

# Actualité de Rodolphe Toepffer : un précurseur de la sémiotique visuelle?

Autor(en): **Junod, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1983)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870747>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ACTUALITÉ DE RODOLPHE TOEPFFER

### Un précurseur de la sémiotique visuelle?

L'examen de la réjouissante fortune critique de l'œuvre de Rodolphe Toepffer est l'occasion de reposer la question de l'originalité et de la portée de l'*Essai de physiognomonie* (1845). L'opposition entre sa réflexion et la doctrine de Lavater permet d'esquisser une ligne de démarcation qui indique peut-être les débuts de la pensée sémiotique moderne.

Le succès de l'œuvre semble, paradoxalement, être à la mesure de la modestie de l'auteur. Pour illustrer celle-ci, on rappellera l'opinion que le créateur de *Monsieur Jabot* se faisait de ses talents: «Si c'est un artiste, il dessine faiblement, mais il a quelque habitude d'écrire; si c'est un littérateur, il écrit médiocrement, mais en revanche, il a, en fait de dessin, un joli talent d'amateur.»<sup>1</sup> C'est pourtant bien cette plume et ce crayon, instruments d'une double vocation d'ailleurs relativement fréquente à l'époque<sup>2</sup>, qui eurent l'heur de retenir l'attention de Goethe, F. Th. Vischer, Th. Gautier, Sainte-Beuve, Xavier de Maistre, Lautrec, Barbey d'Aurevilly, Jarry ou Tolstoï entre autres. Traduite en plusieurs langues dont le hollandais, le danois et le suédois, l'œuvre de Toepffer connut une diffusion qui dépassa de loin le milieu pour lequel elle semblait avoir été conçue, et continue à faire l'objet d'études et de commentaires dont nous voudrions brièvement rendre compte ici.

Actuellement (été 1983), une exposition est présentée à l'Hôtel de Ville d'Yverdon sous le titre «En zigzag avec Rodolphe Toepffer et la bande dessinée». Si l'on ne peut qu'apprécier l'occasion de revoir certains croquis du voyageur infatigable, remis en situation par la présentation simultanée d'objets restituant le climat du tourisme de l'époque, l'on ne peut se défendre, en revanche, d'une impression de malaise devant l'assimilation, traditionnelle il est vrai, qui fait de Toepffer le père de la B. D. Que cherche-t-on ainsi? A conférer des lettres de noblesse à un genre en mal de

statut culturel, ou à rajeunir le créateur de la «littérature en estampes», qui n'en a guère besoin? Quelle que soit l'intention, l'opération paraît bien ambiguë, tant il est vrai qu'il s'agit de productions que tout sépare, le style autant que le contexte socio-économique. Après tout, Ceppi et Cosey, qui partagent avec Toepffer les cimaises d'Yverdon, trouveront aisément d'autres ancêtres. Et c'est d'autres voies que nous voudrions explorer pour inventorier l'héritage du pédagogue genevois.<sup>3</sup>

Si l'importance du critique des *Mélanges sur les Beaux-Arts* n'a pas encore fait l'objet de l'attention qu'elle nous semble mériter, celle de l'esthéticien des *Réflexions et Menus Propos* semble avoir été mieux reconnue, à commencer par Th. Gautier qui lui consacrait, dès 1847, un long article dans la *Revue des deux mondes*.<sup>4</sup> Depuis lors, plusieurs auteurs ont souligné la fécondité, voire la modernité de certaines intuitions toepfferiennes, mettant tour à tour en évidence sa théorie de l'expression, ses idées sur la vision, sa découverte des graffiti et du dessin enfantin<sup>5</sup> (voir le célèbre chapitre sur les «petits bonshommes»), sa confiance en l'inventivité du matériau ou sa valorisation artistique du hasard.

Mais c'est assurément aux albums d'histoires dessinées que sont allés les plus nombreux suffrages. Goethe déjà en avait apprécié la drôlerie, et son jugement semble avoir déterminé leur auteur à en envisager la publication.<sup>6</sup> Depuis, leur carrière internationale n'a guère fléchi, comme le prouvent de récentes rééditions.<sup>7</sup> Mais si des générations d'adolescents et d'adultes se sont divertis en les feuilletant, il semble que ce soit à E.H. Gombrich, qualifié récemment de sémioticien sans la lettre<sup>8</sup>, que revient le mérite d'avoir le premier vu leur intérêt sur le plan d'une théorie de l'expression graphique. En 1960, l'auteur de *Art and Illusion* citait longuement l'*Essai de physiognomonie* de Toepffer et reproduisait un fragment du *Docteur Festus* pour illustrer sa thèse de l'empirisme fondamental de l'imitation visuelle et de l'importance de la collaboration du spectateur. Dix ans plus tard, il revenait sur la question dans un article intitulé «The Mask and the Face» et faisait de la «loi de Toepffer» le principe même de la perception physiognomique.<sup>9</sup>

Entre-temps, l'*Essai*, déjà republié en 1945<sup>10</sup>, avait été traduit en anglais, introduit par une substantielle étude de E. Wiese (1965).<sup>11</sup> Développant l'idée, avancée par Gombrich, d'une clairvoyance «prophétique» de Toepffer, l'auteur cherche dans le domaine du cinéma la descendance des histoires en images et confronte la réflexion du Genevois à celle d'Eisenstein. Mais c'est

surtout d'un point de vue linguistique théorique qu'est affirmée ici la «contribution à la sémiotique» de l'*Essai*, dont la combinatoire de signes visuels conventionnels est assimilée à un «phonemic system». Le texte de Toepffer est ainsi comparé aux thèses de E. Sapir (toute juxtaposition de signes provoque du sens) et de B.L. Whorf (prééminence de la phrase sur le mot, de l'ensemble sur les éléments), tandis que ses allusions aux figures de l'hyperbole et de l'ellipse suggèrent à Wiese un rapprochement avec Colin Cherry.

Deux ans plus tard, et apparemment sans connaître les travaux de Gombrich et de Wiese, Michel Thévoz publiait, dans *Les Temps modernes*, un article intitulé «Variations physiognomiques de Toepffer à Dubuffet»<sup>12</sup>, ouvrant un nouveau chapitre de la fortune critique de l'*Essai*. Cherchant à démontrer la fécondité de la poétique toepfferienne du heureux hasard, de l'écoute du matériau et de la maladresse créatrice, éléments dans lesquels il voit le fondement de l'esthétique de Dubuffet et de l'art brut, Thévoz soumet le texte de l'*Essai* à une lecture proprement linguistique qui l'entraîne à en reformuler les propositions dans une terminologie moderne («code physiognomique», «énergie sémantique», «métalangage», «phonologie de la physiognomie», «relations syntagmatiques et paradigmatiques») et va jusqu'à qualifier l'analyse toepfferienne des éléments physiognomiques et de leur combinaison de préfiguration des opérations classiques de la phonologie, celles de «segmentation» et de «commutation». D'où la double conclusion que «réduction sémiologique et réduction phénoménologique sont synonymes» et que Toepffer peut être considéré comme «l'initiateur du structuralisme moderne».

Enfin, tout récemment, l'*Essai* fut réédité en fac-similé et traduit en Allemagne, pays où l'intérêt pour Toepffer<sup>13</sup> remonte, nous l'avons vu, à Goethe. Paru d'abord en 1980 dans la série «Massenmedien und Kommunikation» publiée par l'Université de Siegen, cette édition, postfacée par Wolfgang Drost et Karl Riha, fut reprise deux ans plus tard en plus grand format<sup>14</sup>, ce qui laisse augurer d'une audience renouvelée. Le commentaire, qui fait une large place aux réactions de F. Th. Vischer et cherche à situer les albums dans le contexte historique de la caricature de mœurs, du débat post-lessingien sur les rapports entre littérature et peinture, et de l'esthétique baudelairienne du non-fini, présente aussi l'*Essai* comme la «première théorie de la narration picturale» et souligne son actualité «dans une perspective structuraliste et sémiotique».

Qu'en est-il au juste? Pour répondre à cette question, il faut situer la démarche toepfferienne dans son vrai contexte, l'histoire de la physiognomonie, qui débute dans l'antiquité avec le pseudo-Aristote et culmine avec Lavater.<sup>15</sup> De cette longue tradition, la relative continuité se résume en un principe fort simple: le trait physionomique est considéré comme le signe d'un caractère ou d'un sentiment donné. Comme l'écrit Lavater, «la physiognomonie est la science, la connaissance du rapport qui lie l'extérieur à l'intérieur, la surface visible à ce qu'elle couvre d'invisible». Et d'ajouter: «Qu'on n'oublie pas un instant que les caractères extérieurs n'existent que pour faire connaître l'intérieur!»<sup>16</sup> On ne saurait affirmer plus clairement l'antériorité du signifié sur le signifiant. Le sens préexiste à l'opération de lecture des signes, qui ne fait que révéler un contenu caché. La typologie caractérielle ou passionnelle préconstituée fonctionne ici comme l'articulation d'un champ lexical, qui s'exprime par une nomenclature. Classification des tempéraments ou des qualités et défauts chez G. B. della Porta (que cite longuement Lavater), catalogue cartésien des passions chez Lebrun, topographie du cerveau dans la phrénologie de Gall, fournissent ainsi le matériau sémantique de théories qui ont en commun une même ambition d'universalité, et dont le fondement se veut tantôt astrologique (les tempéraments), tantôt philosophique (Lebrun se réfère fréquemment aux «anciens philosophes»), tantôt scientifique (zoologie chez Della Porta ou Camper, anatomie chez Gall, physiologie chez Gratiolet), tantôt théologique (chez Lavater ou Humbert de Superville).

Pour Lavater, la physiognomonie est à la fois «une science vraie en elle-même, fondée dans la nature», et la connaissance «des caractères de cet alphabet divin», de «l'immense alphabet qui servirait à déchiffrer la langue originale de la nature, écrite sur le visage de l'homme». <sup>17</sup> Conçue comme une théorie générale de la signification, elle ne vise à rien moins qu'à lire le grand livre de l'univers. C'est parce que «la nature se ressemble partout», parce qu'il y a une «vérité universelle de la nature» et une «vérité universelle de son langage», que l'on peut établir «la vérité universelle des physionomies». Et c'est aussi pourquoi «il y a une physiognomonie minérale pour le minéralogiste, une physiognomonie des plantes pour le botaniste, et une physiognomonie animale pour le naturaliste et le chasseur»<sup>18</sup>. Une fois admis le principe de cette généralisation, on peut l'étendre à toutes les disciplines dont l'activité est le déchiffrement. «La nature entière n'est-elle pas physionomie?» s'écrie encore Lavater. «Quelle est

la connaissance humaine qui ne soit basée sur les signes extérieurs, les caractères, le rapport du visible avec l'invisible, du perceptible avec l'imperceptible?»<sup>19</sup> Et voici «la physionomie de l'écriture», qui pose le principe de la future graphologie, et la «séméiotique physiognomonique et pathognomonique de l'état de santé et de l'état de maladie»<sup>20</sup>, dont le nom est révélateur de cet impérialisme pan-sémiotique de l'auteur, préparé cependant par toute une tradition. J. Baltrusaitis a bien analysé la parenté qui lie la physiognomonie aux pratiques divinatoires<sup>21</sup>, et l'on rappellera que l'un des traités de Lebrun s'intitule *Méthode pour apprendre à deviner les passions* (1702). Il serait aisé de montrer qu'une autre famille de disciplines, l'iconologie, hiéroglyphique ou emblématique, relève d'une même conception du signe, dont l'universalité opératoire se fonde sur une double transparence, verticale (du signifiant au signifié) et latérale (par relation de synonymie du verbe à l'image), ces deux dimensions se vérifiant mutuellement. L'idéal d'unité systématique qui anime ces spéculations convergentes s'inscrit dans le paradigme du dictionnaire, déjà explicite chez Cesare Ripa, et que l'on retrouve dans un ouvrage au titre révélateur de Th. Thoré, le *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomonie à l'usage des artistes, des gens du monde, des instituteurs, des pères de famille, des jurés, etc.*, publié à Paris en 1836. Ambitieuse et naïve tentative de synthèse qui voudrait fondre toutes les branches du savoir en une anthropologie générale...

C'est sur cette toile de fond que se détache, nous semble-t-il, la véritable nouveauté de la pensée toepfferienne, qui ne consiste pas tant en l'assimilation de la physionomie ou du dessin à un langage, véritable topos depuis trois siècles, mais bien en la critique implicite du système sous-jacent à toutes les théories de la lisibilité du visible. Et c'est ici qu'il convient d'interroger la relation Lavater-Toepffer, généralement mal comprise. «Adaptation» d'un «modèle» comme le suggèrent W. Drost et K. Riha?<sup>22</sup> «Reprise», comme le prétend encore tout récemment A. Tissot?<sup>23</sup> Certes, la filiation existe, et l'on rappellera que l'*Essai* paraît l'année même (1845) de la réédition de la traduction française de Lavater. Mais la continuité n'est qu'apparente. Et si l'attaque de Toepffer semble porter essentiellement sur la phrénologie de Gall<sup>24</sup>, elle vise aussi Lavater, même s'il n'est cité qu'une fois nominalement (p. 35) et à propos d'un point de détail (l'interprétation de l'écriture). Lorsque Toepffer écrit que «la physiognomie rejette toute localisation des facultés, comme tout critère absolu



En effet, loin de partir, comme le faisait Lavater, d'un catalogue de qualités ou d'états fixés une fois pour toutes et d'en chercher les signes physionomiques, Toepffer part des signes graphiques, qu'il qualifie avec insistance d'«entièrement conventionnels» (p. 5), «entièrement arbitraires» (p. 24) et acquis «indépendamment de toute étude d'après nature» (p. 11), pour les manipuler de manière apparemment gratuite et en interroger a



posteriori les virtualités sémantiques. Ce renversement crucial, qui instaure un relativisme totalement étranger à la pensée de Lavater, montre bien que la justification du système n'est plus recherchée sur le plan de la théologie, de la philosophie ou des sciences naturelles, mais bien de la psychologie.

En abandonnant le dogme classique de l'imitation au profit de celui de l'expression, Toepffer s'est trouvé entraîné, comme d'autres romantiques, à s'intéresser au sujet percevant, au «regardant», comme il le nomme, qui «supplée les lacunes d'imitation» et complète l'image (pp. 6 et 7). Ce faisant, il a, sans le savoir, posé le problème central de toute la sémiologie moderne, celui du fonctionnement du processus de la communication. Telle nous semble être la portée de ce que Gombrich appelait la «loi de Toepffer», et que l'auteur de l'*Essai* formule à deux reprises:

«[...] toute tête humaine [...] a nécessairement et par le seul fait qu'elle a été tracée, une expression quelconque parfaitement déterminée [...]» (p. 10); «[...] une tête humaine, une fois tracée, ne peut pas ne pas avoir une expression déterminée; c'est là une loi et non pas une remarque» (p. 23).

Constatant alors que «dire d'emblée à quoi tient ici cette expression n'est pas très aisé», Toepffer se livre à l'expérience de la commutation<sup>26</sup>, qui l'amène à découvrir que «l'on ne peut pas conclure de la partie au tout» (p. 18) et que le sens est le produit d'une structure globale, ensemble qui est plus et autre chose que la somme des éléments: «[...] dans des choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable», écrit-il (p. 28). Cette intuition, qui le pousse à élargir l'enquête physionomique à l'échelle du buste (p. 34), le conduit aussi au seuil de la notion de *Gestalt*.

Mais l'écrivain dessinateur, que sa double expérience rendait bien conscient du fait que le verbe et l'image obéissent à des principes d'organisation différents et spécifiques (au point qu'il s'est astreint à écrire deux versions parallèles du *Docteur Festus*<sup>27</sup>) n'a pas évité ici l'écueil du passage par le langage: son découpage physionomique reste en effet proprement linguistique (le front, l'œil, le nez, la bouche, le menton, etc.). On conviendra, à sa décharge, que ce problème demeure le *punctum dolens* d'une bonne partie de la sémiotique visuelle d'aujourd'hui. Mais ceci est une autre histoire.

Philippe JUNOD.

#### NOTES

<sup>1</sup> R. Toepffer, «Annonce de l'histoire de M. Jabot» (1837), dans *Mélanges*, Paris, Cherbuliez, 1857, p. 167.

<sup>2</sup> Cf. «Les écrivains dessinateurs», dans *Revue de l'art*, n° 44 (1979).

<sup>3</sup> Nous laisserons à d'autres, plus compétents, le soin d'étudier la diffusion et la réception de l'œuvre proprement littéraire de Toepffer.

<sup>4</sup> Th. Gautier, *Rodolphe Toepffer et ses Menus Propos, Du beau dans l'art*, rééd. Genève, Skira, 1943.

<sup>5</sup> Cf. M. Thévoz, *L'Art brut*, Genève, Skira, 1975, pp. 20-25.

<sup>6</sup> Cf. M. Maschietto, préface à R. Toepffer, *Trois histoires en images*, Paris, Club des libraires de France, 1962, p. 15, et L. Gautier, «Soret, Töpffer et M. de Goethe», dans *Musées de Genève*, n° 55 (1965), pp. 4-7.

<sup>7</sup> Voir par exemple celle de cinq albums chez Garzanti, Milano, 1973.

<sup>8</sup> O. Bächtli, «Semiotik für die Kunstgeschichte?», dans *Neue Zürcher Zeitung*, 23-24 April 1983, p. 69.

<sup>9</sup> E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, Phaidon, 1962<sup>2</sup>, pp. 284-289; id., «The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art» (1970) rééd. dans E.H. Gombrich, *The Image and the Eye, Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1982, pp. 120 sq.

<sup>10</sup> R. Toepffer, *Essai de physiognomonie*, Genève, Schmidt, 1845 (autographié), rééd. Genève, Skira, 1945.

<sup>11</sup> E. Wiese, «Rodolphe Töpffer and the Language of Physiognomy», introduction to *Enter: the Comics, R. Töpffer's Essay on Physiognomy and The True Story of Monsieur Crépin*, transl. and ed. by E. Wiese, Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1965.

<sup>12</sup> M. Thévoz, «Variations physiognomoniques de Toepffer à Dubuffet», dans *Les Temps modernes*, n° 258 (nov. 1967), pp. 891-909.

<sup>13</sup> Il est intéressant de noter que F.Th. Vischer, dans une étude sur Gavarni et Toepffer (*Jahrbuch der Gegenwart*, Juni 1846) réutilisée comme introduction au vol. 4 des *Histoires en estampes de R. Toepffer* publiées simultanément à Leipzig et à Genève (chez Kessmann) la même année, tente de récupérer le Genevois par le biais de ses origines et d'en faire le représentant typique de l'humour allemand. Vischer mentionne aussi Toepffer dans son *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1854), rééd. Hildesheim, Olms, 1975, pp. 253 et 493-494. Parmi les publications récentes de langue allemande, on retiendra G. Corleis, *Die Bildergeschichten des Genfer Zeichners R. Töpffer, Ein Beitrag zur Entstehung der Bildergeschichte im 19. Jh.*, Diss. München 1973, rééd. Frankfurt, Suhrkamp, 1979, M. Trapp, «R. Töpffers Humor und die Komik seiner Bildergeschichten», dans *Kunst und Erziehung*, 1975, pp. 107-113, et H. Weder, *Ueber R. Töpffer*, Bern, Huber, 1981. — Je tiens à remercier Radu Stern pour son efficace collaboration dans la recherche bibliographique.

<sup>14</sup> R. Toepffer, *Essay zur Physiognomonie*, aus dem Französischen übertragen von W. und D. Drost, mit einem Nachwort von W. Drost und K. Riha, Siegen, Machwerk, 1982.

<sup>15</sup> Sur l'influence exercée par Lavater au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. G. Levitine, «The Influence of Lavater and Girodet's Expression des sentiments de l'âme», dans *Art Bulletin* 36 (1954), pp. 33-44, et J. Wechsler, *A Human Comedy, Physiognomy and Caricature in 19th Cent. Paris*, London, Thames and Hudson, 1982, chap. I.

<sup>16</sup> J.K. Lavater, *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie...*, trad. H. Bacharach (1845), rééd. Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, pp. 6 et 26.

<sup>17</sup> Ibid., pp. XV et XIV.

<sup>18</sup> Ibid., p. 100. L'idée sera reprise par C.G. Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (1835), rééd. Villingen, Reichelt, s.d. (1943), p. 75, qui parle de «Physiognomik der Gebirge».

<sup>19</sup> Ibid., p. 8.

<sup>20</sup> Ibid., pp. 303 et 149.

<sup>21</sup> J. Baltrusaitis, «Physiognomonie animale», dans *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Perrin, 1957, pp. 7-46.

<sup>22</sup> Op. cit. supra note 14, p. 83.

<sup>23</sup> A. Tissot, «Les Dessins d'Oscar Huguenin», dans la *Revue neuchâteloise* n° 102 (printemps 1983), p. 5.

<sup>24</sup> R. Toepffer, *Essai*, pp. 15, 21, ou 29, reproche à la phrénologie la «localisation des facultés», l'accuse de matérialisme, et lui oppose «l'unité immatérielle de l'âme». Mais ce débat philosophique masque une critique du système de relations terme à terme qui concerne aussi Lavater.

<sup>25</sup> Op. cit. supra note 16, p. 81.

<sup>26</sup> On notera que le principe toepfferien de commutation a été appliqué récemment à une caricature de Nixon par Levine, afin d'en tester les éléments pertinents. Cf. M. Hagen (ed.), *The Perception of Pictures*, London, Academy Press, 1980, I, pp. 264-267.

<sup>27</sup> Cf. W. Zimmerli, *Vergleichende Betrachtung der Stilmittel von R. Töpffer als Schriftsteller und Zeichner*, Diss. Zürich, Aarau, 1951, pp. 61 sq.

P. J.