié en 1766, qui prend le contre-pied de la vision fusionnelle des arts. L'essai fondamental de Lessing est pourtant traduit en français en 1803 sous le titre: *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (Paris, Renouard, 1802). Mais Töpffer en a pris connaissance grâce à Quatremère de Quincy (1755-1849), secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, dans son fameux *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, paru en 1823. Le Genevois y trouve formulée la conception aristotélicienne de l'art à laquelle il adhère, et qu'il reconduit dans ses *Réflexions et menus propos* où l'on lit la sentence: « Le peintre, pour imiter, transforme » (Livre quatrième, chap. VII). Töpffer a sans doute parcouru avec beaucoup d'attention le « paragraphe IX » de l'ouvrage de Quatremère de Quincy, intitulé: « de l'action de transformer et de transposer considérée comme moyen d'imitation idéale dans les arts du dessin ». Töpffer reprend également de Quatremère de Quincy l'idée de « la liberté de l'imitation contre la servilité de la copie » et la conviction que l'art a une capacité de synthèse par l'abréviation: « Lorsque l'écrivain vulgaire vous traîne de détails en détails, qui dans leur succession s'effacent l'un par l'autre, l'esprit qui généralise, vous place souvent d'un seul trait, et comme par enchantement, à ce point élevé d'où votre vue saisit tout »²⁴. On connaît en effet l'importance cardinale que Töpffer attribue à l'esthétique et à l'efficacité du trait tant dans son

²³ « Réflexions à propos d'un programme », *Bibliothèque universelle*, 1^{er} janvier 1836, p. 42-61. A ce propos voir: Ph. Kaenel, « Les marchands d'images. Rodolphe Töpffer et le *Magasin pittoresque* d'Edouard Charton (1837 à 1885) », *Bulletin de la Société d'études töpffériennes*, 19, 1990, 12 p.; A. Renonciat, « Rodolphe Töpffer et l'image populaire », *Bulletin de la société archéologique, historique et artistique, le vieux papier*, 328, 1993, p. 197-208.

²⁴ A. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1823, p. 277.

œuvre graphique que critique, car le trait ou la ligne permet d'atteindre à ce que Quatremère de Quincy qualifie de « vérité de fiction »²⁵.

Töpffer a également lu un auteur moins connu, auquel il emprunte non seulement une certaine liberté de ton, mais encore qu'il cite lorsqu'il s'agit de donner à comprendre ce dont il a pris conscience en traduisant en prose *Le Docteur Festus*, une de ses histoires en estampes: « [...] comme l'observe finement l'Abbé de Saint-Réal, dans deux choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable »²⁶. Töpffer se réfère ici à un passage consacré à la question du portrait dans un ouvrage de ce même César Vichard de Saint-Réal. L'écrivain savoyard publie notamment une version condensée de quatre évangiles pour les lecteurs qui seraient fatigués de devoir lire quatre fois la même histoire, ainsi qu'un livre intitulé *De la critique* (Lyon, 1691). En d'autres termes, Töpffer trouve tant chez l'abbé Dubos que chez Quatremère de Quincy ou l'abbé de Saint-Réal matière à fonder sur le plan esthétique cette vision bifocale qui sera la sienne depuis les années 1820, et qui lui permet de mettre en perspective critique le scriptural et le figural.

Et qu'en est-il de Denis Diderot (1713-1784) souvent qualifié (par Théophile Gautier entre autres) de fondateur de la critique d'art? Il faut rappeler ici le cadre dans lequel s'exerce la pratique salonnrière de l'encyclopédiste, qui s'étend de 1759 à 1781. C'est à la demande du rédacteur en chef de la *Correspondance littéraire*, Melchior Grimm, que Diderot visite le Salon carré du Louvre en 1759, où sont présentées les œuvres des artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Ce premier Salon de Diderot est destiné à quelques souscripteurs appartenant aux cours européennes, avides de savoir ce qui se fait à Paris, amateurs dont fait entre autres partie Catherine II de Russie. Et c'est fort de cette expérience que Diderot écrit son *Essai sur la peinture* (1785) ainsi que ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*, parues en 1821 seulement, tandis que les Salons ne sont publiés une première fois qu'en 1800 et 1819. Ils sont

²⁵ A. Quatremère de Quincy, *Essai...*, 1823, p. 86.

²⁶ C. V. de Saint-Réal, *Esprit de Saint Réal*, Amsterdam et Paris, 1765, p. 95-96.

donc d'une relative nouveauté lorsque Töpffer visite les expositions parisiennes et se lance dans l'écriture salonnrière.

Comme dans le cas de Töpffer, la pratique diderotienne de la critique salonnrière naît de la conjonction de facteurs occasionnels, institutionnels ou biographiques. Il n'y a pas à douter que Töpffer s'inspire de l'illustre homme de lettres dont il reprend non seulement le ton (le discours à la première personne, l'humour, l'ironie, la critique des conventions et des évidences apparemment consensuelles), mais encore la gamme des techniques rhétoriques et fictionnelles comme la digression, l'écriture dialogique, le genre épistolaire, les glissements vers la fiction ou l'exigence de sincérité, en bref, pour reprendre la formule de Jean Seznec, « le frémissement, l'accent, les inflexions de la parole vivante »²⁷. Il est également frappant de voir l'un comme l'autre s'émouvoir devant la peinture de genre ou de mœurs. L'admiration de Diderot pour Greuze a pour pendant la révérence de Töpffer pour William Hogarth et ses *progresses* qui lui servent à légitimer la pratique des « histoires en estampes », et à développer un discours d'idéologue en faveur de la moralisation du peuple par l'imagerie populaire.

A travers Diderot (mais aussi Dubos ou Quatremère de Quincy), c'est toujours et encore l'idée du théâtre qui modélise les réflexions sur l'imitation et ses effets sur les spectateurs. A cela s'ajoute la propension des deux auteurs à se mettre en scène, de manière personnelle ou autofictionnelle: autant de caractéristiques et de postures qui se verront reprises et modulées par nombre de critiques d'art par la suite. De Diderot, Töpffer reprend non seulement des techniques salonnnières, mais encore une manière de titrer et de formuler ses propos d'une manière concise, incisive même, une manière qui empreint ses écrits à vocation plus esthétique, comme les *Réflexions et menus propos d'une peintre genevoise*. Ainsi, lit-on dans l'ouverture de Diderot à l'*Essai sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765* des paroles qui ont dû résonner chez Töpffer: « Mes pensées bizarres sur le dessin. La nature ne fait rien de correct. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme

²⁷ J. Seznec, « Introduction », dans Denis Diderot. *Sur l'art et les artistes*, Paris, 1967, p. 15.

il doit être». Suit un passage caustique sur les poses qui sont imposées aux mannequins en académie, qui a dû enchanter Töpffer, suivi par un chapitre intitulé « Mes petites idées sur la couleur ». Il y aurait à ce propos toute une étude à faire sur l'usage de la notion de « petit » dans l'œuvre de Töpffer, entre euphémisme, dénégation et survalorisation.

Trois Salons (1826, 1829, 1832)

Töpffer a fait le récit de ses débuts à l'attention de Sainte-Beuve en 1840: « Je n'avais encore rien publié lorsqu'en 1826 je me mêlai de dire mon mot sur notre Salon (d'exposition) dans une brochure écrite en style soi-disant gaulois ou très vieilli [...] »²⁸. Ses trois Salons de 1826, 1829 et 1832 sont anonymes, un choix très courant tant en France qu'en Suisse dans ces années. Töpffer est aussitôt démasqué par le cofondateur du *Journal de Genève*, Jean-François Chaponnière, qui note que « malgré son langage rustique, nous n'avons point pris le change sur la position sociale de l'auteur que nous soupçonnons fort de s'être plus escrimé de la plume et du pinceau que de la bêche et des cloches de son village »²⁹.

« L'idée de Pierre Gétroz, marguillier de l'église paroissiale de Mont-Bovon, sur l'exposition de tableaux de Genève en l'an de grâce 1826 », opuscule de 28 pages, imprimé par P.-A. Bonnant en 1826, se situe à un moment charnière de l'histoire des expositions genevoises, puisque la manifestation, sous l'égide de la Société des Arts, ne se tient plus dans les salles de l'Ecole de dessin du Calabri mais dans celles du Musée Rath qui vient d'ouvrir ses portes. L'inauguration coïncide avec le Concert helvétique mis sur pied par la Société genevoise de Musique à l'attention de la Société helvétique. En parallèle sont lancés deux journaux concurrents sur le plan idéologique, le *Journal de Genève*, de tendance libérale, et le *Courrier du Léman*,

²⁸ Lettre de R. Töpffer à Sainte-Beuve, Genève, 29 décembre, 1840, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, 5, Genève, 2011, p. 91.

²⁹ J.-F. Chaponnière, « Annonces littéraires. Idée de Pierre Gétroz sur l'exposition de tableaux de Genève », *Journal de Genève*, 24 et 31 août 1826, 7 septembre 1826.

d'obédience conservatrice. 1826 marque ainsi, dans le contexte genevois, un tournant à la fois institutionnel, médiatique et critique, tandis que la brochure anonyme de Töpffer attise le débat public local.

Le fictif Pierre Gétroz de Montbovon fait partie du public venu de Suisse assister aux festivités. Ce béotien qui est triplement disqualifié en matière d'art, d'un point de vue genevois (par son origine rurale et fribourgeoise, par sa confession catholique et son état: il est concierge d'une église), déclare de manière liminaire à propos des œuvres d'art qu'il découvre incidemment au Musée Rath: « Et m'a bientôt pincé la tentation d'en dire mon petit mot en passant ». Mais son ignorance n'est que de façade car ledit marguillier fribourgeois dit avoir visité les expositions parisiennes et s'avoue peu sensible à la théâtralité davidienne (comme Töpffer). Les tenants genevois du néoclassicisme réagissent au quart de tour à ces lignes (X. dans *Le Courrier du Léman*, le 28 août 1826, ou E., alias Jean-François Chaponnière dans le *Journal de Genève*, le 24 août de la même année). Töpffer leur répond trois mois plus tard à travers la lettre fictive d'un lecteur qui se présente comme un honnête père de famille. C'est « L'idée de Pierre Gétroz », dans le *Journal de Genève* du 7 décembre 1826. Ce brave mais fin bourgeois s'en prend ainsi aux principes de l'éducation académique à l'Ecole de dessin de Genève. Il rejette entre autres le paysage « *italisé, harmonisé et idéalisé* », tel qu'appliqué aux vues suisses par un Pierre-Louis De la Rive (1753-1817), comme dans la gravure touristique que Töpffer honnit.

En 1829, dans un autre pamphlet critique et anonyme, intitulé de manière provocatrice *Le simple bon sens, ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829*, Töpffer s'en prend aux réactions des divers publics en matière d'art: artistes, et surtout connaisseurs ou gens de goût. Le narrateur, auteur du compte rendu, se définit ainsi: « Je ne suis pas peintre, et je n'ai aucune prétention qu'à un bon sens étayé de quelques habitudes d'observer les ouvrages de l'art »³⁰. Avec un

³⁰ *Le simple bon sens, ou coup d'œil sur quelques tableaux exposés au Musée Rath en 1829*: « Je ne suis pas peintre, et je n'ai aucune prétention qu'à un bon sens étayé de quelques habitudes d'observer les ouvrages de l'art ».

art consommé du contre-pied ou de la contredanse, l'auteur fictif recueille de la part des visiteurs du Salon des opinions qui alternent, de manière ironique, celles d'amateurs « qui accaparent le verbiage du goût », et le bon sens qu'il prétend afficher, et le « bon sens » de la « multitude » ou de la « foule ». En conséquence, le narrateur affirme des platitudes qui sont contraires aux positions réelles de Töpffer dont la posture volontairement paradoxale consiste ici à entrechoquer les discours pour ironiser sur tous. Une lettre à son père explique cette stratégie : « J'ai fini aujourd'hui la brochure en question, en suivant le même cadre dont je t'avais soumis l'idée. Je ne sais si elle vaut Pierre Gétroz, du moins est-elle neuve, et n'offre-t-elle aucun point de ressemblance. Pour moi, comme juste, j'en suis assez content. L'ironie me semble fine sans être méchante [...] c'est le morceau qui amusera le public, car pour le reste, je m'attends que trois ou quatre le comprendront, ce qui me suffit si ce sont des gens qui s'y entendent »³¹.

A l'occasion de son troisième Salon, Töpffer poursuit les exercices de styles et les variations. *Deux mots sur quelques tableaux exposés au musée Rath en 1832* (26 pages) débute de manière *métacritique* : « Il y a mille manières de commencer un livre », lance-t-il, avant d'exposer la manière pompeuse, puis la piquante, suivie de l'originale, de la manière de sentiment, de la manière romantique, de la classique puis enfin de la sévère. Une nouvelle fois, il se moque du public obtus « qui volontiers se trompe sans s'en apercevoir le moins du monde », qui « va flottant comme un poisson, se prend à toute amorce, et digère tout ». Mais surtout, on voit dans ce Salon se structurer un point de vue national genevois prenant la défense d'une Suisse dénaturée par le tourisme et les faiseurs de vues. *Deux mots sur quelques tableaux exposés au musée Rath en 1832*, dernière critique salonnaire de l'auteur, emploie la forme dialogique, et use volontiers d'antiphrases, de répétitions, d'exclamations au cours d'un monologue qui file les métaphores et s'amuse à parfois les prendre au pied de la lettre : « Pourquoi ces pâtés de couleurs ? [...] Non ; non, je n'avale pas ces pâtés ».

³¹ Lettre de R. Töpffer à son père A. Töpffer, Genève, 23 août 1829, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, 2, Genève, 2004, p. 348.

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois (1830-1848) et Etienne-Jean Delécluze

Peu avant, en 1830, prenant à rebrousse-poil la position qu'il prétendait adopter dans son Salon de 1829, Töpffer ouvre son premier opuscule des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (35 pages) en déclarant : « Je suis peintre. Assez le reconnaîtront les lecteurs, et à la cause que je défends, et au style que j'emploie, plus apte que je suis à manier le pinceau que la plume ». On retrouve dans son propos certains traits constants, comme le rejet du tropisme italophile genevois. Mais c'est le dialogue avec un banquier qui forme l'essentiel d'un plaidoyer portant moins sur l'esthétique que sur les insuffisances du soutien économique offert aux artistes dans la cité de Calvin, artistes dont l'activité n'est pas encore vue comme ressortant de l'industrie et de la prospérité locales. Ce pamphlet est aussitôt mal reçu par les notables genevois et notamment pas la Société des Amis des Beaux-Arts, à tel point que Rodolphe devra écrire une lettre au Syndic Rigaud afin d'assumer la paternité de son opuscule dont certains ont soupçonné son père, Adam, d'être l'auteur.

Le deuxième opuscule des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, l'année suivante, en 1831, comme le premier, accompagne le passage d'une critique salonnaire à une critique politique et esthétique. On ne pourrait toutefois comprendre le *jeu* de paroles et de postures qui sous-tendent ces écrits sans les référer à la propension de Töpffer au théâtre et à la mise en scène de soi. En effet, en 1828, il compose une comédie en un acte intitulée *L'Artiste*, qui sera jouée dans son pensionnat le 12 février 1829, et dont Töpffer lui-même assume trois rôles : celui d'un bourgeois aussi ridicule qu'ignare, celui d'un membre de jury aussi riche que fat, et celui d'un amateur d'art étranger qui sauve la mise, Milord Doubleyou (Töpffer excellait dans l'imitation grotesque de l'accent anglais). Les opuscules des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, réunis en un volume chez l'éditeur parisien Dubochet en 1848, suivent une pente analogue à celle des trois Salons publiés entre 1826 et 1832, passant de l'impertinence et des jeux de rôles à un propos plus sérieux et théorique qui,

certaines, conserve certains traits du style concis et virevoltant de la parole töpfférienne, et qui s'exerce toujours à la première personne.

Après 1830, Töpffer étaye ses conceptions en s'appuyant sur la presse parisienne (il lit entre autres *L'Artiste*, le *Magasin pittoresque*, *L'Illustration*, la *Revue des deux Mondes*, le *Journal des Débats* etc.). Il noue alors une relation épistolaire intéressante avec une personnalité majeure de la critique parisienne: Etienne-Jean Delécluze (1781-1863)³². Elève de David, proche de Sainte-Beuve, Stendhal ou Mérimée, Delécluze incarne cette double compétence dont Töpffer se targue lui-même. Le critique parisien est alors une figure d'autorité renforcée par ses articles parus dans le *Moniteur universel*, le *Journal des Débats*, *L'Artiste* ou encore la *Revue des Deux Mondes*. Comme Töpffer, il compose dans les années 1830 des romans qui connaissent un certain succès. C'est à la fois en lien avec leurs écrits littéraires et sur l'art qu'ils nouent alors un dialogue. Même s'ils ne partagent pas les mêmes opinions. Delécluze défend le classicisme davidien, se montre fervent du modèle italien et souligne l'importance du dessin linéaire dans une perspective académique que Töpffer renversera avec son éloge de la naïveté et de la spontanéité³³.

Delécluze n'en reste pas moins l'une des solides références de Töpffer alors que celui-ci se tourne vers la critique d'art. Par exemple, il y a fort à parier que le Genevois a lu avec une attention toute particulière l'article programmatique que le Parisien publie dans *L'Artiste*, qui expose, sur la base de son expérience de dix ans, quelles sont les bonnes pratiques de la critique d'art³⁴. Delécluze et Töpffer se rejoignent également dans une certaine vision aristotélicienne de l'art qui les conduit à manifester leur

³² Sur Delécluze, voir: R. Baschet, *Etienne-Jean Delécluze témoin de son temps 1781-1863*, Paris, 1942, ainsi que la notice dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art* (INHA, en ligne).

³³ Voir E.-J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture, contenant les principes du dessin, du modelé et du coloris, et leur application à l'imitation des objets et à la composition; précédé d'une introduction historique, et suivi d'une biographie des plus célèbres peintres, d'une bibliographie et d'un vocabulaire analytique des termes techniques*, Paris, 1828.

³⁴ E.-J., Delécluze, «De la critique en matière d'art», *L'Artiste*, 29 avril 1838, 1, p. 7-10.

rejet de la photographie. En 1841, le Töpffer réagit ainsi à la mention de ses publications par Delécluze: «Comme je lis assidument vos excellents articles sur le Salon, mes yeux n'ont pas manqué de rencontrer les lignes flatteuses et remplies de bienveillance que vous avez consacrées à la petite contrefaçon qu'a faite M. Charpentier de mes moins médiocres nouvelles. [...] Vous m'appelez un *Artiste*, Monsieur, et je m'en trouve bien fier. Mais il y a peut-être ici quelque méprise: c'est mon père, peintre de genre et de paysage, qui est l'artiste de nom. [...] Mais que ceci ne vous ôte rien de la bonne opinion que vous pourriez avoir de moi: ce cœur et de goût, je n'ai jamais été qu'artiste, et je le serais de fait sans une infirmité des yeux qui me força à l'âge de 21 ans de quitter cette belle carrière lorsque j'étais déjà engagé»³⁵. Deux mois plus tard, Delécluze lui adresse toute une série de brochures sur les arts et réagit au 11^e opuscule que Töpffer consacre à la plaque Daguerre en répétant que «les opinions que vous avez émises dans vos opuscules sur les arts s'accordent avec les miennes»³⁶. «Comme vous le dites, et comme je l'ai répété tant de fois depuis vingt ans sans faire beaucoup de prosélytes: *Dans les arts, l'imitation est le moyen et non le but*»³⁷.

Et Diderot?

Dans ses opuscules des années 1830 et 1840, Töpffer convoque les noms de Homère, Horace, Aristote, Longin, Boileau, Batteux, Pope, Winckelmann, Schlegel, Mendelsohn et, bien sûr, Diderot qui apparaît à deux reprises, une fois en tant que critique d'art et l'autre en tant que dramaturge et encyclopédiste. Töpffer affiche une nette préférence pour le

³⁵ Lettre de R. Töpffer à E.-J. Delécluze, Genève, 27 mai 1841, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, 5, Genève, 2011, p. 200.

³⁶ Lettre de E.-J. Delécluze à R. Töpffer, Fontenay-aux-Roses, 26 juillet et 1^{er} août 1841, dans *Rodolphe Töpffer. Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, 5, Genève, 2011, p. 267.

³⁷ *Rodolphe Töpffer...*, 2011, p. 267.

premier car le dramaturge est un encyclopédiste, un matérialiste, un rationaliste qui d'une part fait plier le théâtre sous la règle des trois unités, et d'autre part promeut la prose dramatique au détriment des dialogues poétiques ou en rimes. Or, Shakespeare est aux yeux de Töpffer le modèle idéal, qu'il oppose à la morale ou plutôt l'immoralité d'un Diderot et surtout d'un Voltaire. Dans le chapitre XXX du dernier livre des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* Töpffer se lance ainsi dans une diatribe antididerotienne. Le chapitre est intitulé: «Du cas où, sous prétexte de vérité et sous prétexte de moralité, l'on annule entièrement la liberté de la conception». Le rejet par Töpffer des trois unités classiques correspond en effet aux trois conditions, aux trois attributs ou, pour reprendre ses termes, aux «trois actes psychologiques» présidant à la notion de beauté: la simultanéité, l'unité et la liberté. Ce sont trois «qualités» ou «valeurs» qui, incidemment et rétrospectivement, légitiment le genre autographe des histoires en estampes dont l'auteur revendique publiquement la paternité en 1845.

Le nom de Diderot critique d'art surgit une première fois dans une note du «Livre quatrième» des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (un opuscule publié initialement en 1839). Il s'agit d'un chapitre charnière qui prend pour titre le dogme esthétique töpfférien: «L'art, pour imiter, transforme». Dans ce cadre, l'auteur cite les *Essais sur la peinture* de Diderot et déclare: [...] j'admire, dans ce passage de Diderot, comme dans une foule d'autres du même auteur, une sagacité merveilleuse chez un homme qui n'est pas peintre, et un aveuglement merveilleux aussi chez un homme qui est philosophe». Töpffer ajoute dans le «Livre quatrième» des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (un opuscule publié initialement en 1839): «Diderot n'a traité nulle part d'une manière méthodique et complète les hautes questions d'art. Il faut s'en féliciter car il est à croire que Diderot, malgré un vrai sentiment de l'art, malgré dix, vingt idées semées ça et là dans ses écrits, qui conduiraient tout droit au spiritualisme en fait d'art, n'eût pas manqué d'aboutir à un système matérialiste habilement coordonné, et écrit avec cette verve quelquefois éloquente, souvent cynique et spirituellement libertine, toujours vigoureuse, qui étincelle dans ses pages sur les salons. Au lieu de cela, il a laissé des fragments dans

lesquels on reconnaît sans peine que, par le sentiment, il est dans le vrai; tandis que par l'esprit, et par l'esprit encyclopédiste, il est dans le faux: en sorte que ses inconséquences mêmes profitent à la vérité. Du reste, qu'il soit dans le vrai, qu'il soit dans le faux, Diderot est presque toujours neuf, et c'est sans contredit l'écrivain français qui, dans le plus petit nombre de pages, a remué plus de questions, jeté plus de vues, prodigué le plus d'aperçus brillants encore plus que profonds».

Dans le long compte rendu que donne Théophile Gautier des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1847³⁸ (il a bénéficié de l'envoi précoce d'un exemplaire), on reconnaît la sympathie unissant deux personnalités qui jouissent de la double compétence d'écrivain et de peintre (c'est la voie dans laquelle le jeune Gautier se destinait avant de découvrir *Les Orientales* de Victor Hugo). Les propos généreux de l'écrivain français tournent au vinaigre lorsqu'il rapporte le rejet absolu de son homologue genevois pour la doctrine de l'«art pour l'art», ainsi que son rejet de Victor Hugo: «Ces critiques arriérées ont quelque chose de provincial et de suranné qui fait tache dans un livre aussi remarquable»³⁹. Gautier met également le doigt sur ce qui va discréditer cette publication et l'invisibiliser dans l'histoire de la critique et de l'esthétique: «Le défaut du livre de M. Töpffer, c'est d'être à la fois trop grave et trop frivole [...] Dans le premier volume, la part du caprice, de l'humour et des digressions à la manière de Sterne, est beaucoup plus large que dans le second volume, où la philosophie domine presque exclusivement».

Il est difficile de mesurer l'impact de la critique d'art - au sens large du terme - de Töpffer dans le domaine francophone. Indiscutablement, le long compte rendu de Gautier dans la *Revue des Deux Mondes* en 1847 a été lu et les *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* ont connu une quinzaine de réimpressions en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi que le relève Wolfgang Drost. Töpffer a donc été lu,

³⁸ Th. Gautier, «Du beau dans l'art. A propos des *Réflexions et Menus Propos*», *Revue des Deux Mondes*, 19, 1847, p. 887-908.

³⁹ Th. Gautier, «Du beau...», 1847, p. 887-908.

mais les écrivains français n'ont pas jugé adéquat de citer un auteur aussi fantasque et provincial. Nous ignorons par exemple si Charles Baudelaire a pris connaissance de ses écrits. Toutefois, même s'il ne mentionne le nom de Töpffer ni dans ses critiques (dans son salon satirique de 1845, puis celui programmatique de 1846 ainsi que les comptes rendus des expositions de 1855 et 1859), ni dans sa correspondance, tout porte à croire qu'il a pu en prendre connaissance. Cependant, l'exercice qui consisterait à relever des parallélismes entre Baudelaire et Töpffer (par exemple dans leur rejet homologue de la photographie) se heurte d'une part à l'absence de documentation et d'autre part à la différence des publics et des positions idéologiques et culturelles de l'un et de l'autre, même si l'un et l'autre ont pour point commun d'être passés de la critique d'art salonnaire à des propos plus esthétiques et philosophiques sur les beaux-arts, ceci en l'espace d'une dizaine d'années; même si tous deux ont manifesté des tendances promotionnelles ou même pygmaliionistes, l'un avec Alexandre Calame, l'autre avec Constantin Guys, à l'instar des relations entre Diderot et Jean-Baptiste Greuze, d'ailleurs.

Diderot, Töpffer, Baudelaire : voici un triangle, une triangulation critique complexe, tendue entre des positions très différentes sur le plan historique, culturel, idéologique et personnel. Et pourtant : les procédés littéraires expérimentés par Diderot ont marqué les deux autres. La prédominance du discours à la première personne, la présence du critique d'art dans les espaces d'exposition, la mise en scène des réactions du public font partie des leitmotifs développés et repris au XIX^e siècle. La critique d'art de Töpffer, rétrospectivement, semble faire le lien entre Diderot et Baudelaire qui, dans le *Salon de 1846*, dans le très célèbre passage du chapitre intitulé « A quoi bon la critique ? », adopte un ton et des positions que Töpffer aurait pu reprendre à son compte : « Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, — un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. [...] Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour

être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. [...] Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu : commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier ». Au prix de quelques contorsions chronologiques et culturelles, et toutes proportions gardées, on pourrait ainsi dire que si Töpffer fut un peu le Diderot suisse de la peinture, il n'en fut pas moins quelque peu le Baudelaire.