

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 51 (2000)

Heft: 4: Fotografie = Photographie = Fotografia

Artikel: "Je crois que l'art est fait pour quelque chose de plus" : Jean-Gabriel Eynard, Antonio Fontanesi, la photographie et les arts graphiques dans les années 1850

Autor: Kaenel, Philippe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394159>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

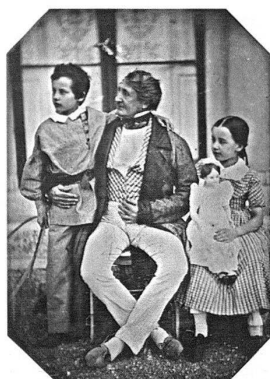
Download PDF: 04.05.2025

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

Philippe Kaenel

«Je crois que l'art est fait pour quelque chose de plus»

Jean-Gabriel Eynard, Antonio Fontanesi, la photographie et les arts graphiques dans les années 1850



1 Jean-Gabriel Eynard et Pierre Rion (?), J.-G. Eynard et ses petits-enfants, s.d., daguerréotype, 150×120 mm, Bibliothèque publique et universitaire, Centre d'iconographie genevoise, Genève.

En automne 1854, l'artiste italien résidant à Genève, Antonio Fontanesi, est en relation avec Jean-Gabriel Eynard, le diplomate genevois, le défenseur de la cause grecque, le protecteur des arts qui a laissé un ensemble exceptionnel de daguerréotypes (ill. 1). Il est question d'une commande de vues lithographiques représentant Beaulieu, la vaste propriété d'Eynard située non loin de la ville de Rolle, à Gilly. De l'échange entre l'artiste et le commanditaire ne subsistent qu'une demi-douzaine de lettres adressées par le premier au second, ainsi que les vingt lithographies de la propriété vaudoise dont l'aménagement évoque les jardins paysagers anglais¹.

The Draughtsman's Contract

Certes, l'affaire n'a rien du drame machiavélique mis en scène par Peter Greenaway dans son film *The Draughtsman's Contract* (1982). Il se noue pourtant sur les bords du lac Léman une intrigue dont les données et les enjeux sont à la fois locaux et internationaux. Les vingt vues de Beaulieu confrontent en effet deux personnalités d'origines sociales opposées, mais cosmopolites et engagées au niveau politique et idéologique: l'un révolutionnaire de 1848 et l'autre philhellène militant. Leur relation est une relation de pouvoir entre un artiste revendiquant une compétence professionnelle et un «aristocrate» tenant les cordons de la bourse. Leur échange met surtout aux prises la technique du daguerréotype et la pratique du dessin, car Eynard compare ses photographies aux lithographies de Fontanesi, et vice-versa. Les critères esthétiques de l'artiste et du mécène diffèrent sensiblement, et leur dialogue révèle combien les genres du portrait et celui du paysage répondent à des attentes variables suivant les médiums employés. Quelles libertés l'artiste peut-il prendre dans une commande de ce type? Quels usages faire des clichés à disposition? La tension entre ce que *peuvent* les daguerréotypes et les dessins d'une part, et ce que *veulent* l'artiste et le commanditaire d'autre part renvoie aux débats entre les beaux-arts et la photographie qui font rage

dans les années 1850 en Europe. C'est en cela que le «contrat» entre Eynard et Fontanesi prend une valeur exemplaire.

Les acteurs et la scène

Antonio Fontanesi (1818–1882) est considéré comme une sorte de Corot italien². Volontaire dans les rangs des révolutionnaires piémontais en 1848, il se réfugie en Suisse après la défaite d'août 1848. Deux ans plus tard, le jeune immigré est à Genève où il peut se targuer de fréquenter la bonne société genevoise: les de Mirabaux, de Morsier, de Saussure, de Sellon, la famille du général Dufour, les De la Rive et les Eynard. Dans les années 1850, Fontanesi est un dessinateur et lithographe à la mode dont les affaires marchent assez bien³.

Jean-Gabriel Eynard (1775–1863) est issu d'une vieille famille française de huguenots, installée en Suisse depuis 1793. Il se rend en Italie, à Livourne, Gênes et Florence où il développe avec succès ses activités commerciales et bancaires, puis s'engage en faveur de l'indépendance grecque⁴. A partir des années 1840, le mécène vit à Genève et dans la «campagne» de Beaulieu, ainsi qu'à Paris, devenant un familier de Louis-Philippe qu'il photographie à Neuilly en compagnie de sa famille et de ses proches, le 18 juin 1842⁵.

Eynard s'est intéressé au daguerréotype au lendemain de la divulgation du procédé en 1839⁶. Les 7 mars et 2 avril 1840, il adresse à son frère deux lettres de Rome, dans lesquelles il parle de ses travaux photographiques. Il évoque également les problèmes techniques auxquels il se trouve confronté⁷. En tout, environ cent-cinquante plaques sont conservées dans diverses collections publiques et privées, ce qui, en termes quantitatifs, place Eynard dans le peloton de tête des daguerréotypistes au niveau mondial⁸. D'un point de vue iconographique, le corpus est formé de natures mortes, d'autoportraits ou de portraits de groupe, de vues architecturales ou de paysages avec généralement des personnages appartenant à l'entourage immédiat du banquier. Les prises de vue de Beaulieu occupent une place prépon-

dérante puisqu'elles représentent près du tiers de l'ensemble conservé ou plutôt connu à ce jour.

Le domaine de Beaulieu fait partie de ces grandes propriétés s'échelonnant entre Genève et Rolle⁹. Il se situe non loin de la villa Choisi à Bursinel, occupée par la famille d'Armand Delessert, dont les membres figurent sur plusieurs daguerréotypes, et dont la branche française compte deux personnalités qui ont joué un certain rôle dans l'histoire de la photographie¹⁰. Autour de Beaulieu et des Eynard se tisse tout un réseau de sociabilité cosmopolite qui lie les arts à la photographie, l'architecture néoclassique au néogothique pittoresque, la culture italienne au style rustique des chalets suisses. Fontanesi s'intègre parfaitement dans ce paysage social et culturel à la fois local et international.

Les pièces à conviction: lithographie et photographie

C'est à travers l'exemple de la gravure que Fontanesi forme son œil et son crayon¹¹. En se spécialisant dans le paysage, l'artiste émigré se trouve en posture privilégiée, car ce genre de peinture est alors défendu par le critique Rodolphe Töpffer comme le genre genevois (et suisse) par excellence, dans lequel François Diday et surtout Alexandre Calame se sont illustrés sur la scène artistique européenne. Ainsi, l'«école» de Calame, dans les années 1850, attire une foule d'artistes italiens¹². Fontanesi suit en particulier l'exemple du maître dans la technique de la lithographie, pratiquée à Genève dès 1818, et qui connaît un grand essor depuis les années 1830. Diday et surtout Calame l'utilisent alors comme instrument pédagogique¹³. La lithographie offre une série d'avantages auxquels Fontanesi se montre sensible: elle lui permet de faire connaître son œuvre, devient un substitut d'exposition, sert de carte de visite et lui assure des revenus qui compensent les carences d'un marché de l'art embryonnaire, monopolisé par les institutions et par quelques mécènes¹⁴. Fontanesi ne dit guère autre chose dans la première lettre qu'il adresse à son «protecteur», le 12 septembre 1854¹⁵. Les travaux de Fontanesi (vues urbaines, belles demeures patriciennes et des sites pittoresques du bassin lémanique et de la Suisse centrale) le prédisposaient donc à exécuter la commande d'Eynard¹⁶.

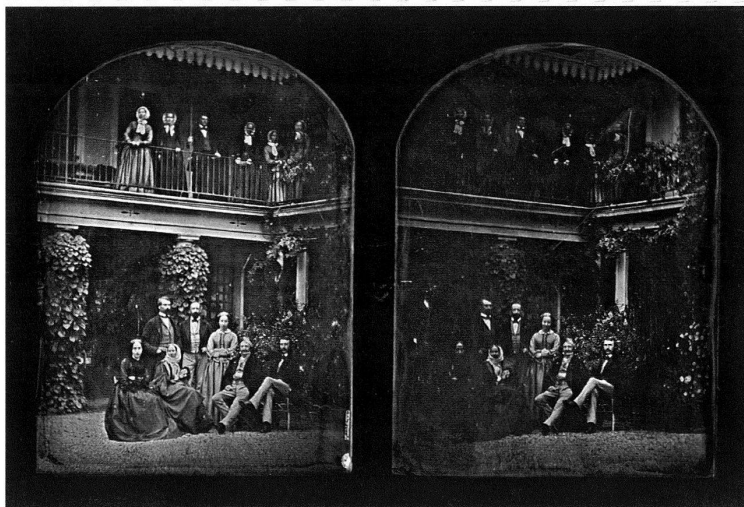
Qu'en est-il alors de la pratique photographique en Suisse romande? En 1857, le *Nouvel Indicateur de la ville de Genève* [...] mentionne pour la première fois des photographes et répertorie neuf professionnels, avant tout des portraitistes¹⁷. Eynard n'appartient évidemment pas à cette catégorie de praticiens, ni à

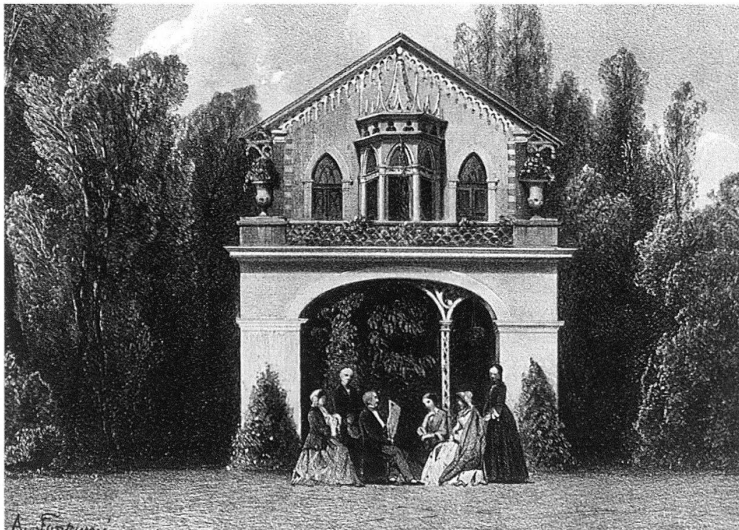
celle des scientifiques et des expérimentateurs, mais à celle des amateurs qui ont joué un rôle non négligeable dans l'histoire de la photographie, à une époque où la profession n'est pas encore établie¹⁸. Les quelques foyers (Zurich, Bâle, Lausanne) et les différents pionniers helvétiques du daguerréotype (Johann Baptist Isenring à Saint-Gall, Carl Durheim à Berne, Marc Secrétan, Samuel Heer-Tschudi et Friedrich von Martens entre Lausanne et Paris...) nous sont connus¹⁹. Dans les années 1840, le procédé est diffusé en Suisse à travers des expositions (Isenring organise une première mondiale en mai 1840 à Saint-Gall²⁰), par le biais des articles de presse (comme le fameux article de Töpffer paru en 1841²¹) et par l'intermédiaire des photographes itinérants parmi lesquels un certain Compar ou Compas qui traverse la Suisse de Zurich à Lausanne²².

Mais pourquoi Eynard souhaite-t-il des lithographies de sa propriété alors qu'il possédait déjà de fidèles daguerréotypes? Les raisons sont en partie d'ordre technique. Les plaques de cuivre argentées, frottées à l'iode, puis révélées aux vapeurs de mercure après une exposition qui dure plusieurs secondes et parfois plusieurs minutes suivant les conditions de lumière, sont des positifs uniques. De plus, le daguerréotype fonctionne comme un miroir, inversant la gauche et la droite, ce qui est particulièrement gênant pour rendre compte de l'architecture. Or les daguerréotypes de Beaulieu ne sont pas tous inversés. Comment expliquer ce fait? Tout porte à croire qu'Eynard poursuit à Beaulieu les expériences romaines qui l'ont conduit à prendre des clichés dans un miroir, un miroir qu'il aurait renoncé à transporter pour chaque prise de vue²³.

Pourquoi un riche diplomate franco-genevois s'intéresse-t-il alors au daguerréotype? Eynard en parle rarement dans une correspondance réservée à des sujets plus «sérieux» ou

2 Jean-Gabriel Eynard et Pierre Rion (?), Beaulieu, aile ouest, s.d., daguerréotype, 156×230 mm, Bibliothèque publique et universitaire, Centre d'iconographie genevoise, Genève. — Cette vue stéréoscopique montre les domestiques à l'étage (la femme de l'opérateur, Mme Pierre Rion, est à l'angle droit); sur la terrasse: Mlle Pauline d'Ochande, M. Aloïs Diodati, M. et Mme Charles Eynard, M. J.-G. Eynard, M. Gabriel Diodati.



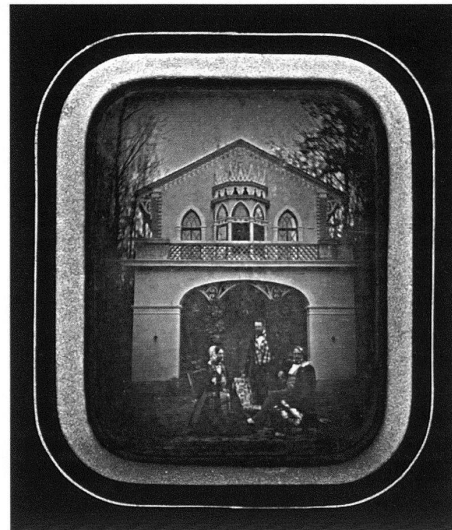


3 Antonio Fontanesi, *La volière: côté droit de Beaulieu*, 1854–55, lithographie, 139×202 mm, collection privée.

4 Jean-Gabriel Eynard et Pierre Rion (?), *La volière de Beaulieu*, s.d., daguerréotype, 150×125 mm, Bibliothèque publique et universitaire, Centre d'iconographie genevoise, Genève. – M. et Mme J.-G. Eynard entourent M. Charles Eynard.

plus intimes. Indiscutablement, il s'agit pour lui d'un *hobby*; mais cela ne veut pas dire que cette pratique ne répond pas à une logique ou qu'elle serait «gratuite». Que photographie-t-il donc? sa famille, ses domestiques, son attelage, ses œuvres d'art, ses maisons. En fait, cette pratique est en accord avec l'*ethos* du banquier et du collectionneur. Le miroir du daguerréotype fonctionne comme un miroir fiduciaire et narcissique qui, à travers chaque prise de vue, lui tient à peu près ce langage référentiel et indicatif: «me voici au milieu du monde que j'ai construit, voici ce que je possède, voici ce que je suis». Les plaques de cuivre argenté, dans leur miroitement précieux et précis, sont également en accord avec l'esthétique polie et glacée de la miniature, cet art qui a rendu célèbre la Genève de l'Ancien Régime, cet art qui, justement, est directement menacé par l'invention de la photographie. Celle-ci, à ses débuts, n'a jamais concurrencé autre chose que ce secteur commercial, surtout voué au portrait.

De toute évidence, Eynard, comme tant d'autres contemporains, s'intéresse au domaine de l'optique, qui connaît une série de révolutions au début du XIX^e siècle. Un télescope se trouve à Beaulieu dans la salle à manger. On imagine également le propriétaire des lieux regardant à la loupe les détails de ses clichés. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans sa collection de daguerréotypes une série de vues stéréoscopiques, c'est-à-dire formées de deux clichés jouant sur la vision binoculaire et produisant un effet tridimensionnel (ill. 2). Comme l'a souligné Jonathan Crary, à travers l'image mentale produite par le stéréoscope, le corps de l'observateur fusionne, le temps d'un instant, avec ce qu'il voit à travers un dispositif binoculaire qui fascine aujourd'hui encore²⁴. Mais il est difficile d'imaginer l'effet d'implication médusant que cela produisit



alors. Dans le cas présent, avec le stéréoscope, Eynard ne pouvait être plus proche de son monde²⁵.

Le nœud de l'intrigue

Selon le biographe de Fontanesi, Marco Calderini (1901), on aurait accusé Fontanesi, à l'époque, d'avoir copié des photographies pour réaliser ses lithographies (ill. 3–4). Calderini balaie avec indignation ces accusations, et cite le peintre qui se serait exclamé: «trouvez-les, pour l'amour de Dieu! les photographies que j'aurais copiées!»²⁶. Depuis lors, la critique a suivi la ligne de défense de l'artiste. L'ensemble des daguerréotypes conservés et les lettres de Fontanesi permettent de reprendre une question qui touche non seulement l'artiste italien, mais qui interroge les relations problématiques entre la photographie et les beaux-arts au XIX^e siècle.

Que dit Fontanesi dans sa lettre du 27 novembre 1854?²⁷ d'abord qu'il a vu à Beaulieu «quelques boîtes de daguerreotypes», et qu'il les a utilisés. Mais on apprend aussi que l'artiste a soumis ses dessins avant d'avoir vu les photographies, ce qui indique que le biographe de Fontanesi avait en partie raison. Dans la plupart des cas, l'artiste ne semble pas avoir copié *stricto sensu* les photographies, mais les avoir utilisées comme des moyens de contrôle.

Plusieurs daguerréotypes prouvent pourtant que Fontanesi a menti. Ainsi, un daguerreotype a servi directement de modèle à la planche 16 représentant les enfants (ill. 5–6). La lithographie reproduisant l'aile gauche de Beaulieu (n° 15) présente un cas de figure plus complexe, car elle correspond à deux daguerreotypes (ill. 2, 7–8). Le premier est une vue stéréoscopique qui montre l'aile ouest où posent deux groupes de personnes: sur le balcon

les domestiques, et sur la terrasse les propriétaires, leur famille et leurs amis. C'est ce dernier groupe que Fontanesi a copié. Le second daguerréotype, lui, est cadré de la même manière que la planche lithographique. L'artiste aurait-il condensé en une vue les deux clichés, prenant dans l'un le groupe et dans l'autre le décor? Le problème, c'est que les deux daguerréotypes n'ont pas été pris au même moment. Dans celui conservé par le Getty Museum, les colonnes sont nues de toute végétation. Or deux lithographies ainsi que le cliché conservé à Genève les montrent couvertes par des plantes grimpantes qui ressemblent à des ipomées, plantes vivaces et envahissantes, fleurissant en été. Qu'en déduire? soit que Fontanesi a combiné les daguerréotypes en modifiant le groupe et en ornant les colonnes; soit qu'Eynard a reproduit au moyen de la photographie, le point de vue choisi par le dessinateur avant qu'on lui remette les daguerréotypes (voir la lettre du 27 novembre 1854)²⁸. Des traces sur les fûts de colonnes semblent indiquer qu'elles ont été nettoyées et grattées... Serait-ce donc la photographie qui imite l'art?

Toutes les vues de Beaulieu comportent des figures. C'est une règle implicite du paysage pittoresque que de le mesurer à l'homme. Mais les points de vue adoptés par Fontanesi varient du plus près, avec le portrait de groupe des enfants en vacances (n° 16), au plus éloigné, avec les figurines ponctuant la *Vue du Mont-Blanc* (n° 3) ou l'*Allée des châtaigniers* (n° 6). De ce fait, Fontanesi télescope deux genres qui ne répondent pas exactement aux mêmes exigences: le portrait, qui demande avant tout la ressemblance, et le paysage dont la reproduction fidèle admet volontiers l'expressivité et l'interprétation de l'artiste²⁹.

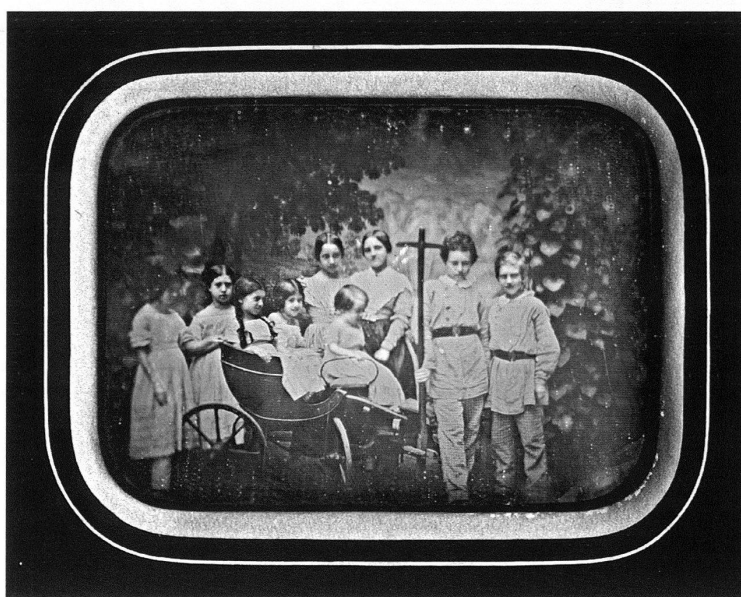
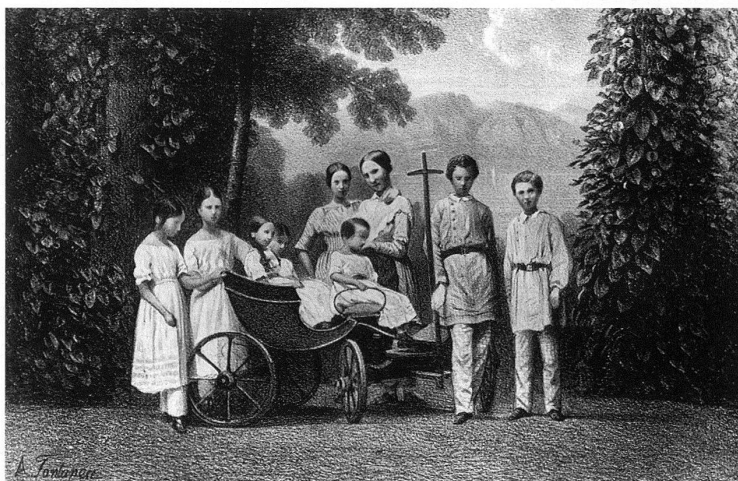
Dans sa lettre du 19 mai 1856, Fontanesi regrette de ne pouvoir retoucher la planche des enfants, comme le voudrait Eynard³⁰. De toute évidence, le commanditaire s'attend à ce que l'artiste copie les photographies à disposition jusque dans leurs moindres détails. Il pense vraisemblablement que la lithographie permet des effets de même type que la miniature à l'huile ou à l'émail, ou que le burin en gravure. En comparant la lithographie représentant les enfants en vacances au daguerréotype qui lui a servi de modèle, on reconnaît vaguement les physionomies, même s'il est difficile de leur attribuer une expression (ill. 5-6). La plupart des personnages figurant dans les planches de Fontanesi sont d'ailleurs d'une immobilité qui évoque les attitudes générées par les longs temps de poses du procédé Daguerre. Il serait pourtant faux de voir dans cette analogie l'application, de la part de Fontanesi, d'une «esthétique photographique» alors même qu'il veut s'en distinguer en affirmant le droit à un

point de vue personnel, ainsi que sa compétence technique dans les arts du dessin. Fontanesi doit d'autant plus se distinguer sur ce terrain que la lithographie (plus encore que l'héliogravure) est la technique la plus utilisée à l'époque pour reproduire des daguerréotypes, notamment en Suisse³¹.

Ce n'est pas un hasard si l'écart entre les attentes «photographiques» du commanditaire et les intentions «artistiques» du dessinateur divergent le plus à propos du portrait³². Il faut dire que le portrait de groupe est particulièrement «rentable» dans la technique de la photographie qui renoue ainsi avec la tradition des *conversation pieces*, popularisée en Angleterre au XVIII^e siècle. En effet, le «travail» de la lumière sur la plaque photosensible est sans relation avec le nombre de personnes posant devant l'objectif, ce qui est loin d'être le cas du peintre pour qui chaque figure supplémentaire exige un nouveau portrait.

5 Antonio Fontanesi, *Beaulieu: les enfants en vacances, 1854-55, lithographie, 137×200 mm, collection privée.*

6 Jean-Gabriel Eynard et Pierre Rion (?), *Les enfants, s.d., daguerréotype colorié, 170×210 mm, Bibliothèque publique et universitaire, Centre d'iconographie genevoise, Genève.*





7 Antonio Fontanesi, *Beaulieu, aile ouest, s.d.*, lithographie, 137×200 mm, collection privée.

8 Jean-Gabriel Eynard et Pierre Rion (?), *Beaulieu, aile ouest, s.d.*, daguerréotype, 109×148 mm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA.

En définitive, le désaccord entre Eynard et Fontanesi repose non seulement sur une divergence de points de vue, mais aussi sur une différence d'optique, dans un sens plus technique. Car le daguerréotype a introduit une révolution dans la manière de regarder les images bidimensionnelles. En effet, nombre de contemporains ont fait l'éloge du procédé en insistant sur son *fini* excessif, jusque dans les détails que l'on peut vérifier à la loupe³³. Ce regard rapproché, macroscopique, qui s'abîme dans la plaque pour constater l'absence de toute touche, est contraire à la pratique de l'artiste qui, par des moyens graphiques spécifiques, ne peut que dévoiler sa main, son style. L'opposition entre Eynard et Fontanesi se résume en quelque sorte au vis-à-vis entre le «regard de la loupe» et le «regard de la main». Autrement dit, pour Fontanesi, c'est le point de vue artistique qui compte («Vous comprends Monsieur je ne veux pas me proposer de

reproduire tout bonnement le daguerreotyp – je crois que l'art ~~doit~~ est fait pour quelque chose de plus»). Pour reprendre la célèbre métaphore d'Abrams résumant l'esthétique romantique, le commanditaire recherche un *miroir* de sa propriété, alors que l'artiste propose un *éclairage* de cette même réalité³⁴.

Dénouement

Dans les années où il est en relation avec Eynard, Fontanesi vit une reconversion esthétique³⁵. En 1855, il visite l'Exposition universelle de Paris et le Louvre. Les contacts qu'il noue avec la nouvelle génération des paysagistes seront déterminants³⁶. Cette reconversion esthétique se lit dans les titres de ses œuvres qui tendent non plus à représenter des sites, mais à suggérer des lieux indéfinis, des saisons, des sentiments. Ces œuvres refusent la *vue*, le lieu reconnaissable, nommable, et proposent une *vision*, le plus souvent élogique. Il change également de manière, renonçant, dans les arts graphiques, à la douceur du crayon lithographique des Diday et Calame, pour l'esthétique de l'eau-forte, pour le goût du croquis libre, expressif et apparemment incorrect.

A la même époque, le daguerréotype, ce procédé délicat et non reproductible, est peu à peu supplanté par le calotype, fondé sur le principe du négatif et des tirages sur papier. Les arts graphiques vivent également une crise avec la diffusion du procédé de reproduction mécanique mis au point par Firmin Gillot, la paniconographie ou gillottage, qui permet de reproduire n'importe quel dessin au trait sous forme de cliché typographique. Au même moment, les chercheurs s'efforcent d'intégrer la photographie à l'édition, c'est-à-dire de trouver des moyens économiques de reproduction et d'impression à l'échelle industrielle. Dans la seconde moitié des années 1850, le débat se polarise de plus en plus, confrontant les défenseurs des arts, qui se sentent menacés dans leur prérogatives, et les promoteurs de la photographie. Cette dernière fait de plus en plus figure de repoussoir ou de paradigme anti-artistique : vulgaire et industrielle, artisanale et servile, mécanique et froide, enlaidissante ou même obscène. Autour de 1860, on lui oppose l'art de la gravure et en particulier celui de l'eau-forte que Théophile Gautier oppose au «positivisme de l'instrument-miroir», au «travail régulier, automatique, sans inspiration qui dénature l'idée même de l'artiste»³⁷.

Pris dans ce chassé-croisé technique, esthétique et idéologique, Fontanesi explore une forme hybride, à mi-chemin entre le dessin, la gravure et la photographie. Il s'agit du cliché-verre, une technique héliographique, connue à Genève au moins dès 1855, qui présente de

nombreux points communs avec l'eau-forte³⁸. En 1862, le frontispice de son premier recueil d'eaux-fortes, les *Primi saggi di aquaforte*³⁹, met en scène l'artiste lui-même, chapeau en main, tourné vers le spectateur, encadré par des branches d'arbres (ill. 9). Il griffonne sur un mur le titre et la dédicace de son recueil adressé au marquis de Breme, un protecteur des arts comme Eynard quelques années plus tôt. Un bâton appuyé contre le mur signale le paysagiste en excursion. Au premier plan, un carterable renvoie soit aux esquisses, soit au recueil d'eaux-fortes lui-même. Le vieux mur se présente tel la plaque de cuivre griffée par l'artiste. Avec ce frontispice, une page se tourne. En effet, un monde sépare cette surface griffonnée de l'apparence polie de la pierre lithographique, et surtout de la face lisse et métallique du daguerréotype.

Résumé

En automne 1854, l'artiste italien résidant à Genève, Antonio Fontanesi, est en relation avec le diplomate genevois Jean-Gabriel Eynard qui a laissé un ensemble exceptionnel de daguerréotypes. Fontanesi exécute vingt vues lithographiques représentant Beaulieu, la vaste propriété d'Eynard située non loin de la ville de Rolle (VD). La relation entre les deux personnalités met aux prises la technique du daguerréotype et la pratique du dessin, car Eynard compare ses photographies aux lithographies de Fontanesi, et vice-versa. Quelles libertés l'artiste peut-il prendre dans une commande de ce type? Quels usages faire des clichés à disposition? La tension entre ce que *peuvent* les daguerréotypes et les dessins d'une part, et ce que *veulent* l'artiste et le commanditaire d'autre part, renvoie aux débats entre les beaux-arts et la photographie qui font rage dans les années 1850 en Europe.

Riassunto

Nell'autunno del 1854, Antonio Fontanesi, artista italiano residente a Ginevra, è in contatto con Jean-Gabriel Eynard, diplomatico ginevrino e autore di un eccezionale gruppo di dagherrotipi. Fontanesi realizza venti vedute litografate di Beaulieu, la vasta proprietà di Eynard situata nei pressi di Rolle (VD). La relazione fra le due personalità pone a confronto la tecnica del dagherrotipo e la pratica del disegno, dal momento che Eynard paragona le sue fotografie alle litografie di Fontanesi e viceversa. Quali libertà può prendersi l'artista in un incarico di questo tipo? Come utilizzare i cliché a sua disposizione? La tensione fra le *possibilità* del dagherrotipo e del disegno da un lato, e le *aspettative* dell'artista e del committente

dall'altro, rinvia ai dibattiti fra le belle arti e la fotografia che imperversano in Europa intorno alla metà dell'Ottocento.

Zusammenfassung

Im Herbst 1854 unterhielt der in Genf wohnende italienische Künstler Antonio Fontanesi Beziehungen zum Genfer Diplomaten Jean-Gabriel Eynard, der eine aussergewöhnliche Sammlung von Daguerreotypen hinterlassen hat. Fontanesi lithografierte zwanzig Ansichten von Beaulieu, dem ausgedehnten, nicht weit von der Stadt Rolle (VD) gelegenen Gut Eynards. Durch die Kontakte zwischen diesen beiden Persönlichkeiten trat die Technik der Daguerreotypie in einen Wettstreit mit jener der Zeichnung, weil Eynard seine Fotografien mit den Lithografien Fontanesis verglich und umgekehrt. Welche Freiheiten darf sich der Künstler bei einem solchen Auftrag erlauben? Wie soll er mit den Fotovorlagen umgehen? Die Spannungen zwischen dem, was Daguerreotypie und Fotografie einerseits *können*, und dem, was Künstler und Auftraggeber andererseits *wollen*, verweist auf die in den 1850er Jahren in Europa tobenden Debatten zwischen den schönen Künsten und der Fotografie.

Notes

¹ Cette série est généralement datée de 1854. Or la correspondance de Fontanesi à Eynard, relative à l'album de Beaulieu, partiellement reproduite en note ci-dessous, débute en automne 1854 et s'achève en janvier 1857. A la fin du mois de novembre 1854, Fontanesi en est encore au stade des esquisses préparatoires. Les premières pierres datent donc certainement de 1855. Le 20 janvier 1857, Fontanesi négocie avec les imprimeurs Pilet et Cougnard des réductions de leur facture finale. On peut donc supposer que les vingt planches – soit huit de plus que prévu initialement – étaient achevées à la fin de l'année 1856. Les sept lettres de Fontanesi conservées à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Département des manuscrits (Ms 1896, fol. 286–298) ne sont malheureusement pas toutes datées avec précision. L'orthographe originale en a été respectée. Je remercie Serena Romano qui m'a aidé dans le déchiffrement de la lettre écrite en italien.

² Sur Fontanesi, voir entre autres: Marco Calderini, *Antonio Fontanesi Pittore paesista 1818–1882*, Turin 1901; Marziano Bernardi, *Antonio Fontanesi*, Milan 1933; *Antonio Fontanesi. L'opera grafica*, catalogue d'exposition, éd. par Angelo Dragone, Museo civico, Bologne 1980; *Antonio Fontanesi 1818–1882*, catalogue d'exposition, éd. par Rossana Maggio Serra, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Turin 1997. Sur les rapports entre Fontanesi et Genève, voir Philippe Kaenel, «Fontanesi, la Suisse, Genève et le paysage européen vers 1850–1860», in: *Ibidem*, pp. 93–108.

³ Membre des sociétés d'art locales, il dessine des sites de la région dont certains sont publiés dans le *Musée suisse. Album de la littérature et des arts* (voir *Le cliché-verre. Corot et la gravure diaphane*, cata-

9 Antonio Fontanesi, Frontispice avec autoportrait destiné à un album d'eaux-fortes, 112×66 mm, collection privée, Milan.



logue d'exposition, Cabinet des estampes, Genève 1982, p. 100). Voir aussi les différents *Rapports de l'assemblée générale de la Société des amis des beaux-arts* publiés à Genève, chez Sabot, depuis 1857; Calderini 1901 (cf. note 2), pp. 28–32.

⁴ Sur Eynard, voir notamment: Emil Rothpletz, *Der Genfer Jean-Gabriel Eynard als Philhellene (1821–1829)*, Zürich 1900; *Journal de Jean-Gabriel Eynard*, éd. par Edouard Chapuisat, 2 vol., Genève 1924; D. E. Helms, *Le Chevalier Jean-Gabriel Eynard*, Athènes 1963; J.-G. Eynard et le philhellénisme genevois, Genève 1963. Sur sa collection d'art, voir Renée Loche, «Un cabinet de peintures à Genève au XIX^e siècle: la collection Eynard. Essai de reconstitution», in: *Genava*, 1979, pp. 177–178.

⁵ Edouard Chapuisat, *Jean-Gabriel Eynard et son temps 1775–1863*, Genève 1952, pp. 168–169.

⁶ Sur Eynard photographe, voir Michel Auer, «Jean-Gabriel Eynard-Lullin, photographe», in: *Revue du Vieux Genève*, 3, 1973, pp. 65–68; Helmuth Gernsheim, *The Origins of Photography*, Londres 1981; Daniel Girardin et Charles-Henri Favrod, «Daguerreotypisten und Dynastien in der Westschweiz», in: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, Berne 1992, p. 35; Gad Borel-Boissonnas et Jean de Senarclens, «La photographie», in: *Encyclopédie de Genève*, tome X, Genève 1994, p. 297; *Im Licht der Dunkelkammer. Die Schweiz in Photographien des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog / Révélation de la chambre noire. La Suisse du XIX^e siècle à travers les photographies de la collection Herzog*, Bâle 1994, pp. 29–30; *Au temps du daguerréotype Genève 1840–1860* (Photoarchives 4), texte de Catherine Santschi, repères biographiques de Michèle Auer, Neuchâtel et Paris 1996. Pour des informations biographiques, voir Michèle et Michel Auer, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Hermance 1985.

⁷ «Je m'occupe beaucoup ici de Daguerreotyp. Nous vous avons envoyé une vue et un portrait du petit. Maintenant je prends les monuments de Rome, mais c'est une loterie et souvent on ne réussit pas. Cependant j'espère t'apporter une 20^{me} de belles épreuves; nous nous amuserons à beaulieu à prendre des vues et comme tu es plus adroit et plus patient que moi, tu réussiras mieux» (lettre de J.-G. Eynard à son frère Jacques, le 7 mars 1840, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms suppl. 1848, fol. 91). «Je suis charmé, mon cher ami, que les deux Daguerreotyp vous aient fait plaisir. Je t'ai envoyé 4 autres pour Delessert, la fontaine de Trevi, l'arc de Titus qui a eu un petit accident au moment où je l'encadrais [?] il est tombé une chose en fer qui a égratigné un endroit sans architecture, le forum de Trajan et 3 portraits dont vous avez sûrement reconnu le plat [?] gros personnage. Si j'ai d'autres occasions je t'enverrai encore l'arc de Constantin et de Septime Sévère; j'essai maintenant de faire les vues avec le miroir ce qui est bien mieux puisque les objets sont à leur place, mais c'est plus difficile à prendre. [...] Je suis bien content que vous ayez été satisfaits des portraits des petits, j'ai essayé de les refaire sans pouvoir aussi bien réussir. Les Dag[uerreotypes] sont une loterie, les épreuves qu'on soigne sont souvent celles qui vont le moins bien; ce que je cherche, c'est d'éviter le miroitage et jusqu'à un certain point on peut réussir en yodant [iodant] fortement la plaque et en la rendant violette, au lieu de jaune or; nous ferons des expériences ensemble, d'autant mieux que je viens de recevoir un excellent Dag. que m'a envoyé B. Delessert» (lettre de J.-G. Eynard à son frère Jacques, le 2 avril 1840, Genève, Bibliothèque pu-

blique et universitaire, Ms suppl. 1848, fol. 93–94). Il ajoute le 23 juin 1840: «une chose assez singulière c'est que la très grande chaleur nuit au Dag[uerreotypes]. Tous ceux qui en ont fait avec un soleil trop ardent les ont manqués, entre autres un français qui a fait 100 essais malheureux. Pour moi j'ai réussi très médiocrement, ayant manqué 3 épreuves sur une à peine passable» (lettre de J.-G. Eynard à son frère Jacques, le 23 juin 1840, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms suppl. 1848, fol. 93–94).

⁸ Ceci pour autant que les prises de vues soient entièrement de «sa main». En effet, on sait qu'il était assisté de son domestique, Jean Rion, dans ces opérations. Vers la fin de sa vie, Eynard se serait contenté de superviser les travaux, de choisir les sujets, de les arranger, sans vraiment mettre la main à la plaque (voir la lettre reproduite à la note 27). Ses daguerreotypes sont conservés dans les lieux suivants: Paul Getty Museum, Santa Monica; Bibliothèque publique et universitaire, Centre d'iconographie genevoise, Genève; Musée national suisse, Zurich; George Eastman House, Rochester (USA); collection Michel Auer, Hermance; collection Nicolas Crispini, Carouge; collection Robert Lebeck, Allemagne; collection Bruno Bischofsberger, sans compter les collections privées et publiques où d'autres œuvres sont à découvrir. Je remercie Nicolas Crispini de m'avoir donné accès au dossier de reproductions qu'il a compilé, à MM. Piler et Fornara, du Centre d'iconographie genevoise, qui m'ont généreusement donné accès à cette riche collection de daguerreotypes d'Eynard.

⁹ Jean-Gabriel Eynard a possédé plusieurs demeures: deux villas à Florence, son Palais à Genève, ainsi qu'une autre maison, auxquelles s'ajoutent les bâtisses de sa propriété vaudoise de Beaulieu sur les bords du lac Léman, transformées entre 1819 et 1850 environ. Voir Paul Bissegger, «Néo-classicisme international. Chefs-d'œuvre d'architecture aux environs de Rolle. La Gordanne, les anciennes maisons Eynard (Beaulieu, Fleur d'Eau, Fleuri), Choisi», in: *Bibliothèque historique vaudoise*, à paraître en 2001. L'intérieur de Beaulieu est illustré dans Valentina Anker, *Calame. Dessins. Catalogue raisonné*, Berne 2000, pp. 82–89.

¹⁰ Voir Elisabeth Breguet, *100 ans de photographie chez les Vaudois 1839–1939*, Lausanne 1981, et voir note 3. Plusieurs lettres de Benjamin Delessert, intéressantes pour l'histoire de la photographie, confirment ces relations amicales qui passent par divers échanges de photographies: «Mille et mille remerciements, mon cher Eynard des soins que vous avez donnés au magnifique Daguerreotyp. On est enchanté et on est très reconnaissant de ce que vous avez bien voulu vous en occuper et de ce que vous avez si bien réussi» (lettre de B. Delessert à J.-G. Eynard, le 1^{er} janvier [?] 1843, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms suppl. 1895, fol. 135). Plus tard, Delessert fait état de ses essais assez précoces en calotypie (clichés négatifs sur papier) ayant pour sujet Beaulieu: «J'attends une occasion pour vous envoyer les deux vues très imparfaites que j'ai prises à Beaulieu. Ces photographies n'ont pas réussi comme j'aurais voulu parce que le papier dont je me suis servi pour l'épreuve négative n'était pas bon. Vous me permettrez de faire un autre essai l'année prochaine, et j'espère réussir» (lettre de B. Delessert à J.-G. Eynard, Passy, le 3 novembre 1845, Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms suppl. 1895, fol. 137). Eynard envoie notamment d'autres portraits photographiques en été 1845 et en automne 1851

- (Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Ms suppl. 1895, fol. 139, et fol. 223–224).
- ¹¹ Voir Jean-Jacques Rigaud, *Des beaux-arts à Genève*, Genève 1849, p. 16.
- ¹² Bartolomeo Ardy, Vittorio Avondo, Ernesto Rayper, Alfredo D'Andrade, etc. La liste est donnée dans Alfred Schreiber-Favre, *François Diday 1802–1877. Fondateur de l'école suisse de paysage. Contribution à l'histoire de l'art du XIX^e siècle*, Genève 1942, p. 39.
- ¹³ Aux quarante-huit planches du *Cours complet d'études progressives pour le paysagiste* (1842) succèdent les deux cents planches de *L'Étude du paysage: collection de modèles élémentaires et gradués formant un cours complet* (1847–1849). Alfred Schreiber-Favre, *La lithographie artistique en Suisse au XIX^e siècle*. Alexandre Calame. *Le paysage*, Neuchâtel s.d.; Alfred Schreiber-Favre, *Renseignements sur l'histoire de la lithographie à Genève*, *Pro Arte*, novembre 1944, pp. 447–450.
- ¹⁴ Voir la fin de la lettre que Fontanesi adresse à Eynard le 19 mai 1856: «Monsieur le Chevalier mon tableau de l'Hôtel de Ville touche à sa fin je me permette de vous en avertir et le recommander [recommander] à votre bonté si vous voulez en faire cadeau à quelqu'un de vos amis en souvenir de votre ville je crois que le présent serait digne de vous. Vous savez Monsieur que le prix est de 1000 frs avec cadre – pour vous cette dépense serait une bagatelle et pour moi le placement de cet ouvrage serait une très grande ressource – // Les artistes ont besoin des mécènes pour sortir de la foule et si vous voulez m'aider je pense que Votre bonté portera des bons fruits. // Agréez Monsieur le Chevalier les respects et les souhaits de Votre dévoué serviteur. // A Fontanesi // 19 mai // rue de l'Évêché 105 // Genève» (Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Département des manuscrits, Ms 1896, fol. 295–296).
- ¹⁵ «Stimatissimo Signore. // Ho ricevuto la Sua pregiatissima lettera in mezzo alle campagne di Savoia: vorrei poterle dire o mio Signore quanto mi è caro di averlo per protettore ma egli è cosa troppo difficile a dirsi con parole il fatto è che se tutti gli artisti avessero amici e protettori dei Sig^{ri} Mirabaud avrebbero continuo un forte sprone per far progressi – ciò è quello che mi impegno di fare per meritarmi maggiormente l'amicizia di quelli che hanno la bontà di interessarsi a me. // I lavori che ho intrapresi in Savoia mi tengono occupato tutto il mese di 7embre così potrei, se ciò piace a lei o Signore ed al Sig^{ro} commendatore Eynard, rendermi a Beaulieu il 6 del prossimo agosto ottobre. Non le ho detto che accetto perché ciò s'intende la proposizione di far qualche lavoro per S^r Eynard; mi lusinga troppo perché io non accetti. // Gradisca o Mio Signore coi ringraziamenti i più cordiali i saluti del suo rispettoso e devoto servo. // A. Fontanesi // Regnier 12 7embre 1854» (Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Département des manuscrits, Ms 1896, fol. 286–287).
- ¹⁶ Ses planches ont notamment pour titre: *Villa Bartholony à Secheron*, *Villa Saladin à Pregny*, *Saint-Gingolph*, *Embouchure du Rhône*, *Montreux et Glion*, *Lac de Lucerne*. Les vingt vues de rues, de places, d'allées, de quais et de bâtiments publics importants formant les *Promenades pittoresques à l'intérieur de Genève* (Pilet & Cougnard, 1854) sont à la fois destinées au public genevois et aux touristes étrangers.
- ¹⁷ *Encyclopédie de Genève* 1994 (cf. note 6), p. 298.
- ¹⁸ Vers 1840, Eynard insiste sur le caractère ludique de ses expériences: «nous nous amuserons à beau-
- lieu à prendre des vues», écrit-il à son frère (extrait de lettre cité note 7). Il correspond parfaitement au profil d'élite dressé dans Ernest Lacan, «Le photographe, esquisse physiologique: du photographe amateur», in: *La Lumière*, 26 février 1853, p. 36, cité dans André Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816–1871*, Paris 1989, pp. 165–166.
- ¹⁹ Voir les études citées à la note 6.
- ²⁰ Urs Tillmans, «Eine Erfindung und ihrer Auswirkung», in: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute* 1992 (cf. note 6), p. 21.
- ²¹ Rodolphe Töpffer, «De la plaque Daguerre», in: *Bibliothèque universelle de Genève*, mars 1841, pp. 62–94. A ce sujet: Philippe Kaenel, «Rodolphe Töpffer et la copie: le paradigme photographique», in: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1986, 1, pp. 36–42.
- ²² Voir Breguet 1981 (cf. note 10), p. 10, et René Perret, «Frühe Photoszene Zürich», in: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute* 1992 (cf. note 6), p. 28.
- ²³ Voir plus haut, note 7, sa lettre du 2 avril 1840. Eynard aurait aussi pu s'équiper d'un appareil muni du prisme correcteur breveté en 1841 par Charles Chevalier, membre de la famille d'opticiens parisiens liés à Niepce et Daguerre (voir Charles Chevalier, *Nouvelles instructions sur l'usage du daguerreotype* [...], Paris 1841, reprint dans le recueil de textes *Le daguerreotype par Buron – Brebisson – Chevalier – Gaudin et Lerebours*, 2 vol., Paris 1987, tome 2). Mais on comprendrait mal qu'il n'ait pas toujours utilisé une telle optique.
- ²⁴ Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes 1994 (*Techniques of the Observer*, Cambridge 1990).
- ²⁵ Les premiers daguerreotypes stéréoscopiques datent de 1851. On ignore tout de la manière dont Eynard procéda. En tout cas, il compte parmi les pionniers de cette technique.
- ²⁶ «trovate le, per Dio! queste fotografie che avrei copiate!» (Calderini 1901 [cf. note 2], p. 33).
- ²⁷ «Mr Fontanesi, Genève 27 9^{bre} 1854 // Monsieur, // Je n'ai pas fait un choix au milieu de la collection de daguerreotypes de Monsieur Eynard parce que je ne voulais pas justement dans la soirée de son arrivée à Beaulieu le forcer à penser à cela; seulement après lui avoir montré les croquis que je venais de faire, et qu'il eut la bonté d'approuver je le priais de vouloir bien avoir la bonté de faire transporter en ville cet hiver lors de son retour les quelques boîtes de daguerreotypes qu'il avait sur la table du salon du billard; car il venait de me les montrer et j'avais vu qu'ils contenaient tout ce qu'il me fallait, c'est pourquoi Monsieur je vous priais dans ma lettre de vouloir bien les daguerreotypes à Monsieur Eynard de crainte qu'il ne les eut oubliés - Je me souviens parfaitement que Monsieur Eynard voulut bien me dire de venir de nouveau à Beaulieu afin de faire faire à Jean des daguerreotypes à la place même ou j'avais pris mes croquis, je répondis en le remerciant et en lui disant que je tacherais de revenir à Beaulieu si les temps et mes occupations me l'avaient permis et que du reste je ne trouvais pas indispensable pour mon ouvrage d'avoir cela, et que les quelques daguerreotypes qu'il avait déjà me suffisaient – ensuite le temps est devenu très froid et humide ces conditions sont contraires à la réussite du daguerreotype de plus mes leçons étant commencées et ayant des ouvrages à finir pour une époque fixée je me suis absolument trouvé forcé de renoncer au plaisir de revenir à Beaulieu passer encore quelques moments près de vous Monsieur. // Du reste com-

me je vous repete les croquis que j'ai et les daguerreotypes que Monsieur à suffissent amplement a mon affaire - ainsi par exemple j'ai le croquis de la grande Maison vu de raccourci, eh bien un daguerreotype de la même maison vue de face me serve parfaitement puisqu'il peut m'apprendre les exactes proportions de l'édifice et il peut me rappeler les plus petits détails que par hasard je pourrais avoir oublié. Vous comprenais Monsieur je ne veut pas me proposer de reproduire tout bonnement le daguerreotype - je crois que l'art ~~de~~ est fait pour quelque chose de plus -. // Je ne pense nullement pouvoir achever dans cet hiver les 12 dessins qui formeront la collection que Monsieur Eynard desire et en tout cas avant tout j'en ferais un ou deux pour les lui soumettre afin qu'il puisse voir si mon travail lui convient. // Je crois comme vous Monsieur dans la tranquillité et loin des bruits de la ville l'on est davantage avec Dieu, aussi je regrette de n'être pas avec vous et je vous porte envie. Adieu Monsieur agreez les salutations respectueuses et cordiales de votre dévoué // A. Fontanesi.» (Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Département des manuscrits, Ms 1896, fol. 288-289).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ On connaît l'anecdote extraite des *Souvenirs* du peintre allemand Ludwig Richter, citée dans l'introduction des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* par Heinrich Wölfflin en 1915: quatre artistes dessinent un même paysage de Tivoli et produisent quatre œuvres différentes, prouvant qu'il n'y a pas de vision objective des choses. La même anecdote exemplaire n'existe pas, à ma connaissance, à propos du portrait romantique.

³⁰ Eynard demande des corrections touchant l'architecture ou sa propriété en général. Fontanesi s'y plie, mais modifie ces détails sur place, sans l'aide de daguerreotypes. Voir sa lettre du 11 août 1855 [?]: «Monsieur, // Vous etes toujours bon et aimable je vous remercie un million de fois des corrections que vous avez eu la bonté de faire a l'épreuve que vous m'avez renvoyé - Vous voyez Monsieur que j'ai tres bien fait de m'adresser a vous - // Je vous retourne par la dilligence 8 mauvaises epreuves avec les corrections elles ne sont pas parfaites d'impression parce que elles ont été faites à la hâte pour profiter du courier de ce soir - // Quand aux inexactitudes des croquis j'irais les rectifier sous vos yeux et nous choisisrons un jour ou il n'y aura pas autant de brouillard comme l'annee dernière. // Je compte partir pour Beaulieu jeudi a 1 h. et vendredi, il me faudra vous quitter car je partirais le soir avec un colegue pour aller d'apres nature - // Serez Vous Monsieur chez Vous? Si je vous trouvais absent ce serait une déception pour moi aussi dans le cas ou vous seriez absent je vous prie de m'en faire dire un mot. // Je vous remercie de nouveau et je vous prie d'agreer les respects de votre devoué serviteur. // A Fontanesi // 11 aout // Mon adresse est chez Brachard // grand rue 19 ou Evêché 105» (Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Département des manuscrits, Ms 1896, fol. 293-294).

³¹ Voir l'édition bilingue, à Berne, en 1845, des *Vues daguerreotypes des villes capitales de la Suisse ainsi que des contrées les plus intéressantes de ce pays* / *Daguerrotypierte Ansichten der Hauptstädte und der schönsten Gegend der Schweiz*.

³² «Monsieur le Chevalier, // Je viens de vous accuser reception de Votre honorée du 14 courant qui m'a apporté sur Monsieur Porchat de 585 frs. // Je suis vraiment desolé de ne pouvoir pas faire les retouches que vous voudriez à la planche des enfants, il est trop tard, toutes les épreuves au nombre de six

de chaque pierre comme les premières, et elles sont livrées depuis bien du temps à Votre palais en ville - je crois de pouvoir vous assurer Monsieur que attendu la petitesse du modele et du formât dans lequel j'ai été renfermé il n'était pas possible de faire des portraits positifs: si ce fussent des grandes personnes c'eut été difficile mais on aurait pu réussir a y mettre une ressemblance approximative, mais des enfants je persiste à croire que ce n'était pas possible en lithographie.» (Bibliothèque publique et universitaire, Genève, Département des manuscrits, Ms 1896, fol. 295-296).

³³ Voir Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie 1839-1912*, Munich 1980, ainsi que *Le daguerreotype* 1987 (cf. note 23); Rouillé 1989 (cf. note 18).

³⁴ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres 1953.

³⁵ Les dernières tractations entre Eynard et Fontanesi concernent l'impression du recueil lithographique. Le 5 avril 1856, l'artiste se montre peu satisfait des prestations techniques des imprimeurs genevois Pilet & Coudan, qui ont repris l'ancienne Maison Schmid, spécialisée dans l'impression lithographique. Le 20 janvier 1857, il juge leurs prix trop élevés par rapport aux prix parisiens.

³⁶ Calderini 1901 (cf. note 2), p. 37.

³⁷ Théophile Gautier, «Un mot sur l'eau-forte», in: *Société des aquafortistes*, 1, août 1863 (cité dans Rouillé 1989 [cf. note 18], p. 401).

³⁸ Pour reproduire un cliché-verre, on pose sur du papier photosensible une plaque de verre recouverte d'un enduit opaque, qu'il suffit de dégager à la pointe pour laisser passer la lumière. Fontanesi a vraisemblablement été séduit par cette action du soleil qui, précisément, est l'un des thèmes iconographiques centraux de son œuvre peint et gravé (sur cette technique, voir *Le cliché-verre* 1982 [cf. note 3]).

³⁹ Dragone 1980 (cf. note 2), cat. 66.

Sources des illustrations

1, 2, 4, 6: Nicolas Crispini, Carouge. - 3, 5, 7: Claude Bornand, Lausanne. - 8: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA. - 9: extrait d'*Antonio Fontanesi. L'opera grafica*, 1980.

Adresse de l'auteur

Dr. Philippe Kaenel, historien de l'art, ch. du village 67, 1012 Lausanne