Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 26 (1978)

Artikel: Liotard avec variations : les autoportraits de Jean-Etienne Liotard
Autor: Reichler, Claude
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728621

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: 16.07.2025

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

Liotard avec variations
Les autoportraits de Jean-Etienne Liotard

par Claude Reichler

La touche et le fini

Liotard abomine la *touche*. Il veut qu'on peigne «nettement, proprement et uniment» (*Traité*, p. 59) [1] et qu'on bannisse de la peinture toute trace de la hâte, de la paresse, de la fausse liberté. Rubens et Rembrandt mêmes, «les deux peintres les plus touchés», ne trouvent pas grâce à ses yeux. C'est que la touche dépose sur la toile le témoignage d'une présence incongrue, elle est comme le corps du peintre devenu pâte, empâtement ombreux ou clair par lequel le tableau s'alourdit d'une sorte d'indécence. Cette proscription ressortit chez Liotard, autant qu'à l'esthétique, à la morale secrète et à la métaphysique picturale.

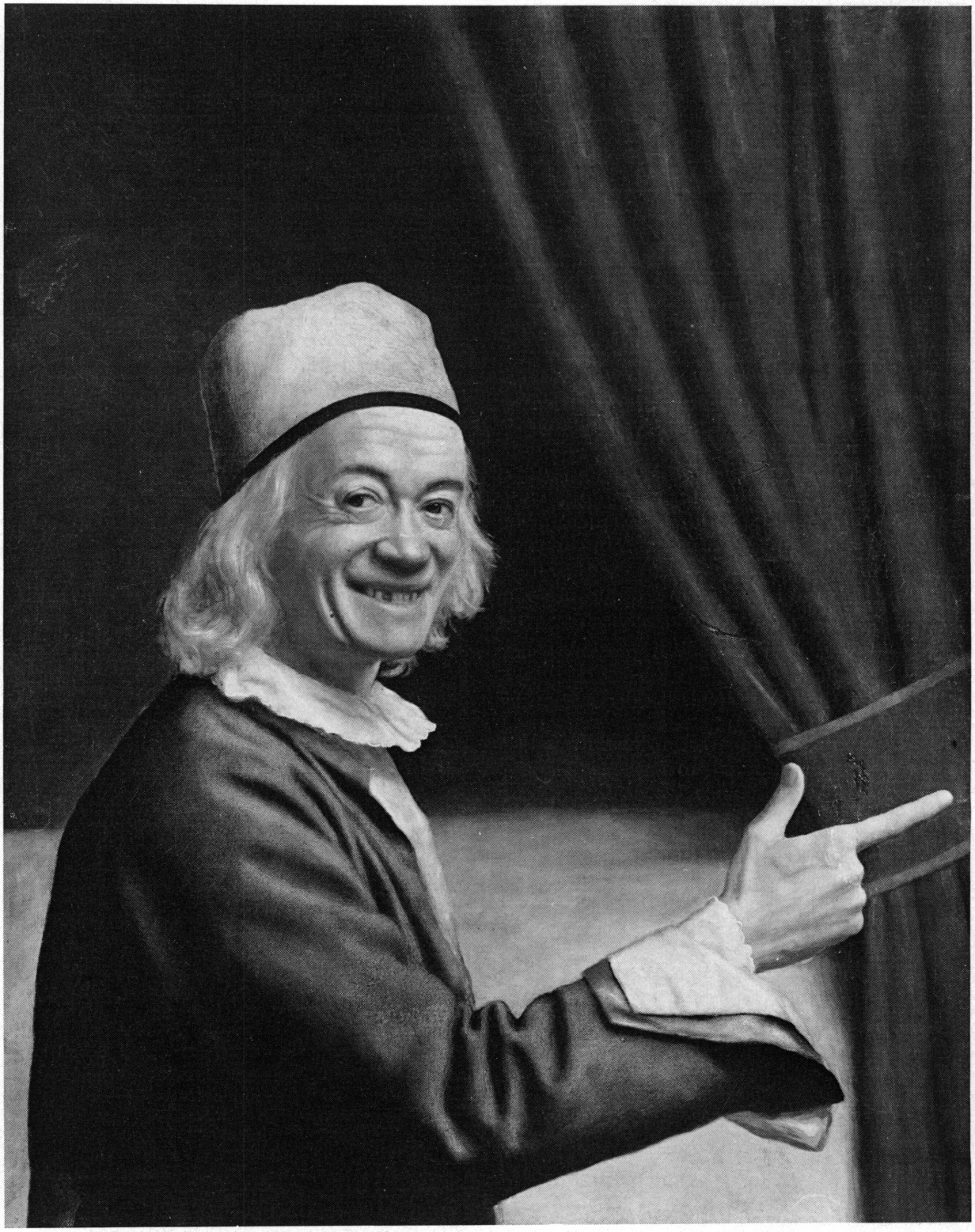
Aux laideurs du touché, il oppose les mérites du *fini:* l'«expression», l'«harmonie», l'«effet», le «contraste», le «saillant»... – toutes les catégories qu'il dénombre comme un fantasque classificateur, et surtout la «grâce», dépendent de cette qualité par quoi l'objet peint, revêtu de perfection, peut entrer dans l'éternité: «La peinture est le miroir immuable de tout ce que l'univers nous offre de plus beau», proclame-t-il au seuil de son *Traité des principes et des règles de la peinture*. Si la touche a pour effet de laisser voir sur la surface du miroir la contingence et l'avidité (financière, en l'occurrence: le peintre «touché» est âpre au gain, dit Liotard), la fonction du fini sera, au contraire, d'éliminer cette présence: par le surcroît de travail qu'il s'impose, le peintre nous offre l'ultime élégance de disparaître de sa peinture.

La «vérité» que Liotard cherche à rendre s'accomplit donc idéalement lorsque l'imitation, le portrait, subsiste seul, comme s'il n'y avait pas eu d'imitateur. Le spectateur est placé face à une image d'où l'artiste, par les raffinements de son art, s'est efforcé d'effacer les traces de cet art même. On voit bien ici ce qui sépare les autoportraits liotardiens de ceux de Rembrandt, auxquels on les a parfois comparés. Mais surtout, on aperçoit les problèmes que fait surgir cet effacement de soi, ce retrait de tout l'aspect pulsionnel de l'acte de peindre, du moment qu'il s'agit de se peindre soi-même.

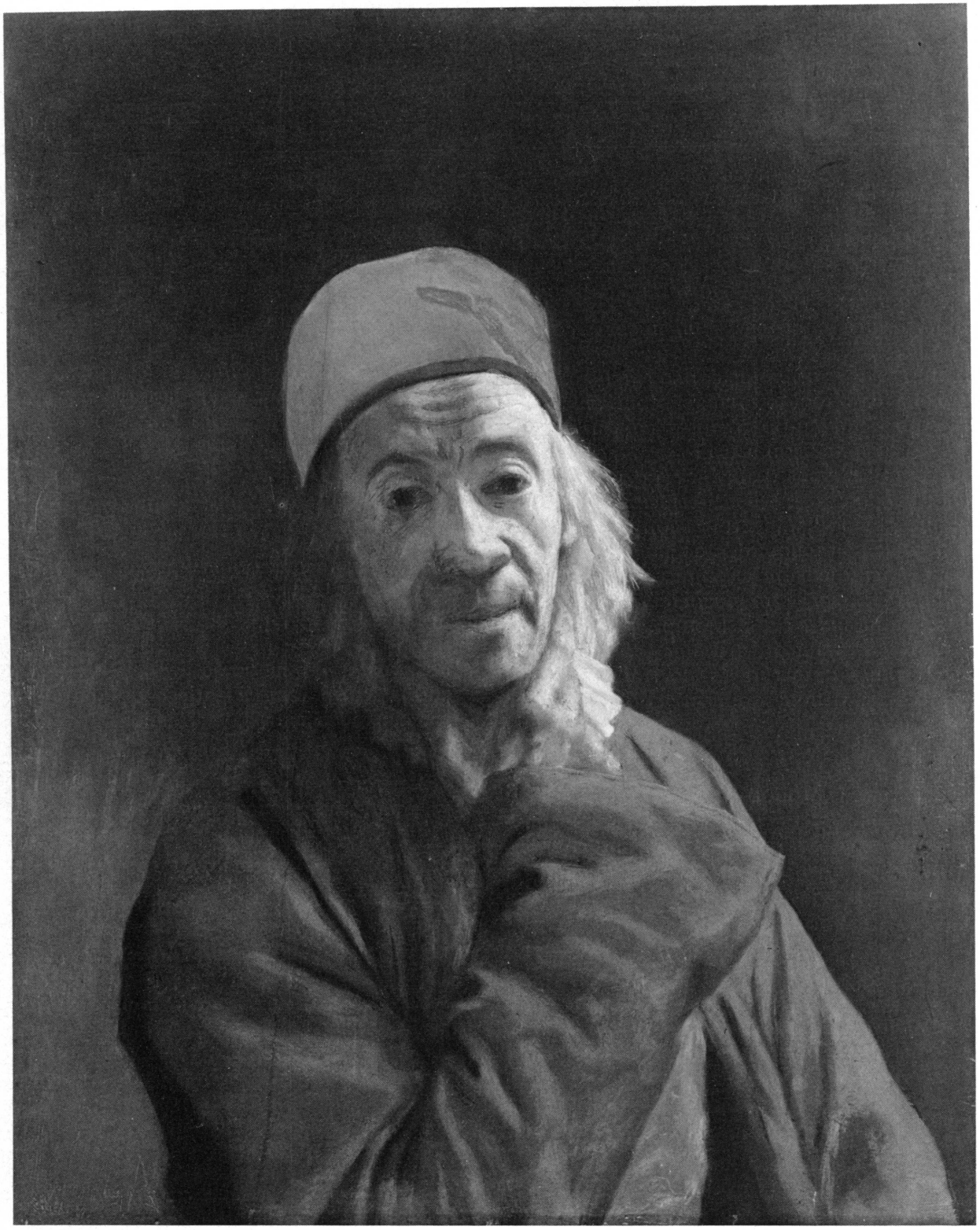
La mise en scène de soi

Si le corps du peintre, l'empreinte de son geste passionné ou contenu, sont chassés du tableau du point de vue de sa facture, ils y reviennent, comme aurait pu dire Liotard, *sub specie aeternitatis,* dans le «fini» immobile et harmonieux de l'image, et, d'une certaine manière, sans que le peintre le sache. Ils acquièrent là une présence et une force étonnantes.

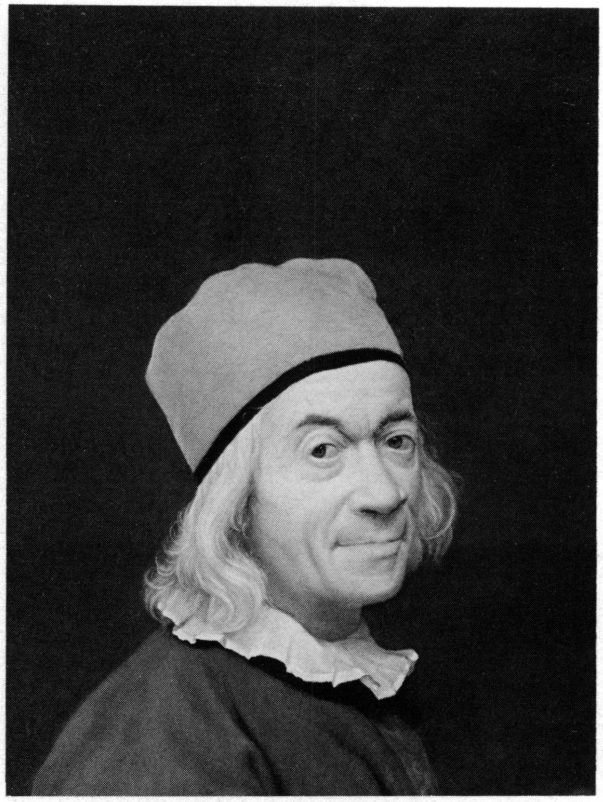
Les quelque quinze autoportraits que Liotard a effectués, de 25 à 80 ans environ, le représentent certes lui-même dans la variété des âges, des attitudes, des humeurs. L'essentiel est pourtant d'un autre ordre: chacun de ces portraits est une variation sur le thème du rapport à soi. Le triomphe, l'enjouement, l'interrogation, l'émotion qu'on lit dans le regard, semblent se rapporter toujours au fait même qui nous vaut de les déchiffrer: l'auto-représentation. Le visage de Liotard que nous présente Liotard, c'est celui d'une réflexivité qui a conscience d'elle-même. Il respecte ainsi une loi de l'autoportrait, qui exige la présence, dans un seul espace, de trois éléments: l'objet,



Liotard riant. 1770
Huile sur toile. 84 × 74 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1893-39.



Liotard âgé, la main au menton. 1770-73.
Pastel sur parchemin collé sur toile. 63 × 52 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire. inv. 1925-5.



Liotard au bonnet rouge. 1765-67
Pastel sur parchemin. 63 × 52 cm.
Genève, Bibliothèque publique et universitaire.

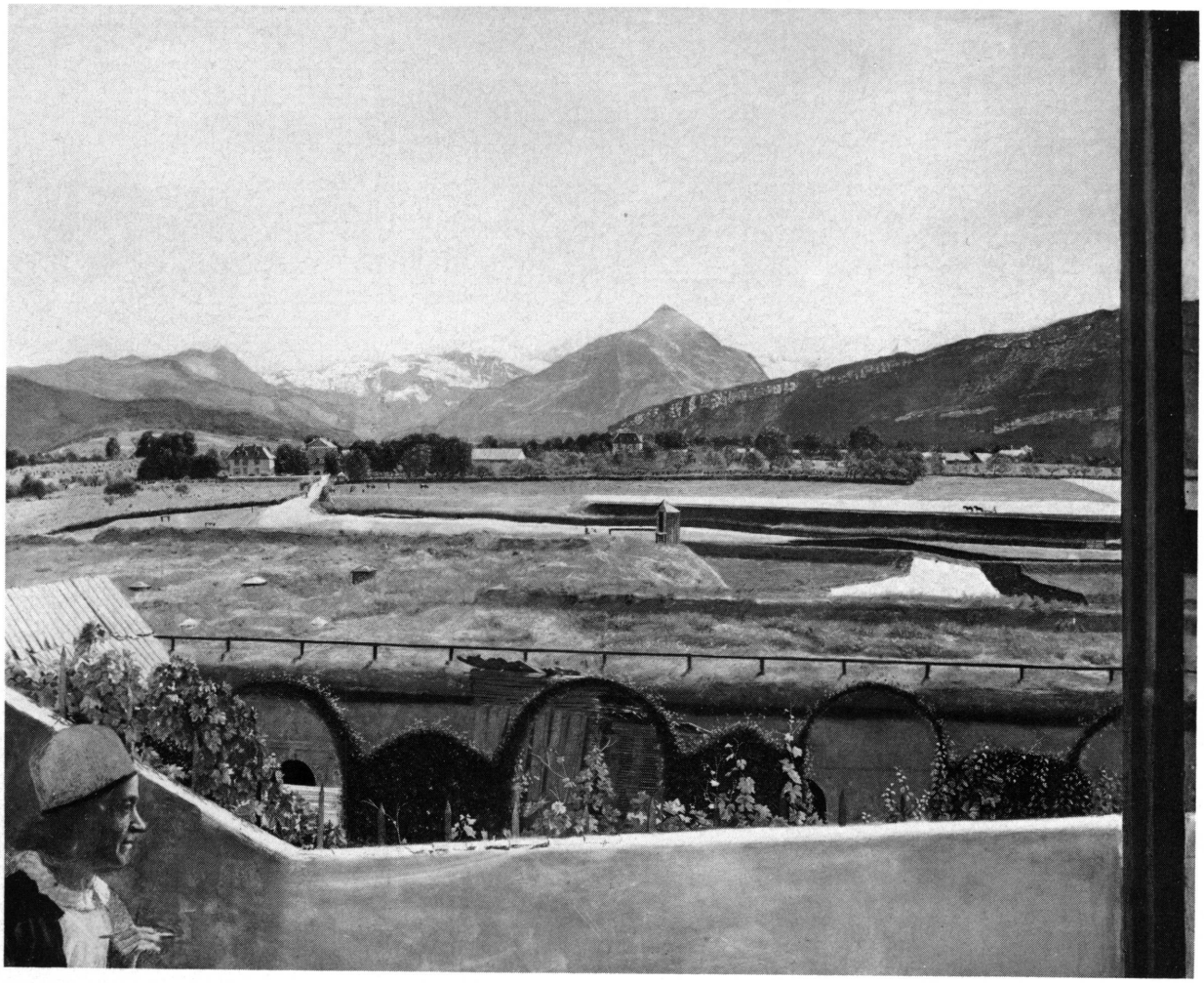
le sujet, et le rapport qui les unit; l'image, le peintre, et le miroir.

Ce rapport est, chez Liotard, le révélateur de la théâtralité intérieure: évincée de l'acte de peindre, peu marquée dans la pose (en accord avec une esthétique idéaliste, l'autoportrait liotardien est litotique, presque pudique), la mise en scène de soi apparaît dans le mélange d'énigme et d'ironie qui divulgue et recouvre les complaisances du regard. Pensons au costume dans lequel Liotard s'est peint si souvent: bonnet rouge enserrant le front et d'où s'échappent, sur les côtés, les touffes symétiques et allongées des cheveux blancs, collerette blanche, veste bleue («Liotard riant» et «Liotard âgé» du Musée de Genève, portrait de la Bibliothèque publique et universitaire, «Vue des glacières» d'Amsterdam, etc.). Que l'expression du visage soit hilare, interrogative ou poignante, l'attirail de la représentation anticipe remarquablement le clown et sa dérision familière. Mais c'est surtout par les formidables barbes à la moldave, vastes et floconneuses, enrichies de volutes, de transparences et de reflets, suspendues au centre du tableau comme des objets indépendants et vivants, qu'éclate le spectacle inconscient et que revient s'étaler le corps fétichisé du peintre, dans un effilochement vaporeux et saugrenu. Ainsi sont traités trois des plus célèbres autoportraits: celui des Offices, celui de Dresde et celui de Genève.

Duplications

L'une des œuvres les plus délicieuses de Liotard, le portrait de la Comtesse de Coventry, existe, semble-t-il, en trois exemplaires. On peut en voir deux, l'un à Genève, l'autre à Amsterdam, pastels de dimensions différentes. Le plus étonnant, dans ces petits chefs-d'œuvre, si on les compare, est qu'ils entremêlent de manière assez vertigineuse l'identité et la différence: la même pièce, le même sofa – mais les couleurs des coussins varient; le même miroir où se reflète la même bordure de porte ou de fenêtre, le même tapis – mais rouge et bleu une fois, bleu et blanc l'autre, et orné un jour d'un vase à fleurs, l'autre de lettres tombées; le même vêtement à l'orientale, la même position rêveuse, mais ce sont deux jeunes femmes différentes...

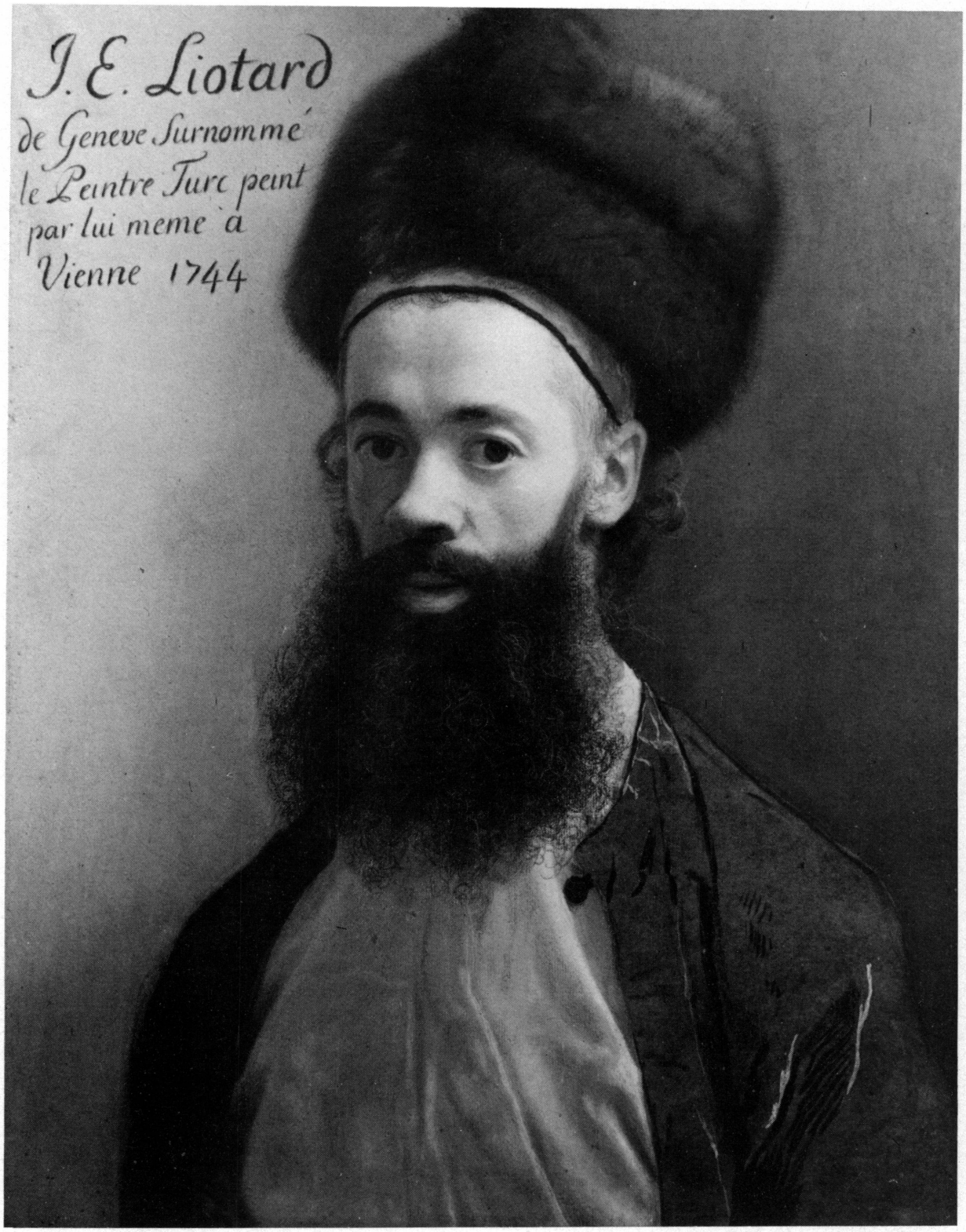
Cette duplication troublante se remarque aussi dans les autoportraits. Tel pastel a sa réplique dans un émail, tel dans une gravure; le «Portrait de l'artiste au bonnet rouge» existe en deux ou trois exemplaires, pastels et dessins; le «Liotard à la barbe» de Genève répond à celui de Dresde, jusque dans le crayon que tient le personnage. Liotard ne se propose que d'imiter la nature, et il ajoute volontiers à la copie d'autres copies – mais avec variations. Il n'y a pas en effet deux doubles absolument semblables: ici c'est un détail du vêtement qui change, là le sourire, ailleurs la posture. Le disparate du même au même ouvre un abîme dans la perception de l'identité: ce Narcisse qui se contemple ne se fixe jamais, il ne se saisit jamais comme une essence stable, il est un



Paysage de Genève vu de la demeure de l'artiste. 1765
Pastel et gouache sur vélin. 45 × 58 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 2949.

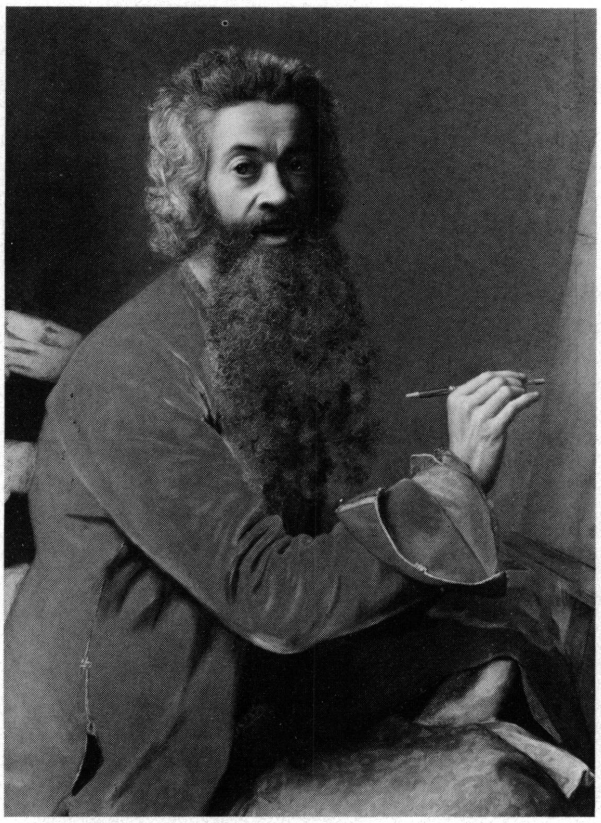
voyageur de l'être. Le peintre représente son propre nomadisme, la série de ses dérobades, sur le fond «immuable» du miroir. En multipliant son image, il ne se possède pas, il disperse la substance de ses apparitions, obstinément la même et diverse.

Le dédoublement des copies connaît, dans certains tableaux, un équivalent structural. Dans les autoportraits «à la barbe» de Genève et de Dresde, Liotard s'est représenté en train de peindre: à Genève, un angle de la toile apparaît sur un chevalet tout à droite; à Dresde, on ne voit que le crayon tenu entre le pouce et l'index comme pour déposer la couleur, à l'extrême gauche de la page, sur un châssis masqué. Dans le «Portrait de l'artiste à la nouvelle barbe», Liotard, assis et vu tout entier, dessine sur un carton posé contre ses genoux, et dont l'avers nous reste invisible. Ailleurs, dans le «Liotard riant», le peintre pointe de son index droit un espace caché au spectateur, mais que lui-même voit, et dans lequel probablement se trouve la cause de son hilarité. C'est toujours, semble-t-il, le même rapport: le lieu de la représentation de soi se redouble d'un espace intérieur, qui est en

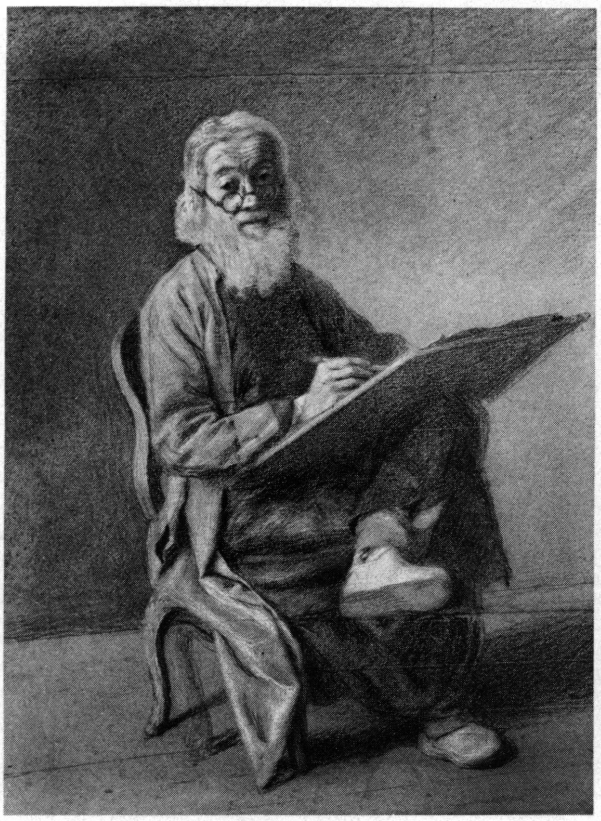


Liotard en costume turc. 1744
Pastel sur parchemin. 61 × 49 cm.
Florence, Musée des Offices, inv. 1890/1936.

Liotard en costume turc. 1744-45
Pastel sur papier. 60,5 × 46,5 cm.
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, inv. P. 159.



Liotard à la barbe. 1749
Pastel sur papier. 97 × 71 cm.
Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1843-5.



Liotard à la nouvelle barbe. 1783
Fusain, rehauts de craie blanche. Papier bleu. 54 × 43 cm.
Genève, collection Bernard Naef.

même temps pointé et refusé. Quelque chose est dévoilé, le visage du peintre dans la vérité qu'il manifeste, et quelque chose est celé, comme un horizon découvert révèle une autre limite, comme de la reproduction d'une copie naît la possibilité d'une différence, et par conséquent d'une interrogation nouvelle. L'existence appelle un espace circonscrit où elle se reflète, s'apparaît, et le reflet à son tour engendre une perspective par où il s'esquive.

L'autoportrait n'est pas seulement un double du réel, son substitut plus ou moins permament, mais un simulacre du fantasme, individuel et collectif, de la représentation de soi. Au siècle des Lumières, et peu d'années après qu'ait été à nouveau autorisé à Genève l'usage des miroirs (aboli au XVIIe par un décret somptuaire), Liotard a éprouvé de sa main patiente, ignorante et fantasque, appliquée à «rapprocher les clairs» et à «rapprocher les ombres» (*Traité,* règles 1 et 2), ce questionnement de notre présence à nous-mêmes, qui tout à la fois émerge et se noie dans la transparence hors du cadre.

[1] *Traité des Principes et des Règles de la Peinture par J.-E. Liotard, citoyen de Genève,* Genève, 1781.

Crédit photographique
Jean Arlaud, Genève: fig. 1.
Gad Borel-Boissonnas, Genève: fig. 2, 7.
Gabinetto Fotografico soprintendenza beni artistici e storici, Florence: fig. 5.
Rijksmuseum, Amsterdam: fig. 4.
Staatliche Kunstsammlungen, Dresde: fig. 6.
Zimmer-Meylan, Genève: fig. 3, 8.