

NOTES DE LECTURE

Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *L'écriture du nom propre*, Paris, L'Harmattan, 1998, 320 pages.

Peu d'itinéraires intellectuels sont aussi passionnément cohérents que celui d'Anne-Marie Christin, directrice depuis maintenant une vingtaine d'années du Centre d'étude de l'écriture de Paris VII. Malgré son nom un peu neutre et faussement transparent, presque timide, le Centre en question a permis d'opérer un revirement de 180° dans notre perception de l'écriture, phénomène dont Anne-Marie Christin et son équipe ont dès le début souligné le caractère essentiellement visuel et spatial, y compris dans notre propre pratique alphabétique, à la fois abstraite, c'est-à-dire dénuée de tout trait iconique marqué, et imprégnée d'oralité, l'écriture étant conçue en Occident comme une copie plus ou moins réussie de l'oral. La révolution accomplie par le Centre d'étude de l'écriture, dont le présent volume est la onzième publication collective, est non seulement d'avoir dépassé cette logique occidentale de l'écriture, mais aussi et surtout de l'avoir fait d'une manière à intégrer notre vision de l'écriture à une logique toute différente, plus large et plus globale, qui permette de décrire les divers types et traditions d'écriture comme autant de positions susceptibles d'être occupées par rapport à la question clé des rapports entre inscription, image et support. Au cours des années, le troisième de ces concepts s'est imposé comme la clé de voûte de tout l'édifice : la nouvelle pensée de l'écriture est avant tout une *pensée de l'écran*.

L'écriture du nom propre apporte à cette réflexion une pièce de nouveau très importante, fidèle à l'esprit du centre, mais en même temps très ouverte à des problématiques jusqu'ici moins étudiées.

D'un côté on retrouve dans ce livre ce qui a fait -et continue d'étayer- la réputation des travaux dirigés par Anne-Marie Christin : l'approche transdisciplinaire, l'insistance sur des dossiers extrêmement précis, le refus de toute dérive ou spéculation gratuite ou généralisante, enfin la permanence des questions relatives à la pensée de l'écran. On ne perd donc

jamais pied dans ce volume, malgré la diversité proprement étourdissante des sujets abordés, qui vont de la double dénomination en Mésopotamie au sceau en Chine, des manuscrits hébreux médiévaux à l'écriture codée des noms du Bouddha, ou encore des armes parlantes dans *La Caricature* en 1832 au nom du réalisateur dans le texte filmique (pour s'en tenir à quelques exemples, qui ne couvrent qu'une petite partie des thèmes et corpus passés au crible).

De l'autre, *L'écriture du nom propre* examine la problématique des noms propres d'une manière inédite, car en dépit de la pléthore de livres et d'articles sur cette classe de mots très particulière, on rechigne toujours à en envisager l'inscription comme trace matérielle (Derrida, que les concepts de trace et d'inscription semblent convoquer de manière presque automatique dans ce contexte, compte du reste parmi ceux que la matérialité visuelle et spatiale du signe, soit sa caractéristique d'image plus que de signe linguistique, n'a pas trop inquiété, comme l'a souligné à diverses reprises Anne-Marie Christin, pour qui la grammatologie est, de ce point de vue en tout cas, une grande occasion perdue). Cet intérêt pour le trait, la trace, le traçage, informe toutes les formes, toutes les époques, toutes les variantes de l'écriture du nom propre, que les vingt contributeurs du volume font ressortir dans son unité essentielle en même temps que dans sa non moins réelle diversité.

La classification des types d'écriture proposée par Anne-Marie Christin, qui agence les variantes d'inscription en fonction de l'activation ou au contraire de l'oubli et du refoulement des liens entre signe, image et support, est doublement intéressante. Son intérêt est d'abord de rompre avec les divisions trop reçues entre les grandes catégories scripturales que sont (par exemple, et peu importent les étiquettes) le pictogramme, l'idéogramme et l'alphabet. Il est ensuite d'éviter soigneusement toute taxinomie essentialiste, où l'appartenance d'un type d'écriture à telle tendance ou telle position à l'intérieur des pratiques possibles de l'écran, correspondrait à une logique naturelle ou naturellement immuable, voire à une téléologie mettant l'accent sur le progrès de l'alphabet par rapport aux systèmes plus directement visuels. Au contraire, la dernière section du livre, sur "Les écritures retournées à l'image", étudie les manières de plus en plus fréquentes et systématiques dont le type d'écriture le plus alphabétique, soit le système occidental tel que nous le connaissons (ou plutôt *connaissions*), se rapproche depuis au moins cent cinquante ans de ce qui passait toujours pour en être l'antipode: l'image. Les exemples très convaincants, par exemple de Dario Gamboni (sur Manet, Whistler et Mallarmé) ou Michel Melot (sur la signature des estampes), prouvent à foison que cette piste est une des plus stimulantes et sûres dès qu'il s'agit de penser les bouleversements dont la révolution informatique, qui nous habitue de nouveau à écrire et penser en "icônes", nous aide et nous force à prendre conscience.

Jan BAETENS

Pascal FOUCHÉ (sous la dir. de), *L'édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, 936 pages.

Dans les années 80, Roger Chartier, Henri-Jean Martin et Jean-Pierre Vivet avaient mené à bien une très importante étude historique de l'édition française, des origines à la deuxième guerre mondiale. Ces quatre lourds volumes concrétisaient l'intérêt des historiens des productions et pratiques culturelles pour le secteur du livre et de l'édition. À côté des analyses textuelles de l'œuvre littéraire, des approches sociologiques de l'institution littéraire ou de la sociocritique, à côté de la bibliologie et de la bibliophilie, des chercheurs considèrent enfin qu'il faut aussi prendre en compte le livre comme produit de diffusion et de consommation. Puisque les œuvres et les auteurs étaient déjà largement analysés, il devenait temps de comprendre comment le livre circulait socialement et comment il était lu. Certains historiens et anthropologues se sont donc intéressés aux usages de la lecture (ce qui a donné lieu à cette superbe synthèse dirigée par G. Cavallo et R. Chartier, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, publiée au Seuil en 1997), pendant que d'autres écrivaient l'histoire de l'édition et des éditeurs (dont la dernière publication de J.-Y. Mollier consacrée à Louis Hachette est un excellent exemple).

C'est dans cette dernière veine que se situe l'énorme in-quarto (très richement illustré) coordonné par Pascal Fouché, lequel avait d'ailleurs collaboré à *L'histoire de l'édition française* mentionnée plus haut. Il s'inscrit donc explicitement dans le prolongement de ces quatre volumes, auxquels il vient adjoindre un panorama de l'édition française contemporaine. Le pari est triplement risqué, mais amplement réussi. Pari risqué d'abord puisque la période étudiée ne permet guère le recul nécessaire à l'historien, pour dégager ce qui relève de l'effet de mode éphémère et ce qui est symptomatique d'évolutions déterminantes sur le plan éditorial. Pari risqué aussi parce que les bouleversements sont nombreux depuis la dernière guerre : avènement du livre de poche, concentration des éditeurs, succès puis repli des sciences humaines, progrès techniques considérables dans la composition informatique des produits, dans les techniques d'impression et les systèmes de diffusion, concurrence avec les supports audiovisuels et l'arrivée récente des produits multimédia, absorption des maisons d'édition au sein de groupes beaucoup plus larges. Pari enfin de ne pas se cantonner à l'aspect éditorial au sens strict (qui publie quoi ?), mais de prendre pleinement en compte les aspects économiques de ce secteur, dont le poids est sans doute plus lourd sur le plan symbolique qu'en termes de parts de marché, mais qui est plus que jamais obligé d'entrer dans une logique gestionnaire rigoureuse pour survivre.

Cette partie économique met en évidence la tendance forte des cinquante dernières années : regroupement autour de quelques grandes maisons (Gallimard, Laffont...) ayant acquis des fonds substantiels d'auteurs,

puis concentration dans des groupes qui contrôlent autant l'édition que la diffusion (Hachette, Presses de la Cité, Seuil...), avant de voir apparaître des conglomérats comme Havas, qui seront bientôt absorbés dans d'énormes groupes industriels tels que la Générale des Eaux. Désormais, le livre est un produit commercial comme les autres, inscrit dans des stratégies globales, et ceci à un moment où tous les indices de vente sont à la baisse. Si les statistiques de nouveaux titres publiés sont encore à la hausse, cela masque un tassement du marché qui se traduit en rotation plus rapide des nouveautés et en diminution sensible des tirages. Pourtant, ce n'est pas faute de promouvoir un livre toujours plus soigné, comme le montrent conjointement les chapitres sur les industries graphiques et sur la promotion du livre. Premières campagnes de publicité dans les années 50, salons du livre, semaines de "la fureur de lire", prix littéraires, "effet-Pivot" à la télévision : autant de tentatives pour toucher le public le plus large, désormais sollicité aussi par d'autres produits culturels, audiovisuels et multimédias.

Mais avant de se prononcer sur le déclin éventuel du livre au XXI^e siècle, il faut regarder en arrière, pour constater les bouleversements techniques et éditoriaux qui ont fait passer l'édition d'un secteur encore destiné à un public privilégié socialement et culturellement au grand public, séduit par des livres moins chers et plus diversifiés. Si cet ouvrage s'ouvre encore sur l'édition littéraire (pour saluer la part majoritaire du capital symbolique !), il prend vite en compte quelques secteurs en expansion. Le livre de poche (et l'on rend pour une fois à l'éditeur verriétois André Gérard la paternité de cette introduction sur le marché francophone, avec sa collection Marabout) va faire exploser les ventes, à travers la collection du même nom, qui gardera le quasi-monopole de ce secteur jusqu'au lancement de "Folio". Les débats lancés en 1964 autour de la désacralisation de l'objet-livre et l'illusion de démocratie culturelle que cela risquerait d'induire font sourire aujourd'hui, mais témoignent du basculement qui va alors s'opérer. Basculement qui était déjà sensible dès 1955 quand *Les Nouvelles littéraires* publièrent les premières listes de best-sellers.

Désormais, le livre va se diversifier, tant dans ses contenus que dans les publics visés. C'est le succès confirmé des manuels scolaires (le Bled et le Lagarde et Michard se tirent par millions d'exemplaires) et l'émergence des livres universitaires, mais aussi l'arrivée de nouveaux produits comme la bande dessinée, la littérature pour la jeunesse ou le livre pratique (qui n'a pas un ouvrage de Laurence Pernoud dans sa bibliothèque familiale, ou un "Quid" ?).

A travers l'histoire du livre, c'est donc l'évolution de la société qui se lit, comme en témoignent, par exemple, le succès des ouvrages de management dans les années 70 et 80, ou la percée des livres d'explication des programmes informatiques dès 1976. Et dans d'autres registres, ce sera tantôt le succès des éditions Planète, puis celui des ouvrages de type "new age" qui révéleront à quoi rêvent les Français.

Significative aussi l'évolution de la distribution. Au déclin des librairies traditionnelles correspond l'intérêt des grandes surfaces pour ces produits d'appel, et le succès des formules de clubs de livres. Mais cette prolifération

des nouveaux secteurs et cet éclatement des modes et lieux de vente ne doit pas faire oublier que ce secteur économique n'est pas encore entièrement libéré du contrôle de l'État. Le débat sur le prix unique fut vif et montre que les biens culturels ne sont pas une marchandise comme les autres. Ce que manifeste autrement le rôle de la censure, à travers la loi de 1949 sur la protection de la jeunesse, et les interdictions de livres jugés pornographiques, ou mettant en cause le pouvoir (lors de la guerre d'Algérie entre autres).

A l'heure où l'objet livre doit moins au talent d'un graphiste comme Massin qu'à son inscription sur des supports hypermédia (CD-ROM, DVD ou ardoises électroniques), ces questions sont toujours d'actualité. Le livre reste un objet au cœur d'enjeux qui sont autant idéologiques qu'économiques, ce dont attestent les diverses entrées de cet ouvrage. Aucun choix, dans ce domaine, n'est jamais innocent. Ainsi, si cette somme laisse la part belle au livre littéraire, au livre d'art, voire au livre religieux, et est sensible aux livres de poche, elle n'accorde que de brefs encarts au roman policier, à la science-fiction ou au roman sentimental. Ce n'est donc pas l'importance objective des tirages qui a déterminé d'accorder un chapitre à tel ou tel secteur, mais bien son poids symbolique. Mais voilà une faute vénielle pour un outil de référence. Il faut en effet signaler l'utilité documentaire des monographies consacrées à tous les éditeurs français, de la chronologie et de la bibliographie qui rendent cet ouvrage indispensable aux chercheurs.

Marc LITS

Sylvette GIET, *Nous Deux (1947-1997) : Apprendre la langue du cœur*, Leuven, Peeters / Vrin, coll. "Accents", 1997, 152 pages.

Au-delà d'une analyse de cinquante ans de productions du magazine de roman-photo *Nous Deux*, le mérite premier de ce livre est à la fois d'exister, et d'offrir une position particulièrement pertinente par rapport à un des genres les plus dévalorisés parmi les productions culturelles de masse. Dévalorisé pour diverses raisons, toutes marquées idéologiquement. Parce que ses thématiques sont uniquement inscrites dans la veine sentimentale et la promotion du couple uni par l'amour ; à cause de sa mixité sémiotique, hésitant entre texte, dessin et photo ; parce que son public supposé est constitué pour l'essentiel de femmes échappant à la reconnaissance sociale du fait simultané de leur faible instruction et de leur situation dans les classes dominées. Qui pouvait s'intéresser à ce type d'objet marginal, et suspecté, en outre, de renforcer la situation d'aliénation de son public ? Cette première analyse systématique vient donc à son heure.

C'est le 14 mai 1947 que paraît le premier numéro de ce magazine alors composé de romans dessinés, qui seront très progressivement remplacés par la photo à partir de 1950 (mais le dessin coexistera jusqu'en 1963).

Cinquante ans après, l'heure de gloire de cette revue qui dépassa le million et demi d'exemplaires est révolue, mais sa survie semble assurée, et justifie une analyse approfondie de cette presse du cœur si décriée. Certes, l'objet est construit sur des logiques de répétition et de stéréotypie, à l'exemple des romans-feuilletons dont il se revendique ; il s'inscrit dans une démarche commerciale visant un public facilement captif ; il reproduit des schémas moraux appelant à la soumission au mari et à l'ordre établi ; mais il n'en demande pas moins à être étudié selon les modèles mis en place par les "cultural studies".

S. Giet situe bien les risques de son entreprise, "entre les écueils de l'attitude du *missionnaire* et de celle du *barde*, (...) du mépris ou du populisme" (p. 26). Par une "observation participante", qui affiche son histoire personnelle de lectrice en sachant la tenir à distance, elle parvient à définir ce que représente ce type de lecture pour un public qui lit ce magazine dans l'espace intime, lors des périodes de détente, dans une "recherche d'évasion ; mais d'une évasion contrôlée".

Ayant clairement défini sa position critique et ses postulats, la chercheuse peut dresser un inventaire précis des différentes évolutions du magazine de Cino Del Duca, qui portent autant sur le passage progressif du dessin à la photo, sur la tension entre mimétique et diégétique, que sur les contenus et les identités. Cette identité se fonde d'abord sur son option iconique et le primat accordé à la fiction sentimentale appelant un investissement émotionnel. Les sous-titres successifs en témoigneront : "L'hebdomadaire qui porte bonheur" ou "L'hebdo couleur cœur". Cette option très marquée pose d'ailleurs la question de l'évolution d'un produit aussi typé, ainsi que la possibilité d'un ancrage dans le monde réel (par exemple, quand il s'agit d'ouvrir des rubriques de vie pratique, à la fois pour élargir l'offre rédactionnelle et y intégrer des annonces publicitaires).

Autres questions soulevées : le rapport entre ce type de narration et le public féminin ; la distance critique que ce public établit face à des récits stéréotypés ; le maintien d'un public au moment de modifications sociales jugées radicales... Cette encyclopédie du sentiment a-t-elle encore raison d'être aujourd'hui ? Oui, si l'on en croit le maintien du magazine, jadis le plus lu de sa catégorie, aujourd'hui seul survivant de son secteur, comme si le modèle sentimental inscrit dans les valeurs du couple et de la famille survivait à toutes les oppositions de ses détracteurs, et aux séductions de la postmodernité. Dès lors, *Nous Deux* "fonctionnerait ainsi comme mode de consolidation de soi et d'affirmation de soi pour les autres (...) parce que son usage crée du lien social, ou en tout cas le réassure" (p. 105), d'autant plus que ce magazine, à la différence des romans sentimentaux, circule à travers une consommation en réseau.

L'analyse de S. Giet s'achève par un démontage systématique des critiques souvent plus virulentes qu'argumentées contre cette presse, opium des publics dominés, naïfs et immatures. Féminin et populaire, ce public est doublement asservi, selon les adversaires du divertissement hebdomadaire. L'auteur en revient ici à une plus exacte prise en compte de ces lecteurs moins fragiles qu'on ne le dit, moins soumis aux "mauvaises" lectures, et

dénonce ce “processus d'exclusion culturelle”. Elle boucle ainsi son projet, qui était autant d'offrir une première analyse d'un important support de presse (en termes de tirage et d'impact sur son public), que de “penser les plaisirs ordinaires” dans toute leur complexité.

Marc LITS

D. SAINT-JACQUES, J. BETTINOTTI, M.-J. DES RIVIÈRES, P. BLETON et Ch. SAVOIE, *Femmes de rêve au travail. Les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation, au Québec, de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. “Études culturelles”, 1998, 188 pages.

Le temps où Lucien Goldman avançait que seuls les chefs-d'œuvre des meilleurs auteurs permettaient de refléter les structures mentales de leur époque semble bien révolu. Dès lors, lorsque le Centre de recherche sur les littératures québécoises de l'Université Laval décide de retrouver dans la littérature les représentations de la condition de la femme québécoise durant ces cinquante dernières années, c'est dans les best-sellers et les magazines féminins qu'il va les repérer. Bien sûr, que ce soit chez Racine ou dans Barbara Cartland, la question du reflet reste toujours aussi problématique pour l'étude de la représentation du réel dans la littérature. Mais il n'empêche que l'analyse ici présentée, au croisement des “cultural studies” et des “gender studies”, mise en parallèle avec l'évolution d'un Québec avant et après la “révolution tranquille” des années soixante, apparaît assez représentative des grandes tendances sociales d'une collectivité, et plus spécialement de la part féminine de celle-ci.

L'option de base consiste à analyser romans, fascicules populaires et magazines par tranches diachroniques, et à en ramener les scénarios fictionnels à quelques grandes structures archétypales qui définissent des rôles féminins, dont l'évolution correspondrait à la conquête progressive d'une forme d'autonomie, sur le plan sentimental comme sur celui du travail (les deux étant sans doute liées). Après la guerre, c'est encore l'image de l'épouse aimante, fée du foyer et mère attentionnée, qui prédomine. Les romans de Delly sont emblématiques de cette époque. Même s'ils sont écrits entre les deux guerres, ils ne circuleront au Québec qu'à partir de 1943, et connaissent leur plus grande diffusion en 1981. *La Revue moderne* relaye cette vision de la femme au service de la carrière de son mari et de l'éducation de ses enfants. Le seul métier féminin semble être celui d'infirmière. Avec les réformes sociales des années soixante, apparaît la revue *Châtelaine*, qui se partage entre des éditoriaux propageant un féminisme réformiste, des nouvelles mettant en scène des femmes instruites, mais toujours au foyer, et un courrier du cœur des plus traditionnels. Mais la quête du travail s'affirme de plus en plus, parfois au détriment du couple, où les crises apparaissent.

Les best-sellers de l'époque confirmeront cette évolution, à travers le succès de féministes américaines comme *La femme eunuque* de Germaine Greer, mais plus encore *Kamouraska* de Anne Hébert ou *La sagouine* d'Antonine Maillet. Le sentiment reste cependant une valeur revendiquée, puisque les meilleures ventes de l'époque sont toujours réservées aux romans historiques de Barbara Cartland.

Si les deux dernières décennies voient l'émergence des productions industrielles de l'éditeur canadien Harlequin, cela ne signifie pas pour autant un recul des revendications d'indépendance féminine. Dans ces récits stéréotypés, l'héroïne attache beaucoup d'importance au maintien d'un travail rémunéré et au libre choix des décisions concernant sa vie. Le père lui-même y considérera ses enfants avec autant d'importance que son travail. Les best-sellers montrent aussi des images de femmes indépendantes, que ce soit une Betty Mahmoody se battant pour sortir sa fille d'Iran, ou les héroïnes de Mary Higgins Clarck luttant contre des hommes menaçants. Le succès québécois de l'époque, *Les filles de Caleb*, est emblématique de cette émancipation féminine. La mère se libère de l'échec de son mariage et la fille réussit d'abord sa carrière avant de consentir à se marier.

Ainsi, au-delà des discours sur l'aliénation des productions de masse, il semble que celles-ci accompagnent plutôt les évolutions sociales, y compris des publics considérés comme les plus dominés. Les best-sellers, tout particulièrement, permettraient de saisir au plus près ces évolutions. L'hypothèse est intéressante, et gagnerait à être vérifiée sur d'autres corpus, d'autres époques et d'autres lieux.

Dans la même collection, vient aussi de paraître le volume collectif dirigé par P. Bleton, *Amours, aventures et mystères ou les romans qu'on ne peut pas lâcher*. On y analyse essentiellement les romans d'aventures pour adolescents, que ce soit la série des "Fantômette" destinée aux jeunes filles ou les "Bob Morane" lus par les garçons, mais aussi des romans d'espionnage ou de western.

Marc LITS

Rodolphe TÖPFER, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le beau dans les arts*, Préface de Charles GRIVEL, Paris, Éditions de l'École nationale des Beaux-Arts, coll. "Beaux-Arts Histoire", 1998, 420 pages.

Il y a quelques années, les discussions autour du pseudo-centenaire de la bande dessinée ont permis de corriger une vue fort partisane, exclusivement américaine, de l'histoire de ce genre encore fort déprécié. Cependant, l'intérêt majeur des débats était sans doute moins d'avoir contesté l'importance historique du *Yellow Kid* de R.F. Outcault ou encore la place bien trop grande accordée dans la définition du genre à un aspect

finale aussi adventice que le phylactère, que d'être parvenu à remettre au premier plan un artiste et théoricien capital : Rodolphe Töpffer (1799-1846).

Inévitablement, les recherches se sont focalisées d'abord sur l'apport de Töpffer à la défense et illustration du *récit en estampes* dont il fut l'inventeur –avec quelques autres il est vrai. Dues surtout à Thierry Groensteen et Benoît Peeters, ces études n'ont pas manqué de relancer une théorie de la bande dessinée devenue un rien exsangue depuis la vague structuraliste des années 70. Le travail que présente –et propose– maintenant Charles Grivel est d'un tout autre ordre et, peut-être, d'une tout autre envergure. En effet, loin de creuser à son tour la voie de Töpffer dessinateur-narrateur, Grivel aborde ici un écrit trop peu connu de l'auteur dans la double perspective des débats esthétiques et philosophiques qui faisaient rage autour de 1840 et dont le cœur était formé par l'introduction très médiatisée de la daguerréotypie, puis de sa diffusion fulgurante.

Rodolphe Töpffer est non seulement un des premiers à avoir pris position contre la daguerréotypie (son intervention précède de 18 ans celle autrement plus célèbre de Charles Baudelaire), il est surtout un des rares à avoir su donner à ses arguments un tour moins corporatiste que sémiotique avant la lettre. Au lieu de récuser la daguerréographie parce qu'elle menacerait de le priver d'une partie de sa clientèle (Töpffer avait d'autres ressources que celles de son art, qu'il a toujours pratiqué en amateur éclairé), il le fait à partir d'une théorie esthétique fondée sur la distinction radicale entre l'*imitation* et la *ressemblance*, c'est-à-dire entre un pôle négativement connoté, la reproduction de l'extérieur des choses, et un pôle positivement connoté, la création d'une analogie par voie symbolique avec le Beau idéal, qui seul compte en art. De plus, Töpffer développe cette thèse en la rattachant explicitement aux particularités mêmes des divers systèmes sémiotiques concernés : l'exactitude permise par la daguerréographie échoue en effet à rendre ce qui soutient la vraie ressemblance d'une image (sa correspondance avec un beau idéal), là où la déformation imposée par le recours au trait autorise, par ses transformations même, la production et la reconnaissance de l'essence de l'objet reproduit.

La contribution töpfferienne à cette nouvelle querelle des anciens et des modernes est d'autant plus importante qu'elle a été presque systématiquement ignorée. Les deux grandes anthologies récentes en la matière, celle de Kemp (*Theorie der Fotografie. Eine Anthologie*, Munich, Éd. Schirmer Moselm, 1979-1982) et celle de Rouillé (*La Photographie en France. Textes et controverses : 1816-1871*, Paris, Éd. Macula, 1989) ne lui font guère justice : Kemp n'en reproduit que quelques pages (en traduction allemande), Rouillé n'en parle même pas du tout. Mais essentielle, cette contribution l'est aussi parce qu'on doit la juger si fondamentalement et paradoxalement *moderne*. Rodolphe Töpffer est notre contemporain malgré le fait qu'en son temps il a rejoint sans hésitation le camp des *conservateurs* : à travers la condamnation de la daguerréographie, il visait également l'industrie et le commerce de la classe montante. Contemporain, Töpffer l'est aussi parce que sa théorie est secrètement mais radicalement *antimimétique* :

si la ressemblance s'obtient en effet au moyen du trait, Töpffer ne cache nullement que le trait est inconnu dans la nature, ce qui fait ajouter à Charles Grivel que par la force même des choses le trait est un outil qui sape à sa base toute prétention mimétique de l'art qui l'utilise.

Fort bien guidé par Charles Grivel, dont la longue introduction est un modèle du genre, le lecteur plonge avec délices dans le texte de Töpffer. L'écrit, pourtant, est très différent de ce qu'on attend de nos jours d'un traité ou d'un essai. Rodolphe Töpffer prend son temps, n'hésite pas à se répéter, procède souvent par associations, mais ne perd jamais de vue le but qu'il s'est fixé : convaincre d'une certaine idée de l'art et du beau, persuader du tort causé par l'invention de la photographie, parler de soi pour mieux parler de l'artiste et de son idéal, faire le tri du vrai et du faux, bref, montrer par voie de réflexion ce qu'il a essayé par ailleurs de rendre visible dans ses récits en estampes. Et vice versa, bien sûr, comme il sied à un artiste de sa taille.

Jan BAETENS