

Jean Huber se ipse, per se : autoportraits d'un "notable" genevois

Autor(en): **Apgar, Garry**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **42 (1994)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728579>

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.

JEAN HUBER *SE IPSE, PER SE*: AUTOPORTRAITS D'UN «NOTABLE» GENEVOIS

Par Garry Apgar

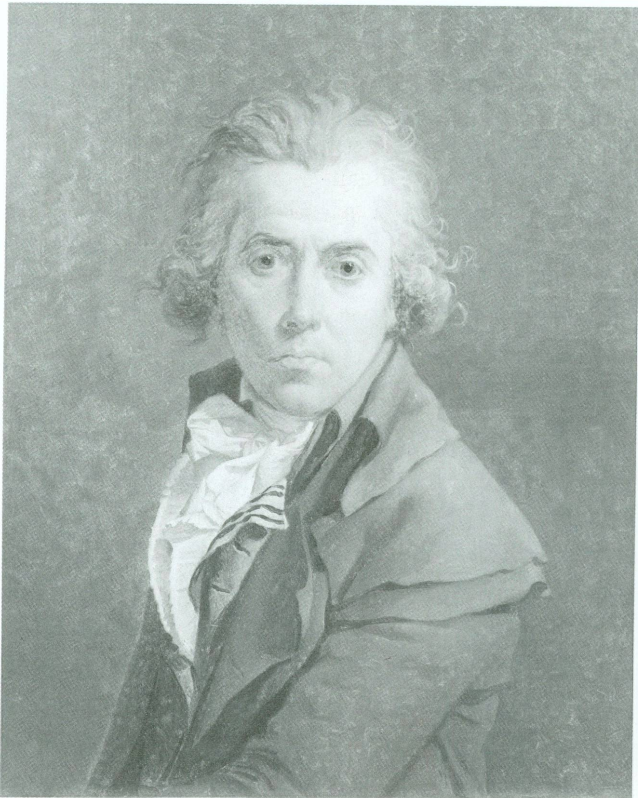


1.
Jean Huber (1721-1786),
«J. H. se ipse / per se». Vers 1738.
Crayon de graphite sur papier
collé sur papier fort.
12,7 x 9,6 cm (la feuille),
10,7 x 9,1 cm (t.c.).
Genève, Musée d'art et d'histoire,
Cabinet des dessins. Inv. 1993-40.

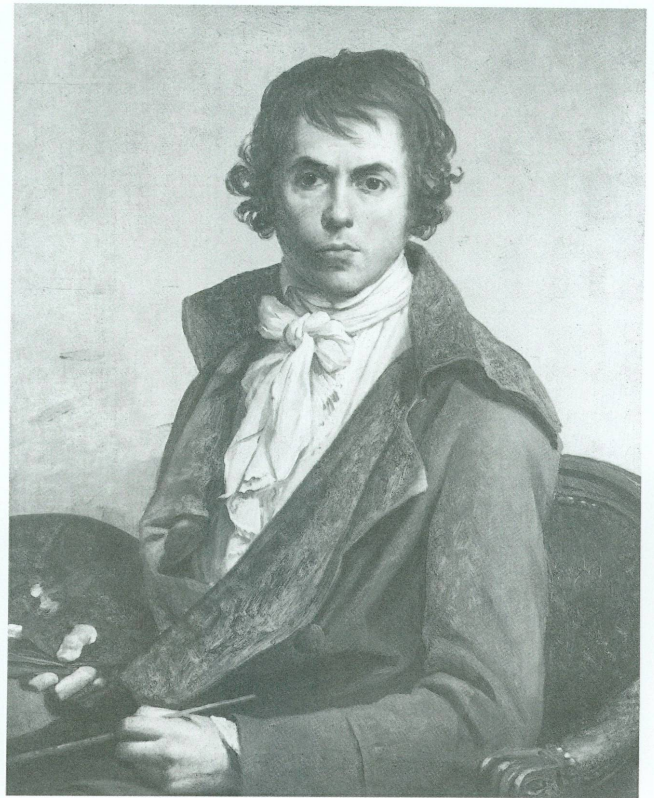
En 1993, le Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire a pu enrichir ses collections d'un autoportrait au crayon de Jean Huber (1721-1786) qui le représente à l'âge de dix-sept ans environ (fig. 1)¹. C'est le premier autoportrait repérable du Genevois avant ces années 1755-1780 au cours desquelles il se tailla une renommée comme découpeur de silhouettes et iconographe de Voltaire. Il s'agit

d'une acquisition d'une valeur inestimable car on est encore mal renseigné sur la jeunesse de ce rejeton de banquiers aisés, parfois dévalorisé comme dilettante en matière de beaux-arts et «commensal» du Patriarche de Ferney.

Avec l'addition de cette pièce à son œuvre, on peut désormais recenser au moins dix autoportraits chez Jean Huber².



2. Jacques-Louis David (1748-1825), *Autoportrait*. Vers 1791. Huile sur toile. 64 x 53 cm. Florence, Musée des Offices.



3. Jacques-Louis David (1748-1825), *Autoportrait*. Probablement 1794. Huile sur toile. 81 x 64 cm. Paris, Musée du Louvre.

Cette feuille nous conduit donc à étudier cet ensemble d'effigies, exécutées à différentes époques et en cinq médiums différents. Il en résulte des réflexions nouvelles sur l'image que ce *self-made* artiste se fit de lui-même et sur celle qu'il voulut communiquer à autrui. L'examen de ces autoportraits nous instruit de surcroît sur les rapports de leur auteur avec son compatriote Jean-Etienne Liotard, et nous oblige à réviser notre appréciation d'une carrière qui se déroula au pas d'une école genevoise naissante, – école dont Huber et Liotard furent des figures de proue.

L'AUTOportrait: QUELQUES ENJEUX

Jan Van Eyck, inventeur (selon Vasari) de la peinture à l'huile, fut semble-t-il l'un des premiers peintres modernes à se portraiturer. *L'Homme coiffé d'un turban* de 1433 (National Gallery, Londres), que l'on croit représenter Van Eyck lui-même, serait un prototype d'un des deux choix fondamentaux qui s'offrent à l'autopportraitiste: se figurer en «civil» ou en homme de métier. Comme tout portrait exécuté sur commande, l'autopportrait propose – ou impose –

une image de soi aux intimes, aux contemporains, aux générations à venir. C'est un genre doté, fatalement, d'une dimension publique: même s'il se portraiture dans la plus grande intimité, à l'usage de lui-même ou des siens, un artiste d'envergure songe toujours, sans forcément l'afficher, à sa place devant la postérité.

Prenons le cas de deux autoportraits de Jacques-Louis David, offerts par celui-ci à des amis-peintres. Le premier (aux Offices) est du type «Van Eyck» (fig. 2). Ici, «rien n'évoque le labeur pictural», ainsi que l'observe Régis Michel³. C'est l'auteur de la *Mort de Marat* «en notable», «un producteur intellectuel, non un artisan». Ce tableau date de 1791 environ, aux beaux jours de l'action de David comme ordonnateur de fêtes révolutionnaires et (dès 1792) comme Conventionnel. Dans un second autoportrait (Musée du Louvre), David fit le choix contraire: il se dépeignit empoignant palette et pinceaux (fig. 3), sous des traits d'ailleurs plus jeunes que dans l'effigie précédente. On dirait qu'il a fait marche arrière, revenant à la figure du «producteur» après celle du Citoyen. Or, ce tableau fut entamé en 1794, après la chute de Robespierre, quand le

peintre-régicide, emprisonné, faillit passer sous le couperet. Il s'agit d'une espèce d'apologie picturale: son «regard perdu» et «méditatif», signalé par R. Michel⁴, semble refléter l'état d'esprit d'un homme repentant, d'un simple créateur qui s'est laissé naïvement emporter par le tourbillon jacobin⁵.

A l'exemple de David, qui, à ce que l'on sait, n'exécuta que ces deux effigies peintes de lui-même, la plupart des artistes se portrairent très peu. Il en est par contre qui récidivent à maintes reprises leur vie durant. Mordus par leur démon, ces derniers font tout bonnement appel, comme le dit Fantin-Latour, au «modèle qui est toujours prêt»⁶. C'est un modèle qui «offre tous les avantages: il est exact, soumis et on le connaît avant de le peindre». En outre, chez certains, l'autoportrait constitue une interrogation réitérée de soi. On pense à Rembrandt (initiateur du genre), Goya, Cézanne, Van Gogh ou Picasso, ainsi qu'à Liotard, qui croqua ses propres traits au moins une vingtaine de fois.

Dans une poignée de motifs différents, qui le représentent en producteur ainsi qu'en notable, jeune et à l'âge mûr, Jean Huber nous a lui aussi légué son autobiographie picturale. Ce faisant, il fit preuve d'une ambition artistique jusqu'ici inattendue.

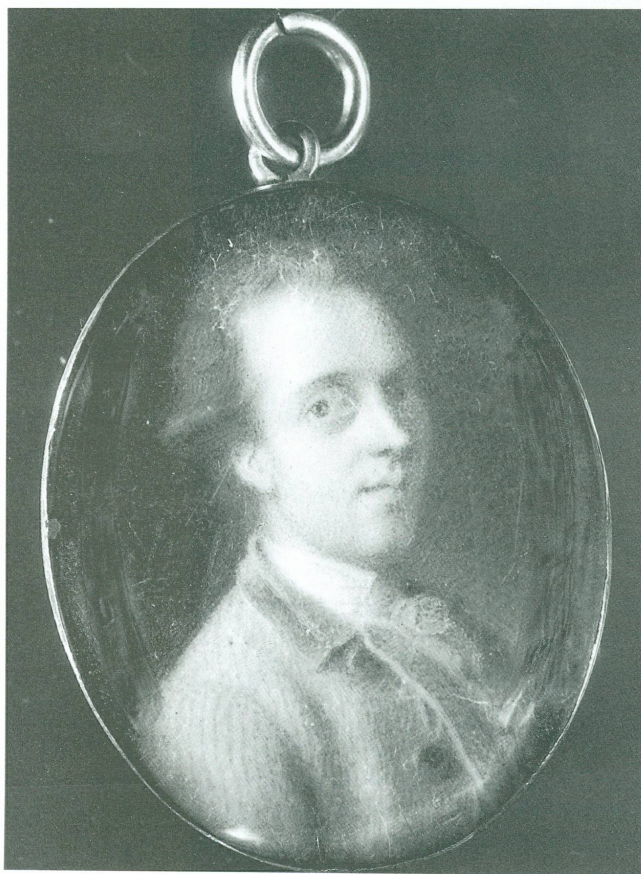
UN «ASPIRANT-NOTABLE»

Huber allait subir l'influence de son ami Liotard. Mais les deux artistes ne purent se rencontrer avant le milieu du siècle. D'une part, le pastelliste n'était pas de la même classe sociale que le patricien Huber⁷. D'autre part, celui-ci n'avait que deux ans lorsque Liotard (1702-1789) s'installa à Paris en 1723, comme apprenti chez le graveur-miniaturiste J.-B. Massé. Liotard resta dans la capitale jusqu'en 1735. Puis il entreprit un périple de longue durée en Italie, en Turquie, en Autriche et ailleurs en Europe. Il ne regagna son pays qu'en 1746 et n'y demeura qu'épisodiquement avant son retour définitif aux bords du Léman en 1757⁸. Il est par conséquent logique que la feuille récemment acquise par le musée de Genève (fig. 1) ne porte pas trace du Peintre Turc.

A part l'inscription «J. H. se ipse/per se», on ne possède aucun document qui confirme l'identité du modèle dans ce dessin⁹. Mais il y a une ressemblance évidente entre les traits du jeune homme et ceux que l'on retrouve dans d'autres autoportraits de Jean Huber. En outre, son regard aimable et franc se rapproche de celui d'un des deux fils de Huber, peint en miniature à l'âge de vingt ou vingt-cinq ans par le Genevois (fig. 4)¹⁰. On y discerne notamment la même bouche, les mêmes yeux, les mêmes cheveux fins.

Dans le portrait qui nous intéresse, on voit le sujet, un sourcil légèrement froncé, une main (la gauche en réalité) pressée au menton, en train de scruter son propre visage. On peut supposer que l'auteur, placé devant un miroir, se donna cet aspect introspectif en partie parce qu'il devait immobiliser sa tête pendant qu'il se dessinait. Le visage ingénu, cependant, sied mal à la mondanité de l'inscription, mi-latine, mi-italienne, au bas du dessin. Mais il faut se garder d'un jugement précipité à ce propos, puisqu'on ne peut guère affirmer que cette inscription est vraiment de la main de l'artiste¹¹. Ceci dit, le texte ajoute du piquant à l'image, et nous incite à vouloir mieux connaître l'auteur pensif de cette effigie de «soi-même, pour soi-même».

Au moment où il faut situer ce dessin, Huber était destiné à la magistrature et à une vie paisible de *country gentleman*, comme celle que son père, Jacob Huber-Vasserot (1692-1750), mena dans sa campagne genevoise de Chambésy¹². Jacob se retira à Genève en décembre 1720, ayant fait fortune à Paris avant l'écroulement du système de John Law.



4. Jean Huber (1721-1786), *Portrait présumé de Jean-Daniel Huber* (autrefois identifié comme François Huber). Vers 1777-1780. Miniature. 3,5 x 2,8 cm (sans cadre). Jadis hoirie Mercier-de Molin, Lausanne (reproduit d'après une photographie ancienne, Lausanne, Musée de l'Élysée, Archives De Jongh, n° 69023).

Son premier enfant, «Jeannot»¹³, qui vit le jour le 13 février 1721, vraisemblablement dans le quartier de Saint-Pierre¹⁴, dut recevoir une éducation soignée. En 1732, il joua dans une production estudiantine de «la Tragédie d'Absalon», tenant probablement le rôle du général biblique Joab¹⁵. L'année suivante, l'écolier arriva en septième place pour le *Prix de l'année en Latin* et obtint le même résultat pour le prix de Piété¹⁶. A l'âge mûr, sa correspondance sera parsemée de références à des auteurs classiques et modernes, dont Homère, l'Arioste, Swift, Samuel Richardson et Gibbon.

Huber fut, à plus d'un titre, le rejeton privilégié de son père. C'est de lui certainement qu'il hérita son amour pour la musique¹⁷, ainsi que la curiosité et l'esprit qui percent dans les lettres envoyées par Jacob Huber à Charles de Brosses, président au parlement de Dijon¹⁸. De retour à Genève après une mini-carrière militaire (pratique courante en Suisse à l'époque), Jean épousa en 1748 la nièce du colonel François Alléon, sous les ordres duquel il avait servi en Allemagne. L'année suivante, il fut nommé Auditeur des comptes de la Bourse française et, en 1752, il entra au Conseil des Deux-Cents (il sera candidat malheureux au poste de Secrétaire de la Justice en 1755). Dès la fin des années 1740, sinon avant, Huber s'intéressait aussi à l'ornithologie; il fut à ce sujet en relation avec le naturaliste genevois Charles Bonnet et, indirectement, grâce à Bonnet, avec le physicien parisien Réaumur¹⁹. On possède une image aristocratique de Huber qui nous renseigne sur son train de vie, parfois somptueux, vers cette époque. Il s'agit d'une boiserie, exécutée vers 1757 par un certain Dalberg, qui représente une *Chasse au faucon*. Installée autrefois au château d'Hermanches, elle montre Huber au sein d'une élégante partie de chasse, composée de nobles et dames vau- dois montés à cheval²⁰.

A l'âge de dix-sept ans, donc, il semble inconcevable que Jean Huber ait songé à rivaliser avec un Raphaël ou un Rembrandt. La feuille du Cabinet des dessins, exécutée «pour soi-même», nous restitue plutôt un jeune homme en «aspirant-notable». Elle fut réalisée, pensons-nous, vers 1738, au tout début de la période où Huber servit comme mercenaire, d'abord en Hesse-Cassel, à la cour du Land-Graf (en 1737-1741), ensuite en Piémont, dans l'armée du roi de Sardaigne, pendant la guerre de la Succession d'Autriche (1742-1746)²¹. La provenance de l'objet est apparemment lyonnaise, et l'on sait que les grands-parents paternels de l'artiste, Anne-Catherine Huber-Calandrini et Jean-Jacques Huber, habitèrent la deuxième ville de France²². Jean aurait ainsi pu envoyer (ou Jacob Huber transmettre) cette feuille de Cassel à Lyon, à des aïeux désireux d'avoir un souvenir d'un garçon dont l'avenir était plein d'espoir²³.



5. Attribué au cercle de Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *Portrait de l'artiste par lui-même*. Vers 1626. Huile sur panneau. 23,4 x 17,2 cm. Cassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

«IL PITTORESCO»

Il faut tout de même examiner l'hypothèse selon laquelle ce dessin serait légèrement postérieur, datant de la période où Huber fit la guerre en Piémont. L'inscription «se ipse, per se» fait naturellement penser à l'Italie, et c'est d'ailleurs dans un document de cette époque que l'on trouve la première indication concrète d'une activité artistique dans la vie de Jean Huber. Le 11 décembre 1743, Jacob fit part à Brosses de la nouvelle suivante:

«Il pittoresco arriva à Chambaizy 8 jours après votre départ. [...] Il faudroit savoir peindre aussy bien que lui pour vous représenter sa pétrification quand nous lui dîmes que vous étiez loin. [...] Les visites et autres distractions ne lui en ont pas encor laissé le temps [...] de faire des découpages. Il n'en fait que lorsqu'il se trouve environné d'objets qui exercent sa verve et on les lui enlève d'abord. Je vous promet les premières que je pourray attraper.»²⁴

On ignore quand Huber fit ses premières découpures, mais c'est une pratique nettement plus typique des peuples germaniques que des Italiens. Il y a donc de grandes chances que le Genevois s'y soit initié en Allemagne, où il découvrit, en même temps probablement, le peintre de batailles et de scènes de chasse Philippe Wouwerman. La galerie de Cassel était riche (et l'est toujours) en peinture hollandaise du XVII^e siècle. Dans les paysages et scènes de chasse au faucon exécutés par Huber au cours des années 1760-1770, il reprit non seulement la manière et les sujets élégants de Wouwerman, mais il s'appropriâ, sans doute en manière d'hommage, son motif «signature» d'un seul cheval blanc (fig. 29).

Il faut également compter, parmi les morceaux de choix du cabinet du Land-Graf, deux autoportraits de Rembrandt (fig. 5 et 6)²⁵. La similitude est évidente entre l'attitude du sujet dans ces deux tableaux et celle de Huber dans la feuille du Musée d'art et d'histoire. Le portrait de Rembrandt jeune (fig. 5) surtout, dans lequel il se figura, comme on le remarqua à la fin du siècle dernier, en «paysan, robuste et naïf»²⁶, trouve son écho dans l'air ingénu du Genevois. De même, la façon étriquée dont le filet au crayon entoure le dessin de Huber, notamment dans la partie supérieure, rappelle la mise en page du peintre hollandais. Ce filet ainsi que l'inscription au bas du dessin laissent à penser qu'il était destiné à être gravé: si l'image ne ressemble à aucune estampe de Rembrandt, le prestige de ce maître comme aquafortiste a pu pousser Huber à l'imiter dans ce domaine aussi.

Ces divers rapprochements renforcent notre sentiment que cette feuille date des environs de 1738, peu après l'arrivée à Cassel du jeune militaire. Notre opinion est encore étayée par un deuxième portrait inédit représentant Huber: il s'agit d'un tableau qui appartient à son petit-fils, Jean-Marie-Salvator Huber-Saladin (1798-1881), aujourd'hui conservé dans les collections du Musée d'art et d'histoire (fig. 7)²⁷. Vers la fin de sa vie, Huber-Saladin rédigea un mémoire fondé à l'évidence sur des souvenirs de famille. En dépit des erreurs engendrées par l'ignorance, l'oubli, les malentendus, c'est un document précieux²⁸. Les séjours de Huber à Cassel et en Piémont, ainsi que ce dernier tableau, y sont évoqués en ces termes:

«[Le] jeune Enseigne avait dessiné avec le chevalier Fassin dont je possède un portrait de son élève, en uniforme hessois. A Cassel, il saisissait toutes les occasions de croquer les chevaux dans les galeries ou d'après nature. Un jour où son service l'amena au Château avec un rapport pour le Prince, il dessinait debout, en attendant son tour d'audience, sans se douter d'un spectateur qui suivait son travail par dessus son épaule. C'était le



6. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *Portrait de l'artiste par lui-même*. Vers 1626. Huile sur toile. 73 x 60 cm. Cassel, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

landgrave qui voulut voir les croquis, et, peintre lui-même, le conduisit dans son atelier. Il dut à cette bonne fortune une position particulière à la petite Cour et son admission aux chasses où le cheval et le faucon inspirèrent jusqu'à des ébauches à l'huile dont je possède une des mieux réussies.

» La mort, de son protecteur à demi-couronné, le ramena à Genève [...]. Le regret de Cassel poussa le jeune officier au service du Roi de Sardaigne, bien moins pour y suivre une carrière militaire, que ses goûts d'artiste et de chasse au faucon en grand honneur chez la noblesse du Piémont. Pour plus de liberté, je crois même qu'il ne servit que pour la forme, en amateur, à l'Etat-major du Comte de Gênois avec lequel il fit la campagne de 1743. Il laissa surtout à Turin les souvenirs d'un homme du monde. Joseph de Maistre parle de la *charmante mémoire* attachée à son nom. Le musée Rath de Genève possède deux tableaux donnés par la famille, qui représentent des abreuvoirs de la cavalerie piémontaise.»²⁹

Relevons tout de suite qu'à l'opposé des dires de Huber-Saladin, le service de son grand-père en Piémont, comme lieutenant dans le régiment suisse du colonel Alexandre Guibert, ne s'en tint pas à la forme³⁰. En septembre 1745,



7.
Alexandre-Louis-François d'Albert-Durade (1804-1886), d'après Jean Huber? *Portrait de Jean Huber en militaire*. Huile sur toile. 24 x 19 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1926-63.

le grand-oncle maternel de Huber, François Calandrini, nota dans son journal intime que «... les troupes du Roy de Sard^e ont été battues en piémont, Nombre de tués et de prisonniers M^r Huber est des derniers»³¹. Relevons aussi que les «ébauches à l'huile» de scènes de chasse mentionnées par Huber-Saladin furent sûrement peintes une trentaine d'années plus tard, à Genève et non pas à Cassel.

Quant au portrait de Jean Huber «en uniforme hessois», il s'agit en fait d'une copie exécutée au XIX^e siècle par A.-L.-Fr. d'Albert-Durade (1804-1886) d'après un modèle aujourd'hui non localisé, ce qui exige une certaine prudence à son égard. Reste que les traits sont ici ceux d'un homme fait par rapport à l'adolescent du dessin de 1738. Et si l'on en juge par le paysage (montagneux) que l'on décèle dans le fond, et par la cuirasse que porte le jeune militaire, on peut supposer que le portrait original fut réalisé, non pas en Allemagne, mais en 1742-1746 lorsque Huber était combattant en Piémont.

Ce qui est certain, c'est que l'on ne peut pas attribuer cet original au chevalier Nicolas de Fassin (1728-1811)³². Ce

peintre liégeois n'eut que bien plus tard des attaches à Genève: il y séjourna en 1769-1770 et fonda l'«Académie fassine», donnant à L.-A. Brun, A.-L.-R. Ducros et P.-L. De la Rive des premières leçons de peinture. On dit, sans preuve, qu'il fit de même pour Jean-Daniel Huber. Mais surtout, Fassin ne put pas se trouver, à l'âge de dix ans, à Cassel quand Huber y était, ni même un peu plus tard en Piémont³³. Le tableau de d'Albert-Durade est plus vraisemblablement la copie d'un portrait (peut-être un pastel) dû à Huber lui-même. L'attitude du sujet est en effet celle de quelqu'un qui se regarde dans une glace, et les traits du visage, surtout le nez et les yeux, préfigurent l'autoportrait que Huber allait réaliser presque trente ans plus tard (fig. 20).

LIOTARD ET HUBER

Il est difficile de préciser quand une amitié se noua entre *il pittoresco* et le Peintre Turc, mais, comme nous l'avons montré, ce ne put avoir lieu avant 1746. Cette année-là, Liotard exécuta une miniature en émail qui représente la



8.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Portrait de Madame Pierre-Philippe Cannac, née Andrienne Huber-Calandrini*. 1746. Email sur cuivre. 5,2 x 4,25 cm. Genève, Musée de l'horlogerie, Inv. AD 6787.



9. Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), *Portrait de l'abbé Huber jeune*. Vers 1736. Pastel sur papier gris. 62 x 49,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1927-1.

femme d'un financier lyonnais, M^{me} Pierre-Philippe Can-nac, née Andrienne Huber-Calandrini³⁴ (fig. 8). C'était la sœur de Jacob Huber et du spirituel abbé Jean-Jacques Huber, lequel fut portraituré deux fois, quelques années auparavant, par M.-Q. de La Tour (fig. 9 et 25). Il est possible que les Huber de Lyon, connaissant le faible du *pittoresco* pour la peinture, l'aient mis en contact avec Liotard dès l'année 1746. La première preuve d'un lien entre les deux hommes apparaît cependant dans une lettre de Marie-Louise Huber-Alléon, rédigée le 23 novembre 1754. Elle envoyait un profil de Liotard exécuté par son mari au III^e duc de Grafton, un ami anglais du couple genevois, en précisant: «... [ne] montrez pas le *Liotard* a des connoisseurs c'est une esquisse»³⁵.

Si l'on a perdu la trace de cet objet, on connaît deux autres *Liotard* découpés par Huber vers la même époque. Dans ces deux profils, le pastelliste porte la barbe qu'il fut contraint de raser, en 1756, selon les exigences de sa jeune épouse. Le premier est conservé au Département iconographique de la Bibliothèque publique et universitaire³⁶ (fig. 10), le second est dans une collection privée. Ils datent en

principe de la période 1746-1753, puisque Liotard repartit en 1753 pour l'Angleterre. Une troisième silhouette, représentant cette fois Liotard sans barbe, fit partie de la collection Tronchin et fut publiée en 1910 par Jules Crosnier (fig. 11). Celle-ci doit dater d'entre 1756 et 1765, de même qu'un portrait de Liotard imberbe crayonné par Huber³⁷.



10. Jean Huber (1721-1786), *Silhouette de Jean-Etienne Liotard*. Découpe sur fond de lavis, rehauts de gouache, papier blanc. 8,2 x 10 cm (ovale). Genève, Centre d'iconographie genevoise (coll. BPU), Inv. Portrait n° 276.



11. Jean Huber (1721-1786), *Silhouette de Jean-Etienne Liotard*. Découpe. Jadis collection Tronchin, Bessinge (reproduit d'après Jules Crosnier, «Bessinge», dans *Nos Anciens et leurs œuvres*, Genève, 1908, p. 121).



12.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *François Tronchin dans son cabinet*. 1757. Pastel sur parchemin. 38 x 46,3 cm. Cleveland (Ohio), Cleveland Museum of Art.



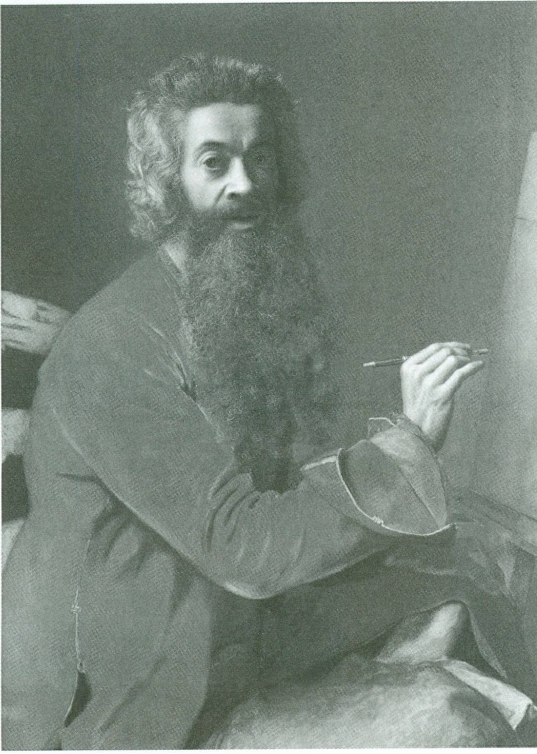
13.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Portrait de Madame d'Epinaï*. 1759. Pastel sur parchemin. 68 x 54 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1826-7.

Des rapports intimes entre ces deux individus singuliers durent continuer jusqu'à la mort de Huber, survenue en 1786. Vers 1770, par exemple, Liotard fit une ou plusieurs copies d'après un motif hubertien: *Voltaire et les paysans*³⁸. A la même époque, ayant endossé un habit ottoman prêté par le Peintre Turc, Huber mystifia un jeune ami, Jacques Mallet-DuPan, en se déguisant en automate-joueur d'échecs³⁹. Enfin, après la révolution genevoise de 1782, Liotard, Huber et François Tronchin montèrent ensemble un projet pour remercier les architectes de la restauration du gouvernement patricien. Liotard offrit au comte de Vergennes, ministre des affaires étrangères à Versailles, deux natures mortes de sa main. A P.-M. Hennin, premier commis de Vergennes, on fit parvenir deux paysages peints par les jeunes Jean-Daniel Huber et Pierre-Louis De la Rive, afin de lui donner «une Idée de l'Ecole Genevoise» alors bourgeonnante⁴⁰.

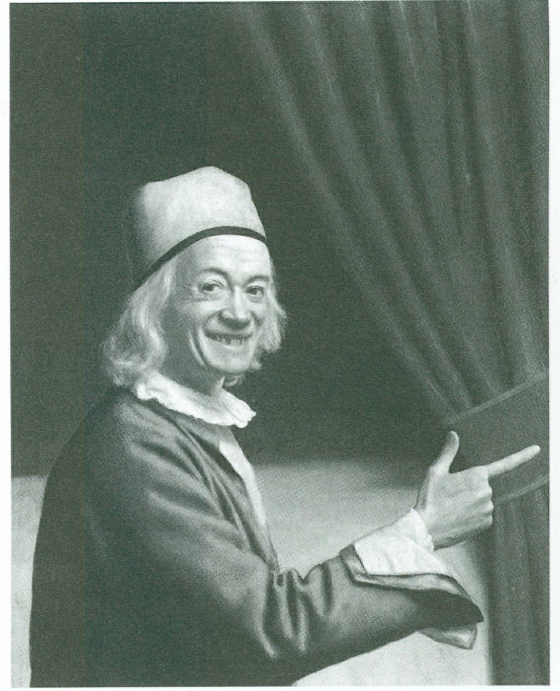
A travers son art et son amitié, ses conseils et son exemple, Liotard dut jouer un rôle considérable dans le développement artistique de Huber, et sa renommée dut aiguillonner les ambitions du découpeur. Liotard fut le seul Genevois qui, sans conteste, tint une place aux côtés des plus grands maîtres européens du siècle. Moins célèbre que La Tour, il produisit une poignée de pièces magistrales qui restent, à notre avis, inégalées dans l'œuvre du pastelliste français. Nous songeons à *François Tronchin dans son cabinet* (fig. 12), aujourd'hui à Cleveland, et à *Madame d'Epinaï* (fig. 13), au Musée d'art et d'histoire, ainsi qu'à quatre autoportraits conservés dans le même musée: *Liotard à la barbe*, *Liotard riant*, *l'Autoportrait en Turc amoureux* et *Liotard dessiné et dessinant* (fig. 14 à 17). Ce sont tous des tableaux, d'ailleurs, que Huber dut bien connaître.

Le génie de Liotard dépasse les simples qualités de netteté et d'exactitude photographiques qui frappent au premier coup d'œil. Si ces œuvres résonnent à travers le temps c'est, avant tout, à cause de leur invention picturale. Pour ceux qui apprécient l'âge d'or que représente la Genève des Lumières, le tableau de *François Tronchin* désignant fièrement son petit Rembrandt incarne toute une problématique: comment cultiver les arts dans une cité où pesait encore – quoique moins qu'on ne l'imagine peut-être – un certain esprit iconophobe⁴¹. Quant à *Madame d'Epinaï*, rien d'étonnant à ce que Ingres, dont l'admiration pour la complexité linéaire de ce pastel était sans borne, s'en fit l'écho dans deux portraits exécutés en 1855: le portrait dessiné de son épouse (Fogg Art Museum, Cambridge) et celui, peint, de la châtelaine de Coppet, *Madame d'Haussonville* (Frick Collection, New-York)⁴².

Les autoportraits de Liotard, comme l'a signalé Oskar Bätschmann, sont caractérisés par un jeu savamment



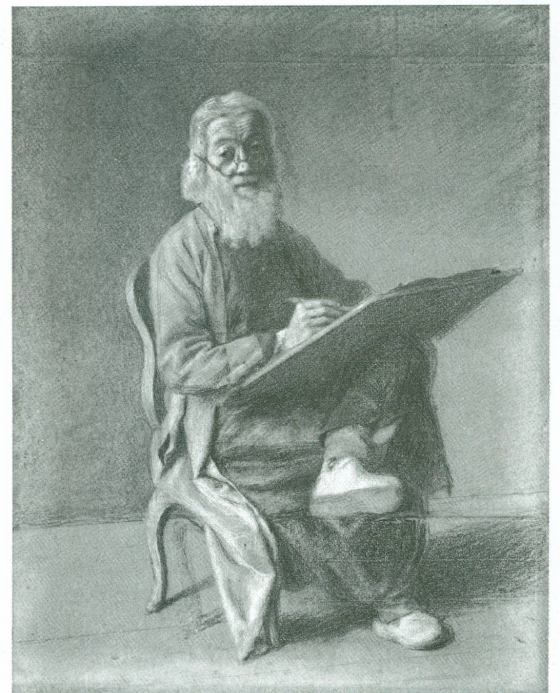
14.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Liotard à la barbe*. 1749. Pastel sur papier collé sur toile. 97 x 71 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1843-5.



15.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Liotard riant*. Vers 1770. Huile sur toile. 84 x 74 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1893-9.



16.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Autoportrait pathétique en Turc amoureux*. 1770-1773. Pastel sur papier collé sur toile. 63 x 52. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1925-5.



17.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Liotard dessiné et dessinant*. 1782. Crayon de graphite, pierre noire, estompe, rehauts de craie blanche sur papier bleuté. 54 x 43 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Cabinet des dessins, Inv. 1984-129.



18.
Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), *Autoportrait à l'œil de bœuf*. Vers 1737. Pastel sur papier. 61,5 x 48,5 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1917-27.

étudié: une gamme chromatique limitée aux couleurs primaires rouge et bleu, que font ressortir quelques touches ou passages de blanc et de noir, et un arrière-plan de sombres tonalités grisailleuses ou brunâtres⁴³. L'élément «discursif» de ses autoportraits est également novateur. Dans *Liotard à la barbe*, la place centrale accordée à la pilosité hirsute symbolise l'originalité de l'homme. Le *Liotard riant*, qui fait venir à l'esprit l'image de Démocrite – le «philosophe qui rit» –, témoigne d'une volonté de rivaliser avec des motifs analogues chez La Tour, notamment l'*Autoportrait à l'œil de bœuf* conservé à Genève (fig. 18). L'*Autoportrait en Turc amoureux* de Liotard est audacieusement pathétique; on y voit l'artiste septuagénaire faire un geste que l'on n'a décodé que récemment: en Turquie, lorsqu'un homme «... devient amoureux d'une femme [...], il prend la peau de son gosier, pour lui apprendre qu'il est son esclave»⁴⁴. Enfin, *Liotard dessiné et dessinant*, ébauche d'un tableau disparu, est une image puissamment touchante. Le vieux peintre de quatre-vingts ans, auquel la disparition de son épouse, quelques mois plus tôt, a permis

de laisser repousser sa barbe, s'y trouve seul avec son art, enfermé dans un vide sombre, presque tangible⁴⁵.

UN «NOTABLE» ARRIVÉ

Le modèle polyvalent et ambitieux de Liotard stimula à n'en pas douter Jean Huber. Le pastelliste était de retour à Genève lorsque Huber entreprit sa carrière de découpeur. En 1759 le publiciste parisien F.M. Grimm découvrit ces silhouettes chantournées sur papier ou sur parchemin, paysages, scènes de genre ou scènes d'histoire antique, que Huber appelait «tableaux en découpures» et dont la fabrication l'occupa beaucoup au début des années 1760⁴⁶. Editeur influent de la feuille manuscrite de la *Correspondance littéraire*, Grimm aida Huber à les placer entre les mains de plusieurs princes alémaniques. En 1762, Liotard fit de même en présentant à l'impératrice d'Autriche «quelques découpures» qui valurent à leur auteur «une bague de 200 Ducats» que Liotard rapporta à Genève pour son ami⁴⁷.



19.
Jean Huber (1721-1786), *Portrait de l'artiste par lui-même devant son chevalet*. Vers 1760-1765. Pastel sur papier. 61,5 x 49,5 cm. Genève, collection de la Société des Arts, Inv. Hub(I) 3.



20.
Jean Huber (1721-1786), *Portrait de l'artiste par lui-même dessinant un portrait de Voltaire*. Probablement 1772-1773. Pastel sur papier. 63 x 50 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire (déposé à l'Institut et musée Voltaire), Inv. 1890-7.

Cependant, selon ce qu'écrit Grimm dans la *Correspondance littéraire* du 15 mars 1769, Huber avait «abandonné depuis quelque temps ses ciseaux pour se livrer à la peinture»⁴⁸. Cette information est en partie inexacte, car on sait que Huber continua à confectionner des découpures jusqu'à sa mort⁴⁹. En revanche, Grimm avait raison en ce que les premiers tableaux peints par l'artiste semblent bien remonter aux alentours de 1765-1766⁵⁰.

La Société des Arts, au Palais de l'Athénée à Genève, possède un autoportrait en pastel de Huber (fig. 19), non daté, qu'il faut situer au moment où Huber se lança dans la peinture, vers 1760-1765⁵¹. Ce pastel précède à coup sûr la période où Huber fut préoccupé par la «Voltaireade», une série de peintures traitant de la vie domestique du Sage de Ferney commandée par Catherine II de Russie⁵². Pour cette période subséquente (1768-1775), on connaît un autre autoportrait de Huber dont la mise en rapport avec celui de l'Athénée s'impose. Ce deuxième pastel, le *Portrait de l'artiste par lui-même dessinant Voltaire*, existe en deux

versions quasi identiques: l'une est déposée par le Musée d'art et d'histoire à l'Institut et Musée Voltaire, à Genève (fig. 20), l'autre est conservée au Musée Historique de l'Ancien Evêché, à Lausanne⁵³.

En comparant le pastel de l'Athénée avec celui du musée genevois, Jules Crosnier observa «la même idée de pose» dans les deux cas, et affirma qu'au «point de vue de la ressemblance probable, les deux se valent assurément»⁵⁴. Dans chaque motif, le sujet se trouve, crayon à la main, devant son chevalet, sans aucun signe de papiers découpés. On y voit aussi les mêmes «lèvres gourmandes et fines dans une face pleine» et la même main «potelée» que Daniel Baud-Bovy nota dans sa jolie description du pastel du Musée Voltaire⁵⁵ (ce sont, par ailleurs, les traits physiques que l'on relève déjà dans le dessin de 1738).

Il y a, bien sûr, des nuances qui distinguent les deux compositions. Dans le motif initial, celui de l'Athénée, le peintre porte un superbe gilet rose et un bonnet noir, au lieu des



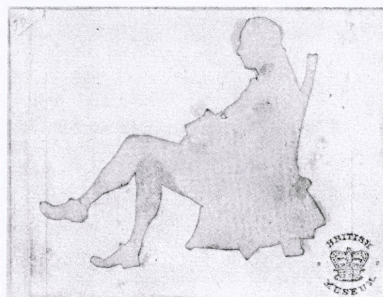
21.
Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), *Voltaire*. Vers 1736?
Pastel sur papier. 50 x 60 cm. Ferney-Voltaire, Château de
Ferney.

gilet et bonnet blancs que l'on retrouve dans les pastels jumaux de Lausanne et de Genève. Ceux-ci annoncent d'ailleurs leur postériorité par le fait que les cheveux de la tempe sont légèrement saupoudrés de blanc. Mais ce qui les différencie surtout du pastel de l'Athénée, c'est la posture plus dynamique du modèle – en *contrapposto* – et la présence du violon, du faucon et du masque du Philosophe que l'artiste est en train de croquer. Comme le constata Crosnier avec pertinence, l'autoportrait au gilet rose est «plus simple, plus franc» que l'autre motif⁵⁶.

Or, on peut justement se demander si la franchise n'est pas un idéal propre aux peintres genevois. C'est une qualité évidente dans le dessin de Huber «soi-même, pour soi-même»; on le remarque aussi chez Liotard, par exemple dans son *Liotard à la barbe* (fig. 14). En fait, ce dernier tableau dut inspirer à plusieurs niveaux le pastel de l'Athénée (fig. 19). Dans l'effigie de Huber, la gamme chromatique limitée est typique des autoportraits du Peintre Turc. Huber emprunta au *Liotard à la barbe* la mise en page d'ensemble ainsi que certains détails, en particulier l'attitude de trois quarts à droite, la poitrine présentée au spectateur, la main levée, prête à attaquer un support vide.

Ajoutons qu'à l'autorité de Liotard vint sans doute se joindre celle d'un second tableau dans le voisinage, tableau que Huber devait bien connaître: le scintillant *Voltaire* du château de Ferney (fig. 21), peint par La Tour, dont la pose ressemble globalement à celle du *Liotard à la barbe*.

L'autoportrait de l'Athénée, réalisé par Huber vers 1760-1765, signale une étape importante dans la maturation de l'artiste. Au contraire du personnage dont les traits sont conservés dans le dessin de sa jeunesse, ce n'est plus un aspirant-notable: c'est un notable arrivé. On peut aussi mesurer la distance parcourue par Huber en comparant ce pastel avec un autoportrait en silhouette exécuté vers 1756, probablement sur une carte à jouer (fig. 22). La seule originalité réside ici dans le fait que le modèle est représenté de profil, affalé dans un fauteuil, ce qui excluait l'usage d'un miroir⁵⁷. Certes, il serait injuste de comparer un morceau de carton à un grand dessin en pastel. Reste que par rapport à l'autoportrait de l'Athénée, où se manifestent clairement les ambitions picturales du peintre patricien, la découpe n'est qu'une charmante curiosité.



22.
Jean Huber (1721-1786), *Autoportrait assis dans un fauteuil*. Vers 1756. Découpe. 55 x 64 mm. Londres, British Library, Department of Manuscripts, Add. Mss. 30991, f° 48.

HUBER ET HOGARTH

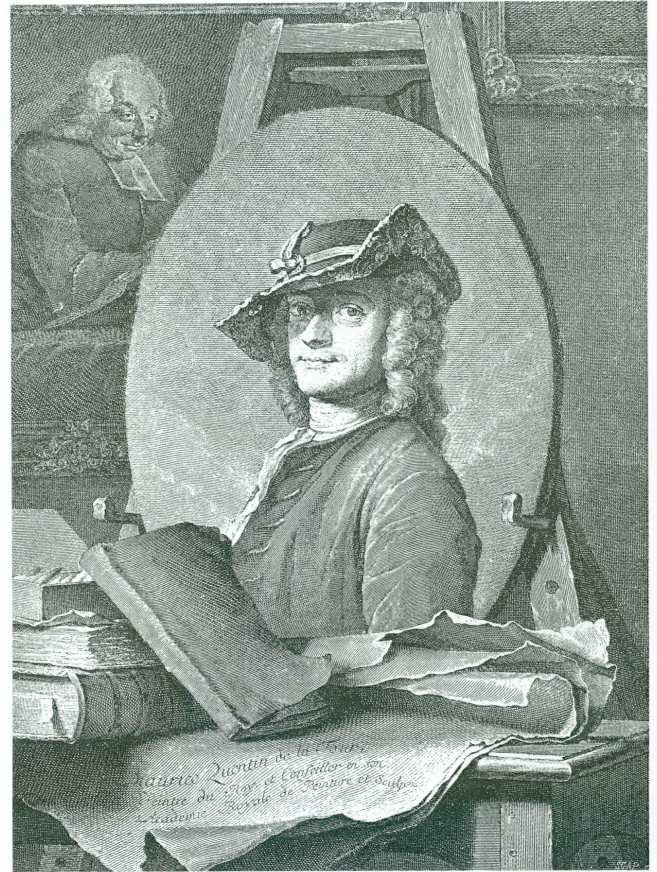
Comme le remarqua Baud-Bovy, «en synthétisant tant d'aptitudes diverses», le *Portrait de l'Artiste par lui-même dessinant Voltaire* (fig. 20) «exprime le meilleur de l'esprit genevois du XVIII^{me} siècle»⁵⁸. Mais la synthèse effectuée par Huber dans ce pastel fut bien plus ambitieuse que Baud-Bovy ne l'imaginait. Il faut, tout d'abord, le comparer à l'autoportrait peint en 1745 par le caricaturiste anglais William Hogarth (Tate Gallery, Londres)⁵⁹. Huber n'a jamais visité l'Angleterre, mais il connaissait une estampe (fig. 23) exécutée par Hogarth en 1748-1749 d'après ce



23. William Hogarth (1697-1764), «Gulielmus Hogarth». 1748-1749. Eau-forte et burin. 347 x 262 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E84/233.

tableau. La gravure figurait dans chaque recueil de l'œuvre gravé de Hogarth, et l'on sait que Huber-Saladin avait hérité de son grand-père «une belle œuvre complète d'Hogarth, grand formant [sic] gravure avant la lettre, superbement reliée, qui passait pour un don royal fait en échange d'une découpe»⁶⁰. Ce «don royal» fut effectivement offert à Huber en échange – avec beaucoup de retard – non pas d'une seule découpe mais d'un portefeuille de grands «tableaux en découpures» que Huber fit présenter au roi d'Angleterre, George III, en 1761 (par l'intermédiaire de Grafton)⁶¹.

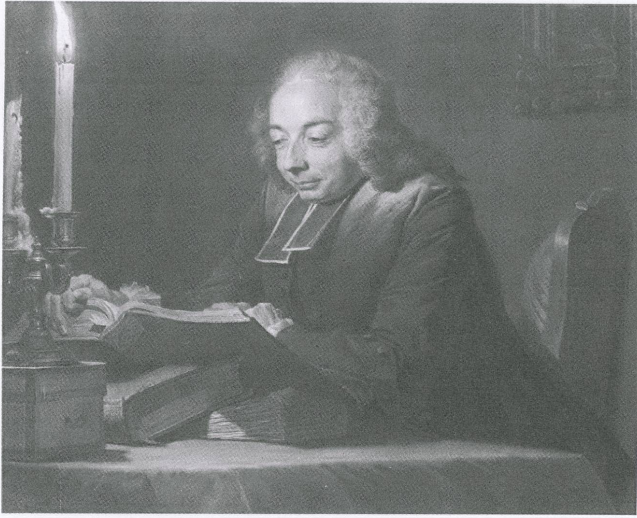
Le parallèle entre ces deux autoportraits saute aux yeux. Au premier plan chez Hogarth, on voit son carlin, «Trump», et une palette d'artiste ornée de la «courbe de la beauté et de la grâce». Ce motif incarnait les idées idiosyncrasiques que le Britannique allait exprimer dans son traité *The Analysis of Beauty* en 1753. Chez Huber, un faucon, signe de son engouement pour le noble passe-temps de la chasse à



24. Georg Friedrich Schmidt (1712-1775), d'après Maurice-Quentin de La Tour, *Autoportrait au chapeau en clabaud*. 1772. Burin. Publié dans: Champfleury, *Les artistes célèbres, La Tour*, Paris-Londres, s.d., p. 7.

l'oiseau, correspond au chien de Hogarth. A la place de la palette, le mélomane genevois mit un violon, dont la découpe en «f» répond à la sinueuse «line of beauty». C'est un jeu intelligent et amusant⁶². Cependant, il y a d'autres équivalences visuelles et d'autres filiations à déceler entre ce pastel de Huber, l'autoportrait de Hogarth et de surcroît deux tableaux de M.-Q. de La Tour.

Au moment où le Britannique entreprit de dresser une effigie définitive de lui-même, il s'inspira semble-t-il d'un autoportrait – définitif lui aussi – de La Tour: son *Autoportrait au chapeau en clabaud* du Salon de 1744. Hogarth put voir ce tableau lorsque, comme on le pense, il se rendit dans l'atelier parisien du pastelliste en mai 1743⁶³. Si l'original est perdu, il existe une estampe de reproduction (fig. 24), gravée par G.F. Schmidt, dans laquelle on voit quelques motifs que Hogarth emprunta à La Tour: le tableau (en médaillon) dans le tableau, et des livres et autres objets entourant le portrait.



25. Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788), *Monsieur l'Abbé *** assis sur le bras d'un fauteuil lisant un in-folio*. 1742. Pastel sur papier gris-bleu. 81 x 102 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1911-68.

Huber dut découvrir ces liens en 1772-1773, quand il monta à Paris pour un séjour de dix-huit mois. Il y entra sûrement en contact avec La Tour⁶⁴, un intime de son oncle, l'abbé Huber⁶⁵. La Tour ne fut pas seulement l'auteur d'un buste de son espiègle ami (fig. 9), il réalisa aussi un superbe portrait, aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire (fig. 25), qui fut exposé au Salon de 1742 sous le titre de *M. L'Abbé *** assis sur le bras d'un fauteuil, lisant à la lumière un in-folio*. Ce tableau, offert par La Tour à son modèle, aboutit entre les mains d'Isaac Vernet, exécuteur testamentaire de l'abbé (mort en 1744). Vernet l'apporta à Genève, dans le domaine de Chambésy qu'il acquit en 1751 de l'hoirie de Jacob Huber. Donc, Jean Huber dut connaître ce tableau qui figure parmi les œuvres les plus réussies de La Tour. Mais c'est à Paris seulement que Huber put voir pour la première fois l'autoportrait de ce dernier (soit l'original, chez l'artiste, soit l'estampe de Schmidt, publiée en 1773). C'est alors aussi que Huber dut découvrir – s'il ne le savait pas déjà par ouï-dire – qu'un fragment du second portrait de son oncle était visible dans un coin supérieur de l'autoportrait de La Tour.

Ces rapports entre La Tour, l'abbé et Hogarth durent fortement motiver Huber. Car à l'exemple du pastelliste français, le Genevois mit plus en évidence (par rapport à son effigie de 1760-1765) le haut du chevalet dans son autoportrait voltairien de 1772-1773. Il adopta de la même manière une trouvaille psychologique de La Tour: celle de l'abbé, dans son coin de pénombre, qui semble survoler et surveiller l'artiste. Chez Huber, c'est Voltaire qui regarde

son créateur. Mais, à l'opposé du joyeux abbé, le Philosophe a l'air consterné, conscient de l'empire que Huber exerce sur lui.

DU «NOTABLE» AU SIMPLE «PITTORE»

Le *Portrait de l'Artiste par lui-même dessinant Voltaire* est un amalgame pluriculturel rarissime. C'est un hommage à trois maîtres de trois écoles différentes, La Tour, Hogarth et Liotard, et à quatre ou cinq de leurs plus grands chefs-d'œuvre. C'est aussi un coup de chapeau donné à l'auteur lui-même, à son oncle et au Patriarche de Ferney, l'homme qui, à lui seul, incarnait toute une époque. Baud-Bovy aurait mieux fait de dire que ce pastel «exprime le meilleur de l'esprit européen du XVIII^e siècle».

On est loin ici de l'image du débutant de 1740. Ni simple notable ni simple producteur, cette effigie se distingue des deux modèles-types que l'on retrouve chez David. C'est une effigie honorifique qui met en valeur un homme talentueux, «dont il est mal aisé de découvrir en quoi il excelle particulièrement»⁶⁶. En 1772-1773, lorsqu'il exécuta ce pastel, Huber était réputé auprès de princes et de connaisseurs partout en Europe. L'aspirant-notable avait cédé le pas au notable diversement accompli. C'était un homme «doué pour la musique»⁶⁷ qui, lors du séjour parisien de 1772-1773, donnait selon Huber-Saladin «des conseils pour la fauconnerie de Versailles»⁶⁸. C'était un contemporain de Charles Bonnet et H.-B. de Saussure qui, en naturaliste *de facto*⁶⁹, sondait le caractère de Voltaire, le plus grand génie du siècle, et lui disait sans vergogne qu'il savait «précisément la dose de ridicule qu'il fallait» à sa gloire⁷⁰.



26. Jean Huber (1721-1786)? *Autoportrait*. Vers 1770-1778? Miniature. 30 x 24 mm (à l'intérieur du cadre). Jadis hoirie Mercier-de Molin, Lausanne (reproduit d'après une photographie de Fred Boissonnas, Lausanne-Dorigny, Bibliothèque cantonale et universitaire, Cabinet des manuscrits, Fonds de Molin).

Huber fut si fier de cette image définitive qu'il exécuta, comme nous l'avons vu, deux versions si ressemblantes qu'on ne saurait distinguer l'«original» de la «réplique». En outre, Huber, ou quelqu'un d'autre, exécuta une miniature reprenant seulement le buste de cette effigie (fig. 26)⁷¹. Le même autoportrait fut «consacré» lorsque cette miniature fut gravée pour illustrer les *Fragments biographiques et historiques extraits des registres du Conseil d'Etat et de la République de Genève dès 1535 à 1792* de Fr.-Th.-L. Grenus, publiés à Genève en 1815 (fig. 27).



27. Anonyme, d'après Jean Huber? «Jean Huber né en 1722» (reproduction inversée de la miniature précédente). 1815. Gravure. 7,1 x 9,4 cm. Publiée dans: Fr.-Th.-L. Grenus, *Fragments biographiques et historiques extraits des registres du Conseil d'Etat et de la République de Genève dès 1535 à 1792*, Genève, 1815, p. 353.

Le plein de superbe qui caractérise cette image atteint son apogée dans un tableau que Huber proposa à Catherine II, comme pièce de résistance de la «Voltaireide» (fig. 28). Dans la toile que Grimm présenta lui-même à l'impératrice, Huber esquissa une scène représentant un dîner de Philosophes et amis de Voltaire, réunis autour d'une table chez lui à Ferney. Ce tableau fut peint en 1772-1773, sans doute au moment où Huber élaborait son *Portrait dessinant Voltaire*. Catherine le refusa paraît-il, probablement à cause du ton complaisamment léger du tableau que Huber intitulait *La sainte cène de Voltaire*. Ce qui dut déplaire tout autant est le fait que Huber s'est campé fièrement à côté du Patriarche, alors que Diderot, que Catherine admirait beaucoup, est isolé au bout de la table.

Un dernier autoportrait du Genevois, au moins pour ce qui concerne la peinture, figure peut-être dans une *Scène de chasse au faucon* (fig. 29) dont l'action se situe dans un paysage accidenté de Savoie (le tableau doit dater de 1770



28. Jean Huber (1721-1786), *La Sainte cène de Voltaire*. Détail des têtes. Probablement en 1772-1773. Huile sur toile. 80,5 x 60 cm. Oxford (Angleterre), The Voltaire Foundation.

environ). Le personnage principal est un homme à cheval sur une monture blanche qui se cabre, au milieu d'un groupe de cavaliers, de chevaux et d'oiseaux. Il s'agit certainement du portrait d'un individu entouré de ses compagnons de chasse. Sa physionomie pesante (le cou et les épaules musclés) fait naturellement penser à Huber. En outre, le hibou en bas du tableau, au premier plan, se prête par son cri habituel («hoû») à un jeu de mots sur le nom de l'artiste⁷². On sait d'ailleurs que dans les années 1770-1780, l'amour de Huber pour la chasse au faucon l'amena à rédiger de nombreuses pages sur ce sujet, dont un traité, *Observations sur le vol des oiseaux de proie*, qu'il publiera à Genève en 1784⁷³. Ce serait donc tout à fait en harmonie avec l'esprit du peintre-notable d'avoir érigé un monument pictural à sa pratique de cet exercice princier.



29. Jean Huber (1721-1786), *Scène de chasse au faucon*. Vers 1765-1770. Huile sur toile. 70 x 102 cm. Etats-Unis, collection privée.



30.
Jean Huber (1721-1786), *Autoportrait dessinant*. Vers 1780? Fusain
sur papier bleu. 51,2 x 35,1 cm (la feuille).
Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des dessins, Inv. 1944-20.



31.
Jean-Etienne Liotard (1702-1789), *Autoportrait pathétique en Turc amoureux*. Vers 1770. Pierre noire, craie blanche et rehauts de sanguine sur papier bleuté collé sur carton. 48,8 x 35,9 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire. Cabinet des dessins, Inv. 1960-32.

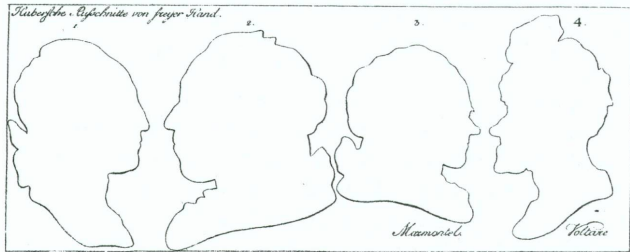
Enfin, pour revenir au sujet des autoportraits proprement dits, et pour conclure, notons que le Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire possède non seulement le premier, chronologiquement, mais vraisemblablement aussi le dernier autoportrait de Jean Huber. C'est un grand dessin ténébreux, à la pierre noire et estompe sur papier bis (fig. 30), qui le représente vu de profil, crayon à la main, penché sur une feuille blanche. On peut le situer, croyons-nous, vers 1783, à l'époque où Huber père et fils, Liotard, Tronchin et De la Rive firent valoir à Vergennes et Hennin les promesses de leur école locale.

La tonalité noire de cette effigie rappelle l'effet de clair-obscur typique des dessins préparatoires sur papier bleuté de Liotard. On songe, par exemple, à l'ébauche (fig. 31) pour l'*Autoportrait en Turc amoureux* de 1770-1773 et au *Liotard dessiné et dessinant* de 1782 (fig. 17). Mais la feuille de Huber, que l'on pourrait baptiser en l'honneur du Peintre Turc *Huber dessiné et dessinant*, ramène aussi à l'esprit le souvenir de maints autoportraits de Rembrandt, exécutés à l'âge de cinquante ou soixante ans. On pense surtout à l'eau-forte célèbre de 1648, dans laquelle on retrouve le sujet, vu de face, dans l'acte de dessiner (fig. 32). Cependant, le Genevois sexagénaire n'a pas singé telle ou telle œuvre du maître hollandais, comme ce fut probablement le cas vers 1740, lorsqu'il se piqua selon nous d'imiter une pose tirée du tableau de la galerie de Cassel (fig. 5). Dans son dessin des alentours de 1780, à l'exemple de Liotard sans doute, Huber s'imprègne plutôt de façon générale de l'esprit et de la manière de Rembrandt.



32.
Rembrandt Harmensz van Rijn (1606-1669), *Autoportrait*. 1648. Eau-forte, 157 x 128 mm. Genève, Cabinet des estampes, Inv. E84/232.

Remarquons enfin qu'au contraire de Liotard, qui dut – tout comme ses compatriotes le miniaturiste Jacques-Antoine Arlaud et le portraitiste Robert Gardelle – courir sa fortune à l'étranger, Huber pouvait quant à lui se féliciter, lorsqu'il exécuta cette feuille, d'être le premier artiste genevois à atteindre une certaine gloire en dehors de sa contrée natale tout en restant chez lui. Cette notoriété s'était accrue en 1778, lorsque le physiognomoniste zurichois J.C.



33.

D'après Jean Huber (1721-1786), Jean-François Marmontel, Jean Huber, Jean-Jacques Rousseau (?) et Voltaire. Vers 1772-1778. Gravure d'après quatre profils en découpeure, publiée dans: J. C. Lavater, *Physiognomisches Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig et Winterthur, t. IV, p. 369.

Abréviations:

AEG: Archives d'Etat, Genève.

BPU: Bibliothèque publique et universitaire, Genève.

Notes:

- 1 Le dessin n'est pas signé, mais Huber ne signait presque jamais ses œuvres. L'attribution repose sur une inscription dont il sera question plus loin et sur les caractéristiques physiques du sujet – la physionomie, l'attitude de la tête – qui ressemblent fortement à d'autres portraits certifiés. Nous tenons à remercier Madame Anne de Herdt qui nous a signalé l'existence de ce dessin.
- 2 Notons qu'il existe dans une collection privée un tableautin (7 x 9 cm) qui figura en 1942 dans l'exposition *Genève à travers les âges, art et histoire* au Musée d'art et d'histoire, sous le titre *Jean Huber par lui-même*. Dans son état actuel, comportant plusieurs repeints, il représente un artiste chauve dont les traits ne ressemblent guère à ceux de Huber.
- 3 Régis MICHEL, Marie-Catherine SAHUT, *David. L'art et le politique*, Paris, 1988, p. 55.
- 4 *Ibid.*, p. 93.
- 5 Le tableau des Offices fut offert par David à son élève François Gérard; celui du Louvre à un deuxième élève, le miniaturiste J.-B. Isabey. Pour ces deux portraits, voir les notices d'Antoine Schnapper dans: SCHNAPPER et Arlette SÉRULLAZ, *Jacques-Louis David 1748-1825*, Paris-Versailles, 1989, pp. 238, 304.
- 6 Léonce BÉNÉDITE, *Préface à l'Exposition de 1906*, cité par Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres*

Lavater avait publié plusieurs images de Huber dans le quatrième et dernier tome de ses *Physiognomischen Fragmente*, notamment une planche de *Têtes de Voltaire* et plusieurs profils, dont un autoportrait calqué sur une découpeure du Genevois (fig. 33, n° 2).

A Paris en 1773, à l'époque de la «Voltaireiade», Huber écrivait cependant à un ami britannique, milord Palmerston:

«J'espere d'être un peu plus hardi que je n'étois a Geneve – A force de voir on dit Souvent – Son Pittore anch'io.»⁷⁴

Dans ce grand dessin rembranesque (fig. 30), où Huber s'attaque pour l'ultime fois peut-être «au modèle qui est toujours prêt», il se portraiture enfin en simple *pittore*, sans bravoure et sans complexe. On y repère la même franchise, voire la même humilité qui caractérisent l'œuvre de Rembrandt et celle de Liotard. Mais, tout en évoquant ces deux grands maîtres du *chiaroscuro*, le découpeur s'y figura à sa façon, «hardiment», vu de profil, ce qui est chose rare, comme nous l'avons déjà signalé, dans l'art de l'autoportrait. C'est à certains égards la moins impressionnante des effigies de soi proposées par Huber, mais c'est peut-être celle qui est le plus entièrement, le plus librement, la sienne.

ruines, Paris, 1990, p. 69; repris par Anne DE HERDT, *Dessins de Liotard*, Genève-Paris, 1992, p. 244.

- 7 L'arrière grand-père de Jean Huber, Jacob Huber-Colladon (né à Oullins près de Lyon), acquit la bourgeoisie genevoise en 1654. Le père de Liotard, qui quitta son Dauphiné natal après la Révocation de l'Edit de Nantes en 1685, fut admis à la Bourgeoisie en 1701 seulement. Voir G. APGAR, «Au fil du Rhône: l'ascendance lyonnaise de l'artiste genevois Jean Huber», dans: *Cahiers d'Histoire* (Lyon), t. XXXV, 1990, nos 3-4, pp. 252-253 et *passim*.
- 8 Voir la chronologie donnée par A. DE HERDT, *op. cit.*, p. 308.
- 9 Nous sommes redevables à M^{me} Lydie de La Rochefoucauld, du Cabinet des dessins, et à M. Daniel Piler, du Centre d'icongraphie genevoise, qui nous ont aidé à décrypter cette légende faiblement inscrite.
- 10 Ce portrait (35 x 28 mm), que nous avons pu examiner vers 1978 à Lausanne, appartenait alors à l'hoirie Mercier-de Molin. Il portait une inscription l'identifiant comme François Huber (1750-1831), fils aîné (et aveugle) de Jean. Mais le regard du sujet n'est pas celui d'un aveugle. En outre, les traits sont plutôt ceux du frère de François, Jean-Daniel (1754-1845). Pour d'autres portraits de celui-ci, voir Danielle BUYSSENS, *Peintures et pastels de l'ancienne école genevoise, XVII^e-début XIX^e siècle*, Genève, 1988, n° 108 (par François Ferrière, 1804) et n° 243 (par Amélie Munier-Romilly, vers 1840). Pour François Huber, on connaît un portrait de lui à l'âge de huit ans à peu près, dessiné aux trois crayons par son père

- (collection particulière, Suisse), et un portrait de lui âgé, miniature par Henriette Rath, dont on a repéré deux répliques. La première est à la Bibliothèque publique et universitaire; la seconde était en 1936 chez M^{me} Cramer-Bonna.
- Voir Auguste BOUVIER, «Catalogue de la collection de portraits, bustes, miniatures et médaillons de la Bibliothèque de Genève», dans: *Genava*, t. V, 1936, p. 8, n° 284 (260); G. APGAR, *The Life and Work of Jean Huber de Genève (1721-1786)*, thèse de doctorat en 2 vol., Yale University, 1988, t. I, p. 115 (et note 307) et t. II, fig. 4-6.
- Signalons aussi un tableau de Jean Huber, chez un descendant de l'artiste, que Daniel BAUD-BOVY publia comme *Scène d'intérieur* dans ses *Peintres genevois*, t. I, Genève, 1903, p. 50. Il s'agit à l'évidence d'un portrait de la famille Huber, peint probablement vers l'été 1778. Au milieu d'une chambre, en contre-jour, sont groupés François Huber, son épouse Marie-Aimée Lullin, et, sur le sol, leur enfant Pierre (qui naquit en 1777). A droite, Jean-Daniel est en conversation avec sa mère; au fond, près d'une fenêtre, ce pourrait être la sœur de François et de Jean-Daniel, Madeleine.
- 11 Ce n'est pas l'écriture habituelle de Jean Huber telle qu'on la trouve dans sa correspondance.
 - 12 Voir: AEG, Min. Not. Deharsu, vol. 3, f° 172 v°-184 v°; G. APGAR, *op. cit.*, t. I, p. 91 (et note 231).
 - 13 Ce surnom est mentionné par le grand-oncle maternel de Jean Huber, François CALANDRINI, dans un carnet intime portant le titre *Partnership*, I, f° 31. Voir les notes prises par Paul BRAZIER d'après le manuscrit de Calandrini et intitulées par lui *Les Vasserot-Huber*. M. Jean-Daniel Candaux nous a aimablement permis d'examiner ces notes qui sont en sa possession. Les «mémoires» de Calandrini, conservées jusqu'à récemment au château de Pregny, ont semble-t-il disparu. Voir à ce propos G. APGAR, *op. cit.*, t. I, pp. 48-49, note 99.
 - 14 Jean Huber naquit probablement dans un appartement loué par son père, soit dans la Grand-Rue, soit à la place Grand Mezel, soit encore rue des Chanoines (aujourd'hui rue Calvin). Voir: AEG, Livres des collectes générales pour la Bourse française, «Collecte faite en Xbre 1720, G^{de} rue, rue des Chanoines et G^d Mezel», p. 160 (G. APGAR, *op. cit.*, t. I, pp. 88-89 et notes 224-225). Huber ne put naître à Chambésy, la propriété acquise par son père en 1724, comme l'a dit, entre autres, D. BAUD-BOVY (*op. cit.*, p. 46). Mieux informé, Jean-Jacques RIGAUD affirma que le lieu de naissance de Huber était Genève (*Renseignements sur les Beaux-arts à Genève*, Genève, 1876, p. 156).
 - 15 François Calandrini assista à cette représentation et la commenta dans son journal intime: «Le 30 janv., je fus chez M^r [Jean-Baptiste] Chauvet voir représenter la Tragédie d'Absalon par ses ecoliers. Le jeune Daufin [de Chapeaurouge] faisoit le rôle d'Absalon. Le fils de M. Huber celuy de [illisible] et Roquin, Achitofel et d'autres parfaitement bien surtout les 3 nommés et part^t Huber qui entroit fort dans la passion mais il sest trouvé incommodé à cette dernière représentation ou il y avoit grand monde invités par M. [Jean-Jacques] de Chapeaurouge le Pere». Voir P. BRAZIER, source citée, p. 144, 30 janvier 1732; cité dans G. APGAR, *op. cit.*, t. I, p. 94, note 240. La pièce était peut-être une version dramatique du poème de John DRYDEN, *Absalom and Achitophel* (1681).
N.B. Nous avons respecté, ici comme dans l'ensemble de cet article, l'orthographe et la ponctuation des lettres et documents cités.
 - 16 Jean CRAMER, *Journal de ce qui s'est passé à Genève depuis le 1^{er} janvier 1732 jusqu'au 31 X^{bre} 1733*, p. 69, BPU, Mss., Société
- d'Histoire, n° 70. Parmi les autres ecoliers cités figurent des dénommés Fressinligne, Butini, De Vergez, Gardelle et de Chapeaurouge.
- 17 Le 28 janvier 1721, François Calandrini fit une demande à la Chambre de la Santé pour que «le clavecin et la basse de viole de M^r Huber qui étoient arrivés au Lazaret venant de Lion, ne fissent pas parfumées [sic] – ce qui a été accepté, à condition d'oter tout l'emballage». Voir P. BRAZIER, source citée (d'après un cahier bleu n° 116, p. 60); G. APGAR, *op. cit.*, t. I, p. 94, note 242.
 - 18 Voir Yvonne BÉZARD, *Le président de Brosses et ses amis de Genève*, Paris, 1939, lettres n°s III-XVI.
 - 19 Voir à la BPU les Mss. Bonnet, t. XLII, f°s 98 v°, 120 r°-v°, 122 r°; lettres 46 (9 juillet 1748), 57 (9 février 1751), 58 (24 avril 1751).
 - 20 On le voit aux côtés du marquis et de la marquise de Gentils de Langallerie, M^{me} d'Aubonne, M. Sinner de Ballaigues et Mme de Saussure de Saint-Cierges. Ce panneau est reproduit dans Georges BONNARD (éd.), *Le Journal de Gibbon à Lausanne*, Lausanne, 1945. Un autre panneau décoratif, exécuté par le même peintre, représente Voltaire assistant à une répétition de *Zaïre* (voir *Voltaire chez lui*, sous la direction d'Erica DEUBER-PAULI et de Jean-Daniel CANDAU, Genève, 1994, p. 85, fig. 1).
 - 21 Voir le journal intime de François CALANDRINI, *Partnership* (p. 287): le 10 octobre 1737 le «jeune M^r Huber est parti pour Cassel en Cie de M^r Le Blon». Toujours selon Calandrini, le 12 février 1743: «M^r Huber a obtenu de M^r le Col. Guibert une place de lieutenant pour son fils», et le 23 février: «M Huber le fils est party pour Turin avec M^r le major Fatio» (p. 425). Huber fit le voyage à Turin accompagné de Pierre Fatio, fils de son célèbre homonyme qui fut exécuté à Genève en 1707. Fatio tiendra le rang de capitaine dans le même régiment que celui de deux cousins de Huber, David Vasserot et Henry Vasserot de Dardagny. Voir P. BRAZIER, source citée; G. APGAR, *The Life and Work...*, *op. cit.*, t. I, pp. 105-106.
 - 22 Jean-Jacques Huber mourut en 1740, son épouse en 1753; voir G. APGAR, «Au fil du Rhône...», *op. cit.*, p. 253.
 - 23 Les traces d'encre qui nuisent, hélas, à la beauté du dessin, sont probablement dues à l'empreinte d'une page manuscrite humide, ce qui laisse supposer qu'il fut conservé négligemment parmi des papiers de famille.
 - 24 Voir Yvonne BÉZARD, *op. cit.*, pp. 54-55.
 - 25 La présence de ces deux tableaux dans la galerie de Cassel est mentionnée pour la première fois dans l'inventaire de la collection du Land-Graf Wilhelm VIII, dressé en 1749. L'effigie de Rembrandt jeune est peut-être une réplique du tableau aujourd'hui au Rijksmuseum. Voir Jacques THUILLIER et Paolo LECALDANO, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Paris, 1971, n°s 8 et 321; Christopher WRIGHT, *Rembrandt: Self-Portraits*, Londres, 1982, p. 39 (notices n°s 2 et 3); H. Perry CHAPMAN, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, 1990, p. 25.
 - 26 Selon Emile MICHEL, *Rembrandt: sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1893; cité par C. WRIGHT, *op. cit.*
 - 27 L'égué en 1926 par Charles-William Huber. Nous remercions Mademoiselle Danielle Buysens qui nous a fait découvrir ce tableau.
 - 28 Quelques détails sur la jeunesse de Huber, dans D. BAUD-BOVY, *Peintres genevois* (*op. cit.*, pp. 45-48), proviennent, remaniés et enjolivés, de ce texte.
 - 29 AEG, Mss. Galiffe 92, «Famille Huber», pp. 12-13 (le dossier est daté du 24 mars 1881). Pour les deux tableaux

- offerts au Musée Rath et aujourd'hui dans les collections du Musée d'art et d'histoire (*Scène de chasse et Chevaux à la rivière*), voir D. BUYSSENS, *op. cit.*, nos 145 et 146.
- 30 Voir: Turin, Archivio di Stato, sezione reunite, Ufficio generale del Solde Regi Viglietti assenti ufficiali Fanta, 1742, t. XIII, f° 471.
- 31 F. CALANDRINI, *Partnership*, f° 476 (d'après BRAZIER, source citée). Voir aussi G. APGAR, *op. cit.*, t. I, p. 111.
- 32 Un visiteur britannique, le général Meredith Read, vit ce «portrait by the Chevalier Fassin» dans le salon de Huber-Saladin. Read raconte aussi, à tort probablement, que le talent de Jean Huber «was developed by the lessons of the Belgian artist, Chevalier Fassin, whom he [...] met at Ferney». Aucun document ne permet de confirmer cette affirmation qui semble venir en droite ligne de Huber-Saladin. On ne rencontre d'ailleurs aucune référence à Fassin dans la correspondance de Huber. Read se trompe encore sans aucun doute lorsqu'il dit que Jean Huber permit à Fassin «to take his pictures and silhouettes to an engraver at Paris» en 1780. Il confondait Fassin avec Jacques Cassin, graveur et professeur de dessin à Genève. Voir M. READ, *Historic Studies in Vaud, Berne, and Savoy from Roman Times to Voltaire, Rousseau, and Gibbon*, Londres, 1897, pp. 223-224 et note 1.
- 33 A vingt ans, le Liégeois fut enrôlé comme mousquetaire à Paris. Ce n'est qu'à partir de 1760 environ qu'il se consacra à la peinture. A propos de Fassin et de ses rapports avec une école genevoise naissante, voir R.B., «Lettre adressée aux Rédacteurs», dans: *Journal de Genève*, 17 octobre 1789, p. 169; J.-J. RIGAUD, *op. cit.*, 1876, pp. 163, 233; Jules CROSNIER, «Les écoles de dessin du Calabre», dans: *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, 1901, p. 59; Bernard WODON, «Nicolas de Fassin portraitiste de Voltaire», dans: *Livres et lumières au pays de Liège (1730-1830)*, Liège, 1980, pp. 365-366, 369-370; Pierre CHESSEX, «Notes historiques et biographiques», dans: A.L.R. Ducros (1748-1810). *Paysages d'Italie à l'Époque de Goethe*, Lausanne, 1986, p. 26.
- 34 Voir A. DE HERDT, *op. cit.*, p. 158.
- 35 Suffolk Record Office, Fitzroy Papers, lettre 981, f° 1 r°.
- 36 Voir A. DE HERDT, G. APGAR, *Silhouettes et Découpures genevoises des 18^e et 19^e siècles*, Genève, 1985, notice n° 1.
- 37 Pour la silhouette, voir J. CROSNIER, «Bessinge», dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, Genève, 1908, p. 121. Le dessin (inédit) est dans une collection privée.
- 38 Voir G. APGAR, «La Voltairiade de Jean Huber», dans: *Voltaire chez lui*, *op. cit.*, pp. 108, 110 et fig. 5.
- 39 Cette mystification dut avoir lieu vers 1770-1780. Voir D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, pp. 64 et 164 (note); et Roger PORTALIS, Henri BÉRALDI, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, 1880, t. II, p. 432.
- 40 Voir la lettre de Jean Huber à Hennin, du 10 mai 1783, Bibliothèque de l'Institut, Paris, Ms. 1264, f° 263 r°. Il s'agit, à notre connaissance, de la première occurrence de l'expression «école genevoise».
- 41 Voir Renée LOCHE, *De Genève à l'Ermitage. Les Collections de François Tronchin*, dans: *Genava*, n.s. t. XXII, 1974, pp. 101-103. Notons que la *Femme au lit* de Rembrandt fut le joyau de la première collection de Tronchin, qu'il vendit en 1770 à Catherine II de Russie. Ce tableau se trouve aujourd'hui à la National Gallery of Scotland, Edinburgh.
Sur le contexte genevois de l'époque, voir en dernier lieu Danielle BUYSSENS, «La peinture et la vie artistique à Genève, de la Réforme au début du XIX^e siècle», dans *Encyclopédie de Genève*, t. X: *Les plaisirs et les arts*, sous la direction de Catherine SANTSCHI et Jean DE SENARCLENS, Genève, 1994, pp. 226-246.
- 42 Ingres déclara à son élève Amaury-Duval, qui revenait de Genève: «Je ne sais pas s'il y a un plus beau portrait que celui-là en Italie»; cité par François FOSCA, *Liotard*, Paris, 1928, p. 75. Pour d'autres sources d'inspiration (tirées de l'œuvre David et de l'Antiquité), voir Edgar MUNHALL, *Ingres and the Comtesse d'Haussonville*, New York, 1985.
- 43 Oskar BÄTSCHMANN, *La peinture de l'époque moderne*, *Ars Helvetica* VI, Disentis, 1989, pp. 97, 100.
- 44 Voir Andrea EDEL, *Beobachtungen zu Werken von Jean-Etienne Liotard (1702-1789)*, Magisterarbeit, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg, 1988 (dactylographié). C'est cet auteur qui a attiré l'attention sur le texte cité ci-dessus, extrait de Jean-Antoine GUER, *Mœurs et usages des Turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique. Avec un abrégé de l'Histoire Ottomane*, Paris, 1747, p. 412. Voir aussi O. BÄTSCHMANN, *op. cit.*, pp. 95, 97; A. DE HERDT, *Dessins de Liotard*, *op. cit.*, p. 244.
- 45 Comme l'a fait remarquer Anne DE HERDT, l'artiste «se distancie de sa représentation au point de nous laisser croire, sans trop de conviction, qu'il a été dessiné par un autre» (*op. cit.*, p. 272).
- 46 Grimm rencontra Huber à Genève lorsqu'il vint rejoindre son amie, M^{me} d'Épinay, qui se faisait soigner depuis la fin de l'année 1757 par le docteur Théodore Tronchin. M^{me} d'Épinay commanda son portrait à Liotard et l'offrit, en témoignage de reconnaissance, à son médecin. A propos des découpures de Huber, voir G. APGAR, «"Anch'io son pittore": Jean Huber, maître de la découpeure», dans: *Revue du Vieux Genève*, 1986, pp. 46-53.
- 47 Voir deux lettres de Jean-Louis Dupan à Abraham et Suzanne Freudenreich, du 11 décembre 1762 et du 10 janvier 1763, BPU, Ms. suppl. 1535-1548.
- 48 *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éditée par Maurice Tourneux, Paris, 1877-1882, t. VIII, p. 310.
- 49 Un buste de Voltaire découpé dans une carte à jouer, jadis dans la collection de Sévery à Lausanne, porte une inscription qui date de quelques semaines avant la mort de Huber: «le 3e Juillet 1786 à 9 h: du Soir sans lumière et dans une parfaite obscurité». Voir Clara et William DE CHARRIÈRE DE SÉVERY, *La Vie et la Société dans le pays de Vaud à la fin du 18e siècle*, Lausanne, 1911, t. II, planche face à p. 252.
- 50 Un petit panneau, conservé dans une collection particulière, est daté 1766 par une inscription au dos. Fr. Tronchin possédait un tableau, intitulé *Une ferme*, daté 1765 (R. LOCHE, *op. cit.*, p. 174).
- 51 Il fut offert en 1826 à la Société des Arts par M^{me} Jacques Trembley, née Anne de Jaquet (1761-1846), qui avait dû l'hériter de sa mère, Mme Françoise de Jaquet-Huber (décédée en 1785). Cette dernière, sœur de Jean Huber, avait peut-être reçu le tableau directement du peintre, ou bien l'avait hérité de leur mère, Catherine Huber-Vasserot.
- 52 Voir G. APGAR, «La Voltairiade...», *op. cit.*
- 53 Le jumeau du pastel de Genève fut donné en 1926 au Musée historique de l'ancien Evêché, à Lausanne, par Charles de Cerjat, un neveu de Charles William Huber, qui l'hérita sans doute de son père Huber-Saladin. Celui-ci dut le recevoir de J.-D. Huber, fils cadet Jean. Il est reproduit dans G. APGAR, *op. cit.*, p. 128. La version déposée à l'Institut et Musée Voltaire par le Musée d'art et d'histoire fut acquise en 1890 de la Galerie Morganti. On présume qu'elle provient de l'autre fils, François.

- 54 J. CROSNIER, «La Société des Arts et ses collections», dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, Genève, 1910, p. 117.
- 55 D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 45.
- 56 J. CROSNIER, *op. cit.*, p. 117.
- 57 Huber l'offrit sans doute à un certain George Keate, amateur voltairien qui séjourna à Genève où il acquit vraisemblablement deux découpures représentant le Philosophe. Ces trois silhouettes furent léguées à la British Library en 1879 par un descendant de Keate. Voir A. DE HERDT, G. APGAR, *Silhouettes...*, *op. cit.*, trois planches hors exposition (non paginé).
- 58 D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 46.
- 59 Notons que l'estampe des *Têtes de Voltaire* de Huber, qui existe en de nombreuses variantes (1777-1778), s'inspire d'une planche intitulée *Characters et caricaturas* que le caricaturiste anglais grava en 1743. Sur les rapports entre Huber et Hogarth, voir G. APGAR, «Un Huber peut en cacher un autre»: Les autoportraits en pastel de Jean Huber et leurs rapports avec William Hogarth, Maurice-Quentin de la Tour, et l'abbé Jean-Jacques Huber», dans: *Revue du Vieux Genève*, 1989, pp. 50-55, 57; ID., «La Voltairiade...», *op. cit.*, pp. 127-128.
- 60 Ce renseignement est tiré des «Notes sur sa famille» de Huber-Saladin, source citée (note 22), p. 17.
- 61 Voir G. APGAR, *The Life and Work...*, *op. cit.*, t. I, pp. 210-212.
- 62 Notons encore qu'un portrait de soi-même en *sportsman* est aussi rare chez un peintre qu'un oiseau perché au premier plan d'un tableau. La seule image comparable au *Portrait de l'Artiste dessinant Voltaire* qui nous vienne à l'esprit est l'élégant morceau de réception à l'Académie de François Desportes, de 1699 (Musée du Louvre), dans lequel l'animalier se représenta avec deux chiens, un fusil à la main et un tas de gibier à ses pieds.
- 63 Voir la notice sur l'autoportrait de Hogarth rédigée par Elizabeth EINBERG dans: *Rococo. Art and Design in Hogarth's England*, Londres, 1984, p. 66.
- 64 Le 16 décembre 1763, Huber informa Grimm qu'il avait remis un recueil de découpures à La Tour et à Boucher (Bibliothèque nationale, Paris, Ms. N.A.Fr. 6594, f° 2 r°). Dans un testament du 20 octobre 1768 (révoqué en 1784), La Tour avait légué à Jean Huber la réplique du portrait de l'abbé Huber lisant l'in-folio qui se trouve actuellement au Musée d'art et d'histoire de Genève (voir Charles DESMAZE, *Le Reliquaire de M. Q. de La Tour*, Paris, 1874, pp. 35-41).
- 65 Voir G. APGAR, «Un Huber peut en cacher un autre...», *op. cit.*, pp. 52-55.
- 66 C'est ainsi que William Beckford décrit Huber, dans un profil brossé à l'intention de sa sœur qui figure dans une lettre adressée de Genève le 19 janvier 1778. Le texte de la lettre, dont un brouillon ou copie holographe se trouve à la Bodleian Library, Oxford, fut traduit en français et publié par Georges JEAN-AUBRY, «Jean Huber ou le démon de Genève», dans: *Revue de Paris*, juin 1936, p. 594.
- 67 Huber-Saladin, «Famille Huber», source citée, p. 16. L'auteur ajoute que son grand-père «improvisait sur le violon et l'on assure qu'à Turin le célèbre Viotti notait ses improvisations pour en faire son profit.» Mais là encore Huber-Saladin mélange un fond véridique avec une dose de fantaisie: Giovanni Battista Viotti, fondateur de l'école moderne du violon, naquit en 1755. Il ne put donc pas connaître Huber lorsque celui-ci fut à Turin vers 1742. Par contre, dans une lettre à Brosses du 11 décembre 1743, Jacob Huber annonce que le «violon [de Jeannot] ne va pas mal. Je l'ay mis entre les mains de Fritz pour le temps qu'il sera icy.» Gaspard Fritz (1702-1775) fut un violoniste et compositeur genevois. Selon D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 47, le jeune Huber apprit le violon à Cassel; voir aussi Y. BÉZARD, *op. cit.*
- 68 A Versailles, raconte Huber-Saladin, Jean Huber fut «présenté au roi à la chasse qu'il suivit à cheval, à la botte de sa Majesté, qui le complimenta sur son équitation de grande école.» Voir Charles FOURNET, *Huber-Saladin 1798-1881. Le mondain - le diplomate - l'écrivain*, Paris, 1932, p. 25, note 1.
- 69 A propos des rapports entre savants et artistes genevois à l'époque des Lumières, voir A. DE HERDT, «Introduction à l'histoire du dessin genevois, de Liotard à Hodler», dans: *Genava*, n. s., t. XXIX, 1981, pp. 26-32: «L'Artiste, le Savant et le Philosophe».
- 70 Huber adressa ces remarques à Voltaire dans une longue lettre du 30 octobre 1772, publiée par Grimm dans la *Correspondance littéraire*. Cette lettre est citée *in extenso* par G. APGAR, «La Voltairiade...», *op. cit.*, pp. 126-127.
- 71 D. BAUD-BOVY, *op. cit.*, p. 146, signalait l'existence de cette miniature chez la veuve d'Alphonse de Molin, un descendant du peintre à Lausanne. Vers 1978 l'objet, disparu depuis, se trouvait dans l'hoirie Mercier-de Molin à Lausanne, où nous avons pu prendre ses dimensions (30 x 24 mm, à l'intérieur du cadre). Il fut reproduit dans un prospectus pour le livre de D. Baud-Bovy publié vers 1902 par le *Journal de Genève* (dont une coupure est conservée dans la Collection Maillart, BPU).
- 72 Nous sommes redevable à Vincent Lieber d'avoir attiré notre attention sur ce parallèle.
- 73 Voir G. APGAR, *op. cit.*, t. I, pp. 335-338.
- 74 Lettre de janvier ou février 1773, Hampshire Record Office, Winchester (Angleterre), «The Broadlands Collection», lettre B252, f° 2 r°.

Crédit photographique:

- Musée d'art et d'histoire, Genève, photo N. Sabato: fig. 1, 15, 17, 31.
- Galleria degli Uffizi, Firenze, photo Gabinetto fotografico, Sopr. Gallerie: fig. 2.
- Musée du Louvre, Paris, cliché des Musées nationaux: fig. 3.
- Musée de l'Elysée, Lausanne, photo De Jongh: fig. 4.
- Staatliche Museen, Kassel: fig. 5, 6.
- Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 7, 27.
- Musée de l'horlogerie, Genève, photo M. Aeschmann: fig. 8.
- Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 9, 16, 18, 20, 25, 30.
- Centre d'iconographie genevoise, collection BPU, Genève, photo F. Martin: fig. 10.
- Musée d'art et d'histoire, Genève, photo Y. Siza: fig. 13, 14.
- Société des Arts, Genève, photo Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich: fig. 19.
- Château de Ferney, Ferney-Voltaire, photo F. Martin, Genève: fig. 21.
- British Library, London, By permission of The British Library: fig. 22.
- Cabinet des estampes, Genève: fig. 23.
- Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne-Dorigny, photo F. Boissonnas, Genève: fig. 26.
- The Cleveland Museum of Art, 1994, John L. Severance Fund, 78.54, Cleveland (Ohio), photo Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 12.
- The Voltaire Foundation, Oxford (Angleterre), photo F. Martin, Genève: fig. 28.
- Photo Institut suisse pour l'étude de l'art, Zurich: fig. 29.
- Cabinet des estampes, Genève, photo F. Pillonel: fig. 32.

