

"W. Bumbury fec. London" : Wolfgang-Adam Töpffer et la satire britannique

Autor(en): **Guignard, Caroline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **62 (2014)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728253>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

«W. Bumbury fec. London»

CAROLINE GUIGNARD

Wolfgang-Adam Töpffer et la satire britannique

DU 16 MAI AU 31 AOÛT 2014, LE CABINET D'ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE A PROPOSÉ UNE EXPOSITION INTITULÉE *SATIRES! CARICATURES GENEVOISES ET ANGLAISES DU XVIII^e SIÈCLE*. L'ACQUISITION DE DEUX AQUARELLES SATIRIQUES¹ DE WOLFGANG-ADAM TÖPFFER ENTRE 2005 ET 2009 A MOTIVÉ CETTE PREMIÈRE PRÉSENTATION D'UN ASPECT DE L'HISTOIRE DE L'ART GENEVOIS JUSQU'ALORS RÉSERVÉ AUX LECTEURS D'OUVRAGES SPÉCIALISÉS.

¹ Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Le Corps rétenteur des dindons de Des Arts empêche Töpffer d'atteindre le Conseil représentatif*, décembre 1819. Plume et encre bistre, aquarelle, traces de crayon de graphite, sur papier, 500 x 678 mm. MAH, inv. 1914-81; legs Étienne Duval.



Plusieurs études consacrées à des figures majeures de la première école genevoise de peinture, en particulier à Jean Huber (1721-1786) par Gary Apgar et à Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847) par Lucien Boissonnas², soulignent l'influence de la caricature britannique contemporaine sur l'œuvre de ces artistes. Cette production singulière, dont «l'âge d'or» se situe dans les vingt dernières années du XVIII^e siècle, constitue un mode de communication particulièrement adapté à une époque de bouleversements politiques et sociaux sans précédent. Autour de 1800, la plupart des pays européens se sont appropriés les codes de ce nouveau mode de communication, et les ont adaptés à leur réalité propre. À Genève, Jean Huber et Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751-1829) intègrent cette esthétique à divers degrés, mais Wolfgang-Adam Töpffer se distingue par une production graphique convergeant avec celle des Anglais tant dans l'esprit que dans l'esthétique (fig. 1).

2 Romeyn de Hooghe (Amsterdam, 1645 – Haarlem, 1708), *The Dutch lion and the British sea-gods drive off the French cockerel*, vers 1674. Eau-forte, feuille 148 x 245 mm. The British Museum, inv. 1882,0812.393.

«L'âge d'or» de la caricature britannique et sa fortune européenne

Littéraire à ses origines, la satire existe depuis la plus haute antiquité – des graffitis gréco-romains aux marges des manuscrits médiévaux. L'histoire de l'art l'identifie comme le fait d'artistes dès la Renaissance, chez Léonard de Vinci (1452-1519) ou Annibal Carrache (1560-1609), dans l'atelier duquel le dessin de grotesques est un exercice pratiqué régulièrement. L'essor de l'imprimerie au XV^e siècle permet une production et une diffusion facilitées d'images caricaturales, des outils de propagande particulièrement abondants et efficaces dans les conflits religieux de l'époque³. Loin d'une génération spontanée, la satire britannique puise aux sources anciennes et contemporaines. Dans le premier tiers du XVIII^e siècle, les estampes politiques d'un Romeyn De Hooghe (1645-1708; fig. 2), héritières de la scène de genre hollandaise, connaissent un grand succès chez les alliés britanniques des Pays-Bas, et les touristes croqués à Rome par Pier Leone Ghezzi (1674-1755) familiarisent les Anglais avec la tradition carrachienne par l'intermédiaire des gravures d'Arthur Pond (1701-1758; fig. 3).

Le premier artiste à assimiler ces diverses sources de manière originale est William Hogarth (1697-1764; fig. 4), qui





3 Arthur Pond (Londres [?], 1701-1758), d'après Pier Leone Ghezzi, *A Travelling Governour*, 1737. Eau-forte, feuille 390 x 248 mm. The British Museum, inv. 1979, U.842.

pose les fondements de la satire britannique et du modèle économique qui lui est lié. Inventeur d'un nouveau genre de peinture d'histoire traitant de « sujets moraux modernes », il dénonce les travers de son époque au moyen de séries narratives d'abord peintes, puis diffusées par la gravure⁴. Les procédés formels qu'il emploie sont la caractérisation des figures⁵ et un réseau sophistiqué d'éléments symboliques et d'allusions parfois savantes, dans des images complexes dont chaque détail est significatif. L'originalité de la démarche de Hogarth réside également dans le développement d'un système entrepreneurial lié à ses œuvres, dont il assure la reproduction par une gravure de haute qualité (il est graveur de formation), la publicité et la vente sous forme de souscription. Le succès de ses premières séries d'estampes

est tel que Hogarth est contraint de juguler la production de copies en initiant la première loi de protection du droit d'auteur en 1735⁶.

Cet événement témoigne de l'intérêt croissant que la société britannique porte à l'estampe depuis le début du siècle, et de l'essor de la production insulaire sur le plan international. Hogarth est en effet le premier artiste anglais dont le travail est reconnu sur le continent. Ses compatriotes, formés notamment auprès des meilleurs graveurs et imprimeurs français, se forment peu à peu une réputation d'excellence dans les domaines aussi variés que la gravure d'ornements, de sujets historiques, « sportifs », animaliers ou de paysages. La variété de l'offre, tant en termes de sujets que de qualité, permet à l'estampe de pénétrer l'ensemble de la société britannique, du bas peuple amateur de feuilles sentimentales ou humoristiques aux collectionneurs issus de l'aristocratie⁷.

Le phénomène engendré par Hogarth atteint son apogée sous le règne de George III (1760-1820), une période marquée par la polarisation de la politique britannique et par de nombreux événements mettant en jeu l'influence mondiale du royaume : guerre de Sept Ans (1756-1763), guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783), Révolution française (1789) et guerres napoléoniennes (1799-1815). Un contexte propice au succès « d'un des tous premiers exemples d'un phénomène de communication par l'image dans le monde moderne, avec son langage propre et sa stratégie. C'est sans doute parce que, historiquement, la période est cruciale que la caricature politique a pu s'affirmer comme une des branches importantes de l'information »⁸. Les questions politiques internes et externes, sociales ou culturelles offrent aux satiristes un répertoire de choix, qu'une puissante chaîne éditoriale et commerciale fournit à un public élargi, adaptant la qualité et le coût de ses produits aux différentes couches de la société. Les éditeurs y jouent un rôle prépondérant, à la fois comme commanditaires, producteurs et diffuseurs de ces images. Celles-ci sont soit inventées et réalisées par la même personne, comme dans le cas de James Gillray (1757-1815), soit les dessins d'auteurs confirmés ou amateurs sont confiés à des techniciens, comme pour George Moutard Woodward (1760-1809). Plusieurs associations auteur/éditeur marquent cette période, les plus célèbres étant James Gillray/Hannah Humphrey (1745-1818) et Thomas Rowlandson (1756-1827)/Rudolph Ackermann (1764-1834). Si la majorité des ventes sont effectuées en Grande-Bretagne, l'exportation des estampes satiriques est attestée par les nombreuses copies et dérivations étrangères de modèles anglais. Un phénomène auquel n'échappe pas Genève, comme en témoigne un dessin de Wolfgang-Adam Töpffer d'après une eau-forte de Gillray en 1779⁹.

Anglophilie genevoise

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, et malgré la Révolution française, l'intérêt genevois pour la Grande-Bretagne ne tarit pas. Car si Genève regarde naturellement du côté de Paris, notamment dans le domaine artistique, les relations entre la cité de Calvin et le Royaume-Uni sont traditionnellement bonnes, les deux entités ayant des affinités religieuses et une conception proche du libéralisme économique. Les Lumières favorisent en outre les échanges intellectuels, et nombreux sont les savants genevois tournés vers Albion. Des personnalités telles que le juriste et écrivain Étienne Dumont (1759-1829) ou le philosophe Pierre Prevost (1751-1839) se font le relais des idées britanniques en matière de politique, de littérature, d'éducation ou encore de théologie. Jean-Étienne Liotard (1702-1789) et Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) mèneront avec succès une partie de leurs carrières respectives en Angleterre. La *Bibliothèque britannique*²⁰, revue fondée en 1796 par les frères Pictet, témoigne de l'intérêt porté aux productions anglaises dans les domaines scientifiques et artistiques. Ainsi, le périodique publie les premiers extraits traduits en français du traité de Hogarth, *Analysis of Beauty*, déjà connu à Genève grâce à la traduction du directeur de l'École publique de dessin, Pierre Soubeyran (1709-1775)²¹.

Le « Hogarth de Genève »

L'intense agitation civile et politique que connaît Genève au cours du XVIII^e siècle crée les conditions propices à l'émergence de pratiques caricaturales en lien avec l'actualité. Dès « l'Affaire Rousseau » de 1762, la polarisation entre les Négatifs et les Représentants s'accroît, ces derniers revendiquant une extension de leurs droits politiques et économiques. L'insatisfaction générée par l'avantage accordé aux Négatifs par l'Édit de pacification de 1781, suivie par l'espoir suscité par la Révolution française, provoquent l'éclatement de la Révolution genevoise en décembre 1792. Elle sonne ainsi le glas de l'Ancien régime en instaurant le suffrage universel, l'égalité politique et civile, la séparation des pouvoirs et la libre élection des magistrats. En 1798, Genève est intégrée à la République française, et devient la préfecture et le chef-lieu du département du Léman.

C'est dans cette atmosphère que Wolfgang-Adam Töpffer réalise ses premières aquarelles satiriques. Renommé pour ses scènes de genre et ses paysages peints, ce graveur de formation affirme dans sa jeunesse une volonté de faire carrière dans la caricature, avant de se tourner vers une production picturale moins polémique et plus sûre financièrement²². Ainsi, quatre dessins figurent parmi les sept œuvres qu'il présente en septembre 1798 à la troisième exposition



4 William Hogarth (Londres, 1697-1764), *An Election Entertainment*, 1755. Eau-forte et burin, feuille 402 x 540 mm, état VII ou VIII/VIII. MAH, inv. E 2012-1392-2; don Léon Picot.

PAGE DE DROITE

5 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *La Vente à l'encan*, 1798. Plume et encre noire, aquarelle, rehauts de gouache blanche sur papier, feuille 520 x 715 mm. MAH, inv. 1922-2.



organisée par la Société des Arts. Trois d'entre eux sont identifiés : *La Vente à l'encan*, *Le Café public* et *Le Concert des amateurs*³³. On suppose que le quatrième était *L'Atelier d'un peintre indigent*³⁴ auquel Bruun-Neergaard fait allusion dans son *État actuel des arts* en 1802, et qui participa à l'élévation de son auteur au rang de « Hogarth de Genève »³⁵.

En effet, ces premières caricatures évoquent immédiatement celles du maître britannique. On sait que les membres de la Société des Arts – parmi lesquels Töpffer – avaient accès à un volume de ses planches légué par Charles Bonnet en 1793³⁶. Proche des milieux dramatiques, Hogarth organise l'espace de sa représentation comme une véritable scène, lieu de la « comédie humaine » contemporaine (fig. 4) ; chez Töpffer, la perspective des planchers et la source lumineuse unique accentuent la référence théâtrale (fig. 5). L'un comme l'autre caractérisent avec soin chacune des figures, et usent de ressorts comiques tels que l'accumulation et le recours au bas corporel (les ivrognes et le pot de chambre vidé par la fenêtre chez Hogarth, le clystère administré au chien ou

les culottes souillées chez Töpffer). Ils ne franchissent toutefois pas la limite de la déformation outrancière, demeurant dans un registre de scènes de genre à la Brueghel ou à la Steen. La truculence des images n'occulte pourtant pas leur intention critique et morale. La planche de Hogarth, première de la série des quatre *Prints of an Election* (1755-1758)³⁷, évoque les élections dans l'Oxfordshire en 1754 et les moyens mis en œuvre par les politiciens pour gagner des votes. L'aquarelle de Töpffer évoque quant à elle la braderie d'un bel intérieur par d'avidés acquéreurs cocardiers, une allusion à la menace d'annexion de Genève par la France révolutionnaire. Un sujet évoqué plusieurs fois par l'artiste dans sa correspondance, et symbolisé dans cette scène par la paire de bottes au premier plan³⁸. Gageons que plusieurs portraits y figurent également, notamment l'ivrogne au tonneau à gauche, visible dans plusieurs dessins contemporains³⁹. Malheureusement, les indices manquent pour identifier ces motifs : un écueil fréquent dans la compréhension des caricatures, dont les « clés » de lecture correspondent à des détails



6 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Accord merveilleux entre les Sciences et les Arts*, après 1811. Plume et encre brune, aquarelle, traces de crayon de graphite, sur papier collé en plein sur carton bleuté, 293 x 470 mm. MAH, inv. 1914-51; legs Étienne Duval.

7 D'après Henry William Bunbury (Mildenhall, Suffolk, 1750 – Keswick, Cumbria, 1811), *The Origin of the Gout*, vers 1810. Eau-forte aquarellée, feuille 235 x 334 mm. The British Museum, inv. 1948,0214,744.



historiques que la mémoire n'a pas toujours conservés. Malgré leur virtuosité hogarthienne, les œuvres satiriques de Töpffer n'ont pas séduit les Genevois de l'époque. Dès le tournant du siècle, soucieux de subvenir aux besoins de sa famille, l'artiste se consacre à la peinture de genre et de paysage qui feront sa réputation²⁰.

Les caricatures de la Restauration ou Gillray pour les intimes

Pourtant, Töpffer n'abandonne pas complètement la satire à la suite de l'échec de 1798. Il y revient dès les années 1807-1810, avec une série consacrée aux partisans de l'agronome Emanuel von Fellenberg (1771-1844)²¹, et surtout

entre 1814 et 1820, au moment où Genève devient suisse. L'esprit libéral de l'artiste se manifeste alors dans une trentaine d'aquarelles dont le style s'éloigne de la manière picturale et érudite de Hogarth au profit de la caricature outrancière des Britanniques de « l'âge d'or ». Il explicite son inspiration dans une feuille des années 1810 opposant la science et l'art qu'il signe « W. Bumbury fecit. London » (fig. 6)²². Une allusion à Henry Bunbury (1750-1811), célèbre pour ses estampes humoristiques aux sujets essentiellement sociaux (fig. 7).

C'est toutefois la politique contemporaine qui offre à Töpffer les motifs de ses plus belles caricatures. En 1814, le rattachement de Genève à la Confédération implique l'établissement d'une constitution pour le futur canton. L'artiste fustige le caractère réactionnaire du texte et de ses

8 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Le Montreur de Constitution*, vers 1817? Plume et encre noire, lavis gris, aquarelle, traces de crayon de graphite sur papier vergé filigrané, 342 x 480 mm. MAH, inv. 1914-73; legs Étienne Duval.

9 James Gillray (Londres, 1757-1815), édité par Hannah Humprey (Londres [?], vers 1745 - Londres 1818), *A Bear and His Leader*, 1806. Eau-forte aquarellée, 250 x 350 mm. The British Museum, inv. 1851,0901.1201.



rédacteurs, en particulier le syndic Joseph Des Arts (1743-1827), qui apparaît dans plusieurs feuilles en tant que symbole de l'ancienne oligarchie, soumise au « diktat » bernois et accaparant la constitution au détriment de la République (fig. 8). Les moyens mis en œuvre par Töpffer sont ceux de la caricature traditionnelle (exagération de traits physiques ou moraux, animalisation, chosification, scatologie, renversement carnavalesque...), dans un style à l'efficacité visuelle que ne renierait pas Isaac Cruikshank (1756-1811) ou James Gillray (fig. 9). Comme l'indique Michel Jouve²³, la portée de la satire dépend de la faculté du spectateur à la comprendre. Elle nécessite donc une composition simple, des motifs allusifs et des stéréotypes aisés à déchiffrer : dans le dessin de Töpffer, la figure de Des Arts, sa perruque réactionnaire, son épée de syndic et ses dindons patriotes,

l'ours bernois, l'allégorie couronnée de la République de Genève. L'outrance et la violence contribuent à l'impact d'une image, un principe que James Gillray applique de manière virtuose. Töpffer l'a parfaitement intégré, mais le public auquel ses œuvres sont destinées n'est pas celui du Londonien. Genève est une petite ville, où les ennemis politiques appartiennent aux mêmes sociétés et constituent les clients potentiels d'un artiste. Il réservera donc ses caricatures à un cercle d'intimes, interdisant leur diffusion de son vivant. Elles ne seront rendues publiques qu'en 1917, après leur legs au Musée d'art et d'histoire par Étienne Duval, le petit-fils de l'artiste. La prudence de Töpffer apparaît comme justifiée à la lecture du témoignage de Daniel Baud-Bovy, qui relate combien les susceptibilités avaient survécu aux personnages caricaturés²⁴.



10 Gravé par Henri Merke (Niederweningen [ZH], vers 1760 – Londres [?], après 1820) d'après Thomas Rowlandson (Londres, 1757-1827), édité par Rudolph Ackermann (Stollberg, 1764 – Londres, 1834), *Buy my Goose, my fat Goose*, 1799. Eau-forte et aquatinte aquarellée, cuvette 375 x 300 mm, feuille 427 x 302 mm. MAH, inv. E 2013-0961-2.

11 Wolfgang-Adam Töpffer (Genève, 1766-1847), *Le Marché*, 1817. Eau-forte aquarellée, cuvette 259 x 305 mm, feuille 279 x 416 mm. MAH, coll. Société des Arts de Genève, inv. SDA 58.



Un Rowlandson genevois ?

Les quelques eaux-fortes que Wolfgang-Adam Töpffer publie malgré tout chez Wessel en 1817 sous le titre *Caricatures* relèvent de la satire sociale et de mœurs, moins polémique que son équivalent politique. On connaît peu d'exemplaires complets de ce fascicule, dont certaines planches ont été aquarellées, parfois par Wolfgang-Adam lui-même ou par son fils Rodolphe²⁵. Par ses sujets – *Le Savetier*, *Le Receveur des impôts*, *Le Marché* –, cet ensemble s'inscrit dans la tradition des « cris », ces répertoires illustrés des métiers de la rue dont les premiers exemples remontent au XIII^e siècle. Tantôt naïf, sentimental ou satirique, ce genre populaire connaît un grand succès dès le XVII^e siècle, et se voit traité par des artistes aussi prestigieux qu'Edme Bouchardon (1698-1762) ou François Boucher (1703-1770)²⁶. Les images de Töpffer rappellent quant à elles les *Cries of London* de Thomas Rowlandson (1757-1827). Ces huit estampes éditées en 1799 portraiturent les petites gens sur un mode plus caractérisé que caricatural (fig. 10), que Töpffer adopte dans ses peintures de genre. La proximité des deux artistes est évidente tant dans les sujets qu'ils choisissent que dans leur manière de les aborder (fig. 11). Ils ont en commun une aisance graphique, héritée peut-être de leur formation²⁷, un grand talent d'aquarelliste, mais aussi une même attention aux détails de la vie contemporaine et un humour bienveillant vis-à-vis des classes populaires.

La publication des *Caricatures* suit l'unique voyage que Töpffer fait en Angleterre en compagnie de son mécène Edward Divett (1767-1819). Grâce à ce dernier, il expose à la Royal Academy et rencontre plusieurs artistes dont il admire « le

sentiment de la couleur». On ignore s'il y côtoie Rowlandson, mais l'admiration du Genevois pour ses contemporains britanniques s'exprime dans de nombreuses lettres, confirmant une affinité perceptible dès le début de sa carrière²⁸.

Le but de l'exposition du Cabinet d'arts graphiques était de donner à voir un effet singulier de l'anglophilie genevoise et les effets locaux d'un phénomène européen. L'intention était également de réévaluer la qualité et la richesse d'un pan marginal de l'œuvre de Wolfgang-Adam Töpffer, et de redonner à cette figure souvent occultée par celle de son

fils la place qu'elle mérite au sein de l'histoire genevoise. La légitimité de cette démarche s'est vue confirmée par deux autres projets initiés par le professeur Olivier Fatio dans le cadre des célébrations du bicentenaire de l'entrée de Genève dans la Confédération : la nouvelle édition, revue et augmentée, de l'ouvrage de Daniel Baud-Bovy *Caricatures d'Adam Töpffer (1917)* et l'exposition *1814. Premières genevoiseries ?* au Musée international de la Réforme²⁹. Un rappel du caractère salubre de l'humour et de l'irrévérence, auxquels même l'austère cité de Calvin a su faire une place. |

Notes

1 MAH, inv. BA 2004-5-D et BA 2009-121; Guignard 2005 et 2010.

2 Apgar 1995; Boissonnas 1996.

3 Le Musée international de la Réforme (MiR) a récemment proposé une exposition à ce propos : *Enfer ou paradis : aux sources de la caricature*, 16 octobre 2013 – 16 février 2014.

4 *A Harlot's Progress, 1732, A Rake's Progress, 1735, Industry and Idleness, 1747, etc.* (Paulson 1970, cat. 121-126, 132-139, 168-179).

5 Caractérisation qu'il convient de différencier de la caricature : la première met l'accent sur les traits saillants d'un personnage, la seconde exagère ces traits jusqu'à la déformation. Hogarth illustre cette différence dans sa célèbre planche *Characters and Caricatures* (1743; Paulson 1970, cat. 162).

6 *Engravers' Copyright Act*, aussi connu sous le terme de Hogarth's Act, en 1735.

7 Clayton 1997; Bindman 1997.

8 Jouve 1983, p. 19.

9 *Politeness*, 1779, plume et encre brune, 165 x 240 mm, collection particulière. Ce dessin est antérieur à la formation parisienne (1786-1789) et au voyage en Grande-Bretagne (1816) de son auteur, qui n'a donc pu voir la gravure originale qu'à Genève. Reproduction dans Boissonnas 1996, p. 237.

10 Bickerton 1986; Buysens 2008, pp. 83 et 445, note 109.

11 La première traduction complète est éditée à Paris en 1805. L'existence de la traduction du traité par Soubeyran est signalée par Danielle Buysens : Buysens 2008, pp. 83 et 445, note 109.

12 La biographie détaillée de l'artiste est établie dans Boissonnas 1996.

13 MAH, inv. 1922-2, inv. 1922-3 et inv. BA 2009-121.

14 MAH, inv. BA 2004-5-D.

15 Bruun-Neegaard 1802, p. 11.

16 Buysens 2008, pp. 83 et 445, note 109.

17 Paulson 1970, cat. 198.

18 Voir Boissonnas 1991 et Baud-Bovy 2014, p. 54.

19 Dans la collection MAH, CdAG : *Le Vieux musicien*, inv. 1966-112 et *Le Concert des amateurs*, BA 2009-121.

20 Boissonnas 1996, p. 148.

21 MAH, CdAG, inv. 1914-45 à 1914-49; voir Baud-Bovy 2014, pp. 121-133.

22 Baud-Bovy 2014, p. 138.

23 Jouve 1983, pp. 135-159.

24 Baud-Bovy 1917, en particulier pp. 3-10.

25 Wolfgang-Adam Töpffer, *Caricatures*, Genève 1817; un recueil complet de ces planches éditées par Wessel est conservé à la Bibliothèque de Genève sous la cote la 1540.

26 Voir notamment François Milliot, *Les «Cris de Paris» ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e – XVII^e siècles)*, Paris 1995.

27 Rowlandson est l'un des rares satiristes britanniques à avoir reçu une formation de peintre avant de se tourner vers la gravure pour des motifs pécuniaires.

28 Boissonnas 1996, pp. 237-260.

29 Baud-Bovy 2014. Exposition au MiR, 1^{er} octobre 2014 – 1^{er} février 2015.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Caroline Guignard, assistante-conservatrice,
Cabinet d'arts graphiques, Musée d'art et d'histoire, Genève
caroline.guignard@ville-ge.ch

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier toutes les personnes investies dans la réussite des projets du MAH et du MiR, en particulier Olivier Fatio et Lucien Boissonnas pour leur expertise et leur générosité, Isabelle Graesslé et Simona Sala pour leur accueil au MiR, Olivier Daulte, Didier Coigny et Olivier Attinger pour leur contribution à la nouvelle édition des caricatures de Töpffer, ainsi que les prêteurs de l'exposition du CdAG.

BIBLIOGRAPHIE

- Apgar 1995.** Garry Apgar, *L'art singulier de Jean Huber. Voir Voltaire*, Paris 1995.
- Baud-Bovy 1917.** Daniel Baud-Bovy, *Les caricatures d'Adam Töpffer et la Restauration genevoise*, Genève 1917.
- Baud-Bovy 2014.** Daniel Baud-Bovy, *Les caricatures d'Adam Töpffer et la Restauration genevoise*, nouvelle éd. revue et augmentée, Lausanne 2014.
- Bibliothèque britannique 1799.** *Bibliothèque britannique, ou Recueil extrait des ouvrages anglais périodiques ou autres [...]*, division « Littérature », tome 11, Genève: Impr. de la Bibliothèque britannique, an VII [1799].
- Bickerton 1986.** David M. Bickerton, *Marc-Auguste and Charles Pictet, the "Bibliothèque britannique" (1796-1815) and the Dissemination of British Literature and Science on the Continent*, Genève 1986.
- Bindmann 1997.** David Bindmann, *Hogarth and his Times: Serious Comedy*, cat. expo., Londres 1997.
- Boissonnas 1991.** Lucien Boissonnas, « Les premières vécilles de Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847) ou De la caricature à usage privé », *Nos monuments d'art et d'histoire* 42, 1991/4, pp. 443-449.
- Boissonnas 1996.** Lucien Boissonnas, *Wolfgang-Adam Töpffer*, Lausanne 1996.
- Bruun-Neergard 1802.** Tønnes Bruun-Neergard, *De l'état actuel des arts à Genève*, Paris 1802.
- Buyssens 2008.** Danielle Buyssens, *La question de l'art à Genève, du cosmopolitisme des Lumières au romantisme des nationalités*, Genève 2008.
- Chenal 2013.** Vincent Chenal, « Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751-1829) », in: *La miniature en Europe. Des portraits de propagande aux œuvres éphémères*, actes de colloque, Paris 2013, pp. 70-76.
- Clayton 1997.** Timothy Clayton, *The English Print 1822-1802*, New Haven – Londres 1997.

Godfrey 2001. Richard Godfrey, *James Gillray: the Art of Caricature*, cat. expo., Londres 2001.

Guignard 2005. Caroline Guignard, « Enrichissements du Département des beaux-arts. Cabinet des dessins », *Genava*, n.s., LIII, 2005, pp. 403-407.

Guignard 2010. Caroline Guignard, « Enrichissements du Cabinet d'arts graphiques en 2010. Collections de dessins et pastels », *Genava*, n.s., LVIII, 2010, pp. 219-224.

Heard 2013. Kate Heard, *High Spirit. The Comic Art of Thomas Rowlandson*, cat. expo., Londres 2013.

Hogarth 1753. William Hogarth, *The Analysis of Beauty, written with a View of fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, London: printed by J. Reeves..., Londres 1753.

Hogarth 1805. William Hogarth, *Analyse de la beauté*, traduction de Hendrik Jansen, Paris 1805.

Hunt (dir.) 2003. Tamara L. Hunt (dir.), *Defining John Bull: Political Caricature and National Identity in late Georgian England*, Aldershot 2003.

Jouve 1983. Michel Jouve, *L'Âge d'or de la caricature anglaise*, Paris 1983.

English Caricature 1984. *English Caricature. 1620 to the Present. Caricaturists and Satirists, Their Art, Their Purpose and Influence*, cat. expo., Londres 1984.

Infinite Jest 2012. *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*, cat. expo., New York 2012.

Paulson 1970. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 2^e éd., vol. 1 et 2, New Haven – Londres 1970.

Payne & Payne 2010. Matthew Payne, James Payne, *Regarding Thomas Rowlandson, 1757-1827. His Life, Art & Acquaintance*, Londres 2010.

Töpffer 1817. Wolfgang-Adam Töpffer, *Caricatures*, Genève 1817.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, A. Longchamp (fig 1, 6, 8), CdAG (fig. 4, 10, 11), B. Jacot-Descombes (fig. 5).

The Trustees of the British Museum (fig. 2, 3, 7, 9).

SUMMARY

"W. Bumbury fec. London"

Wolfgang-Adam Töpffer and British satire

From 16 May to 31 August 2014, the Cabinet d'Arts Graphiques of the Musée d'Art et d'Histoire held an exhibition named *Satires! Genevan and English Caricatures of the 18th Century*. The acquisition of two satirical watercolours by Wolfgang-Adam Töpffer between 2005 and 2009 was the catalyst for this first-time presentation of an aspect of Genevan art history that until then had been restricted to readers of specialised publications.