Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 37 (1986)

Heft: 1

Artikel: Rodolphe Töpffer et la copie : le paradigme photographique

Autor: Kaenel, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393618

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PHILIPPE KAENEL

Rodolphe Töpffer et la copie

Le paradigme photographique

Rodolphe Töpffer (1799–1846) fut à la fois caricaturiste, écrivain, professeur de rhétorique et de belles-lettres générales à l'Académie de Genève, directeur de pensionnat, théoricien et critique d'art. Cet article aimerait brièvement montrer a) dans quelle mesure la notion de copie photographique, assimilée au trompe-l'œil, structure et fait jouer aussi bien les principaux concepts esthétiques défendus par Töpffer, que sa pratique de dessinateur, b) comment Töpffer-esthéticien légitime les productions de Töpffer-caricaturiste.

Rodolphe Töpffer (1799–1846), dans ses écrits théoriques, s'en prend fréquemment au daguerréotype. Ses critiques rejoignent le chœur des détracteurs de la découverte récente de la photographie, que les milieux artistiques et littéraires attaquent pour des raisons morales (reproduire exactement la nature équivaut à une transgression de la création divine)[1] et esthétiques, en excluant le passif et mécanique fac-similé photographique du domaine des beaux-arts[2]. Ce rejet trouve en fait une de ses motivations profondes dans la mise en cause par le daguerréotype d'un ordre professionnel – celui de la production et de la reproduction gravée des images les plus commercialisables au XIXe siècle, soit les portraits et les paysages.

A ce propos, Rodolphe Töpffer oppose «peintre-machine» et peintre mémorisant: «Nous connaissons un touriste qui, empêché par une infirmité des yeux de dessiner d'après nature les sites des Alpes et de nos Cantons, qu'il parcourt annuellement, se contente de les reproduire de souvenir, un mois, deux mois après les avoir visités» (*De la plaque Daguerre*, 1841)[3]. Dans cet extrait, le professeur, écrivain, dessinateur et critique genevois parle en quelque sorte de lui-même; en effet, fils du peintre Adam-Wolfgang Töpffer (1766–1847), il se destinait à une carrière artistique lorsqu'une «infirmité des yeux» le force à y renoncer en 1819. Il se lance alors dans l'enseignement (il dirige un pensionnat qui chaque année effectue une grande randonnée dans les Alpes), les belles-lettres (Töpffer obtient la chaire de rhétorique et de belles-lettres générales à l'Académie de Genève en 1832), ainsi que dans l'écriture de romans et nouvelles, et de critiques d'art.

De l'imitation de la nature...

L'essai intitulé *De la plaque Daguerre* établit, deux ans après la publication de cette découverte révolutionnaire, un bilan raisonné du phénomène photographique, et permet à Rodolphe Töpffer d'approfondir ses principes d'esthétique. Selon lui, le daguerréotype ne peut que redoubler la nature, alors que le propre de l'artiste est d'abréger

les *signes* foisonnants du réel pour produire des *symboles* conventionnels qui, par conséquent, exigent une perception active de l'esprit distincte de la réception simplement optique des signes naturels.

Avec une lucidité qui le rapproche des écrits de psychologues de la perception tels Rudolph Arnheim et E. H. Gombrich, il affirme que «[...] ce qui ressemble, rappelle, rien d'autre [...] ce qui rappelle instantanément, pleinement, c'est beaucoup moins ce qui est semblable à l'objet lui-même, que ce qui est semblable à l'idée que nous avons de l'objet»[4]. A la copie illusionniste, dont la photographie devient le paradigme, Töpffer oppose la peinture de Claude Lorrain, qu'il présente comme modèle de l'expérience artistique authentique. Ainsi, il postule que «les arts dits d'imitation n'ont pas pour but l'imitation»[5], car si l'imitation «n'est que l'exacte copie, le fac-similé servile de la scène réelle, il n'y a aucun problème à résoudre. Le peintre, ou encore mieux la machine reproduiront sur la toile l'exacte copie de ce paysage. Rien de plus, rien de moins». Il ajoute plus loin: «un Claude Lorrain vaut mieux que tous les cosmorama, les dioramas et panoramas du monde» car, tel est son credo, «le peintre, pour imiter, transforme»[6].

1 Rodolphe Töpffer. Autoportrait, plume, Bibliothèque publique universitaire, Genève.

... à la nature de l'imitation

L'esthétique de Töpffer se constitue à partir d'un fond de lectures considérable. Dans les *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, il cite et critique tour à tour Rousseau, Aristote, Schlegel, Platon, Kant, Mendelsohn, Winckelmann, Mungs, Wackenroder, Tieck, Burke, Hemsterhnis, P. André, Diderot, Marmontel, Cousin, Saint Augustin, A. Théry, etc.[7]. Son éclectisme radical prône avant tout, au nom de l'individualité de l'artiste, le rejet des Ecoles, des Académies, des «procédés» (recettes artistiques), des œuvres industrielles ou à but commercial (p. 514): «le beau dans l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que celle de se manifester par la représentation des objets naturels» (p. 414). Il ne saurait être question ici de résumer la complexité des positions esthétiques de Töpffer, mais il s'agit plus modestement de montrer dans quelle mesure la notion de copie photographique, identifiée au trompe-l'œil, structure et fait jouer aussi bien les principaux concepts théoriques qu'il défend, que la pratique artistique d'un personnage caractérisé avant tout par sa polyvalence professionnelle.

Ainsi, le paradigme photographique sert de repoussoir à l'essence de l'expérience esthétique que Töpffer assimile à l'«expression vierge», «son charme, la candeur, la naïveté», «l'originalité simple et réelle» (p. 94–95)[8]. Il dresse face au daguerréotype, l'esquisse (p. 206), l'eau-forte (p. 385) ou le trait graphique, graffiti sur un mur (p. 57) ou griffonnage d'enfants (p. 384–385) – autant de modes d'expression qui font preuve de liberté créatrice, de naturel, de spontanéité; simultanéité, unité et liberté sont, pour lui, les trois attributs du beau (p. 565).

2 Dessin à la plume extrait du manuscrit du «Voyage autour du Mont Blanc». 1842, Musée d'art et d'histoire, Genève.

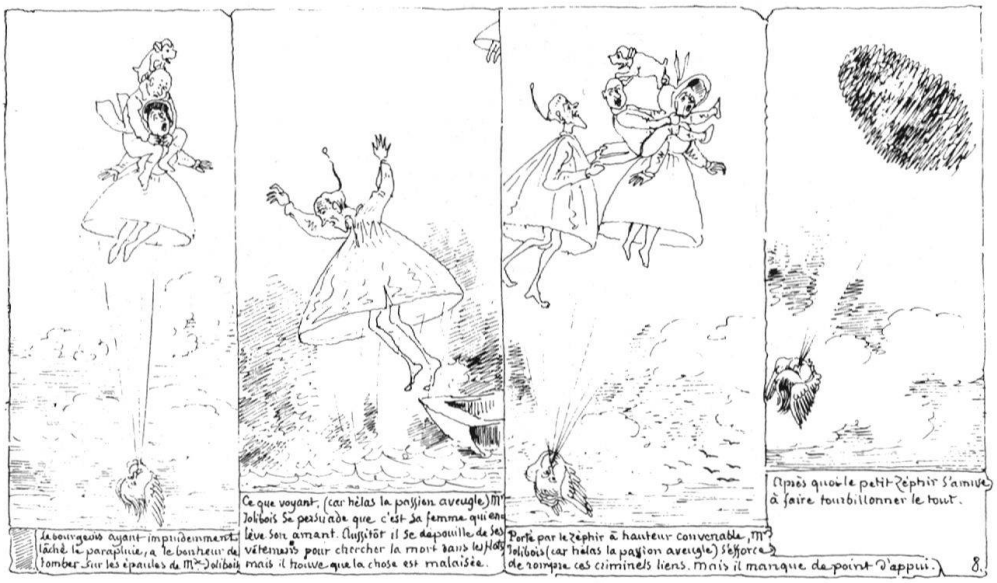
De plus, il estime que le *portrait* daguerréotypé falsifie son sujet, car les mouvements du visage et la forme permanente du menton ou du nez sont des indices exprimant une personnalité que seul le regard sensible et sélectif de l'artiste peut mettre en évidence[9]. De même, le *paysage* peint est infiniment supérieur au paysage photographié (voir citation autobiographique plus haut), car le dessinateur n'a pas pour but de compter brins d'herbes et tuiles, mais de sentir la nature[10]. Au cours de son *Voyage autour du Mont Blanc* (1842), Töpffer rencontre un peintre qui «s'efforce de fixer sur son carré de papier une image, un rappel, une ombre de la scène qui charme son regard [...]», et malgré les imperfections figuratives de son dessin, il conclut: «nous n'avons pas des objets, mais un paysage; pas des feuilles, mais un feuillage; pas une exacte copie, mais un croquis fidèle»[11]. Unité, simultanéité et liberté.

Fig. 2

De la théorie à la pratique: l'autolégitimation

Après avoir dû renoncer à sa vocation artistique, Rodolphe Töpffer ne cesse pas pour autant de réaliser des dessins. Dès 1825, il réunit dans des albums ses impressions de voyage, sous la forme de textes et d'esquisses à la plume. Puis il utilise une technique de reproduction entièrement cohérente avec ses préceptes théoriques. L'*autographie* est en effet un procédé qui permet à l'artiste de reproduire directement, sans intermédiaire aucun et à plusieurs centaines d'exemplaires, des textes manuscrits et des dessins effectués sur une même feuille et décalqués sur une pierre lithographique[12]. On comprend dès lors la colère de l'artiste lorsqu'en 1839, à Paris, l'imprimeur Aubert contrefait l'*Histoire de M. Jabot* (édition originale autographiée, Genève 1833): «Quant aux dessins, ils sont tristement fidèles et scrupuleusement alourdis [...]», alors qu'un album autographié est «composé de croquis originaux dont l'agrément réside dans la spontanéité du faire, dans la liberté expressive du trait, dans une sorte de négligence folle ou d'incorrection comique [...]»[13]. La même

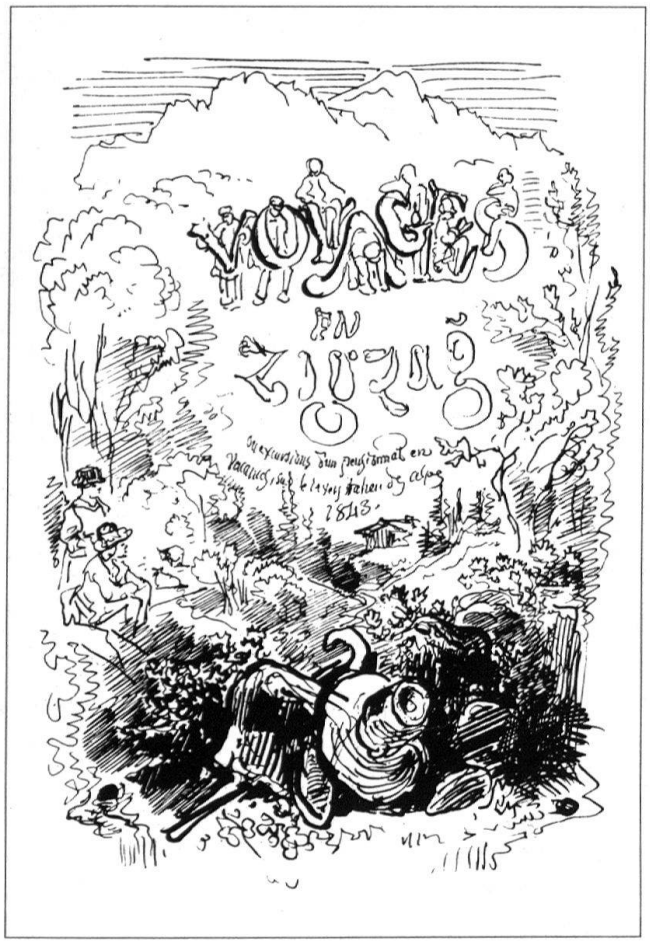
Fig. 4 et 5

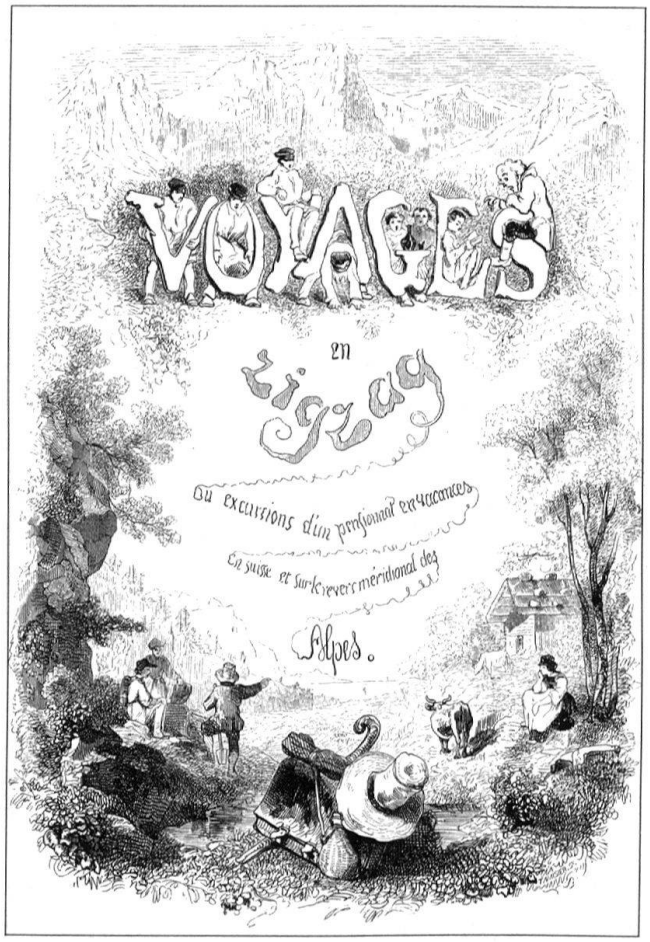


3 «Monsieur Pencil», A. Cherbulliez, Paris 1840, p. 8. Töpffer insistait sur la qualité «graphique» de l'encadrement et du découpage de ses images autographiées.

haine de la copie de ses œuvres pousse Töpffer à s'expliquer à son cousin parisien, l'éditeur Jacques Dubochet, qui s'apprêtait à publier l'*Histoire de M. Cryptogame* (paru en feuilletons dans son journal *L'Illustration*, du 25 janvier au 19 avril 1845); selon lui, il fallait «chercher non pas des copistes, mais des libres interprètes de mes dessins, capables de les sentir, de les refaire, et incapables de les imiter, tenus de conserver ce qui est caractéristique, de lâcher tout le reste» [14]. Il propose alors le caricaturiste Cham (le Vicomte Amédée de Noé) qui seul serait «capable de respecter mes bêtises de dessin, mes hyperboles d'expression et de mouvement, comme de ne pas s'enchaîner aux procédés rafraîchissants du calque et de la copie seulement servile et glacée» [15].

On retrouve mis en œuvre dans les caricatures de Töpffer, les principes esthétiques formulés dans les *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* et ses autres textes critiques. Spontanéité, naiveté, griffonnage, naturel, ainsi que les trois attributs du Beau, simultanéité, liberté et unité, caractérisent sa «littérature en estampes», dans laquelle la même plume écrit les textes et trace les dessins, créant ainsi un effet d'unité graphique *et* stylistique (qualité personnelle de la voix narratrice) inégalée dans les productions de la librairie illustrée contemporaine [16]. L'adéquation entre les théories et les pratiques artistiques de l'auteur demeure totale. Son éloge du *trait*, ce «moyen artificiel d'imitation» supérieur au relief et à la couleur, car il «dit le plus rapidement les choses les plus claires à notre intelligence et [...] lui rappelle le plus spontanément les objets» (p. 113), cautionne son œuvre de dessinateur. Alors que l'*Essai de physiognomonie* (1845) vante l'utilité didactique et morale du trait graphique, en vue de l'éducation du «bon gros public, y compris le peuple et les enfants» [17], les *Réflexions et menus propos* font l'éloge oblique des qualités esthétiques de l'autographie: «[...] que l'on prenne une plaque Daguerre, et qu'ainsi l'on substitue tout entier au travail direct et personnel le simple procédé, le beau de l'art, tout entier aussi, aura été anéanti»; puis il conclut: «tout ce qui tend, dans le travail direct et personnel de l'artiste, à supprimer entre lui et son œuvre des procé-





4 Dessin à la plume original pour le frontispice des «Voyages en zigzag», 1843, Musée d'art et d'histoire, Genève.

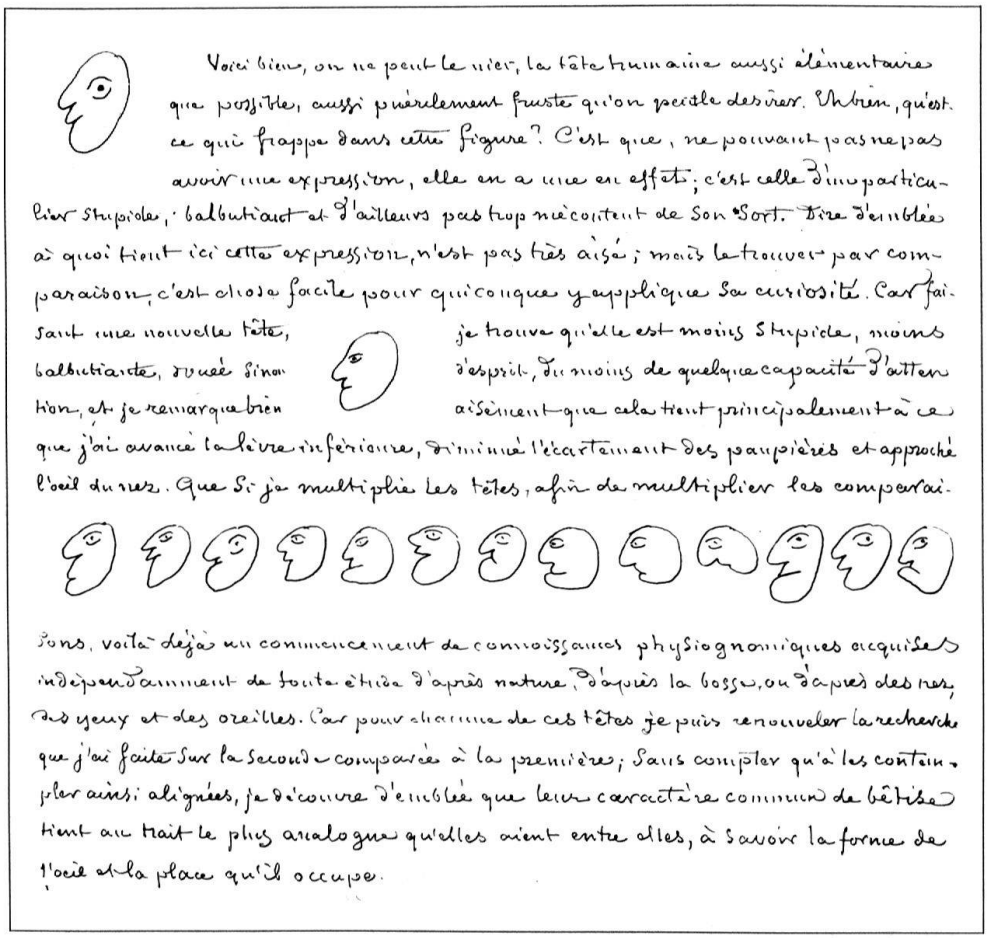
5 Frontispice gravé sur bois des «Voyages en zigzag», J.-J. Dubochet, Paris 1844.

dés intermédiaires, tend du même coup à grossir la somme du beau» (p. 356).

Le trait autographié s'oppose de tout point de vue à la photographie. Il condense à lui seul toutes les qualités morales et esthétiques de l'art tel que Rodolphe Töpffer le prône dans ses écrits théoriques: degré zéro du trompe-l'œil, degré maximal de liberté expressive. Si la découverte de Daguerre lui offre la possibilité de formaliser sa condamnation de la copie servile et mécanique, elle lui permet encore de faire l'éloge plus ou moins directe de ses albums comiques, de les revêtir d'une légitimité artistique, ceci au moment où ils commencent à être diffusés sur le marché éditorial parisien. Une manière de rendre sérieuses des productions qu'il affectait de ne pas prendre au sérieux. Mais un écrivain défendu par le célèbre Xavier de Maistre et le grand Sainte-Beuve [18], un professeur de rhétorique et de belles-lettres générales de la vénérable Académie de Genève, pouvait difficilement se comporter autrement face à ses propres albums comiques.

Zusammenfassung

Rodolphe Töpffer (1799–1846) war zugleich Karikaturist, Schriftsteller, Professor für Rhetorik und Literatur an der Genfer Akademie, Internatsdirektor, Kunsttheoretiker und Kunstkritiker. Dieser Beitrag möchte aufzeigen, inwieweit das Phänomen der photographischen Kopie, die in gewissem Sinne einer optischen Täuschung gleichgestellt werden kann, strukturierend wirkt und wie diese sowohl den



Voici bien, on ne peut le nier, la tête humaine aussi élémentaire que possible, aussi puérilement fruste qu'on peut le desirer. Eh bien, qu'est-ce qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas ne pas avoir une expression, elle en a une en effet; c'est celle d'un particulier stupide, balbutiant et d'ailleurs pas trop mécontent de son sort. Dire d'emblée à quoi tient ici cette expression, n'est pas très aisé; mais le trouver par comparaison, c'est chose facile pour quiconque y applique sa curiosité. Car faisant une nouvelle tête, je trouve qu'elle est moins stupide, moins balbutiante, douée sinon d'esprit, du moins de quelque capacité d'attention, et je remarque bien aisément que cela tient principalement à ce que j'ai avancé la lèvre inférieure, diminué l'écartement des paupières et approché l'oeil du nez. Que si je multiplie les têtes, afin de multiplier les comparaisons, voilà déjà un commencement de connoissances physiognomiques acquises indépendamment de toute étude d'après nature, d'après la bosse, ou d'après des nez, des yeux et des oreilles. Car pour chacune de ces têtes je puis renouveler la recherche que j'ai faite sur la seconde comparée à la première; sans compter qu'à les contempler ainsi alignées, je découvre d'emblée que leur caractère commun de bêtise tient au trait le plus analogue qu'elles aient entre elles, à savoir la forme de l'oeil et la place qu'il occupe.

6 Extrait d'une page autographiée de l'«Essai de physiognomonie par R. T.», Genève 1845: véritable démonstration des pouvoirs de synthèse et de représentation du trait seul.

wichtigsten durch Töpffer vertretenen ästhetischen Konzepten als auch seinem zeichnerischen Werk nahekommt. Ferner wird dargelegt, wie der Ästhet Töpffer sein karikaturistisches Werk zu rechtfertigen versucht.

Riassunto

Rodolphe Töpffer (1799–1846) fu caricaturista, professore di retorica e di letteratura generale all'Accademia di Ginevra, direttore di un collegio, teorico e critico d'arte. Con questo saggio l'autore tenta di dimostrare a) in quale misura la nozione di copia fotografica assimilata al trompe-l'œil struttura e permette il connubio dei principali concetti estetici sostenuti da Töpffer con il suo esercizio di disegnatore; b) come Töpffer-esteta riesce a legittimare l'opera di Töpffer-caricaturista.

Notes

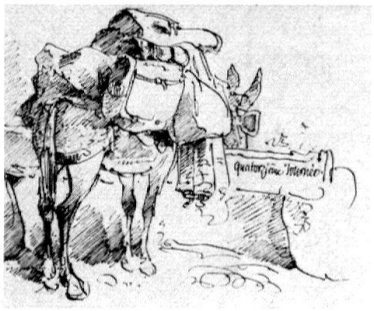
[1] Le mythe de Pygmalion en fournit l'exemple le plus célèbre, dont les ramifications sont multiples au XIXe siècle; ainsi, le peintre de la nouvelle d'E. A. Poe, *The Oval Portrait*, tue la femme qu'il aime au fur et à mesure que sa peinture prend vie; dans *The Picture of Dorian Gray*. Oscar Wilde décrit l'histoire d'un portrait trop réel qui, à longue échéance, pousse son modèle au suicide.

[2] GERNSHEIM, HELMUT et ALISON. L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York 1968, et FREUND, GISÈLE. Photographie et société. Paris 1971, p. 73–93.

[3] «De la plaque Daguerre» fut repris dans les Mélanges. Genève-Paris 1852, p. 267.

[4] Ibid., p. 258. Voir JUNOD, PHILIPPE. Actualité de Rodolphe Töpffer. Un précurseur de la sémiotique visuelle? (Etudes de lettres, 4, Lausanne 1983, p. 75–84).

[5] TÖPFFER, RODOLPHE. Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. Lausanne 1928 (1re édition: Paris 1848). Il s'agit d'un ouvrage inachevé, constitué en partie d'études publiées à Genève de 1830 à 1843. Voir la bibliographie des œuvres de Rodolphe Töpffer



7 Dessin à la plume extrait du manuscrit du «Voyage autour du Mont Blanc», 1842, Musée d'art et d'histoire. Genève.

de P. Mirabaud dans BLONDEL, AUGUSTE et MIRABAUD, PAUL (coll.). Rodolphe Töpffer, l'écrivain, l'artiste et l'homme. Paris 1886, p. 337 sq.

[6] TÖPFFER. Op. cit., note 5, p. 189, 191 et 225. Les indications de pages dans la suite du texte renvoient à cette édition.

[7] Voir MUSTODIXI, T.M. Histoire de l'esthétique française, 1700–1900. Paris 1920, p. 132–135.

[8] Töpffer écrit encore que «les artistes sont des enfants» (p. 87), ceci comme pour étayer sa conception spontanéiste et innéiste de l'art.

[9] Voir TÖPFFER. Op. cit., note 4, p. 260, et du même: Essai de physiognomonie. Genève 1845. L'auteur y distingue les «signes d'expression permanents» des «non permanents» (p. 17).

[10] TÖPFFER. Op. cit., note 3, p. 268.

[11] Cité d'après le manuscrit, Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. 1910. 699bis (voir fig. 2).

[12] «le lithographe vous livre un bâton d'encre, et un papier sur lequel est étendu une couche d'amidon de colle. Vous délayez l'encre, vous y trempez votre plume, vous griffonnez sur ce papier jusqu'à ce que circulaire s'en suive; puis vous envoyez la page au lithographe. Celui-ci après l'avoir mouillée au revers, lui fait subir une pression, et voici votre circulaire qui a passé du papier sur la pierre. Il ne s'agit plus que de l'y fixer au moyen de la préparation ordinaire, de l'encrer et de l'imprimer à autant d'exemplaires qu'il convient» (Courrier de Genève, 2 juillet 1842, à propos de la publication des Essais d'autographie (1842).

[13] Article de TÖPFFER non signé, paru dans la Bibliothèque universelle, avril 1839, p. 342–343, et cité dans BLONDEL et MIRABAUD (op. cit. note 6), p. 383.

[14] Lettre datée du 30 juillet 1841, citée dans GAUTIER, LÉOPOLD. Töpffer en zigzag. Chroniques et études. Genève 1977, p. 44–45. Sur l'«affaire Cryptogame», voir KUNZLE, DAVID. Histoire de Monsieur Cryptogame (1845): une bande dessinée de Rodolphe Töpffer pour le grand public. (Genava, tome XXXII, 1984), p. 139–169.

[15] Lettre datée du 17 novembre 1844, citée dans GAUTIER, LÉOPOLD. Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer. Lausanne 1974. p. 134 sq. (BPU, Genève, Ms. suppl. 1644).

[16] Töpffer conclut son *Essai de physiognomonie* en remarquant que «c'est Lavater, si nous ne nous trompons pas, qui a donné à entendre de l'écriture ce que Buffon dit du style, à savoir qu'elle est l'homme» (p. 35). L'*Essai de physiognomonie* est justement écrit à la main et autographié (comme tous les albums de l'auteur) pour donner la preuve matérielle de ce qu'il avance.

[17] Ibid., p. 3.

[18] Rodolphe Töpffer adresse entre autre son *Traité du lavis à l'encre de Chine* et *La Bibliothèque de mon oncle* (1832) à l'écrivain français Xavier de Maistre qui décide alors de le patroner. En 1839, le célèbre critique littéraire Sainte-Beuve mentionne le jeune écrivain genevois dans un article consacré à de Maistre. Puis le 15 mars 1841, il publie une longue notice biographique sur Töpffer dans la prestigieuse *Revue des Deux Mondes*. Voir BLONDEL (op. cit. note 5), p. 139 sq.

Sources des illustrations

1: F. Martin, Genève. – 2, 4, 7: Musée d'art et d'histoire, Genève. – 3, 6: Bibliothèque du Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne.

Adresse de l'auteur

Philippe Kaenel, lic. ès lettres, historien de l'art, Saint-Germain 29, 1030 Bussigny