

Remarques sur l'origine et la place de la peinture en émail dans l'œuvre de Liotard

Autor(en): **Boeckh, Hans**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **37 (1989)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728609>

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.

Remarques sur l'origine et la place de la peinture en émail dans l'œuvre de Liotard

Par Hans BOECKH

Ce n'est qu'en 1781 que Jean-Etienne Liotard (1702-1789), alors âgé de soixante-dix-neuf ans, se prononça définitivement, dans un texte succinct intitulé *Traité des principes et des règles de la peinture*, sur les procédés de la représentation picturale et sur ce qu'il considérait comme étant les critères de la perfection en matière artistique. Comme il ressort clairement de la remarque liminaire: «Je me bornerai aux observations que comporte un art auquel je me suis livré dès ma plus tendre enfance», ce texte constitue la somme qu'au soir de sa vie, Liotard entendait léguer à la postérité. La remarque suivante va dans le même sens: «Trop heureux, si toujours aimé pour la gloire d'un art dont je m'occupai plus de soixante ans, et pour celle de ceux qui le cultiveront après moi, je puis encore être utile à mes successeurs, en leur traçant les moyens de conserver un des plus beaux arts dans toute sa pureté!» Formulés *sub specie aeternitatis*, les règles et principes exposés dans le *Traité* forment donc un système, même si Liotard lui-même ne devait jamais complètement s'y soumettre, fidèle en cela à ses dispositions et inclinaisons qui faisaient de lui un artiste qui cherchait et se cherchait sa vie durant. Il n'empêche que ses principes et règles expliquent un certain nombre de réflexions et postulats qui, considérés séparément, permettent au lecteur d'appréhender, du moins à l'état idéal, les objectifs qui ont inspiré l'activité artistique de Liotard. Toutefois, il faut se garder de les interpréter au pied de la lettre pour ne pas porter un jugement étroit et mesquin sur l'œuvre du maître¹.

Mises à part les explications de termes courants tels que *dessin, coloris, jugement, invention, composition, expression, clair-obscur, harmonie, contraste, effet, saillant* et *grâce*, qui figurent dans l'introduction du traité et que Liotard a largement empruntés à la théorie de la peinture introduite depuis fort longtemps en France par des théoriciens tels qu'André Félibien (1619-1695) ou Roger de Piles (1635-1707), autrement plus versés dans la matière, les règles et principes formulés par Liotard constituent un apport original. Le lecteur est notamment frappé par les affinités étroites entre le texte de Liotard et les procédés couramment utilisés à l'époque par les miniaturistes spécialisés dans la gouache et l'émail. A notre avis, les chercheurs qui se sont penchés sur l'œuvre de Liotard ont jusqu'ici négligé cet aspect, du moins n'en ont-ils pas tiré les conclusions qui s'imposent pour l'évaluation de cette œuvre. En effet, leur portée ne saurait être sous-estimée, puisqu'elle jette un jour nouveau

sur l'originalité surprenante du peintre Liotard. C'est ce que nous nous proposons d'étayer à l'aide de quelques exemples.

Nous étudierons en premier lieu le texte du *Traité* que Liotard a d'ailleurs dédié au nouvel Apelle qu'était pour lui Antonio Allegri Corrège (1494-1534)². Là où dans l'exposition des vingt-deux règles que porte le traité, les renvois à des œuvres appropriées d'autres artistes ou les explications ajoutées sur les sept estampes dues à Liotard s'avèrent insuffisants pour expliquer des effets spéciaux, nous trouvons un certain nombre d'indications précises attestant indubitablement l'utilisation fréquente de la gouache et de l'émail par Liotard.

Dès la deuxième phrase suivant la préface, Liotard souligne les avantages de la peinture comparée aux autres arts. Il qualifie la peinture de «victorieuse du temps» et ses produits, en référence évidente à la technique de l'émail, d'«immortels et invariables»³.

Voici deux autres passages à l'appui de notre thèse: l'exigence que Liotard pose dans la *Règle IV* en ces termes: «Que la couleur d'un objet soit plus belle sur la partie la plus éclairée, et qu'elle diminue de beauté à mesure qu'elle l'est moins, jusqu'à l'ombre la plus forte qui n'a aucune couleur» ainsi que les remarques critiques concernant les erreurs commises par divers grands peintres et, partant, le blâme qu'il adresse dans ce même passage à son compatriote Jean Petitot (1607-1691) «qui a peint des portraits en émail de la plus grande beauté, et du plus beau fini possible, [et qui] mérite aussi ce reproche: sur ses draperies, ou bleues, ou même rouges pourprées, l'ombre la plus forte est la plus belle couleur, et le grand clair est blanc, ce qui est absolument opposé à la nature». Et Liotard d'ajouter en référence à la peinture en émail: «J'ai eu le bonheur, en observant ses ouvrages, de m'apercevoir de ce défaut, et j'ai heureusement su l'éviter dans mes peintures de ce genre, soit en grand, soit en petit.»⁴

Dès lors, il n'est pas étonnant que dans la *Règle VII*, qui a pour titre *Point de touches*, il s'élève avec force contre ce qu'il considérait comme une manie de l'époque, à savoir l'application de la couleur par «touches», à laquelle il oppose des qualités telles que «la netteté, la propreté et l'uni»⁵. En relation avec l'une de ses peintures à l'huile, *Une dame ayant devant elle un cabaret de la Chine, et donnant une tasse de café à sa fille*⁶, et le procédé utilisé dans cette œuvre, il poursuit sa démonstration en arguant une nouvelle fois des avantages

de l'émail en ces termes: «aussi c'est la plus laide de toutes les peintures, vue de près; mais elle peut avoir toutes les autres qualités étant faite avec des émaux, dont les couleurs sont plus belles, plus douces et plus transparentes que celles des autres genres de peindre...»⁷. L'estime qu'il portait à la peinture en émail ressort également du choix d'autres tableaux cités dans le même passage, notamment des natures mortes aux fruits et aux fleurs dues à Jan van Huysum (1682-1749), auxquels Liotard prodigue les plus grands éloges en constatant: «ils ont l'éclat de la peinture en émail»⁸.

Le fait qu'aux yeux de Liotard, la peinture en émail possède des qualités supérieures à celles de presque tous les autres procédés, est également démontré par la *Règle XIII*, intitulée *Evitez de peindre les objets que la peinture ne peut pas bien imiter*. Liotard y précise: «J'ai peint dans ce genre, sur du verre, une partie d'une église que le soleil éclaire par les fenêtres en différents endroits: plusieurs personnes ont été trompées au point que j'ai été obligé de leur faire voir que ce n'était point le soleil qui éclairait mon ouvrage (...) J'ai peint dans le même genre, une dame écrivant une lettre à la lueur d'une bougie; elle a paru si naturelle, et l'illusion qu'elle produisit fut telle, que plusieurs personnes crurent voir la vacillation de la flamme; d'autres dont la vue était délicate, craignaient de la fixer longtemps; ces transparences étaient peintes avec des couleurs d'émaux inaltérables, cuites et incorporées avec le verre par le feu.»⁹

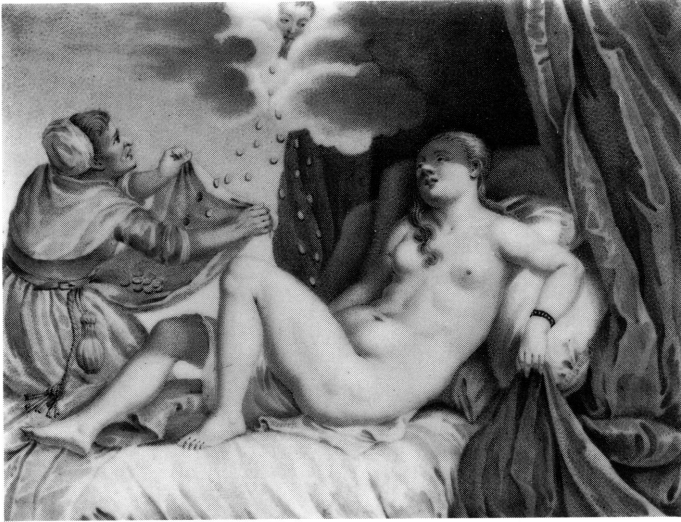
Un passage de la *Règle XV* va dans le même sens. Sous le titre *N'épargnez rien pour avoir les couleurs les plus claires, les plus belles, les plus solides, les plus foncées et les mieux broyées*, Liotard écrit: «Quant à ce qui concerne les couleurs les mieux broyées, cet article est nécessaire, surtout aux peintres qui peignent plus petit que nature. Une figure peinte en petit représente une figure vue de loin; or les objets vus à une certaine distance ne sauraient être peints trop uniment; plus elles sont broyées, plus elles imitent les objets éloignés; un peintre qui représente des objets de grandeur naturelle a toujours des objets éloignés à peindre, et pour les bien imiter, les couleurs bien broyées sont nécessaires; ainsi elles sont utiles pour toute espèce de genre de peindre.»¹⁰ Cette citation renvoie donc directement à la peinture à la gouache comme en émail.

Enfin, une mention anecdotique figurant dans la *Règle XVII*, nous renseigne sur les conditions nécessaires à la production d'une miniature, sans que Liotard précise s'il s'agit d'une exécution à la gouache ou en émail. Au sujet de Madame de Beauvau, jeune veuve, il note: «Privée pour toujours d'un époux adoré, elle en veut au moins conserver l'image. On me charge de faire le portrait du duc, en miniature; ne l'ayant jamais vu, je travaillai sur son portrait en grand, ouvrage du père des Van Loo: je corrigeai tout ce qui ne me parut pas être assez vrai, et j'y mis toute l'harmonie dont j'étais capable. Le portrait étant achevé, je le fis remettre à la duchesse; elle l'examina longtemps, et fut tellement frappée de sa ressemblance...»¹¹



1. Jean-Etienne Liotard, *Séléné et Endymion*, miniature sur émail.

Bien que dans son *Traité*, Liotard renvoie à plusieurs reprises à la peinture en émail et à la gouache, non seulement pour étayer des observations valables plus particulièrement pour l'émail, mais également pour mettre en relief des effets souhaitables pour la peinture en général, il accordait à l'émail une attention particulière que ne saurait expliquer le seul intérêt porté à une technique qui, considérée telle quelle, pourrait paraître curieuse. Dès lors, seule la prise en compte des débuts artistiques de Liotard peut nous éclairer sur ce point. Comme l'on sait, ils remontent aux miniaturistes genevois spécialistes de l'émail et de la gouache. Il est permis de penser que cette affinité pourrait fournir des explications bien plus intéressantes quant à certaines particularités de la démarche adoptée par Liotard pour les pastels et les peintures à l'huile. Car à ce jour, l'œuvre de Liotard a naturellement été étudiée sous l'aspect de ses travaux en pastel et à l'huile, qui, plus représentatifs par leur seul nombre, fondent également sa célébrité actuelle. Toutefois, il ne saurait être question d'étudier séparément les œuvres en émail et à la gouache ou les pastels et peintures à l'huile laissés par Liotard, seulement en fonction des techniques appliquées ou, pire, des formats choisis, comme s'il s'agissait là de disciplines tout à fait étrangères les unes aux autres. Le texte du *Traité* ne laisse aucun doute à ce sujet. Ce sont en effet les mêmes concepts du maître qui président à l'ensemble de ses œuvres. L'histoire de l'art devrait en tenir compte et s'efforcer de traduire cette unité de vision. Pour notre part, nous chercherons à satisfaire à cette exigence. Car comme il ressort du *Traité*, pour Liotard, le terme de peinture s'appliquait en principe à toute expression artistique picturale en couleur.



2. Jean-Etienne Liotard, *Danaë*, émail genevois.



3. Jean Antoine Mussard, *Le Départ de Hagar*, miniature sur émail.

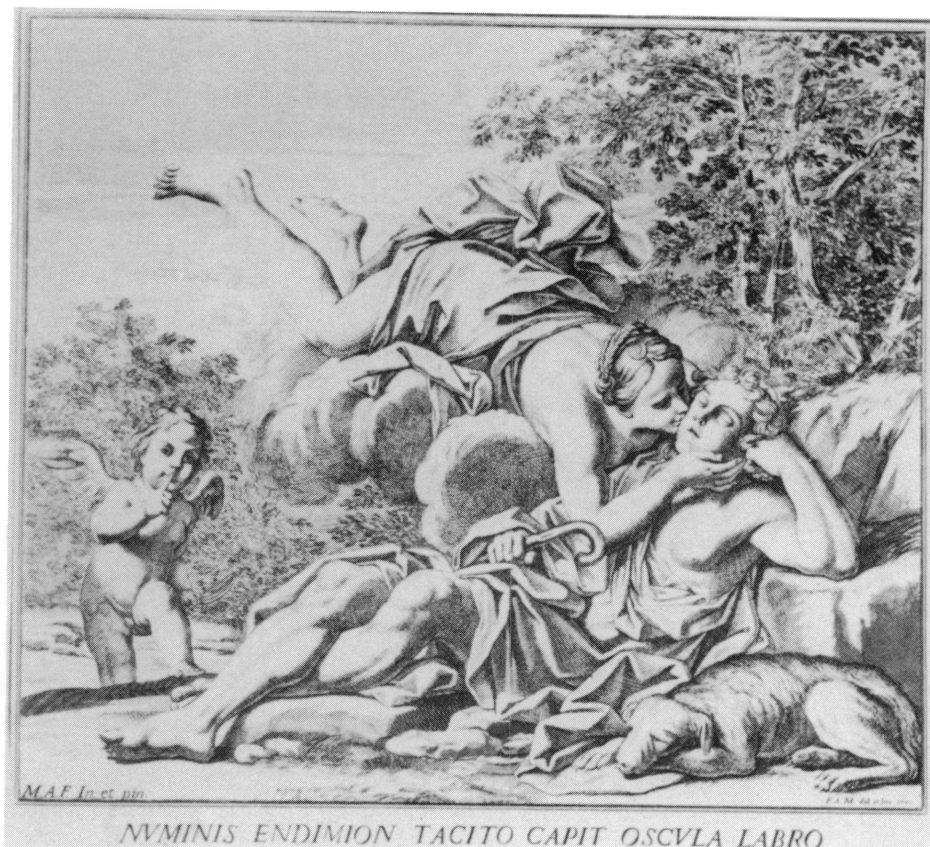
De par son milieu, plus particulièrement par son père Antoine Liotard (1661-1740), bijoutier de son état, Liotard était proche des orfèvres, horlogers, ciseleurs, graveurs et émailleurs de la *Fabrique Genevoise*¹². Nous savons qu'à l'âge de dix-neuf ans environ, en 1721, il accepta d'entrer pour quatre mois tout au plus en apprentissage chez Daniel Gardelle (1673-1753), un miniaturiste genevois spécialisé dans la peinture à la gouache. C'est pourtant à cette époque que fut créé son premier pastel daté, le portrait du pasteur lausannois Du Maine¹³.

Une plaque rectangulaire couchée en émail représentant un *Endymion*, plongé dans un sommeil éternel, sinon de la mort, que Séléne embrasse tendrement, date de l'année suivante¹⁴. Cette miniature en émail semble être le premier témoin attestant les dons dont faisait preuve Liotard dans ce domaine dès l'âge de vingt ans. Par un legs de Madame Plantamour, cette œuvre parvint au Musée de Genève en 1889 (cat. n° E 137; fig. 1). Cependant les quatre mois d'apprentissage passés chez Daniel Gardelle n'auront guère suffi pour familiariser Liotard avec la difficile technique de l'émail au point de lui conférer la maîtrise reflétée par l'œuvre citée. Aussi doit-on présumer une formation antérieure à l'année 1721 auprès d'un miniaturiste en émail compétent. A l'époque, Genève en comptait un bon nombre, de sorte que ce point n'est pas facile à élucider.¹⁵

A cet égard, forte de l'attribution actuelle à Liotard d'une deuxième plaque polychrome émaillée également en possession du Musée de Genève, une analyse superficielle pourrait nous inciter à lui attribuer dans la foulée une autre œuvre de jeunesse antérieure à son premier voyage à Paris en 1723. Il s'agit d'une plaque non signée portant, comme

nous avons pu l'établir, une composition renversée de *Danaë* sous la pluie d'or de Jupiter d'après Titien (inv. AD 2757; fig. 2). A l'examen fouillé cependant, la palette, ainsi que l'exécution en émail, ne permettent une comparaison avec l'*Endymion* signé par Liotard que sous les plus grandes réserves. C'est également valable pour l'effet d'ensemble de la composition qui ne possède pas la même qualité spatiale. Il ne fait pas de doute que cette *Danaë*, qui, sur l'émail est tournée à gauche, est reproduite d'après un modèle gravé, puisque sur les peintures conservées de Titien, elle apparaît en sens inverse, se tournant à droite sur sa couche pour recevoir la pluie d'or de Jupiter¹⁶. Fait plus curieux encore, c'est qu'en raison de la vieille servante, qui sur l'émail figure à gauche de Danaë et qui avec son tablier déployé cherche à détourner à son profit une partie de la précieuse pluie, il ne peut s'agir que de la version peinte de Titien conservée de nos jours à Leningrad (inv. 121). Or, au début du XVIII^e siècle, ce tableau faisait encore partie de la collection parisienne de Pierre Crozat (1661-1740), qui le fit publier dans les volumes consacrés à sa collection, parus entre 1720 et 1725¹⁷. Ce qui nous amène à dire que la version en émail de *Danaë* est postérieure à la publication de Crozat et nous rapproche de façon séduisante de la date de création de l'*Endymion* signé.

Aussi devons-nous chercher une œuvre permettant d'établir une comparaison appropriée afin de faire d'autant mieux ressortir la différence stylistique d'avec l'*Endymion* de Liotard. Notre recherche nous conduisit à une plaque en émail portant dans un rectangle en largeur une composition semblable à plusieurs personnages. Cette plaque, conservée au Louvre (inv. RF 30.920), porte au verso la signature



4. Francesco Antonio Meloni, *Numinis Endymion tacito capit oscula labro*, eau-forte et burin.

complète «Joannes Antonius / Mussard Genevensis / pinxit in 9bre 1723» et représente le *Départ de Hagar* (v. Genèse 16, 1-16) d'après un tableau de Pierre Paul Rubens (1577-1640)¹⁸ (fig. 3). Non seulement la version en émail possède une grande affinité stylistique avec la *Danaë* non signée, ce qui l'éloigne d'autant plus de l'*Endymion* signé par Liotard, mais encore la peinture de Rubens dont l'original a très vraisemblablement servi de modèle, faisait, fait curieux, à l'époque de la création de la plaque en émail, également partie de la collection Crozat, d'où elle passa plus tard, tout comme la *Danaë* de Titien, via la collection du banquier et homme politique genevois François Tronchin (1704-1798) à Saint-Pétersbourg¹⁹. Les couleurs de la miniature correspondent parfaitement à celles du tableau qui nous est parvenu (Ermitage, n° 475). Que l'une et l'autre miniature se réfèrent à des peintures de la collection Crozat, pourrait s'expliquer par la célébrité dont celle-ci jouissait alors. En tout cas, le très écouté *Mercur de France* devait également parler des peintures de Crozat en 1721²⁰.

Ainsi, la miniature d'*Endymion* signée par Liotard semble être pour l'instant la seule miniature en émail de ces premières années genevoises, dont l'attribution soit attestée, alors que l'autre pièce représentant *Danaë* est certainement une pièce genevoise des années 1720-25, mais stylistiquement plutôt apparentée aux travaux de l'atelier de Mussard. Reste à savoir si, pour la composition de son *Endymion*, Liotard s'est servi d'un projet de sa propre main, ce qui ressemblerait au personnage, ou si, selon la pratique habituelle des miniaturistes, il a utilisé un modèle dû à un tiers.

Pour répondre à cette question, nous décrirons brièvement la composition telle qu'elle se présente chez Liotard. Comme dans le passage consacré à ce sujet par Lucien²¹, le beau berger Endymion est présenté au milieu de la nuit, en proie au sommeil, appuyé contre un rocher au centre de la scène. Il est assis par terre, le buste incliné en avant, le profil, qu'il tourne vers la gauche, légèrement vu d'en bas. Le manteau d'un bleu profond a glissé de ses épaules, de sorte que son buste musclé de jeune homme apparaît nu sur

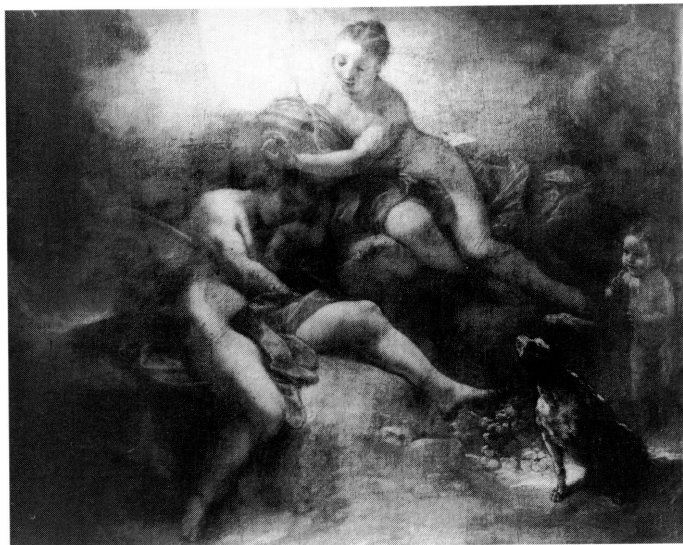
l'émail. Dans la partie gauche, Séléne descend vers lui sur un nuage. Avec elle, la lumière fait une entrée magique dans la scène. Dans sa descente, Séléne entoure les épaules du berger d'un geste à la fois amoureux et délicat. Deux amours, assis derrière Endymion sur des rochers, ont observé la scène. Mais l'un d'eux exhorte l'autre au silence, en portant l'index à ses lèvres. Quant au lierre, qui s'enroule autour des pierres, il a valeur de symbole: il indique que le sommeil d'Endymion est éternel. Seul le chien couché aux pieds du berger semble indifférent.

Étant donné la correspondance parfaite de la scène avec la représentation thématique habituelle de l'époque, l'on pouvait supposer tout d'abord que la version en émail du sujet avait été inspirée à Liotard par l'une des célèbres compositions peintes de l'époque. C'est ce que semblait suggérer une peinture de Luca Giordano (1632-1705), actuellement conservée à Vérone, ou encore un tableau du peintre bolonais Marcantonio Franceschini (1648-1729), publié en version gravée par Francesco Antonio Meloni (1676-1713) (fig. 4), ou finalement, en raison de la curieuse posture inclinée d'Endymion, une peinture de Benedetto Luti (1666-1724), qui se trouve maintenant dans la galerie des comtes de Schönborn au château de Weissenstein près de Pommersfelden²² (fig. 5). Or, l'étude de la collection du château de Weissenstein nous réserva une surprise dans la pièce dite de l'Electeur, à savoir la découverte d'un tableau de Francesco Trevisani (1656-1746, dit *il Romano*), originaire de Capo d'Istria, qui présente une similitude frappante avec l'émail de Liotard (fig. 6). Seul le port de tête de Séléne et d'Endymion a été presque insensiblement modifié par rapport à la version en émail de Liotard, ce qui confère une expression plus classique à l'ensemble. De même pour les deux amours, dont celui de gauche exhibe avec plus d'ostentation son carquois avec les flèches²³.

Une autre représentation de *Séléne et Endymion* due à Trevisani, se trouve à la *Staatliche Gemäldegalerie* à Cassel (inv. G 551). Le prince de Hesse-Cassel, Guillaume VIII, en fit l'acquisition le 17 juin 1748 à Amsterdam, lors de la vente aux enchères de la collection de Theodor Wilkens²⁴ (fig. 7). Or, la version en émail que Liotard a exécutée du motif d'Endymion, correspond presque parfaitement à cette réplique de Trevisani.

Les deux œuvres diffèrent seulement par le dégradé des couleurs. En effet, Liotard renforça le bleu pâle de la draperie de Séléne alors qu'il changea en un cobalt clair l'indigo choisi par Trevisani pour le bleu du manteau d'Endymion. Pour ce faire, Liotard devait assurément avoir connaissance du tableau conservé actuellement à Cassel. Et l'on est en droit de supposer que le sujet le fascinait à cause de l'utilisation particulière de la lumière et de l'effet fortement spatial qui en résultait.

Liotard quitta Genève en 1723. De toute apparence, il jugea nécessaire de se placer encore une fois comme apprenti et entra pour une durée de trois ans chez le miniaturiste et graveur parisien Jean-Baptiste Massé (1687-1767),



5. Benedetto Luti, *Séléne et Endymion*, huile.

un élève de Louis de Châtillon (né en 1639). Il n'est pas attesté, comme le pense Henri Clouzot, mais vraisemblable que Liotard soit alors entré en contact avec le miniaturiste en émail et à la gouache Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743)²⁵, Genevois comme lui, qui, protégé par le Régent, jouissait alors d'une réputation extraordinaire. Ce n'est qu'à partir de 1726 que Liotard s'établit à son compte à Paris. A croire Grimm²⁶, Mariette²⁷ ou encore Horace Walpole²⁸, il acquit jusqu'à son départ pour Rome en 1735 un certain renom moins par ses pastels, qui devaient le rendre célèbre plus tard seulement, que par ses peintures en émail destinées à des miniatures – portraits et pendentifs – ou même à des tabatières, travaux grâce auxquels il subvenait à ses besoins.

Artiste très enclin au voyage, Liotard correspondait déjà – et à plus forte raison dans sa vie ultérieure – à l'image de l'artiste que prisait la société aristocratique du XVIII^e siècle, avide de distractions et inconstante dans ses faveurs. Le fait qu'il savait exécuter, en plus des portraits au pastel et à l'huile, des miniatures en émail et à la gouache, était certainement pour beaucoup dans la célébrité grandissante dont il jouissait. La Vénitienne Rosalba Giovanna Carriera (1675-1757) était probablement la seule à lui contester pareille virtuosité. Mais comme l'on sait, en vieillissant, elle devint aveugle dès 1746. Aux grandes cours du continent, à Vienne et à Paris, ainsi que dans les milieux aristocratiques d'Angleterre, l'attrait exercé par les collections de miniatures à la gouache ou en émail, qui étaient à la mode dès le XVII^e siècle et qui représentaient les portraits de personnages importants ou vénérés de l'époque ou de la cour, allait



6. Francesco Trevisani *Séléné et Endymion*,
huile, version originale.



7. Francesco Trevisani, *Séléné et Endymion*,
huile, version modifiée par l'artiste.

être d'une importance capitale pour Liotard. L'engouement pour ces pièces ne saurait s'expliquer par leur seule qualité d'œuvres d'art intimes. Tout porte à croire que c'est également en raison de leurs dimensions minuscules que les miniatures étaient considérées comme des œuvres d'art extrêmement difficiles à réaliser tant du point de vue artistique que technique.

Le fait qu'à l'époque, les miniaturistes travaillant l'émail et la gouache se soient servis de modèles peints par d'autres artistes – ici, nous renvoyons au témoignage de Liotard lui-même, cité ci-dessus à propos de sa *Règle XVII* –, ne soulève apparemment aucune objection de la part des mandants. Ce qui plus est, ils payaient en règle générale les miniatures ainsi créées au même prix que les originaux. Cette pratique pouvait également s'observer chez d'autres miniaturistes de l'époque, ainsi chez Charles Boit (1663-1727), originaire de Suède, souvent également chez son élève Christian-Friedrich Zinke (1684-1767), puis chez Jacques-Antoine Arlaud mentionné ci-dessus et même chez Daniel Chodowiecki (1726-1801), auteur de deux miniatures en émail destinées à deux tabatières entrées dans la collection du Louvre²⁹.

On remarquera cependant que parvenu à l'âge mûr, Liotard préférait à cette pratique courante la transposition de ses propres portraits exécutés tout d'abord au pastel ou à l'huile devant le modèle vivant; ensuite, ils lui servaient de modèle pour les versions miniaturisées à la gouache et en émail. Son compatriote Jean-Adam Serre (1704-1788) devait lui offrir alors l'appui technique nécessaire³⁰.

Il est frappant de constater que Liotard commença de recourir à cette pratique lors de son premier séjour à Vienne, dans les années 1743-45, et qu'il continuait à renouveler ces expériences apparemment jusqu'en 1747. Faute de témoins suffisants, nous ne pouvons établir si le séjour qu'il fit ensuite à Paris, représentait une césure à cet égard³¹.

Par contre, au cours du voyage que Liotard effectua entre 1753 et 1755 en Angleterre, son extraordinaire polyvalence en tant que peintre de pastels et miniaturiste en émail lui valut une période d'intense création. A preuve les nombreuses miniatures en émail qui nous sont parvenues et sur lesquelles Liotard peignit des personnalités anglaises.

Les longues expériences que Liotard devait mener à ce sujet ne sont pas sans rappeler la période certainement décisive à cet égard de son premier séjour à Vienne où, comme nous l'avons rapporté ci-dessus, il rencontra Serre. Elles nous semblent intéressantes et permettent de retracer de façon exemplaire la démarche adoptée alors par Liotard lors de la transposition de ses propres compositions picturales en émail.

Prenons tout d'abord un pastel créé à Vienne en 1744. Le portrait représente l'impératrice Marie-Thérèse (1717-1780); il était destiné à la branche apparentée de Brunswick-Wolfenbüttel, dont faisait partie l'impératrice-mère Elisabeth Christine (1685-1750) et se trouve actuellement au *Herzog-Anton-Ulrich-Museum* à Brunswick³² (fig. 8). Le

pastel faisait pendant au portrait de l'époux impérial François I^{er} d'Habsbourg-Lorraine (1708-1765). En signe de la primauté que la pragmatique sanction conférait à Marie-Thérèse sur François de Lorraine, l'impératrice se tourne à droite, conformément au principe héraldique, alors que c'est de gauche que se tourne vers elle l'époux, contrairement à la conception habituelle des pendants matrimoniaux³³.

Sur le portrait en pastel, créé à Vienne, l'impératrice apparaît en demi-figure sur un fond gris-brun. Elle porte un manteau pourpre doublé d'hermine et une robe vert foncé en soie à mille fleurs jaunes avec une garniture de fourrure autour du profond décolleté. Comme nous l'avons vu, la tête de la souveraine de trois-quarts, est tournée à gauche, le regard attentif de ses yeux bleu clair tranquillement posé sur le spectateur. L'ordonnance de l'ensemble indique clairement que Liotard, pour renforcer la dignité de l'expression, avait prévu une légère vue de dessous et, partant, une suspension adéquate du tableau.

Selon la mode des années quarante de son siècle, l'impératrice porte les cheveux poudrés en boucles courtes épousant la forme de la tête. Un diadème orné de diamants posé sur les cheveux ainsi qu'une agrafe de diamants fixée sur le décolleté avec en son centre le portrait émaillé, indubitablement de son époux, soulignent discrètement son haut rang. Le pastel séduit par la matérialité de l'incarnat et des cheveux comme par la transparence de la dentelle amidonnée du décolleté, qui cache la naissance de la gorge. La brillance dure des diamants, la garniture de fourrure touffue, l'hermine moelleuse et l'éclat mat de la soie verte de la robe illustrent l'extraordinaire force d'expression du pastelliste qu'était Liotard.

Le *Bayerisches Nationalmuseum* de Munich possède d'ailleurs une miniature à la gouache sur parchemin, malheureusement non signée (fig. 9). Entourée d'un petit cadre orné au goût de l'époque, cette œuvre reproduit, sous forme de détail ovale, jusqu'aux couleurs concordantes la composition du pastel de Brunswick³⁴. Le détail choisi y est cependant comprimé pour ainsi dire en un buste peint.

L'intérêt soutenu que Liotard a dû porter à cette composition, est également attesté par son brillant essai de traduire de façon représentative le portrait en émail de l'impératrice. Il s'agit d'une plaque émaillée sur cuivre, créée apparemment peu après la miniature à la gouache et dont la surface est étonnamment irrégulière. Suite à une donation d'Etienne Julliard, cette plaque, qui porte au verso la mention «essai par Liotard», est depuis 1885 en possession du Musée de Genève³⁵. Ses dimensions – le rectangle, en hauteur, mesure 16,7 × 12,8 cm – sont impressionnantes, comparées aux formats usuels des émaux (fig. 10). La plaque aux couleurs plutôt vives, montre la face de Marie-Thérèse dans l'éclat de la jeunesse. Quant à l'intensité et la fraîcheur des couleurs, elles sont certainement dues en grande partie à l'inaltérabilité des émaux, alors que le pastel de Brunswick, vieux de deux cents ans, porte les marques du temps.



Comme dans les émaux de Limoges du XVI^e siècle, Liotard a façonné à certains endroits, le fond émaillé blanc sur lequel s'appliquent les pigments proprement dits: à peine visible, quoique sensible au toucher, cet *élevage* typique met en relief la peinture. Cela vaut plus particulièrement pour le nez, la bouche et le menton, mais également pour la naissance du cou et la garniture de fourrure qui entoure le décolleté. L'application particulière des pigments, que seul un regard attentif saurait déceler et dont la subtile structure au vermicel rappelle la surface naturelle du vélin, sert apparemment à éviter un effet de couleur trop lisse, trop inanimé. Cette technique est également utilisée dans certaines parties de l'incarnat où l'effet de clarté recherché ne permet généralement nul dégradé, comme si, telles des courbes de niveau, elle devait indiquer les divers degrés de modelage. Toutefois, cette observation est aussi valable pour la plupart des pastels dus à Liotard. Par contre, il semble que Liotard ait transposé cette manière de faire de la peinture à la gouache et en émail à ses pastels, puis à ses essais en émaux de grand format. Car dans les portraits du miniaturiste Jean Petitot (1607-1691) comme de ses successeurs jusqu'à Arlaud et Zinke, la surface des incarnats présente déjà des structures relevées ensuite chez Liotard.

Selon toute vraisemblance, il existe cependant un lien étroit entre l'échantillon conservé à Genève et la plaque portant au verso la mention «Marie Therese Imperatrice Reine de Hongrie & de Boheme, peinte par Liotard de Genève a Lion 1747», qui, également émaillée sur cuivre, représente un autre portrait de l'impératrice dans le genre du pastel de Brunswick. Par une arrière-petite-fille de Liotard, domiciliée à Amsterdam, cette plaque est parvenue en 1873 au *Rijksmuseum* de cette ville et semble constituer un nouvel essai de Liotard pour transposer en émail le portrait au pastel de l'impératrice conservé à Brunswick, en respectant à peu près les dimensions³⁶ (fig. 11). Ce faisant, Liotard était certainement conscient de ce qu'il allait entreprendre un tour de force tant technique qu'esthétique. En effet, comme le rapporte Walpole, Boit avait déjà échoué dans une entreprise semblable³⁷.

Il n'empêche que Liotard a réussi à merveille à restituer la robe en soie verte à mille fleurs, l'agrafe de diamants du décolleté ainsi que la garniture de fourrure. En comparaison avec la plaque de Genève, seuls les yeux et la bouche de l'impératrice semblent quelque peu «secs et durs», comme dirait certainement Liotard lui-même. Ils ne possèdent pas non plus le «saillant», préconisé par le *Traité*. Ce qui nous amène à penser que Liotard ait renoncé après peu de temps à compléter ses pastels par des émaux de dimensions à peu près égales, et que techniquement parlant, il se soit arrêté à mi-chemin dans sa plaque d'Amsterdam.

8. Jean-Etienne Liotard, *Portrait de l'impératrice Marie-Thérèse*, pastel.



9. Jean-Etienne Liotard, *Portrait de l'impératrice Marie-Thérèse*, miniature à la gouache.

10. Jean-Etienne Liotard, *Portrait de l'impératrice Marie-Thérèse*, miniature sur émail.





Quoi qu'il en soit, la peinture à la gouache et notamment celle en émail occupe une place importante dans l'œuvre de Liotard, mieux, elle en est inséparable. C'est ce que démontrent également les citations tirées du *Traité* qu'il rédigea vers la fin de sa vie. Pour Liotard, les expériences rapportées touchent apparemment aux fondements mêmes de son art. Car par delà les distances, elles le rattachaient au milieu dont il était issu et à ses enseignements auxquels il devait, en dépit de toutes les contraintes locales, conférer un rang artistique alors incomparable. Ainsi, il allait gagner l'admiration sans partage de ses contemporains, malgré l'authen-

ticité quelque peu austère de ses descriptions, à laquelle le spectateur moderne n'est d'ailleurs pas insensible. Le recul historique nous permet de considérer Liotard comme l'un des artistes les plus importants que Genève ait engendré au cours de son histoire.

À l'heure du bicentenaire de la mort de Liotard, son œuvre continue cependant de ressembler par bien des aspects, notamment en ce qui concerne les miniatures et dessins non encore étudiés, à cet Endymion qui rêve au milieu de la nuit et qu'une déesse de la lune se contente de contempler, sans avoir la force de le réveiller.

¹ LIOTARD, Jean-Etienne, «TRAITÉ/DES PRINCIPES/ET DES REGLES/DE LA PEINTURE./ par M.J.E. LIOTARD, Peintre./Citoyen de Geneve/ Ego fungor vice cotis, acutum/ Reddere quae ferrum valet, excors ipsa secundi/ Hor. Art. Poet./ Je fais l'office de la pierre à aiguiser, qui ne coupe/ point, mais qui met le fer en état de couper./ A GENEVE. (en fait Lyon)/ MDCC.LXXXI.», pp. 7, 8, 9, 10 (Nouvelle édition, [Pierre Cailler], Genève/Vésenaz, 1945, préface Pierre Courthion).

² *Ibid.*, p. 3, «ÉPÎTRE / DEDICATOIRE / AUX MÂNES / DU CORREGE./...»

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, pp. 33, 34.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 48 (*Le déjeuner des demoiselles Lavergne*, coll. baronne Edmond de Rothschild, huile sur toile, 80 × 100 cm, vers 1754).

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 62, 63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² «La Fabrique Genevoise», c'est l'appellation courante donnée à l'ensemble des métiers en relation avec l'industrie horlogère au XVIII^e siècle à Genève.

¹³ LOCHE, Renée, et ROETHLISBERGER, Marcel, *L'opera completa di Liotard* (Rizzoli, Ed.), Milan, 1978, p. 88, n^o 3, Il signor Du Maine, pastore a Losanna, Ginevra, coll. Claire Maillart (pastel sur papier, 22,5 × 15 cm, daté 1721).

¹⁴ Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. E 137, 52 × 79 mm, légué par Madame Philippe Plantamour, Genève, 1889.

¹⁵ Il faut sérieusement se poser la question si, à ses débuts, Liotard n'avait pas envisagé un métier dans le cadre de l'industrie locale.

¹⁶ SCHMITT, *Reallex*, II, 1954, pp. 1029 et ss.

¹⁷ STUFFMANN, Margret, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat, historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740)*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXII, 1968, p. 29 et p. 76, n^o 156 (Cat. Crozat, 1755, p. 35; inv. Tronchin, n^o 78; Cat. Ermitage, 1774, n^o 802).

¹⁸ Paris, Musée National du Louvre, inv. RF 30.920, *Le départ de Hagar*, émail sur cuivre.

¹⁹ STUFFMANN, Margret, *op. cit.*, p. 102, n^o 375 (Cat. Crozat, 1755, p. 65; inv. Tronchin n^o 174; cat. Ermitage, 1774, n^o 475), 62,5 × 76,5 cm.

²⁰ *Le Mercure de France*, 1721, 587.

²¹ Lucian, 52, *Deorum Concilium*, 8 (*Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis*, Oxonii (Oxford, Univ. Press), MCMLXXII, Vol. IV).

²² FRIMMEL, Theodor von, *Verzeichnis der Gemälde in Gräfllich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze*, Pommersfelden, 1894, p. 115, n^o 333, Benedetto Luti, *Luna und Endymion*, signé «Roma 1713 Benedetto Luti in. fec.» (huile sur toile, 185 × 146 cm).

²³ KREISEL, Heinrich, *Das Schloss zu Pommersfelden* (photographies de Max Hirmer), Munich, 1953, pl. 13, *le Kurfürstenzimmer* (le tableau en bas, à gauche; huile sur toile 60 × 72,5 cm).

²⁴ LEHMANN, Jürgen M., *Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, (Graf, Klenau Verlags GmbH) Fridingen, 1980, p. 263 *Luna besucht den schlafenden Endymion*, inv. GK 551, huile sur toile, 31 × 40 cm.

²⁵ CLOUZOT, Henri, *Dictionnaire des miniaturistes sur émail* (Ed. Albert Morancé), Paris, 1924, p. 130 et pl. VIII.

²⁶ GRIMM, Frédéric Melchior, baron de, *Correspondance...*, publ. par Maurice Tourneux, Paris, 1877-1882, t. IV, LXII, p. 359.

²⁷ MARIETTE, Pierre-Jean, «*ABECEDARIO*» et autres notes inédites de cet auteur sur les arts et les artistes, ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale, et annoté par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, (J.-B. Dumoulin), 1854-1856, t. III, pp. 205-207.

²⁸ WALPOLE, Horace, *Anecdotes of painting in England with some account of the principal artists* by H.W., with additions by the Rev. James Dallaway, and vertue's catalogue of engravers how have been born or resided in England, new edition, revised, with additional notes by Ralph N. Wornum, Londres (Chatto and Windus), 1876, vol. III, pp. 27, 28.

²⁹ Paris, Musée National du Louvre, deux tabatières, inv. OA 6766, *Offrande à Pan*, couvercle 69,2 × 85,8 mm, hauteur 41,5 mm, fond

11. Jean-Etienne Liotard, *Portrait de l'impératrice Marie-Thérèse*, plaque émaillée.

66 × 83 mm, signé «D. Chodowiecki»; inv. OA 6834, *Bacchus et Ariane* d'après le sujet du tableau de A. Coypel au Musée d'art et d'histoire de Genève (inv. 1840-1), comme la pièce précédente en émail sur cuivre, armature et bords en or, mais non signée.

³⁰ CLOUZOT, Henri, *La miniature sur émail en France* (Ed. Albert Morancé), Paris, s.d., pp. 121, 122.

³¹ La publication d'un «Carnet à deux volets», élaboré autour de 1750, contenant les huit miniatures en gouache des enfants de Louis XV que l'on attribue aujourd'hui à Liotard et que Marcel Roethlisberger a publié dans le journal *L'Œil* (n° 368, mars, 1986, pp. 30-35). L'œuvre laisse supposer, surtout en tenant compte d'une facture mentionnée «pour boîte» (p. 35), que Liotard ait également exécuté à l'époque des miniatures en émail pour la cour d'après ses propres pastels ou huiles, comme par exemple son émail de «M. de Marigny» (LOCHE, Renée, et ROETHLISBERGER, Marcel, *op. cit.*, p. 125).

³² Brunswick, Musée Herzog-Anton-Ulrich, inv. 677, pastel sur parchemin, dans la coll. depuis 1776, 72 × 58 cm (préface Rüdiger Klassmann) *Französische Kunst des Barock*, Bildhefte des H.A.U.-Museums, n° 5, Brunswick, 1975, p. 19, n° 24).

³³ LOCHE, Renée et ROETHLISBERGER, Marcel, *op. cit.*, p. 94, n° 60, François d'Autriche-Lorraine, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schlossmuseum, inv. G 88, pastel sur parchemin, 66 × 53 cm, 1744, et n° 61, Marie Thérèse d'Autriche, Brunswick, etc.

³⁴ BUCHHEIT, Hans, *Katalog der Miniaturbilder im Bayerischen Nationalmuseum*, Munich 1911, p. 97, n° 438 et pl. XXV, «Aquarell auf Elfenbein (?). Im alten Rahmen, 4,7 h, 37 br...».

³⁵ Genève, Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie, inv. 1885-1, don de Etienne Julliard, émail sur cuivre, contre-émail bleu, en jaune «essai par Liotard»; Lit.: Ed. HUMBERT, Alphonse REVILLIOD et J.W.R. TILANUS, *La vie et les œuvres de J.-E. Liotard*, Amsterdam 1897, n° 120; P. F. SCHNEEBERGER, *Les peintres sur émail genevois au XVII^e et au XVIII^e siècle*, dans: *Genava*, n.s., t. VI, 1958, fig. 50 et p. 149; LOCHE, Renée, et ROETHLISBERGER, Marcel, *op. cit.*, p. 94, n° 61,1.

³⁶ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 239, émail sur cuivre, 62 × 51 cm; Lit.: Ed. HUMBERT, A. REVILLIOD et J.W.R. TILANUS, *op. cit.*, p. 141, n° 119; LONG, Basil S., *British Miniaturists*, Londres, 1929, p. 274; LOCHE, Renée, et ROETHLISBERGER, Marcel, *op. cit.*, p. 94, n° 61,2; LOCHE, Renée, *Jean-Etienne Liotard, peintre et collectionneur-marchand. A propos de quelques documents inédits*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVIII, 1980, p. 194, fig. 41.

³⁷ WALPOLE, Horace, *op. cit.*, t. II, p. 250, 251 «He was to paint a large plate of the queen, Prince George, the principal officers and ladies of the court, and Victory introducing the Duke of Marlborough and Prince Eugene; France and Bavaria prostrate on the ground, (...). The size of the plate to be from 24 to 22 inches high, by 16 to 18 inches wide. (...) The queen died, Boit ran in debt, his goods were seized by execution, and he fled to France;...».

Remerciements:

Je tiens à remercier les institutions et les personnes, qui par leur soutien et leur aide, m'ont facilité la publication de cet article: Monsieur C.J. de Bruijn Kops du Rijksmuseum à Amsterdam, Madame Johanna Lessmann du Herzog Anton-Ulrich Museum à Brunswick, les Staatliche Kunstsammlungen au Château de Wilhelmshöhe à Cassel, Monsieur Lorenz Selig du Bayerische Nationalmuseum à Munich, Madame Pierrette Jean-Richard de la Fondation Rothschild au Cabinet des dessins du Louvre et Monsieur Daniel Alcouffe du Département des objets d'art au Louvre à Paris, Monsieur Herbert Langer de la Gräfllich Schönborn'sche Gemäldesammlung au Château de Weissenstein à Pommersfelden, Madame Fabienne X. Sturm du Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie de Genève ainsi que Madame Ursula Bühler-Krieger pour la traduction de mon texte écrit en allemand.

Crédit photographique:

Amsterdam, Rijksmuseum
Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum. Museumsfoto: B.P. Keiser
Cassel, Staatliche Kunstsammlung
Genève, Louise Decoppet
Bildarchiv Foto Marburg
Paris, Service photographique de la Réunion des musées nationaux