

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 52 (2004)

Artikel: Liotard dans l'atelier
Autor: Roethlisberger, Marcel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728176>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.04.2026

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

À Madrid, en mai 2003, le Musée du Prado exposa côte à côte *Les Ménines* de Diego Velázquez (1599-1660) et *Le Peintre dans l'atelier* de Jan Vermeer (1632-1675), du Kunsthistorisches Museum de Vienne, des tableaux de deux maîtres qui ne se connaissaient pas, le premier de 1656, le second postérieur d'une douzaine d'années, et d'une surface sept fois plus petite. Seul leur est commun le motif d'un artiste dans un intérieur. L'un montre l'autoportrait du peintre de cour portraiturant une princesse dans la Salle du prince du Palais de l'Alcazar à Madrid, en présence du couple royal. L'autre présente un homme vêtu à l'ancienne, vu de dos, personnage qui se veut sans nom, peignant sur le vif une figure allégorique posant en Clio, la Muse de l'histoire, dans un intérieur fictif, qui n'est pas un atelier proprement dit mais qui contient quelques objets tels qu'une carte de la Hollande, un livre, un masque, un cahier de dessins. À travers leurs différences, ces deux tableaux résument des options fondamentales de la thématique du peintre dans l'atelier, tant en ce qui concerne la tradition du passé que l'ouverture sur l'avenir.

Descendons de quelques crans pour considérer l'*Autoportrait dans l'atelier* (fig. 1) gravé par Jean-Étienne Liotard (1702-1789), que nous placerons ensuite à l'aide de quelques exemples appropriés dans une perspective historique. En guise d'introduction, il faut présenter une esquisse de la personnalité du Genevois. Artiste international, itinérant, Liotard reste en quelque sorte un peintre isolé. Il quitte sa patrie et atteint les cimes des ambitions d'un portraitiste en étant chargé dans plusieurs pays de peindre les monarques et leurs familles, mais il ne s'intègre jamais dans une école locale. Il ne s'intéresse pas à ses confrères. À Paris, il ne suit pas l'exemple de Jean-Marc Nattier (1685-1766). Il ignore tous les maîtres italiens durant le séjour en Italie (1736-1738). À Constantinople, entre 1738 et 1743, il ne prend pas la relève de Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737) qui venait d'y mourir. À Vienne (1743-1745), il ne s'oriente pas vers les peintres de cour attirés comme Martin van Meytens (1659-1770) et Johann Gottfried Auerbach (1697-1753). Il ignore Allan Ramsay (1713-1784) à Londres et tout autant l'héritage de Cornelius Troost (1697-1750) en Hollande. Les contacts directs avec des confrères sont occasionnels et sans conséquence apparente : avec François Lemoyne (1688-1737) à Paris, Pier-Leone Ghezzi (1674-1755) à Rome, Rosalba Carriera (1675-1757) à Venise, Jean Huber (1721-1786) à Genève, une visite chez Salomon Gessner (1730-1788) à Zurich en 1777, une autre, teintée d'amertume, chez son rival Alexandre Roslin (1718-1793) à Vienne en 1778. Quelques rares œuvres témoignent d'un regard furtif lancé à Pietro Longhi (1702-1785), à Jean-Baptiste Chardin (1699-1779), à George Knapp (1698-1778), à Philippe Mercier (1689-1760).

Avide collectionneur-spéculateur en tableaux anciens, il ne possède aucune œuvre d'un contemporain parmi sa collection de deux cent cinquante toiles. À Paris, il jouit d'un grand succès public, ce qui le rend d'autant plus suspect, voire méprisable, aux yeux des critiques. De Pierre-Jean Mariette (1694-1774) à Jean-Baptiste Pierre (1714-1789), premier peintre du roi, la réprobation de son art est sans appel. À l'opposé de Liotard, certains autres maîtres s'insèrent harmonieusement dans une nouvelle patrie d'élection, tels l'Allemand John Zoffany (1733-1810) à Londres, le Français Antoine Pesne (1683-1757) à Berlin, le Français Louis Silvestre, dit «le Jeune», (1675-1760), et le Suisse Anton Graff (1736-1813) à Dresde.

1. *Liotard riant*, vers 1770, huile sur toile, 84 × 74 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1893-9 (voir *Liotard* 2002, p. 35)

2. Lot 10. Édition anglaise du catalogue : « *His own portrait in oil, laughing and pointing with his finger, a very strong expressive figure.* »

3. Vers 1750, 150 × 190 mm. Sans inscription. Au dos de l'exemplaire de l'Albertina à Vienne, provenant de la famille de Liotard, est inscrit, d'une main postérieure, au crayon, «Liotard», et, à la plume, «dessiné et gravé par J. E. Liotard». Autres exemplaires; Londres (British Museum), Vienne (Albertina), collections privées (deux exemplaires). Bibliographie : HUMBERT/REVILLIOD/TILANUS 1897, p. 166 (repr.); TRIVAS 1936, s.p. (ment. comme «attribution incertaine» sous FA3); FOSCA 1942, s.p. (repr.); FOSCA 1956, pp. 135, 157-158 (daté «1745» et mentionné comme «nettement inférieur aux estampes précédentes»); LOCHE/ROETHLISBERGER 1978, p. 84 (repr.); Koschatzky 1969, p. 57 (repr. exemplaire de l'Albertina, avec la précision «unique»); *Maria Theresia* 1979, p. 309; *Maria Theresia* 1980, n° 15, 07.

4. *Autoportrait dit «à la barbe et à la toque moldave»*, 1748, émail peint sur cuivre, 5,4 × 4,5 cm, Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. AD 8212, dérobée le 24 novembre 2002 (voir *Liotard* 2002, p. 29, repr., et BAEZNER et alii 2003, cat. 63, fig. 111)

5. *Autoportrait dit «Liotard à la barbe»*, vers 1749, Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, inv. 1843-5, pastel sur papier, collé sur toile (voir *Liotard* 2002, p. 27)

6. F. Basan (BASAN 1767, vol. I, p. 274) est le premier à mentionner deux gravures faites à Paris : *Autoportrait, petite pièce en hauteur*, et *Héroul*. Répété mot pour mot par Gori-Gandellini (GORI-GANDELLINI 1771). J. Strutt complète : «autoportrait, figure entière, avec longue barbe, petite pièce en hauteur» (STRUTT 1786, vol. II, p. 95). Il ne peut s'agir que d'une erreur de la part de Basan, car une telle pièce, qui ne saurait être celle de la petite tête, est inconnue. M. Huber (HUBER 1796, vol. II) ne reprend pas cette mention, mais cite à sa place en premier lieu un «autoportrait à la longue barbe, en Arménien, quarto»; citation reprise par Andresen (ANDRESEN 1873). Nagler (NAGLER 1839) : «autoportrait à la longue barbe, costume oriental, quarto». Cette pièce pourrait être la gravure dans l'atelier traitée ici, mais l'absence de référence à l'atelier rend l'identification incertaine. De toute évidence, les auteurs se copient sans connaître la pièce. Les deux pièces sont absentes des manuels des Füssli (FÜSSLI 1769-1779, FÜSSLI 1771, FÜSSLI 1798-1806), de Heller (HELLER 1850) et de Béraldi (BÉRALDI 1981).

Liotard est de ceux qui ont fait beaucoup d'autoportraits (comme Albrecht Dürer [1471-1528], Pierre Paul Rubens [1577-1649], Rembrandt [1606-1669], Anton Raphael Mengs [1728-1779], Anton Graff...); sa barbe à la turque – un accoutrement rarissime dans la société occidentale de l'époque – contribue à sa célébrité. Son unique commentaire sur l'un de ses autoportraits se rapporte à celui où il se montre un peu comme Démocrite riant du monde et pointant avec le doigt vers l'extérieur¹. Dans le catalogue de son exposition de Londres (1773), il le décrit malicieusement comme «son portrait, riant et montrant ce qui le fait rire. La figure est très saillante et très fine» – sachant fort bien que cela n'explique rien, le geste de pointer étant une formule courante dans le répertoire du portrait².

Objet de cette étude, le moins connu parmi ses autoportraits est gravé à l'eau-forte et se présente comme l'une des quinze gravures de la main de Liotard³. Vers 1733, il fit à Paris son seul autre autoportrait gravé à l'eau-forte, une très petite tête. La technique de la pièce analysée ici rompt manifestement avec l'extrême délicatesse d'exécution de ses quatre gravures antérieures – *Le Chat malade*, *Étienne Goupil*, *René Héroul*, *Le Petit Autoportrait* – dont la manière, caractérisée par un trait court, vibrant et lumineux, dérive d'Antoine Watteau (1684-1721). *L'Autoportrait dans l'atelier* fait preuve d'un travail plus consistant et régulier. L'emploi de tonalités dans les zones sombres du fond, devant lesquelles les œuvres d'art illuminées se détachent, démontre, en particulier, l'étude des eaux-fortes de Rembrandt.

En l'absence d'autres gravures de Liotard de la même époque, la technique, à elle seule, ne résout pas la question de l'attribution. Certains aspects peuvent surprendre : ni la sculpture, ni le paysage, ni la théorie, n'importèrent à Liotard. L'attitude de la figure, en manteau et portant un bonnet, les jambes croisées, est curieuse. L'homme sur le dessin qu'il tient fait la grimace. La gravure serait-elle une œuvre satirique française ou anglaise contre le portraitiste jaloux de ses rivaux ? La cohérence de la thématique exposée ci-après aussi bien que la qualité de la technique soutiennent au contraire l'attribution à Liotard. Le fait qu'aucune adresse d'éditeur ne soit inscrite sous l'image indique que la pièce n'a pas été confiée à un distributeur. Comme ses autres gravures, elle est donc d'une extrême rareté. Pour ce qui est de la date, la barbe, que l'artiste porta entre 1743 et son mariage en 1756, est ici plus longue que celle des autoportraits de 1744, comparable à celle de l'émail de 1748 du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie⁴, sur lequel Liotard porte un bonnet de type semblable, et à celle du grand pastel devant le chevalet, du Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, exposé à Paris en 1752⁵. Le visage est plus mince dans la gravure, mais ne paraît pas plus âgé. Placer l'origine de la gravure vers 1750 semble s'imposer, ce qui en fait une pièce isolée dans la production de Liotard, qui résidait alors à Paris (pour la seconde fois, de 1746 à 1753). Au cours du passage précédent à Vienne, de 1743 à 1745, il n'avait gravé que les têtes de deux planches faites par Camerata d'après ses dessins orientaux ; plus tard, il ne reprit la gravure que pour les sept planches à la manière noire exécutées vers 1778-1780 en vue de son *Traité des principes et des règles de la peinture*.

L'Autoportrait dans l'atelier n'est pas cité dans les premiers manuels de gravure⁶. Il est décrit et reproduit pour la première fois dans la monographie de Tilanus de 1897⁷ mais n'a jamais été pris en considération dans la littérature. Il s'agit de la seule composition d'intérieur gravée de Liotard – la gravure des *Fumeurs flamands* reproduisant un tableau de David Téniers, dit «le Jeune» (1610-1690) –, ce qui lui confère une importance particulière parmi le petit *corpus* de ses gravures. Unique par son type, l'image n'est pas un portrait traditionnel de peintre dans son atelier, car le lieu n'en est pas un. Il n'y a aucun accessoire de peinture ou de dessin, et l'homme ne se profile pas en peintre, mais en collectionneur,



1. Jean-Étienne Liotard (1702-1789) | *Autoportrait dans l'atelier*, vers 1750 | Eau-forte, 150 × 190 mm (collection privée)

en théoricien, en «curieux», selon le vocabulaire du XVIII^e siècle, voire en marchand d'art. Par la longue barbe et les traits du visage on l'identifie comme Jean-Étienne Liotard : contrairement à ce qu'il pratique dans ses autres autoportraits, il ne met pas ici l'accent sur son individualité, mais pose plutôt comme un personnage type du monde des arts.

La composition, soigneusement équilibrée, peut être ressentie comme un assemblage quelque peu hétéroclite. Il n'existe ni tableau ni dessin correspondants de Liotard. Par analogie avec la plupart des gravures de l'artiste, le dessin préparatoire inconnu était probablement en sens opposé, avec lecture spontanée de gauche à droite et geste de désignation par la main droite. L'homme occupe le centre ; de part et d'autre, il y a un paysage sur le chevalet et un tableau mythologique accroché à la paroi, deux statues, un dessin et un livre au sol. Le visage est vu de face, son regard pénétrant porté sur le spectateur. Il est assis de façon informelle, les jambes croisées. La lumière provient de la gauche. Les œuvres d'art et objets, une bonne douzaine, entourent la figure de toute part en remplissant la surface, au point que l'espace n'importe guère. Le modeste mobilier consiste en un

7. Voir note 3



2. Jean-Étienne Liotard (1702-1789) | *La Princesse de Darmstadt*, 1745/1746 | Pastel sur parchemin, 625 × 485 mm (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. 2692)

3. Jean-Étienne Liotard (1702-1789) | *François Tronchin montrant son Rembrandt*, 1757 | Pastel sur parchemin, 375 × 460 mm (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1978-54)



fauteuil domestique ordinaire de la même époque, un chevalet, une table et une étagère. Le geste conventionnel de la main pointée en direction du tableau mais, si l'on suit le regard du peintre, cette attitude a plutôt une valeur explicative de l'ensemble de la mise en scène. L'autre main tient un dessin représentant un buste de paysan avec bonnet, du genre de Téniers.

Le vêtement n'est pas ostensiblement turc ou arménien, si on le compare aux personnages peints par Vanmour. L'élégante robe de chambre est certes bordée d'une riche fourrure, comme dans l'autoportrait au pastel de Dresde⁸; les pantalons sont serrés, l'homme est en chaussures d'intérieur. L'effet rejoint celui de la grande draperie portée par Charles Le Brun dans le portrait de Nicolas de Largillière cité plus loin. Liotard, qui jamais ne s'est portraituré portant un turban, est coiffé d'un bonnet de fourrure assez plat, enfoncé sur le front.

L'œuvre mise le plus en évidence est le paysage sur le chevalet, une toile sur châssis qui semble être terminée. C'est une fantaisie dans le goût hollandais italianisant du XVII^e-XVIII^e siècle au format carré insolite. Apparaissent, en outre, quatre sculptures, dont une statue féminine antique, nue, au bras coupé, surgissant d'un emplacement indéfini, et le plâtre d'une tête de femme en buste, posé sur un cahier de feuilles de papier où l'on voit le dessin d'un jeune homme en buste à la française, avec bonnet. Comme accents dans les coins inférieurs, il y a, d'une part, un dessin d'un homme rembranesque en buste avec bonnet, et, d'autre part, un grand recueil, comme un portefeuille de gravures, surmonté d'un rouleau de papier ou de toile. Au fond, deux statuette masculines du type de la Renaissance italienne, soit un bambin et ce qui semblerait être par son allure un Saint Georges ou un Saint Jean-Baptiste à cause de la croix, et une demi-douzaine de livres, une feuille de papier avec encrier et plume et un rouleau.

8. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. P 159



4. Jean-Étienne Liotard (1702-1789) | *Autoportrait dans l'atelier*, réduction en portrait de Rembrandt, par Richard Purcell (en activité entre 1754 et 1766), 1766 | Eau-forte et aquatinte, 138/147 × 108 mm (Londres, British Museum, inv. Anderdon 1869)

Derrière le personnage central, une grande toile, de composition à l'italienne, est fixée à la paroi, sans cadre. On y voit un dessin préparatoire : on distingue, à gauche, Minerve, protectrice des arts, coiffée d'un casque, placée immédiatement à côté de la tête de Liotard ; au centre se trouve un homme en habits simples avec bonnet, de toute évidence un peintre, qui tient, en le désignant à Minerve, un grand tableau montrant, lui aussi, le dessin préparatoire d'une jeune femme nue assise, s'appuyant du bras gauche sur une base et levant le droit au-dessus de sa tête. Ce thème n'est pas une allégorie courante des arts, mais tire sa signification de l'ensemble de l'image : comme le peintre antique recommande à la déesse le nu classique, Liotard désigne au spectateur la nature sous la forme du paysage et l'étude de la figure sous la forme du dessin.

Le choix des œuvres exclut sciemment les spécialités de Liotard que sont le portrait sur commande, le pastel, la miniature, l'orientalisme. La sculpture classique, le nu, les sujets mythologiques, le paysage et les traités théoriques sont, à cette date, inexistant dans sa production. Ce choix surprenant, mais bien médité, a valeur de déclaration programmatique. Liotard y affirme avec autorité sa connaissance et sa maîtrise de toutes les parties de l'art, soit du dessin (il en tient un à la main), de la peinture qu'il désigne, et de la sculpture antique et de la Renaissance. La sculpture et le tableau mythologique sont placés derrière le personnage, faisant figure de données fondamentales pour la profession de peintre. Au premier plan se situent en revanche le paysage, le plus apte à affirmer le principe de l'imitation de la nature si cher à Liotard, et l'étude de l'homme ainsi que l'exercice du métier, invoqués par les trois dessins de figures en buste de types hollandais, flamand et français. Les livres et les instruments d'écriture sont présents, mais relégués au fond.

La seule autre composition de Liotard mettant en scène un peintre dans un intérieur est le pastel de 1745 montrant la jeune *Princesse de Darmstadt* (fig. 2), l'unique élève de sa carrière, s'appêtant à entreprendre un pastel. Il se limite, comme il se doit, à un chevalet et à une petite table avec les bâtons de pastel, mais, comme il s'agit de l'atelier d'une personne noble, il ajoute un manteau doublé d'hermine ostensiblement déposé sur le fauteuil à droite de la scène. C'est le type d'image du peintre dans l'atelier, mais en l'occurrence d'un peintre amateur, puisqu'il s'agit surtout de mettre en lumière le statut social et les capacités de la princesse. Ce n'est pas un hasard si le pastel sur le chevalet n'est pas encore commencé. Un autre pastel de Liotard de 1757 est consacré au conseiller François Tronchin montrant la pièce maîtresse de sa collection, la *Femme au lit* de Rembrandt (fig. 3). Le propos est ici plus simple et plus direct que dans l'autopportrait gravé.

Le nom de Rembrandt donne lieu d'évoquer une curieuse réduction de la gravure de Liotard (fig. 4). Le British Museum possède un exemplaire réduit et retravaillé de cette gravure⁹, en hauteur, inscrit *Purcell fecit*, s'étendant à gauche jusqu'au pont dans le paysage, à droite jusqu'au coude de Liotard, en bas jusqu'au pied. En bas à gauche un cartouche daté 1766 (*sic*), dans la marge inférieure *Rembrandt Van Ryn*. Il s'agit de la planche originale de Liotard coupée, puis dotée de quelques ombres à l'aquatinte. Richard Purcell fut un graveur à la manière noire peu important, né à Dublin, établi depuis 1755 à Londres, où il mourut vers 1766. On ignore comment il obtint le cuivre de Liotard ; son intervention irréversible peut d'ailleurs confirmer la rareté de la gravure originale. Malgré l'absence de signature, Purcell ne pouvait ignorer qu'il s'agissait de Liotard (dont il grava aussi une *Liseuse* en 1754) ; d'autre part, les autoportraits gravés et peints de Rembrandt ne manquent pas. La technique et le bonnet de cette pièce pouvaient sanctionner une identification avec Rembrandt. Une pratique courante dans certains dictionnaires admettait d'ailleurs d'échanger un portrait pour un autre, faute d'image appropriée.

9. Dans un volume intitulé « Society of Artists of Great Britain Presented by J. Anderdon 1760 ». Il s'agit du seul exemplaire connu de cette gravure : peut-être a-t-il été fait en vue d'une insertion dans un dictionnaire d'artistes.



5. Johannes Galle (1600-1676), d'après Jan van der Straet, dit «Stradanus» (1523-1605) | *Atelier d'artiste*, vers 1550 | Gravure, 140 × 192 mm

6. Frans Francken II (1581-1642) | *Galerie d'art*, 1636 | Huile sur toile, 93,5 × 123,3 cm (collection privée)



La gravure de Liotard s'insère dans une longue tradition iconographique du peintre dans l'atelier, plus spécifiquement du portrait/autoportrait dans l'atelier, un type d'image riche en grands noms de la peinture, comprenant normalement le motif du tableau dans le tableau. Examinons quelques-unes des nombreuses ramifications, allant d'Apelle et Zeuxis à saint Luc, à l'atelier du maître, l'académie d'art, l'inspiration de l'artiste ou le sens de la vue.

Le thème de l'atelier de l'artiste à la Renaissance est résumé par la gravure de Johannes Galle vers 1550 d'après Jan van der Straet, dit «Stradanus» (fig. 5). De Rembrandt, Liotard pouvait connaître le petit tableau, conservé aujourd'hui à Boston (1629)¹⁰, montrant un peintre, peut-être lui-même, debout au fond d'une pièce, examinant un tableau placé sur le chevalet au premier plan et dont le spectateur ne voit que le revers, une œuvre qui se trouvait à l'époque à Paris. C'est la formulation la plus élémentaire du thème du peintre qui s'interroge sur sa création. Telle n'est pas la question posée par la gravure de Liotard.

La peinture flamande du XVII^e siècle mit à l'honneur l'image de la galerie d'art, réelle ou fictive, avec ou sans un peintre au travail, avec ou sans un noble mécène ou propriétaire¹¹. Frans Francken II (1581-1642), David Téniers, dit «le Vieux» (1582-1649), Jan Bruegel de Velours (1568-1625), Jan van Kessel (1626-1679), Willem van Haecht (1593-1637) en sont les protagonistes. On y trouve presque toujours inclus des antiques, des dessins, des estampes, des livres et des objets de curiosité. Liotard, friand de peinture flamande et hollandaise, connaissait de telles images, sans en posséder lui-même. Sa gravure s'en ressent encore. Il suffit de la comparer avec un tableau de Francken (1636), dans lequel *Pictura* personnifiée peint un *Jugement de Midas* et est entourée d'un grand nombre de tableaux, sculptures, livres, ainsi que d'un poète, d'un musicien et de plusieurs collectionneurs¹² (fig. 6).

Abraham Bosse (1602-1676) reprit le sujet de manière didactique. Dans l'une de ses gravures (fig. 7), on voit un portraitiste au travail, élégamment habillé, dans un somptueux

10. *L'Artiste dans son atelier*, 1629, huile sur toile, 24,8 × 31,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 38.1838, collection Zoe Oliver Sherman, offerte en mémoire de Lillie Oliver Poor

11. SPETH-HOLTERHOFF 1957; GEORGEL 1987

12. HÄRTING 1989, n° 370, repr. Le thème du jugement de Midas est une allégorie du bon jugement artistique récompensé et du mauvais jugement puni.

7. Abraham Bosse (1602-1676) | *Le Peintre dans l'atelier*, 1643 | Eau-forte, 252 × 321 mm au trait carré, 254 × 326 mm à la cuvette (Bibliothèque nationale de France, inv. BNF Est., KC 164, t. IV)



atelier, avec un commanditaire et une galerie de tableaux de divers sujets, dont celui derrière le peintre montre en clé classique un homme debout en train de peindre une reine tenant un sceptre ou Apelle portraiturant Campaspe sous les yeux d'Alexandre ? Pour marquer le contraste, un page présente à l'artiste une gravure qui n'est autre que celle reproduisant un petit tableau de genre d'Andries Both (c. 1613 – c. 1637), souvent gravé, qui représente un peintre pauvre et déchu dans son misérable atelier¹³. Liotard qui, dans son *Traité des principes et des règles de la peinture*, fulmine contre les peintres ne respectant pas ses règles, aurait pu souscrire à l'inscription se trouvant dans la marge inférieure de la gravure de Bosse : « Que le Graveur ingenieux / Faict bien icy voir à nos yeux / L'excellence de la peinture ! / Et que cet Art me semble beau, / Quand il imite la Nature / Par les merveilles du pinceau ! / Celuy dont la noble maniere / Joint les ombres à la lumiere / En mille tableaux differans, / N'est pas de ces Peintres vulgaires, / Qui passent pour des ignorans / Dans leurs Ouvrages ordinaires. »

À la date de son autoportrait gravé, Liotard se trouvait à Paris à l'apogée de son succès de portraitiste. Il peignit alors la famille royale et son grand autoportrait. À l'Académie de Saint-Luc il exposa en 1751 sept pastels et l'année suivante non moins de trente œuvres. C'est dans cette optique que peut s'expliquer l'iconographie ostentatoire de la gravure. L'hypothèse est soutenue par la seule autre œuvre offrant un programme comparable et que Liotard pouvait connaître, à savoir la pièce de réception à l'Académie de 1686 qui fut demandée à Nicolas de Largillière (1656-1746), représentant Charles Le Brun (1619-1690), dans un atelier fictif (fig. 8). On y voit, en contresens de la gravure de Liotard, Le Brun assis et vêtu de façon analogue à Liotard, geste et regard identiques, son tableau, *La Conquête de la Franche-Comté* – réalisé pour la galerie de Versailles –, sur le chevalet, ainsi que, comme accessoires, des sculptures – dont, en bas à gauche, une réduction du *Torse du Belvédère* et, face au peintre, celle du *Gladiateur Borghèse* de la collection Al-

13. DE JONGH/LUIJTEN 1997, p. 247



8. Nicolas de Largillière (1656-1746) | Charles Le Brun, 1686 | Huile sur toile, 232 × 187 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 5661)

9. Jean Daullé (1703-1763), d'après Hyacinthe Rigaud (1659-1743) | *Autoportrait de Rigaud avec son épouse*, 1742 | Eau-forte, 460 × 331 mm (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques)



bani –, des gravures, des dessins et des livres. À peine y distingue-t-on les pinceaux que Le Brun tient dans sa main gauche. Le tableau de Largillière n'est certes pas un autoportrait ; il rend hommage à Le Brun, premier peintre du roi, lequel, à son tour et par son œuvre, rend hommage à Louis XIV. En 1746, Maurice Quentin de La Tour (1704-1788) avait été admis comme pastelliste à l'Académie royale. À la suite d'un changement de goût, Liotard ne pouvait plus en espérer autant puisque, en 1749, il fut décidé de ne plus y recevoir de purs pastellistes.

Plus près en date de Liotard, une autre œuvre mérite d'être évoquée dans ce contexte : la gravure magistrale faite en 1742, elle aussi comme pièce de réception à l'Académie, par Jean Daullé (1703-1763), nommé graveur du roi l'année suivante, d'après l'*Autoportrait* de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), recteur de l'Académie, en train de peindre son épouse (fig. 9)¹⁴. Rigaud et Largillière sont les suprêmes portraitistes de leur génération. Le premier se donna en habit formel, portant l'ordre de Saint-Michel. La mise en scène comporte de grandes draperies et des motifs architecturaux. Sur le plan du métier de la gravure, Liotard ne put rivaliser avec la virtuosité de Daullé.

14. GRAMACCINI/MEIER 2003, p. 136, reproduit l'état portant au bas l'inscription supplémentaire « Gravé par Jean Daullé, pour sa Réception à l'Académie en 1742. », eau-forte, 460 × 331 mm.

15. Connu en plusieurs exemplaires. Salon de 1740, gravé en 1743 par Pierre-Louis de Surugue (1710-1772) : voir Chardin 1979, n° 66.

On mesure aussi la différence entre la gravure de Liotard et deux tableaux récents d'éminents maîtres français contemporains qu'il pouvait connaître. *Le Singe qui peint*, de Chardin, de 1740 (fig. 10)¹⁵, remonte à une composition de Watteau, gravée par Desplaces, et, au-delà, à Téniers et à une tradition iconographique complexe. Le tableau semble avant tout être une plaisanterie sur l'imitation servile de la nature, le singe incarnant depuis l'Antiquité l'imitateur.



10. Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) | *Le Singe qui peint*, 1740 | Huile sur toile, 28,5 × 23,5 cm (Chartres, Musée des beaux-arts)

11. François Boucher (1703-1770) | *Le Peintre de paysage*, vers 1733 | Huile sur toile, 27 × 22 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. MI 1024)

12. Hubert Robert (1733-1808) | *L'Atelier du peintre*, 1763/1765 | Huile sur toile, 37 × 46 cm (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. 2586)





Un petit tableau de Boucher, *Le Peintre de paysage*, vers 1733 (fig. 11)¹⁶, montre un apprenti peintre dans un recoin d'une pièce modeste, pensif devant un tableau de paysage. L'original de ce paysage par Boucher lui-même existait en effet¹⁷, mais cela ne fait pas du jeune peintre dans l'atelier un autoportrait. Dans une veine légère, le tableau peut vouloir dire que l'artiste sait créer d'imagination, sans l'étude de la nature. L'air découragé du jeune peintre s'expliquerait en revanche, en anticipation d'un thème cher au romantisme, par l'idée que génie et pauvreté peuvent être synonymes.

16. Boucher 1986, n° 22. Il existe d'autres tableaux de peintres dans l'atelier par Boucher, dont une variante de celui-ci, gravée par Igonet en 1752.

17. Perdu. Gravure en revers par Jean Daullé, 1758.

Poursuivant cette idée, un petit tableau de Hubert Robert (1733-1808), *L'Atelier du peintre* (fig. 12), montre un jeune dessinateur dans une pièce en désordre en train de copier au crayon le buste d'une femme. Au concept de l'artiste démuné s'ajoute celui de la difficulté de maîtriser l'art du passé. Une statue à l'antique et plusieurs dessins à la paroi complètent la mise en scène.

18. Un livre fascinant à ce sujet est *Portrait de l'artiste · Images des peintres 1600-1890* (SPIKE/PEREGO/SAEZ 1991-1992). Quelques ateliers sont plus ou moins conservés en tant que musées, dont ceux de Lord Leighton (1830-1896) à Londres, de Gustave Moreau (1826-1898) à Paris ou de Franz Stuck (1863-1928) à Munich.

L'atelier du peintre continue d'être un thème cher au XIX^e siècle. Les ateliers d'un grand nombre de peintres éminents deviennent des salons de rencontre luxueux, munis d'un mobilier somptueux, de sofas, de peintures et de sculptures, de palmiers, de tapis et de draperies, où figurent, parfois, des personnages en accoutrements orientaux ou exotiques, comme en témoignent de nombreuses photographies d'époque¹⁸. Nous terminons en revanche ce survol sélectif par une lithographie d'Honoré Daumier (1808-1879), datée de 1865, *L'Amateur* (fig. 13), qui ne présente pas un peintre, mais un collectionneur, commodément assis dans son cabinet, les jambes croisées presque comme dans la gravure de Liotard, contemplant une statuette de la Vénus de Milo, entouré de tableaux, de dessins, de statues, de livres et d'un cartable. Sans référence dogmatique ou personnalisée, l'image livre un commentaire social objectif, agrémenté d'une pointe d'ironie érotique.

Bibliographie

- ANDRESEN 1873 Andreas Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler, nach dem praktischen Handbuch für Kupferstichsammler von Joseph Heller*, Leipzig 1873
- BAEZNER *et alii* 2003 Anne Baezner, rédaction, César Menz, Fabienne Xavière Sturm, Laurent Chenu, «Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie · Catalogue des pièces dérobées le 24 novembre 2002», *Genava*, n.s., LI, 2003, pp. 1-134
- BASAN 1767 François Basan, *Dictionnaire des graveurs*, 4 volumes, Paris 1767
- BÉRALDI 1981 Henri Béraldi, *Les Graveurs du XIX^e siècle · Guide de l'amateur d'estampes modernes*, 10 volumes, Paris 1981 (reproduction photomécanique de l'édition originale en 12 volumes, Paris 1885-1892)
- Boucher 1986 *François Boucher 1703-1770*, catalogue d'exposition, New York, Metropolitan Museum of Art, 17 janvier – 4 mai 1986, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 mai – 17 août 1986, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 septembre 1986 – 5 janvier 1987, Paris 1986
- Chardin 1979 Pierre Rosenberg (dir.), *Chardin 1699-1779*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 janvier – 30 avril 1979, Paris 1979
- DE JONGH/LUIJTEN 1997 Eddy de Jongh, Ger Luijten, *Mirror of Everyday Life · Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, Amsterdam 1997
- FOSCA 1942 François Fosca, *Liotard*, Formes et couleurs, Lausanne 1942
- FOSCA 1956 François Fosca, *La Vie, les voyages et les œuvres de Jean-Étienne Liotard, citoyen de Genève, dit le peintre turc*, Lausanne – Paris 1956
- FÜSSLI 1769-1779 Johann Kaspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, 5 volumes, Zurich 1769-1779
- FÜSSLI 1771 Johann Kaspar Füssli, *Raisonirendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*, Zurich 1771
- FÜSSLI 1798-1806 Hans Rudolf Füssli, *Hans Rudolph Füsslins kritisches Verzeichnis der bessten, nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche*, Zurich 1798-1806
- GEORGEL 1987 Pierre Georgel, *La Peinture dans la peinture*, Paris 1987
- GORI-GANDELLINI 1771 G. Gori-Gandellini, *Notizie istoriche degl'intagliatori*, Sienne 1771
- GRAMACCINI/MEIER 2003 Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation · Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, Munich 2003
- HÄRTING 1989 Ursula Alice Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642) · Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren 1989
- HUBER 1796 Michael Huber, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über di vornehmsten Kupferstecher*, 2 volumes, Zurich 1796
- HUMBERT/REVILLIOD/TILANUS 1897 E. Humbert, A. Revilliod, W. Tilanus, *La Vie et les œuvres de Jean-Étienne Liotard*, Amsterdam 1897
- KOSCHATZKY 1969 Walter Koschatzky, «Das Bildnis der Kaiserin Maria Theresia», *Parnass*, septembre 1969
- Liotard 2002 Claire Stoullig, Isabelle Félicité Bleeker (dir.), *Jean-Étienne Liotard (1702-1789) dans les collections des Musées d'art et d'histoire de Genève · Exposition organisée à l'occasion du tricentenaire de sa naissance*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 23 mai – 22 septembre 2002, Genève 2002
- LOCHE/ROETHLISBERGER 1978 Renée Loche, Marcel Roethlisberger, *L'Opera completa di Liotard*, Milan 1978
- Maria Theresia 1979 *Maria Theresia und ihre Zeit*, Vienne 1979
- Maria Theresia 1980 *Maria Theresia und ihre Zeit · Zur 200. Wiederkehr des Todestages*, catalogue d'exposition, Vienne, Schloss Schönbrunn, 13 mai – 26 octobre 1980, Vienne 1980
- NAGLER 1839 Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Munich 1839
- SPETH-HOLTERHOFF 1957 Simone Speth-Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Bruxelles 1957
- SPIKE/PEREGO/SAEZ 1991-1992 John T. Spike, Elvire Perego, Evelyne Saez (réd.), *Portrait de l'artiste · Images des peintres 1600-1890 · Catalogue de tableaux et dessins anciens et de photographies du XIX^e siècle*, Paris 1991-1992
- STRUTT 1786 Joseph Strutt, *A Biographical Dictionary of all the Engravers from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time and a Short List of their Most Esteemed Works*, Londres 1786
- TILANUS 1936 Numa Tilanus, *Jean-Étienne Liotard*, manuscrit déposé au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire, Genève 1936

Crédits des illustrations

Archives auteur, fig. 9 | Chartres, Musée des beaux-arts, fig. 10 | Cleveland Museum of Art, fig. 3 | Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, fig. 2 | Londres, British Museum, fig. 4 | Londres, Prudence Cuming Associates Limited, fig. 6 | MAH, Nathalie Sabato, fig. 1 | Paris, Bibliothèque nationale de France, fig. 7 | Paris, Réunion des Musées nationaux, fig. 8 | Paris, Réunion des Musées nationaux, Gérard Blot, fig. 11 | Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Tom Haartsen, fig. 12 | www.cultuurnetwerk.org, fig. 5 | www.anamorfose.be, fig. 13

Adresse de l'auteur

Marcel Roethlisberger, professeur émérite
d'histoire de l'art, Université de Genève,
Faculté des lettres, Département d'histoire de
l'art, boulevard des Philosophes 22,
CH-1205 Genève