

## LE SYNTAGME TÖPFFERIEN

Thierry Smolderen, École Européenne Supérieure de l'Image, Angoulême<sup>1</sup>

*Des croquis liés par une pensée.*

*Ce que j'ai pris d'Hogarth, c'est peut être d'avoir lié les croquis par une sorte d'action.*  
*Il est certain que le genre est susceptible de donner des livres,*  
*des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre,*  
*et je regrette que vos habiles et féconds artistes, Gavarni par exemple et Daumier,*  
*ne l'aient pas tenté.*

*Ils font des suites, c'est-à-dire des faces différentes d'une même idée;*  
*ce sont des choses bout à bout, non des choses liées par une pensée.*

Rodolphe Töpffer, lettre à Sainte-Beuve du 29 décembre 1840<sup>2</sup>

Cette distinction entre *choses bout à bout* présentant *les différentes faces d'une même idée*, au contraire de ses propres images qui sont *liées par une pensée* ou par *une action*, est fondamentale pour qui veut comprendre les enjeux du genre que lance Töpffer, au début des années 1830, lorsqu'il publie ses premières histoires en estampes.

Si d'évidentes raisons économiques incitent les caricaturistes à produire des suites d'estampes chaque fois que la chose est possible, à vendre des séries plutôt que des sujets uniques, les dessinateurs de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle ne considèrent pourtant pas le récit en images comme une option attractive, et cela en dépit du modèle légué par William Hogarth. Formés par une culture qui depuis le 17<sup>e</sup> siècle favorise le registre allégorique et emblématique, en particulier pour tout ce qui touche à la satire et à la caricature, les *designers* d'estampes privilégient dans une large mesure les variations sur l'un ou l'autre thème ou calembour, les jeux de comparaison ou de contraste entre deux significations d'un même mot – bref, l'approche *paradigmatique* – chaque fois qu'il s'agit de produire une série. C'est ce qu'il faut entendre par «choses bout à bout» qui sont les «faces différentes d'une même idée».

En liant plutôt ses «images par une pensée» ou une «action», Töpffer est conscient de faire une opération intellectuelle très différente: il produit un syntagme narratif. Ce faisant, il se met en rupture avec la pratique des caricaturistes qui lui sont contemporains, et auxquels il se réfère et s'identifie sur le plan artistique, comme les Anglais Rowlandson et Cruikshank, ou les Français Gavarni, Daumier, Grandville etc. Or, certains indices laissent à penser que c'est précisément la démonstration de cette différence entre déclinaison paradigmatique et développement syntagmatique qui l'a amené à dessiner et à composer sous les yeux de ses élèves sa première histoire en images, *Histoire de Mr Vieux Bois*, en 1827.

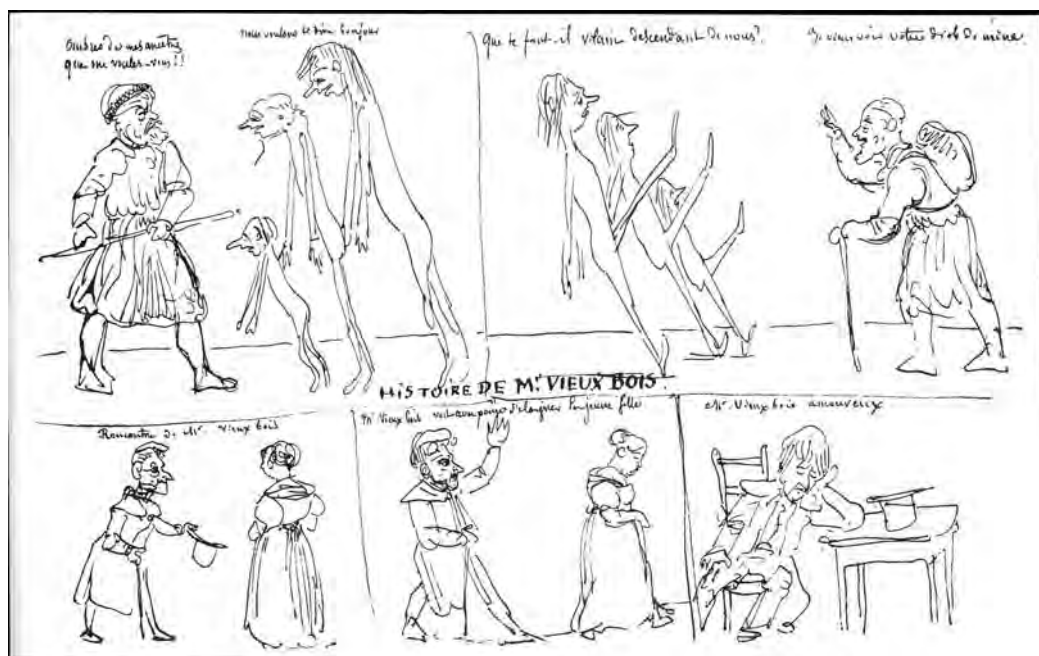


Fig. 1 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. En bas, le premier “strip” de la première histoire dessinée dans un cahier par Töpffer, pour ses élèves. La confrontation avec les deux images du haut était, probablement, voulue.

Dans le cahier original<sup>3</sup>, les trois premières images de l’aventure (Fig. 1) sont en effet placées sous deux vignettes énigmatiques, dans un agencement qui confronte sur une même page les deux registres évoqués dans la lettre à Sainte-Beuve que nous venons de citer en exergue (et qui a été écrite une douzaine d’années plus tard).

On notera que le titre de l’aventure a clairement été rajouté par après; en dessinant les trois premières images de son *Mr. Vieux Bois* sous les deux autres, Töpffer s’engage-t-il consciemment dans une histoire longue? On peut légitimement en douter...

Le strip d’en haut, sans relation apparente avec l’histoire de Vieux Bois, présente deux versions antithétiques d’une même situation. Dans la première, un homme barbu, adoptant une posture défensive, réagit à l’apparition de trois fantômes en s’exclamant: «Ombres de mes ancêtres, que me voulez-vous!!». L’un des fantômes lui répond: «Nous voulons te dire bonjour». Dans l’image suivante, nous retrouvons les mêmes protagonistes dans une position inversée. Cette fois le barbu apparaît, souriant, une main levée en signe de salut pour les trois fantômes qui sont renversés par la surprise: «Que te faut-il vilain descendant de nous?», «Je viens voir votre drôle de mine».

Initialement, ces deux images ne représentaient peut-être qu’un exercice de langage corporel, destiné à montrer comment le sens d’une image pouvait être renversé rien qu’en changeant les gestes et la posture des personnages dessinés – préoccupation sémiologique qui traverse toutes les histoires en images de Töpffer. Mais l’exemple qui en résulte forme aussi un diptyque représentatif du mode de pensée paradigmatique qui dominait la production de l’époque: il s’agit bien ici de confronter deux façons diamétralement opposées d’imaginer la rencontre entre un homme et le fantôme de ses ancêtres – «deux faces d’une même idée», impossibles à relier sur le plan narratif.

Ayant dessiné ce diptyque, n'était-il pas logique d'en profiter pour faire voir aux élèves la différence entre ce «bout à bout» et une série narrative «liée par une pensée»? Les trois premières vignettes de l'histoire de Mr. Vieux Bois sont exactement de nature à servir une telle démonstration: le langage corporel des personnages y est tout aussi expressif que dans les deux images d'au-dessus, mais le strip qui en résulte produit un syntagme visuel parfaitement formé, dont la structure ternaire expose de manière limpide le développement temporel de l'action.

On peut d'ailleurs suivre les avatars de cette formule à trois temps pendant le reste de l'album; elle semble représenter pour Töpffer, du moins à ses débuts, le modèle par défaut de la phrase visuelle, par ailleurs soumis à des forces diverses qui l'obligeront fréquemment à se déboîter, à manquer un temps, à se développer en sautant la "barre de mesure". Ces perturbations du modèle n'ont rien d'étonnant: l'expérience dans laquelle Töpffer s'est lancé, ce jour-là, combine le développement déductif de son hypothèse de départ (il est possible de générer des syntagmes visuels) et l'exploration empirique d'une situation d'énonciation équivalant à une véritable performance d'improvisation narrative et graphique qui l'expose aux réponses immédiates d'un public d'élèves qu'on imagine enthousiaste et réactif.

## Recours au "montage" alterné: l'hypothèse d'une source verbale

Dans l'évolution du langage cinématographique, on le sait, le recours au montage alterné joue un rôle-clé dans lequel il est difficile – faute d'élément de comparaison – de démêler les dimensions pragmatiques, cognitives, techniques et esthétiques. Or il se trouve que l'expérience menée par Töpffer nous offre précisément ce point de comparaison: ses "romans en estampes" permettent d'étudier l'émergence de formes alternées de narrations dans une "chaîne d'images" où n'interviennent pas les dimensions techniques et pragmatiques qui caractérisent le montage cinématographique. Nous verrons en outre que ce parallèle entre les deux médias ne représente pas seulement un exercice abstrait: il permet aussi de relier historiquement le genre des "histoires en images" qui se développe à partir de Töpffer au paysage culturel dans lequel se construira le langage cinématographique, quelque soixante-dix ans plus tard.

Un premier exemple d'alternance apparaît au bout d'une quarantaine de strips (Figs. 2-3) (Töpffer en dessine deux par page).

Suite à différentes péripéties, Mr. Vieux Bois est condamné à un an de prison; il s'évade par un plafond et gagne le toit d'une maison voisine. Se servant de son chien comme d'une sonde, il explore la cheminée, qui se trouve être celle des parents de sa fiancée.

L'histoire vient, pour la première fois, de se diviser en deux fils parallèles entre lesquels Töpffer nous invite à alterner: au rez-de-chaussée, la fiancée reconnaît le chien de son amoureux, se précipite et l'embrasse. Mr. Vieux Bois (sur le toit) hisse, sans le savoir, le chien et la fiancée, jusqu'au moment où la corde se casse; il tombe et atterrit dans un lampadaire, tandis que toute la famille de la jeune fille, ayant suivi le mouvement, sort par la cheminée et se retrouve échouée sur le toit pendant plusieurs jours.

L'irruption de ce premier exemple d'alternance dans l'œuvre de Töpffer pourrait s'expliquer facilement par une simple envie de "compliquer" le récit par un procédé caractéristique du récit picaresque, qui consiste à séparer puis réunir de manière aléatoire et surprenante les personnages de l'histoire. Il est vrai qu'on verra Töpffer tirer de cette stratégie l'essentiel des rebondissements, des péripéties et des séquences alternées de ses albums ultérieurs, qui doivent tous quelque chose au genre incarné par le *Don Quichotte* de Cervantes et le *Hudibras* de Samuel Butler. Dans cette

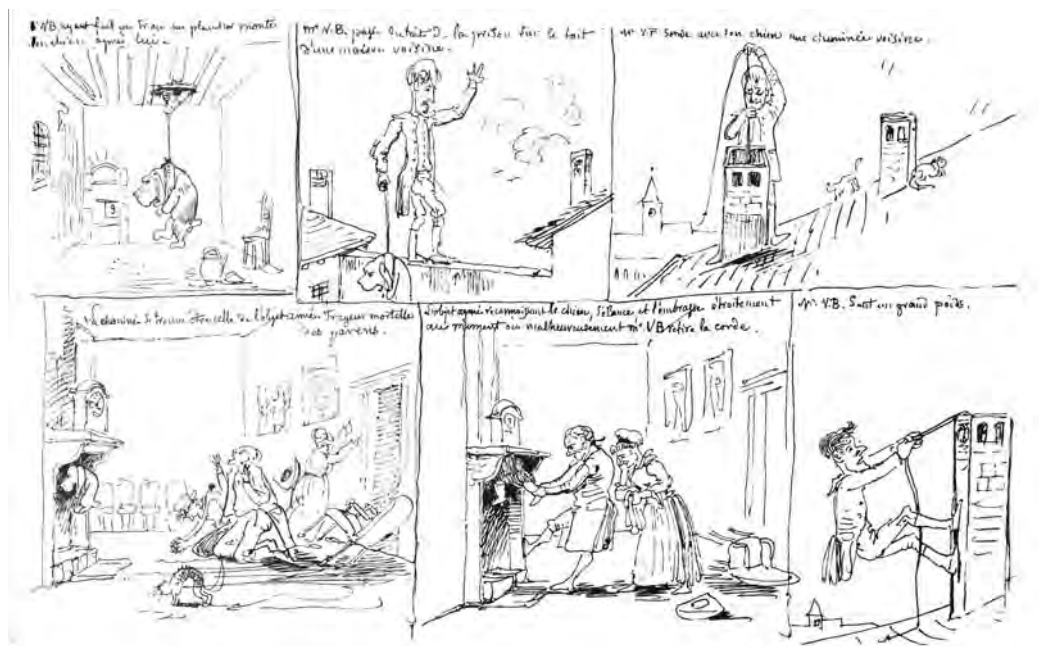


Fig. 2 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Premier recours à la forme alternée.



Fig. 3 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973.

perspective, le recours au “montage” alterné se déduirait assez logiquement d’une technique littéraire appliquée sans difficulté apparente au genre du roman en estampe que Töpffer est en train d’inventer.

Toutefois, si Töpffer a bel et bien commencé l’histoire de Mr. Vieux Bois pour démontrer les possibilités d’expression syntagmatiques d’une suite d’images, la question mérite sans doute d’être posée au niveau plus profond des possibilités *linguistiques* de cette nouvelle forme littéraire, qui, «parlant directement aux yeux, s’exprime par la représentation, non par le récit»<sup>4</sup>. Dans cette perspective, et en pensant évidemment aux enjeux théoriques de l’alternance pour l’histoire du cinéma, on peut se demander si le syntagme alterné chez Töpffer n’exprime pas plus fondamentalement une prédisposition, d’origine linguistique, à représenter des liens spatio-temporels complexes par le jeu de la syntaxe, et dont ce procédé d’alternance ne serait qu’une sorte d’extension naturelle?

Cette piste purement “linguistique” n’est évidemment pas innocente et elle se justifie particulièrement dans le cas de Töpffer, écrivain lui-même, et, comme on le sait peut-être, styliste particulièrement versé dans la construction des phrases à tiroirs. Appelé à devenir titulaire de la Chaire de Rhétorique à l’académie de Genève au début des années 1830, Töpffer était très certainement pénétré de l’importance des procédés d’emboîtement, d’itération, d’incrustation, de parenthèses, etc., qu’on peut sans doute considérer comme précurseurs linguistiques des figures de l’alternance.

D’ailleurs, Töpffer proposera lui-même une interprétation linguistique du genre qu’il a lancé. Dans son *Essai de Physiognomonie*<sup>5</sup>, composé à la fin de sa vie, il pose en effet les bases d’une véritable sémiologie de la littérature en estampes. Tout part de son trait graphique, qu’il considère comme un moyen d’imitation entièrement conventionnel (il n’existe pas dans la nature), mais répondant à toutes les exigences de l’expression, car apte à rendre le sens de l’objet représenté «plus lumineux», à n’en «restituer que les caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires»:

*Cette facilité qu’offre le trait graphique de supprimer certains traits d’imitation qui ne vont pas à l’objet, pour ne faire usage que de ceux qui y sont essentiels, le fait ressembler par là au langage écrit ou parlé, qui a pour propriété de pouvoir avec bien plus de facilité encore, dans une description ou dans un récit, supprimer des parties entières des tableaux décrits ou des événements narrés, pour n’en donner que les traits seulement qui sont expressifs et qui concourent à l’objet*<sup>6</sup>.

En éliminant ce qui relève du “trompe l’œil”, Töpffer a conscience de faire pencher son mode de représentation vers le langage écrit ou parlé. Le syntagme qui en résulte se rapproche d’autant plus du modèle linguistique que les images, formant les *chaînon*s d’une série, lui apparaissent souvent comme de véritables figures de rhétorique – le trait graphique étant

*Incomparablement avantageux lorsque, comme dans une histoire suivie, il sert à tracer des croquis cursifs qui ne demandent qu’à être vivement accusés, et qui, en tant que chaînon d’une série, n’y figurent souvent que comme rappels d’idées, comme symboles, comme figures de rhétorique éparses dans le discours et non pas comme chapitres intégrants du sujet*<sup>7</sup>.

La construction d’une figure de rhétorique à partir des croquis formant les «chaînon



Fig. 4 – *Mr Vieux Bois*, deuxième version autographiée, 1839 (Seuil, Belgique 1996). L'alternance engendre, ici, une véritable figure de rhétorique (en l'occurrence, une anaphore).

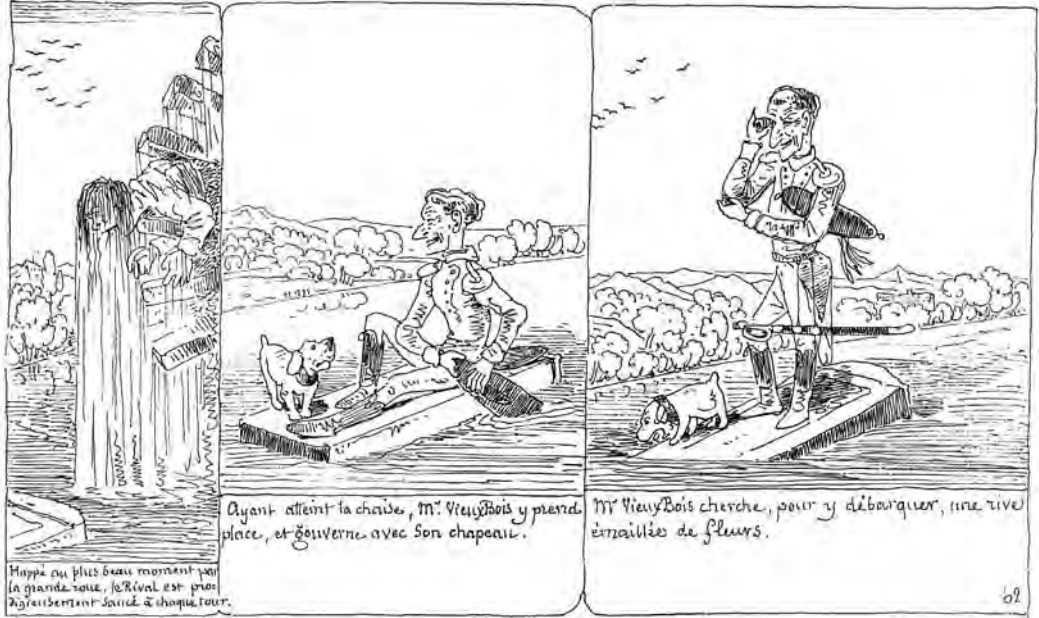


Fig. 5 – *Mr Vieux Bois*, deuxième version autographiée, 1839 (Seuil, Belgique 1996). L'image et la légende, répétées presque à l'identique, ouvrent six strips consécutifs.

lin. Happé par le mécanisme, le bonhomme va se retrouver “saucé” à chaque tour de roue (Figs. 4-5).

Les six pages suivantes nous montrent sa situation en alternance avec les retrouvailles de Mr. Vieux Bois et de “l’objet aimé”. David Kunzle a présenté cet épisode comme éminemment pré-cinématographique<sup>8</sup>, tandis que Thierry Groensteen et Benoît Peeters en parlent comme d’un exemple de montage alterné<sup>9</sup>.

Or, il semble que ce dispositif se déduise bien, ici, de la fluidité quasi-verbale, “cursive”, du langage visuel expérimenté par l’auteur: *chaînon d’une série*, l’homme au moulin y figure effectivement comme *rappel d’idée*, et, plus précisément encore, comme anaphore – figure rhétorique de la répétition – que nous rangerons avec les autres figures empruntées à cette branche, métonymies, métalepses et autres hyperboles visuelles, qui apparaissent fréquemment dans les histoires en images du petit professeur de rhétorique genevois.

Si l’on devait arrêter ici cette analyse, l’alternance chez Töpffer pourrait donc s’interpréter comme un dispositif d’origine strictement verbale: au niveau littéraire, comme prolongement des stratégies picaresques de complication du récit (par séparation et retrouvailles des personnages) et, au niveau linguistique, comme projection, sur la chaîne de croquis cursifs, de certaines propriétés d’emboîtement et d’expression rhétorique empruntées au syntagme verbal.

## Caractère mixte du syntagme töpfferien

Il ne faut pas pour autant oublier le soin avec lequel Töpffer insiste sur le caractère *mixte* et complexe du genre qu’il invente:

*Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose d’une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d’autant plus original, qu’il ne ressemble pas mieux à un roman qu’à autre chose<sup>10</sup>.*

Or, cette “mixité” découle directement d’une stratégie initiale, déjà présente dans la première version de *Vieux Bois*, et qui ne consiste pas seulement à éliminer de l’image tout ce qui relève du trompe-l’œil perceptif, mais aussi à faire converger le linguistique et l’iconique dans une sorte de compromis où chacun des deux modes accepte de se simplifier pour pouvoir relayer l’autre.

Car la simplification par “croquis cursif” s’accompagne d’une contrepartie verbale importante: une simplification syntaxique des légendes dont l’un des symptômes les plus frappants est la répétition lancinante du nom du personnage-titre dans pratiquement chacune d’entre elles. Bien que le lecteur soit censé les lire de manière suivie, Töpffer évite tout renvoi pronominal d’une légende à l’autre. Tout se passe comme si la syntaxe verbale adoptée prenait à son compte le caractère incompressible, irréductible du personnage dessiné.

Il va sans dire qu’un tel choix ne pouvait que dégrader la capacité d’emboîtement syntaxique dont nous avons pensé qu’elle représentait pourtant l’une des inspirations possibles du dispositif d’alternance. Les légendes qui accompagnent chaque dessin ne forment pas un texte véritablement suivi sur le plan syntaxique: commentant une image après l’autre, elles se placent le plus souvent dans un même rapport de simple juxtaposition, ce qui nous invite à chercher ailleurs l’explication d’une apparition de premières séquences alternées si tôt dans l’œuvre de Töpffer.

## D'un genre à l'autre: du ridicule par affectation au burlesque corporel-mécanique

Töpffer parle de son invention comme d'une manière de *lier les images par une pensée*; nous avons vu que ce nouveau type de syntagme était probablement né d'une démonstration pédagogique visant à comparer les images-facettes (paradigmatiques) d'une même idée aux images-chaînes (syntagmatiques) d'une véritable suite narrative.

Nous n'avons pas encore évoqué les sources culturelles de la situation comique choisie pour illustrer son propos initial. La rencontre de Mr. Vieux Bois avec l'Objet Aimé a, en réalité, un *pedigree* très précis: son modèle le plus immédiat est le *Dr Syntax* de Rowlandson et Combe<sup>11</sup>, qui lui-même hérite d'une idée proposée par Henry Fielding<sup>12</sup> dans la préface de *Tom Jones*<sup>13</sup>, selon laquelle le sujet littéraire comique par excellence est celui du *ridicule par affectation*. M. Vieux Bois n'a plus l'âge de tomber amoureux: ses poses, ses élans, ses suicides, sont risibles, comme le seront les poses et affectations de Mr. Jabot, figure du parvenu social, qui participent du même paradigme. Dans le champ de la satire graphique, les variations comiques sur le thème du ridicule par affectation sont directement liées à l'œuvre de William Hogarth (qui était le vrai sujet de la préface de Fielding).

De ce point de vue, les deuxième et troisième strips (Fig. 6) de l'histoire de *Vieux Bois* ne présentent qu'une variation sur le syntagme initial: à chaque fois, il s'agit d'enchaîner causalement différents moments contrastés du sentiment amoureux "nominal" (au sens où le personnage s'embrase comme du *vieux bois* à la vue de l'objet aimé). Ils se déduisent donc rigoureusement de l'idée initiale.

Dès le quatrième strip (Fig. 7), pourtant, Töpffer change de registre, d'une manière qui ne peut que provoquer l'hilarité de son jeune public: «M. V.B. se tue. Heureusement l'épée passe sous son bras».

En termes de "genre", on passe brutalement d'une forme noble et littéraire à une forme burlesque, théâtrale, qui joue sur l'action, le mouvement, le rapport incongru avec des accessoires.

Ce qu'il y a de nouveau ici, c'est ce premier recours aux propriétés physiques du monde dans lequel évolue M. Vieux Bois, une première excursion dans une forme de "réalité" que les élèves de Töpffer connaissent bien, celle qui naît des conséquences "logiques" des propositions les plus folles, les plus absurdes, comme dans ces jeux d'imagination que les Anglo-saxons appellent "make believe" – *faire semblant*. Cette dimension fut d'ailleurs relevée très tôt par un lecteur prestigieux de Töpffer. Ce dernier y fait allusion dans le passage suivant:

*L'histoire abonde en folies qui, exposées au moyen du récit, paraîtraient aussi absurdes que peu récréatives, mais qui, au moyen de la représentation directe, acquièrent un degré de réalité suffisant pour que rire s'ensuive. [...] Il paraît [...] que c'est sous le point de cette sorte de réalité donnée à l'impossible, au moyen de la représentation directe, que Goethe daigna s'occuper de Mr Jabot*<sup>14</sup>.

C'est donc cette piste ludique d'une sorte de «réalité donnée à l'impossible» qui s'ouvre dès le quatrième strip de *Vieux Bois*. De fait, à partir de là, les événements se précipitent: après un premier suicide manqué, le héros se lance à la poursuite de la jeune fille (Fig. 7), il tombe à l'eau, on le repêche par les pieds; deuxième tentative de suicide ratée et deuxième tentative de poursuite; cette fois la poutre à laquelle Mr. Vieux Bois s'est pendu reste attachée à la corde et l'empêche de passer entre deux arbres, puis de rentrer chez lui par la porte (Fig. 8).

Cette dernière périπέtie est importante car les dessins fonctionnent comme de véritables dia-



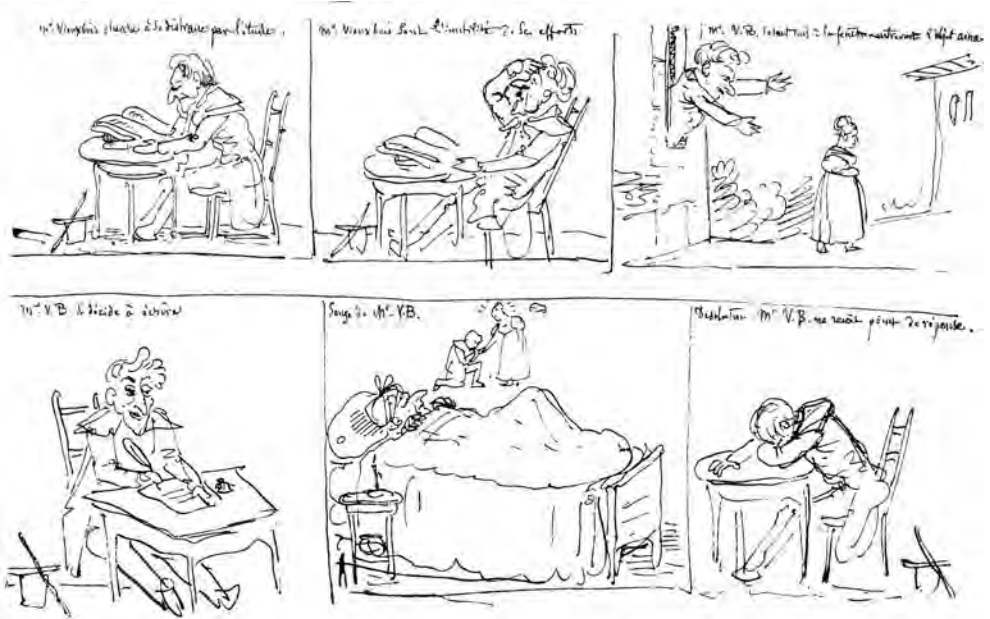


Fig. 6 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Série de postures développant le thème de l'émotion amoureux. Töpffer s'inscrit délibérément dans un genre revendiqué par Henry Fielding à partir des séries de Hogarth, et central pour l'émergence du *novel* au 18<sup>e</sup> siècle: le ridicule par affectation, décrit par Fielding comme le sujet littéraire comique par excellence.

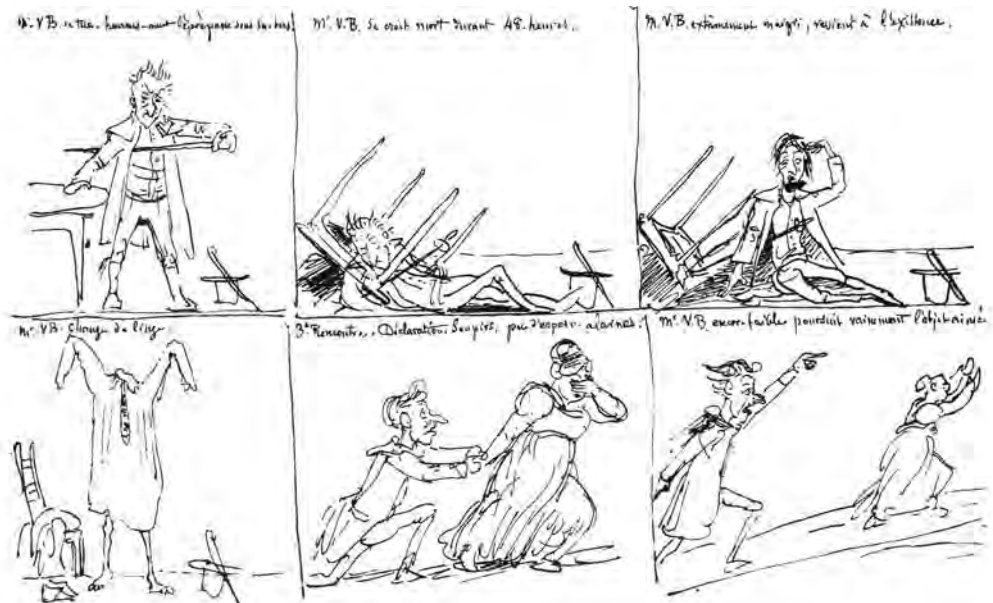


Fig. 7 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Les premières postures de Vieux Bois s'inscrivaient dans le registre éminemment littéraire du "ridicule par affectation". Ici, on passe à des pérépéties burlesques qui relèvent de la farce physique.

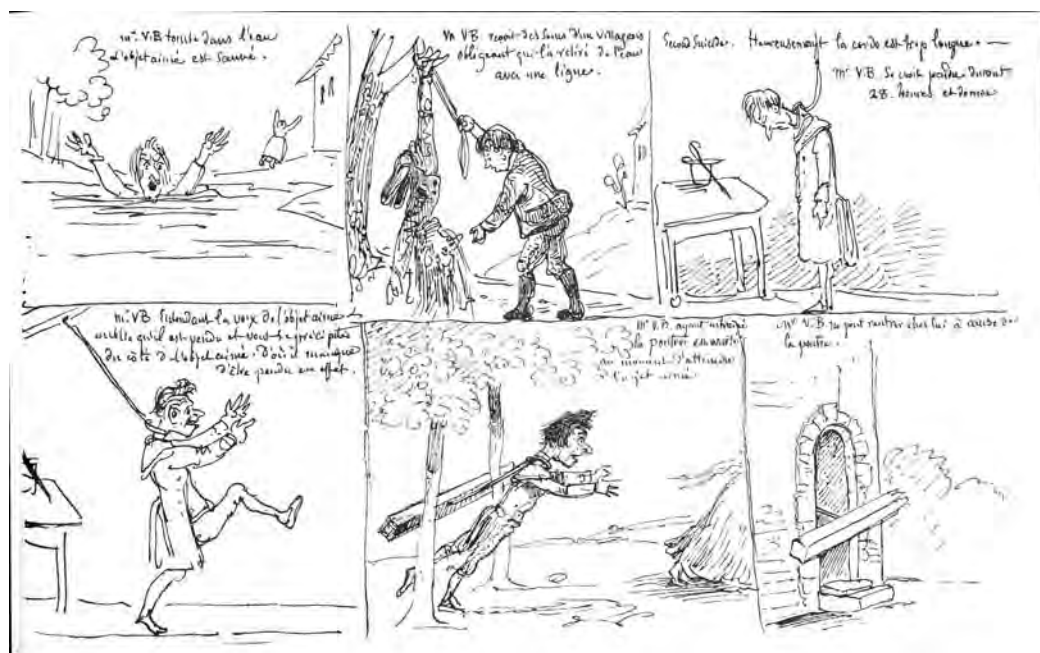


Fig. 8 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Dans cette séquence, proche du *slapstick*, les postures sont liées par une “action” faisant clairement appel aux propriétés physiques des objets et des lieux représentés.

grammes qui définissent *complètement* les paramètres physiques de la situation représentée. Cela laisse entrevoir un nouveau champ d’expérimentation capable de considérablement augmenter le pouvoir d’évocation du médium de Töpffer, sa capacité à donner une *illusion de réalité* aux pires absurdités – direction qui permet d’entrevoir les fantaisies kinesthésiques, mécaniques et spatiales du *slapstick* cinématographique. Mais d’où lui est venu ce ticket d’entrée dans un tel domaine d’avenir?

La réponse est dans la légende de la première image du strip suivant (Fig. 9): «Mr V.B. invente un nouveau procédé pour rentrer chez lui». Bienvenue dans la révolution industrielle!

Tout laisse à penser que Töpffer vient d’adapter et d’intégrer, à sa chaîne de croquis cursifs, un nouveau type d’images susceptibles d’être mises en séquence: le *diagramme mécanique*, qui dans les années 1820 commence à révolutionner la culture technologique en Occident, en amenant une nouvelle façon de communiquer et de généraliser la pensée technique visualisée. Grâce aux performances de la gravure sur bois debout, la diffusion de manuels bon marché s’est prodigieusement généralisée durant cette période, et les gravures techniques s’imposent comme l’un des vecteurs principaux de la révolution industrielle en cours<sup>15</sup>.

Un nouveau genre de “corps” vient donc de s’insérer dans le syntagme töpfferien, ouvrant d’immenses perspectives de rêveries délirantes pour les élèves du professeur genevois, car le propre même du diagramme mécanique est de nous communiquer de puissants enchaînements visuels de causes et d’effets. À vrai dire, s’il s’agissait de démontrer les possibilités syntagmatiques d’une série d’images, Töpffer et ses élèves viennent de tomber sur un vecteur beaucoup plus efficace que celui du “corps” graphique hogarthien se déclinant en postures sociales affectées.

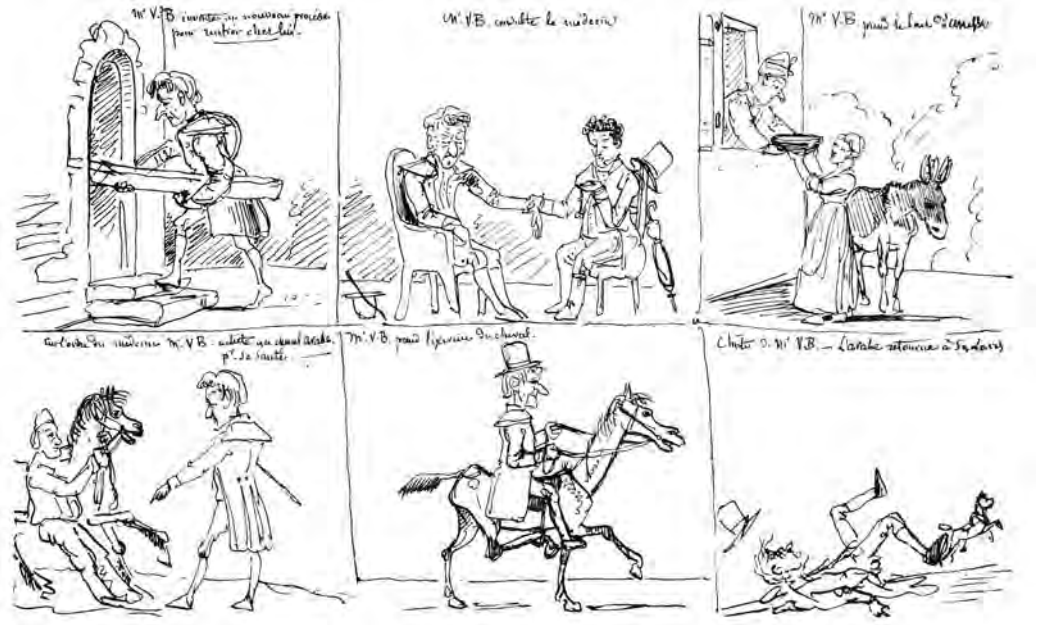


Fig. 9 – Cahier original, *Histoire de Mr Vieux Bois*, 1827, dans *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. «Mr Vieux Bois invente un procédé pour rentrer chez lui». Le slapstick de Töpffer est le premier exemple d’une nouvelle forme de burlesque visuel qui répond par le comique à la diffusion massive des images et diagrammes technologiques de l’âge industriel.

Et c’est bien ce corps-là, ce corps issu du diagramme mécanique, qu’on va retrouver quelques pages plus loin, sur le toit de la “fiancée” (lieu particulièrement adapté à la rêverie, dans toute l’œuvre de Töpffer) et où l’on voit M. Vieux Bois se servir de son chien, comme d’une sonde pour explorer la cheminée, et créer par ce moyen une réalité “parallèle” avec laquelle il sera appelé à alterner.

D’une interprétation strictement linguistique de l’alternance töpfferienne, nous nous retrouvons, pour ainsi dire, aux antipodes de notre premier développement; la description de l’action par diagrammes mécaniques construit une “réalité” spatiale et corporelle d’autant plus folle et impossible qu’elle paraît obéir à des lois qui ressemblent à celles de la physique et qu’elle se déploie sur le versant purement visuel du syntagme töpfferien. De là naissent des possibilités inédites d’alternance, comme celle que nous avons tout d’abord prise pour une pure figure de rhétorique – l’homme au moulin (Figs. 4-5) – et qui se donne à présent comme l’exemple le plus évident d’un mécanisme industriel venu “parasiter” le flux picaresque du récit: une “grande roue” qui emprunte l’une des trajectoires pour la faire tourner en boucle, inlassablement.

Cela dit, dans le langage *mixte* qu’invente Töpffer – cette série de croquis cursifs qui finit, on le voit, par générer des réactions en chaîne dignes du cinéma burlesque –, l’opposition entre le registre linguistique et le registre corporel-mécanique est peut-être moins tranchée qu’on ne le penserait. La simplicité du langage visuel inventé par Töpffer, l’universalité qu’il vise à travers cette simplicité, ne sont pas sans évoquer certaines langues considérées comme relativement simples, telles les *pidgins*, qui ont aussi pour caractéristiques de se rapprocher des registres parlés de langues plus complexes, et qui «recourent à peu près exclusivement à la juxtaposition comme procédé de création. Le rapport entre les deux mots juxtaposés (résultant) de leur pure contiguïté»<sup>16</sup>.

Pour illustrer cette tendance qu'il qualifie de *tendance à l'analyticité*, Claude Hagège cite, dans *L'Homme de paroles*, un exemple tiré du créole (qui n'est pas un *pidgin*):

*À une phrase française il m'a cueilli une noix de coco dont je me suis repu, équivaut en créole haïtien [...]: il / ne fait que (= "vient de") / sortir / arriver / cueillir / une / noix de coco / venir / donner [...] / moi / je / manger / ventre / moi / venir / rempli / rempli<sup>17</sup>.*

Résultat qu'Hagège commente en des termes qui ne peuvent qu'évoquer les caractéristiques du syntagme töpfferien: «On voit ici l'action se fragmenter, selon une vision hyperanalytique et documentaire, en un véritable kaléidoscope de micro-événements, comme si la caméra du discours filmait linguistiquement son cinétisme»<sup>18</sup>.

Alors, plutôt que d'une opposition irréductible entre la dimension linguistique et la dimension corporelle-mécanique de cet étrange langage mixte, ne devrait-on pas s'attendre à certains effets de *syncrétisme*? Töpffer fait des compromis pour rapprocher les deux dimensions. N'aurait-il pas trouvé un terrain commun, une forme de *pidgin* dans laquelle la séquence de diagrammes mécaniques peut être interprétée, sur son versant verbal, comme une de ces phrases hyperanalytiques dont parle Hagège avec son exemple tiré du créole? Rien n'empêche l'auteur d'élever ensuite ce segment au rang de figure de rhétorique comme cela semble être le cas avec le montage alterné de "l'homme au moulin".

Si un tel syncrétisme existe, sa véritable clé est sans doute à chercher dans la situation d'énonciation initiale des premières histoires de Töpffer:

*Nos pensionnats ne sont pas des lycées; on y vit en famille. J'ai composé pour le divertissement de mes élèves une douzaine de comédies. [...] C'est aussi à leur grand plaisir que, durant les soirées d'hiver, j'ai composé et dessiné sous leurs yeux ces histoires folles, mêlées d'un grain de sérieux, qui étaient destinées à un succès que j'étais bien loin de prévoir<sup>19</sup>.*

## Le syntagme töpfferien comme "performance live"

Ces conditions sont bien celles d'une véritable performance. Elles seront d'ailleurs appelées à s'inscrire durablement dans le médium, même si d'évidence, Töpffer et ses héritiers ne composeront et ne dessineront pas toujours leurs histoires *sous les yeux* de leurs lecteurs. La notion de "performance" permet en tout cas de comprendre l'intégration organique des différents registres d'expression qui s'y conjuguent en *live*: la lecture de la chaîne des croquis cursifs comme composition "in progress", mais aussi l'apparition sur le papier de chaque dessin, avec ce que cela suppose de vivacité dans le geste du tracé, de commentaires inopinés hasardés par les spectateurs, de chocs, de rythmes, d'effets comiques de répétition ou de contrastes générés par le passage d'un croquis à l'autre, de fou-rires, de stratégies rhétoriques, et en général, de *courbes d'activation* de tout ordre – verbales, gestuelles, graphiques, formelles ou diégétiques – qui s'interpénètrent dans la création en direct, et se traduisent d'un registre à l'autre<sup>20</sup>.

Une performance jouant sur autant de terrains et de *canaux* simultanés demande évidemment un centre intelligent, intégrateur, capable de jouer avec les attentes de son public et d'en exploiter les réactions comme éléments de *feed-back*. C'est certainement cette vivante interaction qui a révélé à Töpffer qu'une de ses sources les plus fiables d'hilarité dépendait du facteur de *répétition*. Dans ces conditions très particulières, un nouveau genre de comique se dégage – littérale-



Fig. 10 – *Mr Crépin*, première version autographiée, 1837 (Seuil, Belgique 1996). Petits Crépins synchrones. Littéralement “programmés” par leur professeur de maintien et de savoir-vivre, les enfants de Mr Crépin sont identifiés, dans cette séquence, aux produits stéréotypés de l’âge industriel.

ment sous les yeux des participants – né du contraste entre la forme *ouverte*, rhapsodique, de l’histoire improvisée, sans plan ni programme, et du retour quasi-*mécanique* des situations et thèmes les plus risibles, que Töpffer s’ingénie à rappeler de manière parfaitement incongrue au cours de sa performance.

Or, nous tombons là sur une question qui occupe une position centrale dans la pensée esthétique de Töpffer: celle du rejet, au moins dans le domaine de l’art et de l’éducation, de toute forme de système, de règles et de formules – qui ne sont capables que de produire de la *répétition* – au profit d’une force vitale *ouverte*, «non pas seulement intelligente et ordinatrice, mais active aussi, sensible, passionnée, expansive, individuelle surtout»<sup>21</sup>. Cette tension est au cœur même de son *Histoire de Mr Crépin* (1837), album qui lui permet d’illustrer les résultats catastrophiques de diverses formes d’éducation “à méthodes”.

L’épisode le plus significatif de l’aventure concerne l’enseignement de M. Fadet, qui cherche à transmettre les règles de l’urbanité française aux onze enfants de Mr Crépin. Littéralement “programmés” par cet enseignement purement formel, les petits Crépin se mettent alors à réagir comme de véritables automates synchrones (Figs. 10-11) (on dirait aujourd’hui, des clones ou des robots).

La métaphore technologique est de mise car le comique de répétition naît bien de la tension entre la forme ouverte, picaresque, du récit improvisé – ressemblant à la vie même – et le ridicule d’un comportement qui affecte (fait semblant) de suivre un programme prévisible et répétitif, au point d’infléchir la vie dans la direction des procédés de fabrication industrielle.

Ici, évidemment, on ne peut que penser aux essais sur le rire de Bergson, écrits en 1899:

*Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent: vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec un même moule, ou à deux empreintes du*



Fig. 11 – *Mr Crépin*, première version autographiée, 1837 (Seuil, Belgique 1996).

*même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire. Et le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l'exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, ou ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière<sup>22</sup>.*

Le langage mixte inventé par Töpffer intègre des éléments de la révolution industrielle. Sa chaîne de croquis capte, en le parodiant, le puissant courant de *causalité mécanique* transmis par les diagrammes des manuels techniques. Cette trouvaille lui permet d'entrevoir le nouveau paradigme technologique et industriel dans lequel se reconfigurera, après lui, l'ancienne forme de ridicule par affectation héritée de Fielding et Hogarth. Sceptique devant les bénéfices culturels du progrès technologique, Töpffer est probablement l'un des premiers à avoir révélé l'énorme potentiel comique de la *causalité mécanique*, qui émerge au cours des performances improvisées qu'il donne à ses élèves. Bergson nous donne la clé psychologique de cette heureuse découverte dans sa description d'un orateur contaminé par la *répétition*:

*Voici par exemple, chez un orateur, le geste, qui rivalise avec la parole. Jaloux de la parole, le geste court derrière la pensée et demande, lui aussi, à servir d'interprète. Soit; mais qu'il s'astreigne alors à suivre la pensée dans le détail de ses évolutions. L'idée est chose qui grandit, bourgeoise, fleurit, mûrit, du commencement à la fin du discours. Jamais elle ne s'arrête, jamais elle ne se répète. Il faut qu'elle change à chaque instant, car cesser de changer serait cesser de vivre. Que le geste s'anime donc comme elle! Qu'il accepte la loi fondamentale de la vie, qui est de ne se répéter jamais. Mais voici qu'un certain mouvement du bras ou de la tête, toujours le même, me paraît revenir périodiquement. Si je le remarque, s'il*

*suffit à me distraire, si je l'attends au passage et s'il arrive quand je l'attends, involontairement, je rirai. Pourquoi? Parce que j'ai maintenant devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique*<sup>23</sup>.

*La loi fondamentale de la vie est de ne se répéter jamais.* Töpffer, sans aucun doute aurait signé des deux mains cette déclaration de principe, qu'on retrouve sous diverses formes dans ses propres écrits. C'est la raison pour laquelle aucun programme, aucune méthode, aucune formule ne peut s'imposer à l'élaboration d'une œuvre d'art, dont il dit plusieurs fois que son unité véritable est celle d'un être vivant, ce qui explique qu'elle soit nécessairement *ouverte*. Qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un récit, l'œuvre ne peut avoir comme principe organisateur que «le moi, en tant que centre vivant, actif et complexe de toutes les forces de l'âme, fait bien plus encore d'impulsion spontanée, d'expansion de puissance propre»<sup>24</sup>.

Seul ce "moi" vivant peut orchestrer les parties diverses et l'ensemble complexe d'une œuvre et a fortiori d'une *performance live*. Töpffer précise encore que son objectif esthétique n'est pas tant de former un "tout" rationnel qui grouperait, proportionnerait, coordonnerait les parties d'un tableau ou d'un récit par une grande unité de plan, d'ordonnance ou de composition, que de «créer un être», un être «vivant, marchant, se mouvant, toujours puissamment un, malgré des irrégularités de forme et des vices de symétrie, comme il est puissamment distinct de tout autre être de la même espèce, quoiqu'il ait une structure analogue et des membres semblables»<sup>25</sup>.

Pour illustrer cette déclaration de principe, montrer à quel point une œuvre d'art peut rencontrer la complexité, la diversité de la vie, se conformer aux véritables «rapports de temps et d'espace» en se privant par cela même «de toute liberté de plan, d'ordonnance, de composition générale»<sup>26</sup>, Töpffer prend les *Annales* de Tacite en exemple – et nous ramène tout droit à la question de l'alternance:

*Eh bien, Tacite, et c'est ce que je veux faire remarquer, s'est assujéti dans les Annales, conformément à ce qu'indique le titre même de son ouvrage, à l'ordre strictement chronologique des années de telle façon que, prenant au fur et à mesure les événements pour les commencer à leur rang de date et pour ne les continuer ou ne les terminer qu'à leur rang de date aussi, il en résulte que ces événements se trouvent être constamment brisés par parties, comme constamment ces parties elles-mêmes sont séparées les unes des autres parties d'événements pareillement morcelés. De plus, et cela encore résulte nécessairement d'un semblable assujettissement à l'ordre des années, pendant qu'on interrompt le récit de ce qui se passe à Rome, il faut se transporter en Asie, en Gaule, en Afrique, en Germanie, au fur et à mesure aussi que des événements s'y achèvent, s'y continuent ou s'y préparent*<sup>27</sup>.

Malgré cela, poursuit Töpffer, les *Annales* sont en fait, «celui des ouvrages de Tacite où l'unité, dans ce qu'elle a de plus profond et de plus frappant, se trouve être le plus indélébilement empreinte», ce qui ne s'explique qu'en remontant «jusqu'au moi, centre réel de tous ces tableaux épars, de tous ces débris dispersés, de tout ce monde en désordre»<sup>28</sup>.

Notre lecture de la première séquence alternée de l'histoire de Mr. Vieux Bois se trouve donc confirmée par Töpffer lui-même: l'utilisation du "montage" alterné témoigne bien de l'existence indépendante d'une forme de réalité qui impose à l'ordre du discours des brisures et des morcellements qui lui sont étrangers. En l'occurrence, il ne s'agit pas ici d'une réalité historique, mais de cette *sorte de réalité donnée à l'impossible, au moyen de la représentation directe* qui avait tellement frappé Goethe à la lecture des premières histoires de Töpffer (et dont nous avons noté

qu'elle ouvrait la voie à ce qui allait devenir le *slapstick* cinématographique). Car par "représentation directe", il faut entendre tout particulièrement ces suites d'images, difficiles à traduire verbalement, où des enchaînements corporels-mécaniques sont exposés par une suite "hyperanalytique" de diagrammes. La scène du toit déjà évoquée est parfaitement représentative de ce type d'épisode.

On notera enfin que ce n'est que dans un deuxième temps (au moment où il redessine l'histoire en 1837, puis en 1839) qu'on voit Töpffer intégrer ces brisures, ces va-et-vient entre deux fils du récit, comme véritables *figures rhétoriques* (cf. la scène du moulin).

## Après Töpffer

Il y a évidemment un paradoxe Töpffer. Quand il dessine l'*Histoire de Mr Vieux Bois*, en 1827, l'immense majorité des "suites" d'images produites à la même époque n'ont pas de lien narratif entre elles. S'il se lance dans cette démonstration, c'est parce qu'il a encore un pied dans le 18<sup>e</sup> siècle d'Hogarth et de Fielding et que le passage que ces auteurs ont tracé entre littérature et estampe constitue un élément central de sa culture personnelle. Et si l'expérience prend les allures d'une performance ouverte et interactive devant ses élèves, c'est certainement par fidélité à Rousseau, à un idéal de vagabondage picaresque et d'apprentissage par la flânerie. Tous ces éléments font de lui un homme du 18<sup>e</sup> siècle, qui ne pouvait que détester et rejeter en bloc les effets de la révolution industrielle, avec ses automates, ses objets fabriqués en série, ses mécanismes à répétition.

Le paradoxe, c'est qu'en intégrant des séquences burlesques à forte causalité mécanique dans le langage qu'il invente, Töpffer va fournir l'un des moyens de représentation les plus aptes à explorer, déconstruire, re-combiner sur le mode de l'imaginaire comique, les frontières anthropologiques, sociales, technologiques de l'âge industriel<sup>29</sup>. C'est ce qui fait de lui, très certainement, le premier auteur comique de cet âge, le premier en tout cas à incarner la définition qu'en donnera Bergson en 1899<sup>30</sup>.

Mais le paradoxe tient aussi dans le caractère non-linéaire, non-téléologique de l'histoire des médias, phénomène qui peut faire évoluer un genre complexe et littéraire vers une forme minimaliste et simple en l'espace de quelques décennies, et transformer complètement la façon de considérer son rapport avec les technologies contemporaines. C'est particulièrement frappant dans le cas de la photographie, sur laquelle Töpffer s'est beaucoup exprimé, car elle lui semblait l'antithèse même des valeurs qu'il voulait défendre.

Dès la création de la plaque Daguerre, et avant même d'avoir pu voir un seul exemple du procédé, Töpffer l'a pris, dans ses écrits théoriques, comme l'emblème de «l'imitation stricte et parfaite» de la réalité, qu'il oppose à un autre symbole: «le petit bonhomme» dessiné maladroitement sur un mur ou dans les marges d'un cahier, et dans lesquels on discerne néanmoins

*des traces non équivoques de vie; des signes d'expression morale, des symptômes d'ordonnance et d'unité, des marques surtout de liberté créatrice qui prévalent hautement par-dessus le servage d'imitation*<sup>31</sup>.

Par l'expression, la vie, la vivacité de mouvement ou d'intention qui les caractérise, les petits acteurs de papier reflètent la subjectivité humaine qui les a produits, le *performer*, orchestrateur et énonciateur de l'histoire sans lequel rien n'existerait,



*Car si des incidents se suivent, s'enchaînent, c'est le moi, et rien d'autre, qui en a déterminé la relation intime, l'extension spéciale, l'agrégation particulière, comme il en a uni les parties, assemblé les détails, pénétré le style, comme il a infiltré partout sa propre chaleur, sa propre passion, sa propre vie, en sorte que c'est là non plus un tout seulement, mais un être<sup>32</sup>.*

C'est pour ces mêmes raisons que le recours au morcellement – caractéristique du montage alterné – est pleinement assumé par Töpffer: l'alternance renvoie, en dernière analyse, à l'instance d'énonciation ultime, au "moi", seul capable de donner une unité intrinsèque à l'œuvre d'art, dont il rassemble les morceaux épars. Cette position (évidemment en phase avec l'esprit romantique), permet du même coup à Töpffer de nier l'importance de toute forme d'organisation, toute unité de plan, d'action, de temps et d'espace, dont le modèle serait forcément extrinsèque.

Mais en considérant le recours à l'alternance comme le résultat d'un choix esthétique que seule l'unité romantique du "moi" créateur est à même de justifier, Töpffer laisse du même coup entrevoir comment le retour d'un certain classicisme formel et extrinsèque, fondé sur l'unité d'action, de temps et d'espace, pourrait éventuellement marginaliser cette solution, *a fortiori* s'il devait s'accompagner d'une diminution réciproque du rôle du "moi" créateur. Or c'est exactement ce qui va se passer avec la simplification progressive des histoires en images après Töpffer. Influencées par la *chronophotographie* et le *kinétoscope*, au cours des vingt dernières années du siècle, elles finiront même par construire un idéal d'auto-énonciation pseudo-machinique, à l'opposé de la conception romantique incarnée par le petit professeur genevois.

Ce modèle, qui va s'imposer au bout d'un demi-siècle et aura une grande influence sur le cinématographe naissant, est le genre des *histoires sans paroles* de l'hebdomadaire humoristique allemand *Fliegende Blätter*, telles que *L'Arroseur arrosé* (reprise en 1889 par Christophe, au moment où Edison était en visite à l'Exposition universelle de Paris). Il s'agit là de véritables concentrés de *slapstick*, des gags très courts en quelques images, et qui devaient frapper les contemporains par leur simplicité, leur manière compacte et efficace de respecter les valeurs classiques d'unité de temps, de lieu et d'action. Les petits acteurs des histoires sans paroles sont souvent des personnages incontrôlables (animaux sauvages ou garnements) animés d'une extrême *vivacité de mouvement* et d'*intention*, pour reprendre les termes de Töpffer. Au moment où s'installe cette forme (imposée essentiellement par l'allemand Wilhelm Busch), le volet littéraire des histoires en images est quasiment refermé, et l'œuvre de Töpffer paraît bien vieillotte aux contemporains<sup>33</sup>.

Tout se passe comme si du langage complexe inventé par Töpffer, la fin du 19<sup>e</sup> siècle n'avait conservé que la force vitale explosive du petit bonhomme graphique dont l'énergie, l'autonomie s'exprime d'autant mieux à travers des séquences de diagrammes mécaniques que ceux-ci semblent se présenter *d'eux-mêmes* à l'esprit des lecteurs, sans qu'il soit besoin de passer par une lecture de type verbal. Le caractère d'auto-évidence des courtes séquences corporelles-mécaniques, qui se donnent à lire, pour ainsi dire *automatiquement*, explique probablement la fascination de l'époque pour ce genre où l'idée de "lecture automatique" (en phase avec toutes sortes de technologies émergentes, dont le phonographe et le cinématographe) se combinerait avec les classiques unités d'action, de lieu et de temps.

Aux États-Unis, l'un des principaux représentants de cette école des courtes histoires sans paroles s'appelle A.B. Frost. À la fin des années 1870, il a fréquenté l'atelier du peintre Thomas Eakins à Philadelphie, et découvert à cette occasion le travail d'Eadweard Muybridge. Frost sera le premier à adapter la grille muybridgienne à ses propres *comics*, à transformer le syntagme töpfferien en une pseudo-réalité captée par chronophotographie: il imite l'aspect répétitif des planches du photographe et donne un sens cinématique à l'intervalle entre chaque image<sup>34</sup>. C'est le plus surprenant des paradoxes de la postérité de Töpffer: le genre qu'il voyait comme totalement

pénétré de subjectivité humaine se coule à présent dans une matrice d'origine purement mécanique qui lui permet de capter l'attention des lecteurs par référence aux fascinantes révélations de la chronophotographie. Il est clair qu'on est alors très loin du système de valeur romantique défendu par l'inventeur genevois de la "littérature en estampes".

Au début des années 1900, beaucoup d'auteurs de *comic strips* vont adapter aux suppléments du dimanche en couleur cette matrice (qui, à partir des années 1890, évoque encore plus sûrement la captation kinétoscopique). Le plaisant effet visuel donné par la répétition des motifs colorés devient le signe le plus distinctif de la page de bande dessinée (le *Petit Sammy Eternue* de Winsor McCay donne un excellent exemple de cette tendance). Et avec la "synchronisation" de la bulle parlante, vers 1900, la bande dessinée s'impose même comme le premier médium réellement audiovisuel (et portable) du 20<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>.

Tous ces derniers développements se sont faits en plein jour, pendant les vingt dernières années du 19<sup>e</sup> siècle et les cinq ou six premières années du 20<sup>e</sup>. Aux États-Unis, les comics de type *histoires sans paroles* sont omniprésents depuis un quart de siècle: on les trouve dans la plupart des magazines littéraires comme le *Harper's*, le *Scribner's*, et ils sont au centre de la bataille économique que se livrent entre eux les journaux américains (la fameuse guerre des journaux entre Pulitzer et Hearst). Tout cela ne pouvait évidemment pas échapper aux pionniers d'une toute nouvelle forme de syntagme visuel, appelée *cinématographe*, comme en témoigne la quantité impressionnante de bandes produites par Edison qui furent directement inspirées par les personnages de *comics* au tournant du siècle. Dans leur recherche de modèles "attractifs" récupérables, la forme compacte et contemporaine des *histoires sans paroles* ne pouvait que s'imposer comme une solution élégante, parfaitement adaptée à la technologie naissante du cinématographe. Le fait même que ces histoires soient issues d'un long processus de simplification, à partir d'une forme originellement littéraire et complexe (et ouverte au montage alterné), le fait qu'elles reflètent, à la fin des années 1890, une esthétique parfaitement en phase avec l'esprit et les technologies émergentes, devraient, selon nous, inciter les chercheurs à voir la forme uniponctuelle des premiers films narratifs – elle-même proche des attractions foraines –, comme un choix pleinement assumé et revendiqué, un choix qui procède d'une esthétique *classique*, finalement. C'est peut-être ce qui explique la pérennité de l'uniponctualité filmique et le temps qu'il a fallu pour qu'apparaissent d'autres conceptions narratives, impliquant l'introduction du montage alterné et des approches plus sophistiquées du montage. (Sur cette question, on peut d'ailleurs se demander si le passage consacré par Töpffer à Tacite n'est pas susceptible d'éclairer la démarche d'un Griffith ou d'un Eisenstein).

Difficile, en tout cas, de penser qu'en se développant sur un tel fond de narration graphique, en présence d'un tel feu d'artifice d'images *liées par la pensée*, le langage cinématographique ne doive pas à la bande dessinée du 19<sup>e</sup> siècle, au minimum, une certaine *prédisposition* à relier les images par un "puissant courant d'induction" narratif<sup>36</sup>.

Il suffit d'ailleurs de remonter 70 ans en arrière et de revenir à la démonstration de l'*Histoire de Mr Vieux Bois* pour mesurer le chemin parcouru, essentiellement sous l'impulsion des histoires en images. Ce que Töpffer voulait prouver à ses élèves ce soir de l'hiver 1827, c'est que des images mises côte à côte ne devaient pas *nécessairement* être lues comme un jeu de comparaison ou de décodage, une variation thématique, un réseau de calembours visuels, etc., – c'est à dire sous la forme du "bout-à-bout" paradigmatique qui dominait à l'époque – mais qu'elles pouvaient *aussi* raconter une *histoire*. Les théoriciens du cinéma qui ont cru pouvoir déduire des expériences de Koulechov que l'esprit humain, placé devant une suite d'images quelconques, se conduit forcément en "diachroniste impénitent" et génère naturellement une induction narrative semblent ignorer ce fait. C'est peut-être la meilleure mesure du chemin parcouru depuis Töpffer.

- 1 Remerciements tout particuliers à Bernard Perron pour ses conseils éclairés, ainsi qu'à Leonardo De Sá et Michel Kempeneers, pour leur aide précieuse dans la recherche de certains documents.
- 2 Rodolphe Töpffer, *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer. Choies et annotées par Léopold Gautier*, Payot, Lausanne 1974, pp. 99-107.
- 3 Rodolphe Töpffer, *Storia del signor Vieux Bois*, Garzanti, Milano 1973. Les facsimilés des cahiers originaux de cinq histoires de Töpffer, dont la version de 1827 d'*Histoire de Mr Vieux Bois*, ont été réédités en un coffret par Garzanti en 1973.
- 4 Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'histoire de Mr Jabot", *Bibliothèque Universelle de Genève*, n° 18, juin 1837, pp. 334-337. Texte repris dans son intégralité dans Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, Paris 1994, p. 163.
- 5 Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, autographié chez Schmid, Genève 1845. Texte repris dans son intégralité dans Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit.
- 6 *Ibidem*.
- 7 *Ibidem*.
- 8 David Kunzle, *History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, University of California, Berkeley CA 1990, vol. II, pp. 46-50.
- 9 Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit., pp. 95-96.
- 10 Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'histoire de Mr Jabot", cit., pp. 334-337. Et Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit., p. 161.
- 11 William Combe, Thomas Rowlandson, *The Tour of Dr Syntax, in Search of the Picturesque; A Poem*, R. Ackermann, London 1812. Il s'agit d'un récit versifié écrit par William Combe d'après des gravures de Thomas Rowlandson. Première publication en feuilleton dans *The Poetical Magazine*, en 1809-1811, sous le titre "The Schoolmaster's Tour".
- 12 L'histoire complexe des influences croisées entre William Hogarth, Henry Fielding et Samuel Richardson, et de leurs prolongements graphiques et littéraires, en particulier dans l'œuvre de Thomas Rowlandson, a été retracée par Ronald Paulson dans plusieurs de ses livres: Ronald Paulson, *Rowlandson, A New Interpretation*, Studio Vista, London 1972; Id., *Hogarth, "The Modern Moral Subject" 1697-1732*, Rutgers University, Brunswick NJ 1991; Id., *Hogarth, "High Art and Low" 1732-1750*, Rutgers University, Brunswick NJ 1992; Id., *Hogarth, "Art and Politics" 1750-1764*, Rutgers University, Brunswick NJ 1993; et Id., *The Beautiful, Novel and Strange, Aesthetics and Heterodoxy*, The Johns Hopkins University, Baltimore-London 1996.
- 13 Henry Fielding, *Preface*, in Id., *Tom Jones*, Penguin, London 1985 [1742].
- 14 Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'histoire de Mr Jabot", cit., pp. 334-337. Thierry Groensteen, Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, cit., p. 163.
- 15 William M. Ivins, *Print and Visual Communication* (1953), MIT Press, Cambridge MA 1996, pp. 18-20.
- 16 Claude Hagège, *L'Homme de paroles*, Fayard, Paris 1985, pp. 36-53.
- 17 *Idem*, p. 46.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Rodolphe Töpffer, *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer. Choies et annotées par Léopold Gautier*, cit., p. 103.
- 20 Pour la notion de "courbes d'activation" cf. la partie 3 de l'article ci-dessous, qui trace un lien entre Töpffer et Frost. Ce lien est à nouveau évoqué à la fin du présent essai. Thierry Smolderen, "A.B. Frost: les premiers comics et la dimension photographique", [http://www.coconino-world.com/sites\\_auteurs/ab-frost/Menus/mn\\_frost.htm](http://www.coconino-world.com/sites_auteurs/ab-frost/Menus/mn_frost.htm), février 2007.
- 21 Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 1998, p. 336.
- 22 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Presses Universitaires de France, Paris 2006 [1900], p. 26.
- 23 *Idem*, p. 24.
- 24 Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, cit., p. 331.
- 25 *Idem*, p. 336.
- 26 *Idem*, p. 334.
- 27 *Idem*, pp. 335-336.
- 28 *Idem*, p. 336.
- 29 David Kunzle est sans doute le premier à avoir étudié de près ce thème des représentations machiniques dans les *comics* du 19<sup>e</sup> siècle; cf. David Kunzle, *Precursors in American Weeklies to the American*

*Newspaper Comic Strip: A Long Gestation and a Transoceanic Cross-breeding*, dans Pascal Lefèvre, Charles Dierick (sous la dir. de), *Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century*, VUB University, Brussels 1998.

- 30 Il n'est d'ailleurs pas interdit d'imaginer que l'œuvre de Töpffer ait pu influencer directement les idées de Bergson sur le rire. On se souviendra en effet que le philosophe était le professeur du jeune Alfred Jarry au Lycée Henri IV au début des années 1890. Jarry, lui-même, était évidemment un töpfferien passionné! (Je dois cette remarque à mon ami Philippe Sergeant).
- 31 Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, cit., p. 259.
- 32 *Idem*, p. 332.
- 33 Voici ce qu'écrit Arsène Alexandre, parlant de Töpffer, dans un ouvrage de la fin du 19<sup>e</sup> siècle consacré à la caricature: «Et puisque ce nom célèbre se rencontre ici, disons que c'est, non par inadvertance, mais volontairement, que nous avons omis d'étudier cet aimable suisse, de qui les *Nouvelles Genevoises* peuvent encore avoir quelque charme vieillot. Quant à ses albums, dont la gaîté est si cherchée, le gri-bouillage si peu complaisant, nous renonçons à les admirer» (Arsène Alexandre, *L'Art du rire et de la caricature*, Ancienne Maison Quantin, Paris ca. 1890).
- 34 Thierry Smolderen, *Préface*, dans A.B. Frost, *L'Anthologie A.B. Frost*, Éditions de l'An 2, Angoulême 2003. Thierry Smolderen, "A.B. Frost: les premiers comics et la dimension photographique", cit.
- 35 Thierry Smolderen, "Of Labels, Loops and Bubbles: Solving the Historical Puzzle of the Speech Balloons", *Comic Art*, n° 8, Summer 2006.
- 36 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, vol. I, pp. 53-55.