

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 78 (2021)

Heft: 1

Artikel: Un portrait de Jean-Gabriel Eynard et autres œuvres de Lorenzo
Bartolini en Suisse

Autor: Extermann, Grégoire

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919503>

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: 12.05.2025

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

Un portrait de Jean-Gabriel Eynard et autres œuvres de Lorenzo Bartolini en Suisse

de GRÉGOIRE EXTERMANN

Le parcours professionnel de Lorenzo Bartolini (1777–1850) est révélateur des enjeux artistiques les plus importants du XIX^e siècle, notamment en ce qui concerne le développement de l'ornement et l'intérêt pour l'art de la période dite « primitive », à savoir antérieures à la maturité de Raphaël et de Michel-Ange.¹ Après une formation errante en Toscane, Bartolini se rend à Paris, fréquente l'atelier de Jacques-Louis David et obtient des commandes officielles. Il est nommé professeur à l'académie des Beaux-Arts de Carrare et dirige l'un des ateliers de sculpture les plus importants d'Europe. La chute de Napoléon interrompt son activité et le mène à Florence, ville dont le rayonnement cosmopolite lui permet de s'affirmer comme le portraitiste préféré des élites internationales. Dans cette existence en deux temps, une des rares personnes qui reste en contact avec lui aussi bien à Carrare qu'à Florence – exception faite des membres de la famille Bonaparte – est le financier, diplomate et philanthrope genevois Jean-Gabriel Eynard (1775–1863). Provenant d'une famille huguenote établie à Genève dès le XVI^e siècle, Eynard s'enrichit en Italie sous le Directoire et travaille alternativement comme conseiller financier de Marie-Louise de Bourbon (1782–1824), reine d'Étrurie et d'Elisa Baciocchi (1777–1820), sœur de Napoléon et princesse de Lucques et de Piombino. De retour à Genève en 1810, il mène une existence entre la Suisse, Paris, Londres et Florence, investissant son temps et ses moyens pour l'indépendance de la Grèce.² La découverte d'un buste de Bartolini le représentant offre ici l'occasion de renouveler nos connaissances sur le sculpteur, ses méthodes de travail et ses choix stylistiques ainsi que sur ses relations avec le puissant financier genevois (Fig. 1).³

Entre Carrare et Florence

Les débuts de Bartolini furent difficiles. De famille pauvre, il dut exécuter des copies et du mobilier sculpté dans l'entreprise des frères Pisani à Florence, avant de passer chez le sculpteur Barthélémy Corneille (1760–1805) à Volterra.⁴ Cette formation allait toutefois lui permettre d'alterner créativité et travail sériel et de se positionner dans des domaines – la copie et l'ornement – cruciaux pour la suite de sa carrière. Chez Corneille, ex-pensionnaire de l'Académie de France à Rome, Bartolini ren-



Fig. 1 Buste de Jean-Gabriel Eynard, Lorenzo Bartolini. Genève, BGE.

contre un maître au fait des tendances artistiques les plus avancées et découvre les illustrations des récits d'Homère et d'Eschyle par John Flaxman (1755–1826). Les compositions en frise et définies par un simple trait du sculpteur anglais contribueront à orienter sa production vers une épuration des formes, une atténuation des contrastes lumineux et un archaïsme recherché dans le rythme et dans les poses.⁵ Bartolini affichera une même sensibilité dans le domaine de l'ornement, en privilégiant l'isolement des motifs, leur simplification géométrique et leur réduction bidimensionnelle, comme l'illustre par exemple le vase funéraire de la tombe d'Harriet Stratford Canning

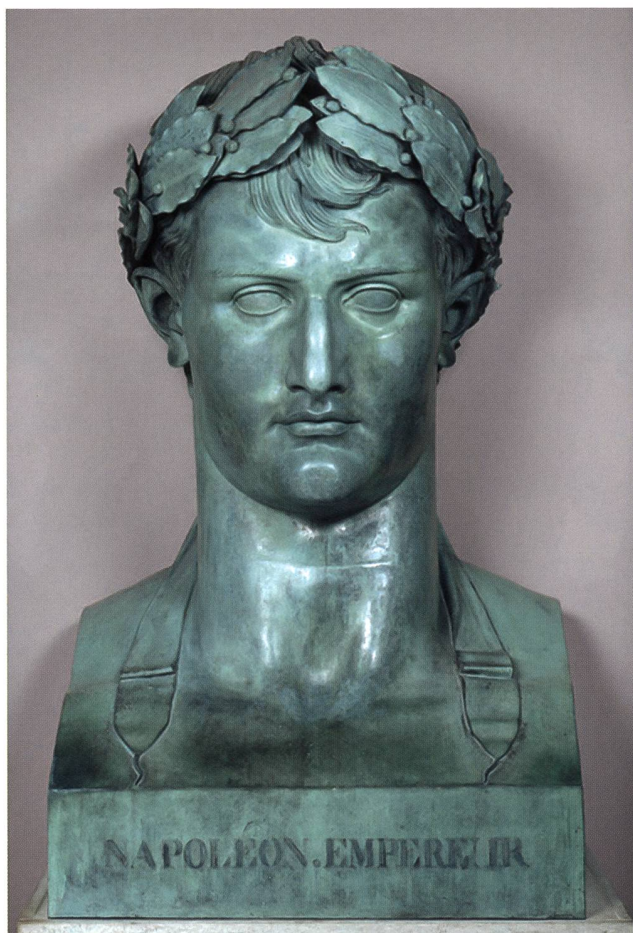


Fig. 2 Buste de Napoléon I, Lorenzo Bartolini. Paris, Musée du Louvre.

à Lausanne (Fig. 4).⁶ La fréquentation de l'atelier de David à Paris, où plusieurs élèves cherchent à créer une antiquité «simple, grandiose et primitive», ne fait que renforcer son orientation.⁷ Bartolini y rencontre Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), excellent portraitiste comme lui et artiste exigeant et obstiné, qui deviendra son *alter ego* dans le domaine pictural.⁸ Tous deux s'intéressent aux métopes du Parthénon, dont des copies faites à Athènes à la fin du XVIII^e siècle étaient parvenues à Paris en 1798, soit six ans avant l'arrivée des marbres originaux à Londres.⁹ Leur admiration commune pour Flaxman les avaient probablement préparés à apprécier ces reliefs qui associaient à une composition par superpositions, une clarté du contour et une attention au détail naturaliste.¹⁰ Sous cet angle, la formation toscan-parisienne de Bartolini, quoique en apparence précaire et improvisée, se révéla ciblée, cohérente et tournée vers les défis du nouveau siècle.

La protection de personnages hauts placés valut à Bartolini des commandes officielles, comme les reliefs de la colonne de la Grande Armée ou le buste colossal de Napoléon pour le portail du Louvre (Fig. 2).¹¹ Elle explique sa nomination au poste de professeur à l'académie des Beaux-

Arts de Carrare en 1807, une institution restaurée par Elisa Baciocchi qui comptait faire de sa principauté le premier centre de production de sculptures sous l'Empire. La souveraine avait créé pour ce faire une caisse d'épargne – la *Banca elisiana* – ayant pour but de stimuler l'industrie artistique et financer une manufacture d'état dont la direction des ateliers incombait également à Bartolini.¹² D'une certaine manière, le statut de «capitale du marbre» détenu par Gênes sous l'Ancien Régime, grâce aux sculpteurs lombardo-suisses et aux capitaux de la finance ligure,¹³ passait à Carrare sous Napoléon, grâce aux réformes d'Elisa Baciocchi et au soutien des investisseurs étrangers, parmi lesquels figurait en première place Jean-Gabriel Eynard.¹⁴

L'administration Baciocchi permit à Bartolini de se familiariser avec la production en série, de se spécialiser dans l'art du portrait et de nouer des contacts avec les sculpteurs carrarais dont l'appui allait lui être indispensable une fois installé à Florence. La *Banca Elisiana* produisait des bustes de Napoléon et de sa famille en grand nombre pour les hauts fonctionnaires et les bâtiments publics.¹⁵ Dans ce contexte, Bartolini élaborait en 1809 un portrait d'Elisa Baciocchi dont le caractère abstrait et iconique correspondait manifestement aux attentes de la souveraine, puisqu'il lui valut une médaille (Fig. 3).¹⁶ Eynard, qui avait connu Bartolini dès son arrivée à Carrare et qui fréquentait la cours d'Elisa à Lucques avait sans doute pu admirer cette œuvre.¹⁷ Il avait probablement eu recours à Bartolini pour meubler son palais à Florence situé sur le Lungarno Serristori.¹⁸ Il fit en tous les cas appel à ses services pour meubler la villa du domaine de Beaulieu à Rolle dès les années 1810. La première commande documentée remonte cependant à 1823 et concerne cinq statues pour sa nouvelle résidence à Genève, génériquement nommée Palais Eynard.¹⁹ Nous avons abordé cet argument en 2005,²⁰ mais il convient d'y revenir ici, tant les découvertes sur le sculpteur ont été nombreuses entretemps. Nous aborderons ensuite les commandes de Bartolini pour la villa de Beaulieu sous l'Empire, suivant un parcours à rebours et en deux temps qui nous permettra de contextualiser le buste de Jean-Gabriel Eynard et de nous intéresser à une figure centrale, visionnaire et contradictoire de la sculpture du XIX^e siècle.

Anne Lullin

Les statues commandées par Eynard le 23 juin 1823 sont les suivantes : un portrait en pied de l'épouse du financier, Anne Lullin de Châteaueux dite Anna (1793–1868), deux versions d'œuvres de Bartolini en cours d'exécution, la *Nymphe de l'Arno* et la *Charité éducatrice*, ainsi que deux copies de statues antiques, le *Tireur d'épine* du Capitole à Rome et la *Vénus accroupie* des Offices à Florence.²¹ Eynard se montre d'emblée généreux en remplaçant la somme de 500 francsconi initialement prévue pour Anne Lullin par 500 louis, ce qui représente un doublement du prix.²² Il



Fig. 3 *Buste d'Elisa Baciocchi*, Lorenzo Bartolini. Prato, Museo di Palazzo Pretorio.



Fig. 4 Urne de la tombe d'Harriet Stratford Canning, Lorenzo Bartolini. Lausanne, cathédrale.

procède de la même manière pour les autres statues, parvient à un total de 1720 louis et arrondit le tout à 2000 louis, car, ajoute-t-il avec ironie, «les bons procédés sont utiles aux arts et vous y êtes plus sensible qu'un autre». Dans cette commande, le portrait d'Anne Lullin est réalisé dans un temps relativement bref si l'on tient compte du soin déployé par le sculpteur dans les finitions. La manière dont la chevelure s'estompe sur la nuque en suivant une courbure analogue aux nu féminins de Ingres, les nuances ombrées des cavités oculaires, l'élégance de l'oreille posée sur la tempe comme un ornement sur un plan lisse, ou encore certains détails naturalistes, telle la main gauche ankylosée, révèlent un travail long, attentif et dépourvu de toute corrélation entre le prix de revient de l'entreprise et le temps investi (Fig. 5). D'ailleurs, le décalage entre la date inscrite sur le socle (1825) et la livraison de l'œuvre (été 1826) atteste, comme le démontre la correspondance, du refus de Bartolini de livrer sa statue avant de parvenir à un degré de finition qui le satisfasse.²³

Dans une lettre du fonds Eynard conservé à la BGE, Anne Lullin informe sa mère Amélie Pictet des progrès de sa statue au printemps 1825 (annexe 2). Au-delà des compliments d'usage («le marbre s'anime sous son ciseau»), elle

rend compte de la volonté de Bartolini de parachever son travail en présence du modèle («Bartolini est si content de m'avoir attendue parce qu'il dit que c'est absolument autre chose de finir d'après nature»). Cette pratique était source d'admiration pour les contemporains du sculpteur et garantissait à ses œuvres une excellence difficilement surpassable.²⁴ Mais elle générait aussi des retards et des surcoûts : s'attendant à recevoir leur statue durant l'année en cours, les Eynard s'étonnent de la trouver encore à Florence en janvier 1826. Aussi mettront-ils peu d'empressement à répondre aux demandes pressantes de versements anticipés du sculpteur pour le dégrossissement de la *Nymphe de l'Arno*. Bartolini était évidemment hors délai, mais la nécessité de disposer d'un temps libre de toute interférence pour terminer une œuvre importante – c'était le cas de *Anne Lullin* – était incontournable.²⁵ Il écrira à Eynard avoir travaillé vingt jours d'affilée à la statue après son départ pour Genève le 9 juillet 1826. Le décompte paraît exact, car une licence d'exportation pour des «gessi, marmi e lavori d'alabastro» – un convoi qui inclut manifestement *Anne Lullin* – est signée vingt jours plus tard, le 28 juillet (annexe 4).

Anne Lullin s'inscrit dans une série de portraits féminins en pied exécutés dans les années 1820, tels les *sœurs Campbell* (1819–1820), *Marina Dmitrevna Gur'eva* (1821), *Anne Vane Tempest* (1823) et *Françoise Poncelle* (ver 1823).²⁶ On peut se demander si cet hommage statuaire répond à une mode ou reflète un choix préférentiel chez Bartolini. Le sculpteur vouait une grande admiration à Elisa Baciocchi et avait connu des femmes au tempérament hors norme, comme Madame de Staël, la cantatrice Carolina Ungher ou la comtesse d'Agoult, compagne de Franz Liszt.²⁷ Il témoignait en outre d'un attachement sincère à sa femme Virginia Buoni et à ses trois filles, toutes mariées à des membres de l'aristocratie italienne.²⁸ Si le portrait d'Anne Lullin est une commande de Jean-Gabriel Eynard, on ne peut exclure que ce dernier ait agi sur une proposition de Bartolini. On doit cependant noter que le sculpteur renoncera par la suite à ce type de portrait en pied, sans doute trop long et dispendieux, pour se rabattre sur les bustes et réserver aux figures féminines entières une fonction allégorique ou «philosophique» – domaine dans lequel il obtiendra ses plus grands succès internationaux, avec la *Fiducia in Dio*, la *Nymphe au Scorpion* ou la *Charité éducatrice*.

Comme l'atteste une aquarelle d'Alexandre Calame (1810–1864), *Anne Lullin* est placée dès l'origine au pied du grand escalier du Palais Eynard, un lieu particulièrement favorable (Fig. 6). L'édifice est construit sur les plans du Florentin Giovanni Salucci et l'on peut se demander si une sensibilité commune entre artistes toscans est à l'origine de cette relation harmonieuse entre la statue et son cadre. Le résultat peut être dû aussi à Anne Lullin qui revendique des compétences d'architecte et participe à l'aménagement du palais.²⁹ La paroi ornée d'un bossage sans jointures, les lignes épurées de la balustrade et le jour zénithal mettent en valeur son portrait et forment un cadre représentatif du goût toscanophile des Eynard (Fig. 7).³⁰



Fig. 5 Anne Lullin, détail, Lorenzo Bartolini. Genève, Palais Eynard.

Nymphe de l'Arno

L'achèvement de la *Nymphe de l'Arno*, également nommée *Arnina*, fut plus long. Il s'agissait, avec le *Bacchus enfant*, de l'un des premiers succès de Bartolini à la Restauration.³¹ Le modèle en plâtre et sa traduction en marbre sont cités par la voyageuse Mary Berry (1763–1852) respectivement en 1817 et 1820.³² La statue n'est toutefois terminée que cinq ans plus tard, lorsque Bartolini inscrit une dédicace à Giovanni degli Alessandri (1765–1828), président de l'Académie des beaux-arts de Florence, dans l'espoir d'obtenir son appui pour succéder à Francesco Carradori (1747–1824) au poste de professeur (Fig. 8).³³ A cette époque, la statue est déjà célèbre et Anne Lullin, comparant peut-être son portrait avec la baigneuse mythologique, déclare que «sa Nymphe est tout ce que l'on peut voir de plus parfait en statue» (annexe 2). En 1817, le poète Francesco Benedetti (1785–1821) l'avait baptisée «ninfa

oceanina» par allusion au voyage maritime que l'œuvre allait accomplir de l'Arno à la Tamise pour être livrée à un commanditaire anglais.³⁴ Ce dernier aurait dû être John Bacon Sawrey Morritt de Rokeby Hall (1772–1843), que Bartolini remplaça finalement par Charles March Phillips de Garendon Hall (1799–1872) après une dispute sur le prix initial.³⁵ D'une certaine manière, l'appellation de Benedetti reflétait le statut du sculpteur à ses débuts à Florence, lorsqu'il était courtoisé par la clientèle internationale – essentiellement russe et britannique – mais ostracisé par l'aristocratie locale en raison de ses convictions bonapartistes et de ses jugements incendiaires sur l'enseignement académique.³⁶ En dédiant toutefois sa statue à Giovanni degli Alessandri, Bartolini tentait un rapprochement avec ses concitoyens, et en lui donnant le nom d'*Arnina*, il remplaçait l'allusion lointaine et maritime de Benedetti par une référence fluviale et patriotique dont la dimension toscane pouvait flatter les élites. Il apparaît qu'Eynard



Fig. 6 L'escalier du Palais Eynard, Alexandre Calame. MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

s'intéressait en tous les cas à une statue, certes inachevée, mais déjà admirée et sur laquelle Bartolini fondait de grands espoirs de promotion. Le financier genevois n'allait toutefois recevoir sa commande que dix-sept ans plus tard, après une suite d'interruptions causées par le manque de liquidités du sculpteur et l'interférence de commandes pourvoyeuses de paiements, mais génératrices de retards.³⁷

Le détail de ces ralentissements est instructif. Au printemps 1826, Bartolini demande une avance de 100 sequins pour le dégrossissement de l'*Arnina*, mais Eynard, qui a déjà versé des acomptes et n'a pas encore reçu *Anne Lullin*, montre peu d'empressement.³⁸ Bartolini insiste et évoque le malheur du maître ne pouvant subvenir aux besoins de ses élèves, la quête de la gloire au dépend de la fortune personnelle et la perfection artistique comme justificatifs *a posteriori* des incartades contractuelles (retards de livraison et augmentations des frais).³⁹ On peut se demander à quel point Eynard, partisan d'une conduite basée sur l'épargne, la discipline et la ponctualité, aura été sensible aux raisons plus subjectives invoquées par le sculpteur impétueux.⁴⁰ Bartolini avait conclu une alliance avec Carlo et Giuseppe Rocchi, membres d'une famille de sculpteurs carrarais qui lui expédiaient des blocs de marbre dégrossis et parfois

terminés d'après ses modèles.⁴¹ Outre une garantie d'approvisionnement, cet accord offrait des économies substantielles – un marbre déjà taillé étant moins onéreux au transport, car plus léger. En 1822 cependant, Bartolini avait interrompu sa collaboration avec Carlo Rocchi, le premier se plaignant d'une prestation artistique insatisfaisante, le second d'un retard de paiement.⁴² C'est donc à Giuseppe Rocchi que le sculpteur s'adresse pour dégrossir l'*Arnina* et l'on comprend fort bien qu'il se préoccupe instamment d'honorer le praticien, ne voulant pas risquer une nouvelle rupture avec ses alliés carrarais.⁴³

En février 1828, Bartolini annonce à Eynard que la statue est réalisée aux deux tiers et demande un nouvel acompte. Pour le convaincre de la progression des travaux, il lui propose d'exposer le marbre au Salon de Paris l'année suivante.⁴⁴ Huit ans plus tard cependant, l'œuvre est toujours à Florence et Bartolini informe Eynard que le grand-duc Léopold II l'a admirée lors d'une visite, laissant entendre qu'il serait disposé à la lui céder pour 500 louis.⁴⁵ On ne sait pas si cette donnée est véridique ou tend plutôt à suggérer un renchérissement de prestation. Il apparaît toutefois que le sculpteur vend la statue à un tiers sans avertir Eynard.⁴⁶ Il tâche de réparer cette bêtise en exécu-



Fig. 7 Anne Lullin, Lorenzo Bartolini. Genève, Palais Eynard.

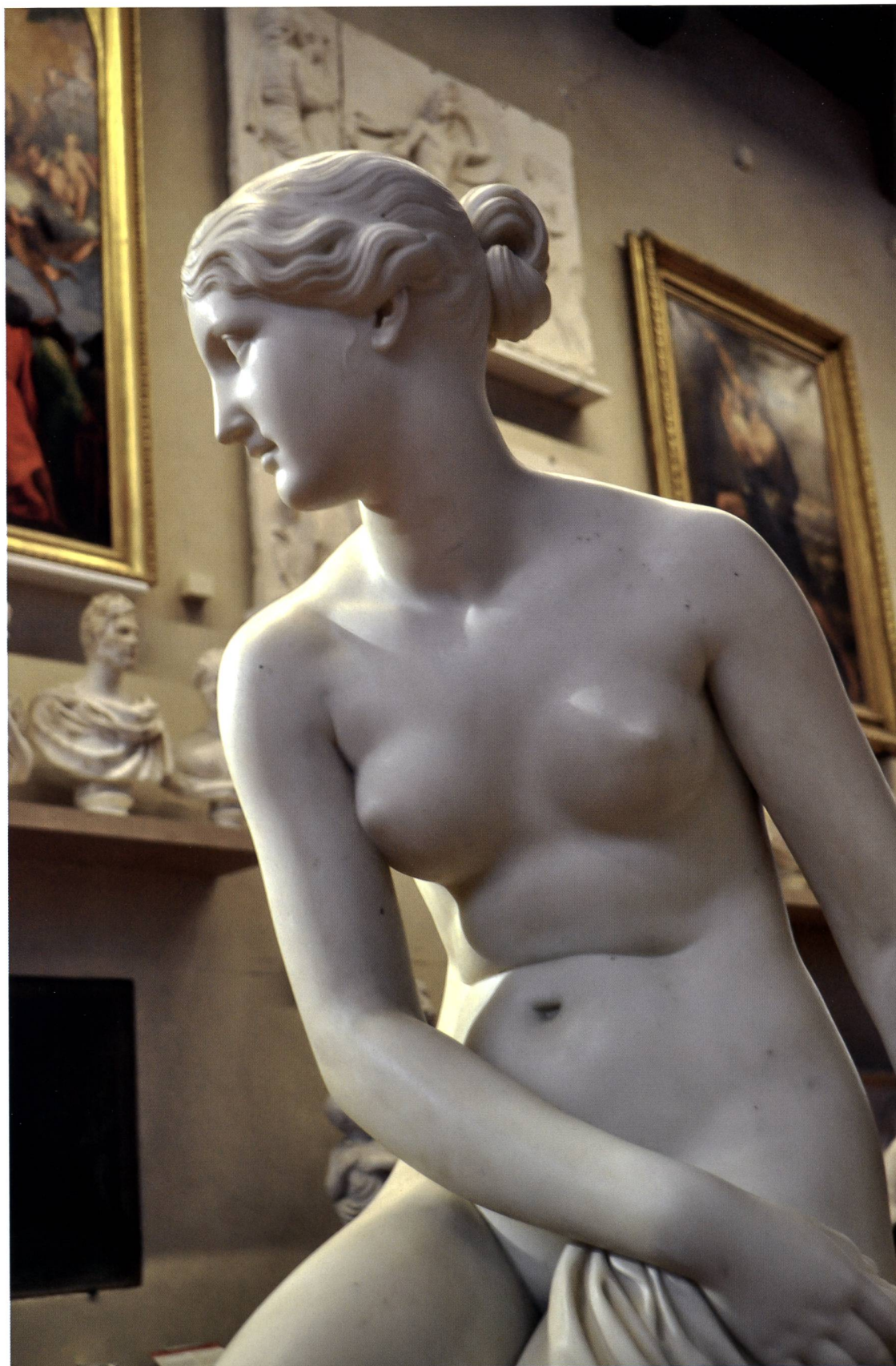


Fig. 8 *Arnina* (ici à Florence, Galleria dell'Accademia, hiver 2014), Lorenzo Bartolini. Grande-Bretagne, Collection privée.



Fig. 9 Intérieur de l'hôtel Eynard à Paris, Alphonse de Regny. Genève, collection privée.



Fig. 10 Arnina, daguerreotype. Genève, CIG.

tant une nouvelle version qui arrive à Paris à la fin de 1840. Elle est exposée au Salon de l'année suivante, où le critique Louis Peisse lui décerne un commentaire plutôt laudatif.⁴⁷ Eynard de son côté lui réserve une place de choix dans le vestibule de son hôtel particulier (Fig. 9).⁴⁸ Il en tire égale-

ment des daguerreotypes à vue simple et stéréoscopique,⁴⁹ un medium pour lequel le financier se passionne très tôt et dont il se sert pour immortaliser ses parents, amis, hôtes et domestiques (Fig. 10).⁵⁰ La représentation d'une statue seule est une exception qui témoigne de l'intérêt dont

cette œuvre tant attendue était l'objet. On s'étonne dès lors qu'Eynard décide de s'en séparer au moment de liquider son hôtel parisien. Le Louvre refuse une proposition d'achat et l'identité de l'acquéreur de l'une des œuvres les plus célèbres de Bartolini reste pour l'heure toujours inconnue.⁵¹ Des trois versions documentées de l'*Arnina*, seule la première dédiée à Giovanni degli Alessandri a été retrouvée et exposée.⁵² Il reste à identifier celle que Bartolini vend à un tiers à la fin des années 1830 et celle qu'Eynard cède à un inconnu à la fin des années cinquante, mais dont on possède de magnifiques daguerréotypes.

Charité éducatrice

L'autre statue commandée par Eynard en 1823, «le charmant ouvrage de la Charité», n'a manifestement jamais été exécuté, car elle disparaît ensuite de la correspondance. La version originale allait prendre le nom de *Charité éducatrice* après son inauguration en 1836 au Palais Pitti et établir définitivement l'autorité de Bartolini à Florence (Fig. 11).⁵³ Elle faisait partie d'une commande du grand-duc Ferdinand III à divers sculpteurs pour décorer la chapelle de Poggio Imperiale. Bartolini y figurait aux côtés de Francesco Carradori, Stefano Ricci, Gaetano Grazzini et Ferdinando Fontana. Aucun de ces artistes ne respecta le délai proposé de dix-huit mois fixé en 1817, mais Bartolini se singularisa en ne terminant son ouvrage que dix-neuf ans plus tard. Il espérait pourtant l'achever plus rapidement, comme en témoigne le prolongement de dix mois qu'il sollicitait en septembre 1820.⁵⁴ Deux ans plus tard cependant, il déclare avoir changé son modèle et demande un nouveau délai de sept mois.⁵⁵ Considérant qu'il allait réduire en pièces le modèle d'*Astyanax jeté des murs de Troie* en 1840, parce que le mouvement du groupe ne lui convenait pas, un recommencement *ab initio* de la *Charité* est plausible, même à un stade avancé de la création.⁵⁶ La présence d'un enfant apprenant à lire sous la surveillance de sa mère est peut-être la conséquence de ce changement. La nouveauté conceptuelle d'une *Charité* attentive non seulement aux besoins matériels des faibles, mais aussi à leur instruction devait plaire à Eynard qui portait une attention particulière à l'éducation.⁵⁷ On notera d'ailleurs que Bartolini avait déjà expérimenté cette iconographie sur la tombe d'Harriet Stratford Canning à Lausanne (1817–1823), une commande probablement procurée par Eynard.⁵⁸ En outre, *L'Antologia*, revue fondée par le genevois et ami de ce dernier Jean-Pierre Vieuzeux allait accueillir un article de Pietro Giordani faisant l'éloge de la *Charité* pour son message en faveur de l'éducation universelle.⁵⁹ Eynard avait donc des raisons morales autant qu'esthétiques de s'intéresser à une statue dont la création était aussi remarquée que l'*Arnina*. La cour grand-ducale allait pourtant attendre douze ans pour que la version destinée à Poggio Imperiale soit terminée, le sculpteur justifiant son retard par la nécessité de recourir à des prestations



Fig. 11 *Charité éducatrice*, Lorenzo Bartolini. Florence, Palais Pitti.

rémunératrices qui le privaient du temps nécessaire au traitement final du marbre.⁶⁰ L'œuvre achevée suscita une telle admiration qu'on la sortit des rangs pour l'exposer au Palais Pitti.⁶¹ Diverses copies allaient être exécutées par la suite et l'on ne peut que regretter que la version Eynard – la plus précoce de toutes – n'ait pas été réalisée.⁶²

Copies antiques

Comparé aux retards des statues autographes, les copies d'œuvres antiques sont promptement expédiées. Le 9 décembre 1823, six mois après la commande, Bartolini annonce avoir terminé «le Tireur d'épine et la Vénus accroupie»⁶³ Le 14 mai 1824, Sebastiano Kleiber, ami d'Eynard, autorise la sortie de deux marbres de l'atelier, évidemment les copies en question.⁶⁴ Leur trace se perd ensuite, mais on peut les identifier aujourd'hui dans les

statues en marbre de Carrare qui occupent la galerie supérieure du Palais de l'Athénée à Genève (Fig. 12–13). Cet édifice, construit en 1860–1863 sur commande de Jean-Gabriel Eynard, devait reloger la Société des Arts, privée de l'usage du Musée Rath par le gouvernement radical en 1850.⁶⁵ Anne Lullin en dirige les travaux et on peut imaginer qu'elle fait don de ces statues à l'institution qui avait eu la garde des collections de sculpture de la ville de Genève pendant la première moitié du XIXe siècle. Le *Tireur d'épine* apparaît également sur un daguerréotype, non pas isolément comme l'*Arnina* mais en toile de fond derrière Jean-Gabriel Eynard assis à côté d'Aloys Charles Diodati (1826–1895), mari de sa petite-fille Hilda Sophie Eynard (1835–1905) (Fig. 14). D'autres copies sont alignées sur l'image et l'on reconnaît, en dépit de l'inversion des formes propre au daguerréotype, une *Diane de Gabiès* (Paris, Musée du Louvre), un *Mercure en pied* (Florence,

Musée des Offices) et un *Mercure assis* (Naples, Musée Archéologique).⁶⁶ Ces statues attendent d'être retrouvées, mais l'on peut déjà proposer une identification de la *Diane de Gabiès* avec la statue qui orne l'escalier de l'ancien hôtel Plantamour, siège actuel de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Genève (Fig. 15). Cet édifice élevé à quelques mètres du Palais Eynard fut conçu par Gabriel Charles Diodati (1828–1914), frère cadet d'Aloys Charles qui figure sur le daguerréotype.⁶⁷

Si l'on admet que le *Tireur d'épine* et la *Vénus accroupie* sortent de l'atelier de Bartolini, on doit noter que le traitement du marbre est plutôt sommaire, lisse et impersonnel. La différence de traitement avec *Anne Lullin* est évidente et ne devait du reste pas échapper aux Eynard. Ils s'en accommodaient peut-être, dans la mesure où ils commandaient ici des copies de statues destinées à l'ameublement – comme celles qui figurent en toile de fond sur le daguer-



Fig. 12 *Tireur d'épine*, Lorenzo Bartolini (atelier). Genève, Palais de l'Athénée.

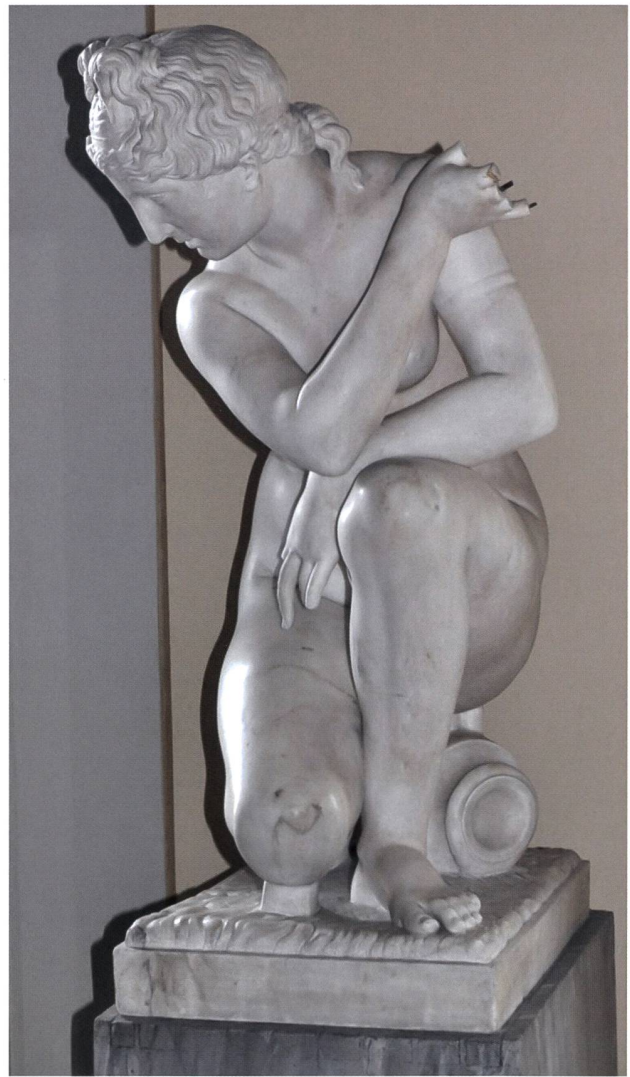


Fig. 13 *Vénus accroupie*, Lorenzo Bartolini (atelier). Genève, Palais de l'Athénée.



Fig. 14 Jean-Gabriel Eynard et Charles Aloys Diodati, daguerréotype. Genève, CIG.

réotype – et non pas des œuvres autographes à exposer isolément. On peut d'ailleurs croire qu'elles sont réalisées entièrement par l'entreprise Rocchi à Carrare. Bartolini nourrissait un certain mépris envers la statuaire antique, considérant que sa présence dans les milieux académiques était un obstacle à une observation directe de la nature.⁶⁸ Le fait d'avoir dû réaliser plusieurs de ces copies – à Carrare comme à Florence – pour des raisons économiques pouvait renforcer son irritation. Il s'agissait évidemment d'un refus sélectif, puisque les œuvres dites « grecques » – en premier lieu les métopes du Parthénon – étaient l'objet de sa plus haute estime et furent proposées à ses élèves lorsqu'il devint professeur à l'Académie.⁶⁹

Le *Tireur d'épine* et la *Vénus* nous amènent à proposer un classement – non dogmatique – de la production de Bartolini en fonction du degré d'implication de ce dernier. Au bas de l'échelle, les copies de statues – antiques ou modernes – dont l'exécution est déléguée à l'entreprise Rocchi ou à tout autre collaborateur, à l'instar des statues du Palais de l'Athénée (Fig. 12–13) ; viennent ensuite les pièces d'ornement réalisées par ses élèves et sous sa direction, tel le vase funéraire d'Harriet Stratford Canning à Lausanne (Fig. 4) ou les cheminées de la villa de Beaulieu analysées plus loin (Fig. 27–29) ; suivent les portraits en buste, genre dans lequel Bartolini intervenait directement et garantissait un standard qualitatif élevé, à l'exemple du buste de Jean-Gabriel Eynard (Fig. 1), pour arriver enfin aux portraits statuaire, allégories et monuments à figures multiples, pour lesquelles le sculpteur se montrait lent, exigeant et imprévisible, un domaine qui inclut *Anne Lullin*, la *Charité*

éducatrice ou l'*Arnina* (Fig. 5–11).⁷⁰ Ces catégories s'harmonisent mal entre elles et Bartolini semble vivre une sorte de schizophrénie entre l'identité d'un chef d'entreprise produisant des pièces en grande quantité et celle d'un créateur perfectionniste en butte au doute, à la déception et au retard programmé.⁷¹ Une telle opposition ne correspond pas à une séparation simpliste entre œuvres d'atelier et œuvres autographes puisque, pour les bustes, Bartolini savait conjuguer conduite expéditive et intervention personnelle.⁷² Il était en revanche moins efficace dans le domaine des statues et monuments publics.⁷³ A l'instar de Ingres cependant, il refusait d'être célébré uniquement comme portraitiste et aspirait à l'universalité en abordant des thèmes historiques, philosophiques et moraux. Cette ambition tenace était peut-être alimentée par la figure posthume – jamais nommée mais toujours présente – d'Antonio Canova (1757–1822), dont la production était ovationnée dans toute l'Europe et dont les œuvres avaient acquis droit de cité au sein des académies, à l'instar des statues antiques que Bartolini méprisait.⁷⁴ L'incompatibilité entre une aspiration à la prolificité et une fidélité au génie exclusif transparait d'ailleurs dans les propos contradictoires de Mary Berry tenus en 1817. Elle déclare que Bartolini travaille pour vendre plutôt que pour rendre son nom immortel – c'est donc un vulgaire entrepreneur – mais précise deux lignes plus loin qu'il accepterait de céder une « Vénus » et une « Nymphé » – l'*Arnina* – pour « presque rien » afin de « révéler son talent au monde » – c'est aussi un artiste désintéressé.⁷⁵ En vérité, la tendance à proposer systématiquement des prix dérisoires, indépendamment du

fait qu'une commande fût sérieuse et sous-traitable, ou exigeante et personnalisée, forçait Bartolini à négocier des délais supplémentaires et des majorations rétroactives.⁷⁶ Même si l'excellence des œuvres achevées rendait aux yeux des commanditaires un dépassement systématique des délais, ses succès, à l'instar de la *Charité éducatrice*, se payaient chèrement et se présentaient bien souvent comme des «victoires à la Pyrrhus».⁷⁷

Portrait de Jean-Gabriel Eynard

Un portrait de Jean-Gabriel Eynard ne pouvait pas manquer dans les commandes du financier genevois à Bartolini. Il ne pouvait s'agir d'une statue en pied, typologie que le sculpteur avait réservé à des figures féminines – Anne Vane Tempest, Natalia Gur'eva, Françoise Poncellet



Fig. 15 Diane de Gabies (provenance du Palais Eynard ?). Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie.

et Anne Lullin elle-même – mais d'un buste, comme pour les maris de ces dernières.⁷⁸ Le portrait en marbre de Carrare parvenu au Centre d'iconographie genevoise (CIG), sans attribution particulière et *via* les descendants, remplit manifestement cette fonction. Le style de Bartolini y est reconnaissable dans le traitement lisse, homogène et presque soyeux du marbre, ainsi que dans la modulation des ombres sur la zone des lèvres, des globes oculaires et de l'attaque du nez (Fig. 1, 16). Le *sfumato* qui en résulte évoque la peinture de la fin du Quattrocento et même de Léonard de Vinci.⁷⁹ La coupe arrondie du torse est un choix caractéristique du sculpteur qui l'utilise par exemple pour Mathilde Bonaparte, Louis Napoléon, Anatole Demidoff, Vittorio Fossombroni ou Klemens Lothar von Metternich.⁸⁰ Il s'agissait évidemment d'une solution plus élégante que le socle quadrangulaire en hermès, jamais employé par Bartolini, si ce n'est à ses débuts à Paris ou pour représenter Napoléon.⁸¹ La virtuosité du traitement des cheveux est également une spécificité du sculpteur qui employait des aides spécialisés pour ce travail.⁸² Les mèches ondoyantes forment ici un monticule sur le front et les touffes à contre-sens sur les tempes définissent une coiffure en vogue sous Napoléon, à laquelle Eynard restera fidèle toute sa vie (Fig. 16–17).⁸³ Les mèches de la tempe droite prennent cependant l'aspect d'aiguilles de pins durcies et n'ont manifestement pas été terminées, ce que démontre *a contrario* la coiffure impeccable d'Anne Lullin (Fig. 18). On ne sait pas si ce *non-finito* capillaire est dû à un manque de temps ou à d'autres données conjoncturelles, mais le rapport entre personnalisation des traits et généralité expressive, détails naturalistes et simplifications formelles sont brillamment résolus et confirment assez clairement la main de Bartolini dans ce portrait.

Il est malaisé de dater le buste en fonction de l'âge présumé d'Eynard. Le financier paraît plus mature que dans le tableau de Firmin Massot (1766–1849) réalisé du temps de son mariage avec Anne Lullin en 1810 (Fig. 19),⁸⁴ mais plus jeune que dans le portrait d'Horace Vernet peint à Rome en 1831.⁸⁵ Le regard songeur mais impérieux et la chevelure en bataille montrent des rapports avec le portrait aux accents romantiques exécuté pendant le siège de Gênes (avril–juin 1800) par Antoine-Jean Gros, artiste que Bartolini avait pu croiser chez David (Fig. 20).⁸⁶ Un document aimablement signalé par Isabelle Rolland et provenant de la famille De Morsier offre un indice de datation déterminant (annexe 1). Il s'agit d'une facture relative au transport de Carrare à Arles d'ouvrages en marbre provenant de la Banca Elisiana et destinés à Eynard. Le document, daté du 28 mars 1813, cite en dix-huitième place un «buste de M. Eynard», dont le poids de 40 kilos correspond à peu près au portrait du CIG, plus petit que nature. Le nom de Bartolini ne figure qu'en fin de liste, en tant que destinataire d'un bloc de marbre facturé à 100 livres, mais les coïncidences relevées et le fait que le sculpteur dirigeait les ateliers de la Banca Elisiana font penser que toutes les pièces ont été produites sous sa surveillance.



Fig. 16 Buste de Jean-Gabriel Eynard, vue de trois-quart Lorenzo Bartolini. Genève, BGE.

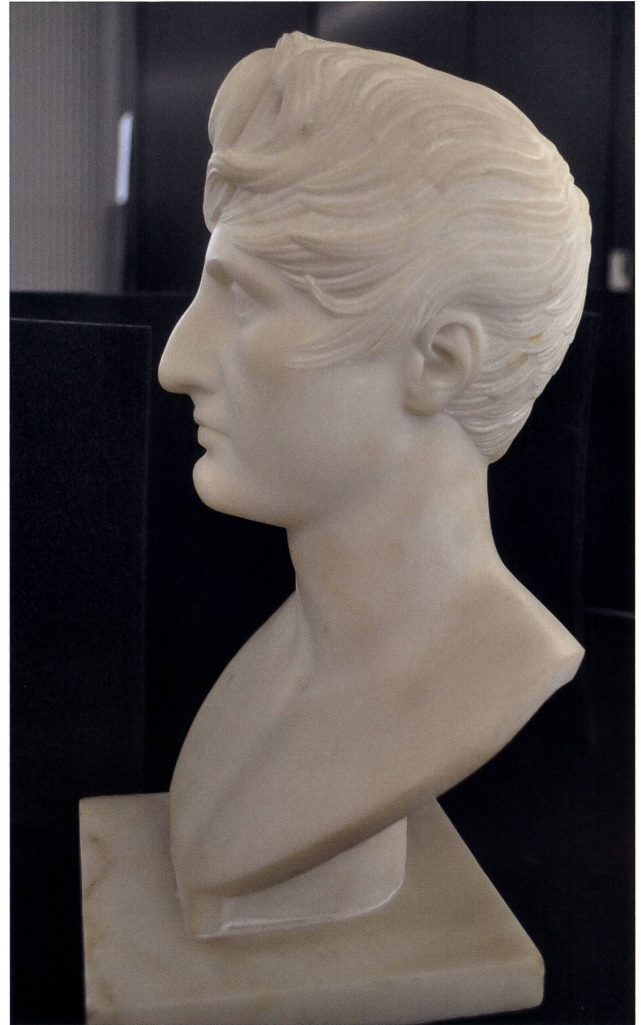


Fig. 17 Buste de Jean-Gabriel Eynard, profile gauche, Lorenzo Bartolini. Genève, BGE.

Le prix du buste, 36 livres, est modeste et ne correspond sans doute pas à son exécution, mais plutôt à des retouches, comme l'indique d'ailleurs l'annotation « polissage et frais ». Pour une raison inconnue, ce polissage aura laissé dans un état semi-brut les touffes de la tempe droite d'Eynard.

Le document est postérieur d'une année et demie à la faillite de la *Banca Elisiana* (30 décembre 1811) et les marbres cités doivent par conséquent provenir d'anciens dépôts.⁸⁷ Eynard avait investi 60 000 francs pour la création de la banque et en avait assuré la capitalisation après la faillite avec un groupe d'amis dont Sebastiano Kleiber.⁸⁸ Un rapport publié par Michelle Bouvier-Bron fait état d'un ensemble de sculptures libres de taxes que le financier genevois réclamait à titre de dédommagement.⁸⁹ Les vingt objets énumérés dans la liste de 1813 pourraient dès lors être une conséquence de cet arrangement. Puisqu'à cette époque, le Palais Eynard n'existait pas encore, la cargaison devait être logiquement destinée à la villa de Beaulieu. On

reconnaît en effet le buste de Bartolini sur une aquarelle d'Alexandre Calame illustrant la « salle des Muses », pièce du premier étage de l'ancien corps de façade de la villa, raccordée à une nouvelle aile par une colonnade dorique (Fig. 21).⁹⁰ Fixé sur un piédouche en marbre noir et placé à droite d'une cheminée également conçue par Bartolini, le buste est reconnaissable à la découpe arrondie du torse et aux mèches inversées sur les tempes. Il semble contempler les vases grecs disposés de l'autre côté de la pièce, acquis peut-être lors de son séjour à Naples en 1805.⁹¹ L'aquarelle fait partie de vingt-trois tableaux exécutés par Alexandre Calame entre 1833 et 1836 pour illustrer les demeures de Rolle et de Genève.⁹² Leur exactitude témoigne d'un souci documentaire constant chez le financier, bientôt relayé par la daguerréotypie une décennie plus tard. A travers ce changement de medium, Eynard passe de la mise en scène de ses collections dans un décor sans occupant, à celle de ses parents, amis et hôtes dans un cadre sans collections. Si

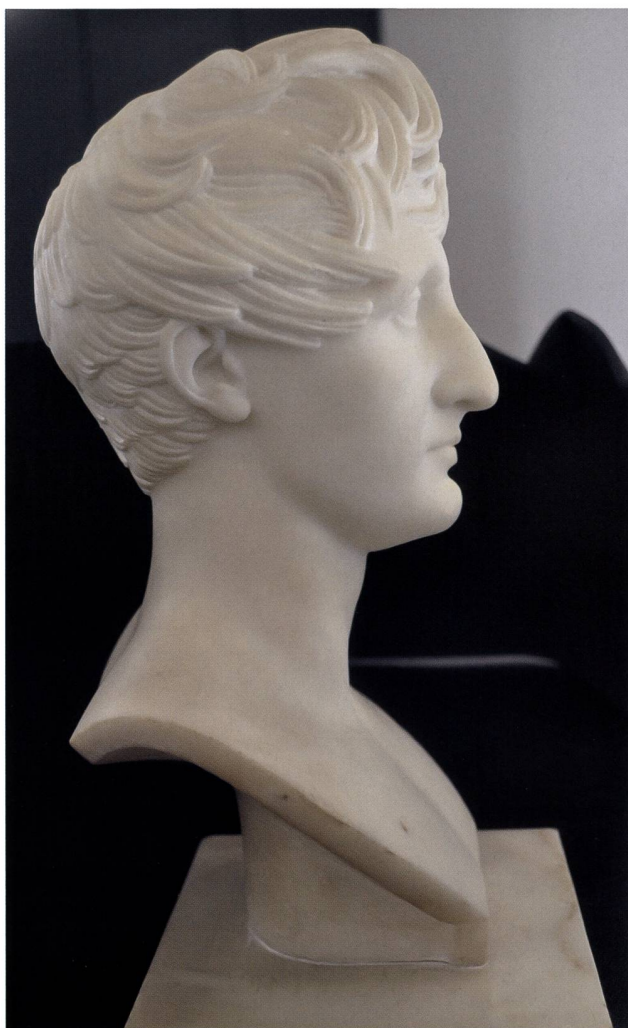


Fig. 18 Buste de Jean-Gabriel Eynard, profil droit Lorenzo Bartolini. Genève, BGE.

le caractère immuable du mobilier se prêtait à la figuration peinte, le flux des générations en devenir convenait en revanche davantage au caractère instantané d'une prise photographique.⁹³ Cet aspect semble avoir fasciné Eynard qui emploie systématiquement la daguerréotypie pour documenter sa famille et ses proches. Le fait que le nombre de figurants n'eût aucune incidence sur le temps et le coût de ce nouveau médium le rendait évidemment particulièrement adapté aux portraits de groupe.

Si la faillite de la Banca elisiana offre un *terminus ante quem* pour les œuvres citées dans la liste, le portrait d'Eynard devait être quant à lui antérieur à l'été 1810, lorsque le financier a quitté la Toscane pour la Suisse. Une exécution du buste à l'apogée de l'Empire autorise une autre considération : la physionomie d'Eynard est certes reconnaissable, mais l'on observe que l'inflexion du nez, la quadrature de la mâchoire, la fossette sur le menton ainsi que le léger froncement des sourcils s'en éloignent, ou plutôt se

rapprochent des portraits de Napoléon tels que définis par Antoine-Denis Chaudet (1763–1810), Antonio Canova ou Bartolini lui-même (Fig. 2).⁹⁴ L'hypothèse que les traits de Bonaparte aient contaminé ceux d'Eynard n'est pas à exclure si l'on considère que Bartolini avait également doté Elisa Baciocchi d'une physionomie inspirée de Napoléon, comme l'a relevé Philippe Malgouyres (Fig. 3).⁹⁵ Elisa vouait un véritable culte à son frère aîné et se fit portraiturer par Bartolini en train de présenter une médaille de ce dernier à sa fille Elisa Napoleona.⁹⁶ Eynard, quant à lui, était plus circonspect mais il avait fait fortune sous Napoléon et conservait de fait une dette de reconnaissance envers son administration.⁹⁷ Il avait pu s'entretenir sur ces questions avec Bartolini, lequel vouait un attachement sans faille au général corse.⁹⁸ A ce titre, le portrait de Bartolini peint par Ingres à Florence en 1820 révèle un travestissement physionomique plutôt évident en direction de Bonaparte dans le front bas, le nez aquilin, la fossette sur le menton et la parfaite frontalité (Fig. 22).⁹⁹ Pour achever ce tableau des relations, on ajoutera qu'Elisa Baciocchi faisait preuve d'une vive affection envers Eynard, la rumeur ayant vu dans cet attachement la preuve d'une liaison.¹⁰⁰ A défaut d'éclaircir ce point, il est plaisant d'imaginer que le sculpteur, la princesse et son financier aient tous été portraiturés avec des traits implicitement associés à celui qui fut la cause de leur rencontre, la raison de leur fortune et l'objet de leur admiration.

Parmi les autres sculptures de la liste, on ne connaît pas le sort des « trois tables de marbre statuaire première qualité » (n. 1), ni celui des groupes d'« Amour et Psyché » et « Bacchus et Ariane » (n. 16, 17), sans doute des œuvres de petite taille destinées à compléter du mobilier. En revanche, l'« Amazone » et le « petit Apollon de Médicis » (n. 4 et 5) peuvent être identifiés dans les statues qui occupent le vestibule du Palais de l'Athénée, de part et d'autre du grand escalier (Fig. 23–24). Ces pièces étaient aussi destinées à Beaulieu, comme le révèle une aquarelle d'Alphée de Regny illustrant le salon du rez-de-chaussée sous la salle des Muses, où l'« Amazone » apparaît à gauche de la colonnade dorique (Fig. 25). La statue figurant dans le fond du tableau au pied de l'escalier pourrait être la *Vénus de Médicis*, inscrite en sixième position sur la liste. Elle est livrée à Beaulieu au printemps 1814 et offerte par Charles Eynard (1808–1876) au Musée Rath après la mort d'Anne Lullin en 1864.¹⁰¹ Les remerciements du Conseil administratif pour le don d'une « Vénus de Médicis exécutée par le célèbre sculpteur Bartolini de Florence » (annexe 5) confirment notre identification. Si l'« Amazone » et l'« Apollon » révèlent un travail du marbre sommaire et impersonnel, analogue en cela au *Tireur d'épine* et à la *Vénus accroupie* de 1823, la *Vénus de Médicis*, qui reçoit une place d'honneur à Beaulieu et parvient au Musée Rath comme œuvre autographe, devait présenter un soin beaucoup plus marqué dans l'exécution. On ne peut guère en juger au jourd'hui, car l'œuvre a péri dans l'incendie du Palais Wilson (1984), dont les caves avaient servi de dépôt pour les statues du Musée



Fig. 19 *Jean-Gabriel Eynard, Jeanne-Louse Choisy-Crot d'après Firmin Massot. MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.*



Fig. 20 *Portrait de Jean-Gabriel Eynard*, Antoine-Jean Gros. MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.



Fig. 21 Salle des Muses à Beaulieu, Alexandre Calame. MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.

(Fig. 26).¹⁰² Bartolini allait sculpter deux autres *Vénus de Médicis* à la Restauration, l'une pour le duc d'Albe, Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, l'autre pour le duc de Devonshire William Spencer Cavendish. Encore conservées elles présentent, d'après ce que les photographies nous révèlent, une taille du marbre virtuose.¹⁰³ Le duc de Devonshire affirmait d'ailleurs que sa *Vénus* « was slightly varied from the original », preuve que Bartolini ne s'était pas limité à une copie mécanique de son modèle.¹⁰⁴ Ce principe de libre interprétation dans la copie allait être porté à son apogée dans la traduction en trois dimensions de la *Vénus d'Urbino* pour le même commanditaire anglais. Bartolini considérait cette prestation comme une création à part entière puisqu'il l'intégrera dans la liste de ses œuvres autographes.¹⁰⁵ Il allait en faire d'autres exemplaires tandis que la première version, longtemps considérée comme perdue a été repérée récemment dans un hôtel de luxe au Bahamas.¹⁰⁶

Les deux cheminées, n. 7–8 et 19–20 de la liste, peuvent être identifiées avec celles ornant aujourd'hui le salon et la salle des Muses de Beaulieu et qui figurent respectivement sur les aquarelles d'Alphée de Regny et d'Alexandre Calame (Fig. 27–28). La présence du marbre de Carrare, la

rigueur de la composition et la récurrence de certains types ornementaux confirment une provenance des ateliers de la *Banca elisiana*. La structure est identique dans les deux cheminées, si ce n'est que les colonnettes sont dépourvues de bases dans celle de la salle des Muses. Les traits d'ombres des minces réglettes servant d'entablement et les ornements végétaux isolés sur la frise lisse confirment la propension à l'épure systématique du code classique chez Bartolini.

Une troisième cheminée en marbre de Carrare et respectant une typologie comparable, occupe l'extrémité nord-occidentale de l'aile de façade (Fig. 29). Cette dernière est construite en 1827 et il s'agit donc d'une commande tardive. Une autre cheminée est payée en 1820, mais compte tenu des dates, elle était probablement destinée au nouveau Palais qu'Eynard faisait construire à Florence dans le quartier de San Frediano.¹⁰⁷ Une recherche reste à faire sur cette demeure aujourd'hui disparue et qui occupait une parcelle cédée par le marquis Torrigiani.¹⁰⁸ Les trois cheminées de Beaulieu restent l'un des rares témoignages d'un secteur de l'ameublement qui mobilisa les forces de la manufacture de la *Banca Elisiana* et que Bartolini allait continuer à développer une fois installé



Fig. 22 *Portrait de Lorenzo Bartolini*, Franz Adolf von Stürler d'après Jean-Auguste-Dominique Ingres. Prato, Museo di Palazzo Pretorio.

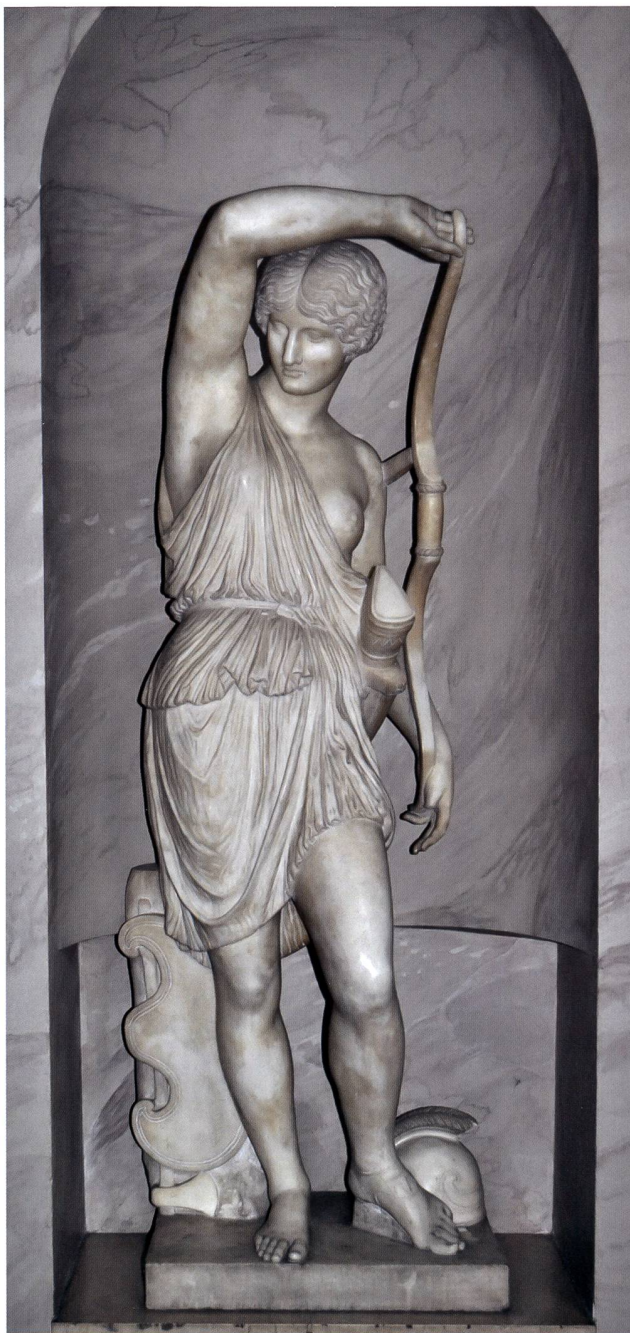


Fig. 23 Amazonne, Lorenzo Bartolini (atelier). Genève, Palais de l'Athénée.

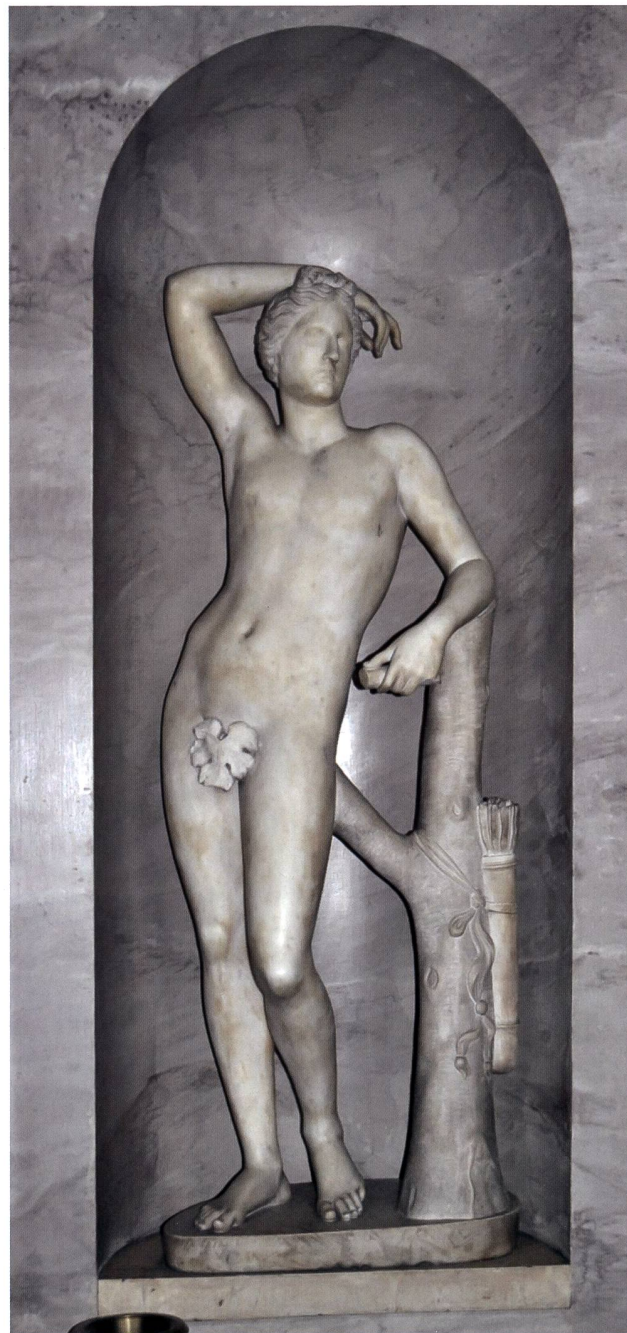


Fig. 24 Apollon Médicis, Lorenzo Bartolini (atelier). Genève, Palais de l'Athénée.

à Florence. Une simplification radicale du répertoire décoratif de Giocondo Albertoli, associée à un naturalisme scrupuleux s'impose comme une marque de fabrique et confirme les dons du sculpteur dans le domaine de l'ornement.¹⁰⁹

De cet aperçu, on notera que les commandes de Jean-Gabriel Eynard se partagent entre deux périodes, l'Empire et la Restauration, et servent, à part de petits travaux pour Florence, à meubler deux résidences : la villa de Beaulieu

à Rolle et le Palais Eynard à Genève. Les aménagements se répondent en quelque sorte et l'emplacement de la *Vénus de Médicis*, au pied de l'escalier de Beaulieu, est repris par la statue d'*Anne Lullin* à Genève. L'éclairage zénithal et la décoration simplifiée créent ici un cadre particulièrement harmonieux pour cette œuvre. Le Palais Eynard se présente de fait comme un écrin adéquat pour la production de Bartolini et son nom se serait peut-être imposé à Genève si la *Charité* et l'*Arnica* avaient été réalisées et livrées à



Fig. 25 Vue du salon de Beaulieu (copie d'Alphée de Regny), Hilda Diodati Eynard. Genève, collection privée.

temps. Eynard était conscient de cet atout lorsqu'il déclarait à Bartolini en 1823 qu'il « éprouverait une vraie satisfaction à leur [ses hôtes] montrer vos ouvrages et à leur prouver par ce faire qu'il n'y aurait pas besoin d'aller jusqu'à Rome pour y admirer de la bonne sculpture ». ¹¹⁰ L'allusion à la sculpture romaine désignait manifestement les deux autorités du courant néo-classique et leurs élèves respectifs, Canova et Thorvaldsen. Le premier, bien connu du patriciat genevois était membre honoraire de la Société des Art et avait offert à cette institution une copie en plâtre de sa *Vénus italique*. L'achat par Guillaume Favre du groupe de *Vénus et Adonis* à Naples en 1820 consacre l'engouement des milieux genevois pour Canova à la Restauration. ¹¹¹ Favre installa le groupe dans une nouvelle bibliothèque adjacente à sa villa qui accueillait des candélabres en bronze, des portraits de philosophes sur des fûts de marbres antiques et une version du *Ganymède et l'aigle* de Thorvaldsen sur la cheminée (Fig. 30). ¹¹² Ce petit marbre, ainsi que les copies en plâtre du *Jour* et de la *Nuit* dans le vestibule offraient au visiteur l'occasion de disserter sur les mérites de Canova et Thorvaldsen, un exercice critique auquel les voyageurs du début du XIX siècle se livraient systématiquement. ¹¹³ La production de Bartolini et ses références au Quattrocento ouvrait une voie différente.

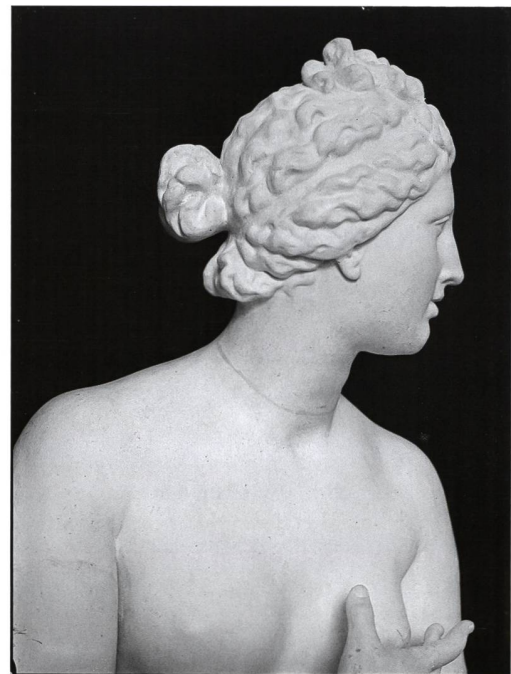


Fig. 26 *Vénus de Médicis*, Lorenzo Bartolini. Autrefois MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.



Fig. 27 Cheminée, Lorenzo Bartolini (atelier). Gilly, villa de Beaulieu, salon du rez-de-chaussée.



Fig. 28 Cheminée, Lorenzo Bartolini (atelier). Gilly, villa de Beaulieu, salon du premier étage (salle des Muses).



Fig. 29 Cheminée, Lorenzo Bartolini (atelier). Gilly, villa de Beaulieu, salle ouest de l'aile de façade.

Sur ce point, l'aménagement d'Anne Lullin au pied de l'escalier du Palais Eynard pouvait apparaître comme le manifeste d'une esthétique florentine puriste bien distincte du goût romain antiquisant de la bibliothèque Favre.

En dépit de l'admiration suscitée par la statue d'Anne Lullin lors de sa réalisation à Florence (cf. annexe 2), il est possible que dans le milieu genevois de la Restauration, peut-être habitué à la statuaire moderne et régi par un ordre fortement patriarcal, la présence d'un portrait féminin en pied ait refroidi les enthousiasmes.¹¹⁴ Cette singularité a pu favoriser une incompréhension critique de l'œuvre qui semble perdurer aujourd'hui. Lorsqu'il s'agit de présenter Anne Lullin, c'est ordinairement le portrait d'Horace Vernet, conservé dans le même palais, qui est cité.¹¹⁵ La toile reprend les modèles du Quattrocento italien, mis à jour par Ingres et Bartolini et joue habilement sur la distribution des masses sombres devant un ciel clair. Elle soutient cependant difficilement la comparaison sur le plan formel, référentiel et scénographique avec la statue en marbre du pied de l'escalier. Les tentatives d'Eynard de sensibiliser la clientèle genevoise à la production de Bartolini restèrent sans effet.¹¹⁶ En 1830, l'industriel d'origine toscane François Bartholoni (1796–1881) décorait sa villa de la Perle du Lac par quatre copies de Canova et une *Flore Farnèse*, signe d'un goût hégémonique pour la sculpture romaine.¹¹⁷ Les bustes élégants, calibrés et néo-XVe de Bartolini auraient-ils pu séduire le patriciat genevois ? Le portrait d'Eynard à Beaulieu était peut-être trop discret et la statue d'Anne Lullin trop voyante. En outre, ce secteur de production était déjà bien occupé par le genevois James Pradier (1790–1852), lauréat du prix de Rome (1813), professeur à l'École des Beaux-Arts à Paris (1828) et membre de l'Institut de France. Pradier s'était fait connaître avec les portraits de Jean-Jacques Rousseau et Charles Bonnet pour l'Orangerie du Jardin botanique en 1820 et s'était ensuite affirmé comme le sculpteur de référence des élites genevoises.¹¹⁸ Respectant un classicisme de bon ton, ses portraits se plient à toutes les variations du thème, en hermès ou en buste, nu ou vêtu, en toge ou en costume contemporain, la pupille lisse ou incisée. Cette désinvolture formelle, à mettre en parallèle avec l'indifférence politique de Pradier,¹¹⁹ est aux antipodes de l'intransigeance esthétique, morale et idéologique de Bartolini. Il est peu probable que les deux artistes, qui croisaient le fer par Salons interposés, aient éprouvé une quelconque estime réciproque.¹²⁰

Sur le tard, les Eynard semblent avoir soutenu Frédéric-Guillaume Dufaux (1820–1872), un élève de Louis Dorcière travaillant dans le sillage de Pradier. Il réalisa une statuette de Jean-Gabriel en robe d'intérieur et un buste de ce dernier pour l'escalier du Palais de l'Athénée (Fig. 31).¹²¹ Le mouvement des mèches sur les tempes, la coupe arrondie du torse et l'expression songeuse font penser que Dufaux a observé le portrait de Bartolini. Aucun rapport n'existe en revanche avec le sculpteur florentin dans son buste d'Anne Lullin, représentée âgée, les traits tirés et la tête couverte d'un fichu, conformément aux témoignages



Fig. 30 Bibliothèque de Guillaume Favre et groupe de Vénus et Adonis de Canova (état avant 1978). Genève, CIG.



Fig. 31 Portrait de Jean-Gabriel Eynard, Frédéric-Guillaume Dufaux. Genève, Palais de l'Athénée.

des daguerréotypes (Fig. 32).¹²² Dufaux mériterait d'être davantage étudié, mais à la vision du couple Eynard vieillissant, offerte par un sculpteur de talent moyen, on préférera l'image élégiaque et atemporelle qu'en a donné l'un des plus grands portraitistes du XIXe siècle, ami de longue date des Eynard.

AUTEUR

Grégoire Extermann
PhD, Histoire de l'art, Université de Genève
44 rue de Saint-Jean, 1203 Genève

APPENDICE DOMUMENTAIRE

1.

1813, 28 mars

Payement pour le transport de Carrare à Arles de sculptures provenant de la Banca Elisiana et destinées à Jean-Gabriel Eynard (CIG, Fond de Morsier)

Carrare le 28 mars 1813

Facture du coût et frais de 20 caisses ouvragées en marbre commandées par Mons. J.G. Eynard à la ci-devant Banque Elisiane et expédiées sur la Goélette La Régénérée, Capitaine Giordani, Jean-Baptiste, français à la consignation de M. André Lyon à Arles.

2.

Mai-avril 1825

Lettre d'Anne Lullin à sa mère Amélie Pictet (BGE, Ms suppl. 1958, fol. 4-5r-v)¹²³

Maintenant que j'ai commencé à poser chez Bartolini, je n'ai presque plus de temps car c'est le plus clair de ma matinée qui s'emploie là ; le reste est taillé par des visites à faire et à recevoir, aussi voilà bien des jours que je veux vous raconter mille choses, que je ne me rappelle plus maintenant, et que je voudrais bien mettre par écrit ; au reste Amélie¹²⁴ je suppose vous dit tout ; elle vous aura raconté comment nous avons vu et beaucoup vu les Mlles Pictet¹²⁵ pendant le tout petit séjour qu'elles ont fait à Florence ;

		Savoir	Prix coûtant y compris l'encaissement du transport à la Marine
	kil.[sic]		
1	83	Trois Tables marbre statuaire première qualité creusées	100
2	160	150 carreaux marbre blanc	90
3	162	150 [...] Bleu Turquin	90
4	245	Une Amazone	720
5	230	Un petit Apollon de Médicis	690
6	260	Une Vénus de Médicis	690
7	119	Une corniche, frise et table d'une cheminée à Colonnes	
8	66	Petites colonnettes id.	168
9	85	Cheminée Portor à jambages	
10	109	Jambages de ladite	168
11	161	Un vase blanc cl[asse] ordinaire avec ornements	
12	160	autre id.	
13	85	Deux Piédouches pour lesdits vases	238
14	247	Fût de Colonne bleu turquin	
15	76	Tasse Bleu turquin	120
16	63	Groupe d'Amour e Psyché	
17	72	Groupe de Bacchus et Ariane	
18	40	Buste de M. Eynard (polissage et frais)	36
19	244	Cheminée à Colonnes avec ornements statuaire première qualité	
20	115	Colonnettes et pilastres pour ladite	145
	2782		£ 3255
			Faisant Frs 2441.25
		Plus pour valeur d'un bloc remis à M. Bartolini	100
			Frs 2541.25



Fig. 32 Portrait d'Anne Lullin, Frédéric-Guillaume Dufaux. Genève, BGE.

Anna n'était pas très bien ce qui fait qu'elles n'ont rien vu ; [...] nous avons obtenu d'elles de déjeuner un matin chez nous, puis nous avons conduit Sophie¹²⁶ le matin de la fête des Cachines à cette jolie promenade,¹²⁷ puis nous les avons menées chez Bartolini dont elles ont été enchantées en effet. C'est un grand sculpteur ! Sa Nymphe¹²⁸ est tout ce que l'on peut voir de plus parfait en statue ; il faut que je vous dise pendant que nous sommes sur le chapitre des statues, que la mienne réussit au mieux. Bartolini est si content de m'avoir attendue parce qu'il dit que c'est absolument autre chose de finir d'après nature ; le marbre s'anime sous son ciseau, cela ne m'ennuie point de poser parce que je suis intéressée par l'expression du talent ; je vois l'ouvrage à côté de moi ; je vois le marbre s'animer à mesure qu'il y touche et c'est vraiment un art si beau qu'il captive extrêmement [...] Mon bon chéri mari qui est constamment auprès de moi, mes chers petits qui viennent de temps en temps quand leurs leçons le leur permettent, enfin je pose comme cela patiemment. Ce matin Gabriel admirant l'ouvrage disait : « comme ton oncle¹²⁹ aurait joui de cette statue ! Comme il se serait amusé à la montrer » ; enfin tout nous rapporte à penser à lui, à le nommer continuellement ; chaque fois cette perte nous paraît plus

cruelle et chaque jour Genève porte continuellement plus dans notre sentiment.

3.

1825, 9 juin ?

Lettre d'Amélie de Budé à sa sœur Anne Lullin

(BGE, Ms suppl. 1963–64, Lettre n. 125)¹³⁰

Alexandrie [Piémont], lundi 9 à 11 heures

Nous venons de faire un excellent déjeuner et tandis que nos braves mules se reposent, j'ai le temps et le moment avec toi, chère amie ; tu auras été au courant de nos journées de route, car voici la troisième lettre qui vous est adressée depuis notre départ, et chacune de ces lettres vous aura dit combien nous étions favorisés par le temps et comme tout allait à souhait à part notre chagrin de vous avoir quitté et d'avoir dit adieu peut-être pour bien longtemps à cette bonne Florence où nous avons été si heureux. Nous suivons beaucoup vos journées, nous vous suivons aux Cachines,¹³¹ nous vous suivons à la Pergola,¹³² mais hélas, les sons harmonieux ne frappent plus nos oreilles et nous sommes abattus et silencieux de cette privation ; du reste nous jouissons pour vous des plaisirs qui vous entourent et nous espérons, mais n'y comptons pas trop, que vous vous occupiez sérieusement de nous rejoindre ; il y a quelques heures de la journée où la chaleur est déjà bien forte et si vous retardiez beaucoup, vous auriez, je crois à en souffrir. De 3 heures à 6 heures nous sommes obligés de nous mettre en manches de chemise et encore, encore [sic], si ce n'était le décorum de rigueur, déposerait-on volontiers ce qui établit une différence entre nous et les Vénus, Apollon et tant d'autres¹³³. A propos de statue, tu dois être achevée à l'heure qu'il est ; avec un peu plus de tête derrière, un peu moins de hanche gauche et les narines un peu moins Récamier,¹³⁴ tu dois être une petite divinité ; quand je dis petite, ce n'est pas positivement le mot.

4.

1826, 28 juillet

Laisser-passer pour l'envoi de sculptures destinées aux Eynard

(CIG, fond De Morsier)

La Legazione Imperiale e Reale d'Austria a Firenze certifica che quindici colli e casse, coentendenti dei gessi, marmi e lavori d'alabastro saranno spediti da questa capitale colla vettura di [...] per Ginevra al Signor Cavaliere Eynard ; e prega le dogane e gabelle di S.M.I e R [...] di voler accordar loro tutti i riguardi compatibili con il supremo servizio.

Fatto a Firenze li : 28 luglio 1826

Per ordine del Ministro d'Austria

J. B. Strunker [?]

5.

1864, 4 juin

Remerciement du conseil d'administration de la ville de Genève à Charles Eynard pour le don d'une statue de Bartolini (CIG, fond de Morsier)

Genève, le 4 juin 1864

A Monsieur Ch. Eynard

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 4 courant par laquelle vous offrez au Conseil administratif de la part de la succession de monsieur J.G. Eynard, pour le Musée Rath, une statue de marbre de la Vénus de Médicis exécutée par le célèbre sculpteur Bartolini de Florence. Le Conseil Administratif me charge de vous témoigner, Monsieur, ainsi qu'à Madame Eynard, des vifs remerciements du précieux cadeaux que vous lui adressez pour la Ville de Genève.

Recevez, Monsieur l'assurance de ma considération distinguée

Le Président du conseil administratif

NOTES

* Je remercie Nicolas Schätti, Ursula Baume-Cousam et Isabelle Roland (CIG) pour la mise à disposition du buste de Bartolini et des documents de la famille De Morsier. Je suis redevable à Michèle Bouvier Bron pour les échanges sur Jean-Gabriel Eynard et à Brigitte Monti pour les informations sur les statues perdues du Musée d'art et d'histoire de Genève. J'exprime enfin ma reconnaissance à Jean Paul Liardet pour son accueil au domaine de Beaulieu et à Patricia Bonadei et Vincent Chenal pour leur aide ponctuelle.

¹ Sur Lorenzo Bartolini, il existe une monographie, deux catalogues d'exposition et différents articles que nous citerons au gré des notes: MARIO TINTI, *Lorenzo Bartolini*, 2 vol., Roma 1936.— SANDRA PINTO / ETTORRE SPALLETTI (éd.), *Lorenzo Bartolini. Mostra delle attività di tutela. Celebrazioni di Lorenzo Bartolini nel bicentenario della nascita, 1777–1977* (= catalogue de l'exposition de Prato, Palazzo Pretorio), Firenze 1978.— FRANCA FALLETTI / SILVESTRA BIE TOLETTI / ANNARITA CAPUTO (éd.), *Lorenzo Bartolini, scultore del bello naturale* (= catalogue de l'exposition de Florence, Galerie de l'Académie), Firenze 2011.— FRANCA FALLETTI / SILVESTRA BIE TOLETTI / ANNARITA CAPUTO (éd.), *Lorenzo Bartolini*, actes de colloque (Florence 17–19 février 2013), Firenze 2014. Un fonds d'archive aux mains des descendants a été déposé en 2014 à la Galerie de l'Académie de Florence et a généré une première étude par ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI, *Lorenzo Bartolini. Nuove proposte fra Carrara e Firenze*, Firenze 2016.

² La carrière de Jean-Gabriel Eynard en Italie a fait l'objet d'une recherche complète de MICHELLE BOUVIER-BRON, *Une jeunesse en Italie. Les années de formation de Jean Gabriel Eynard*, Genève 2019. Sur sa vie en général : EDOUARD CHAPUISAT, *Jean Gabriel Eynard et son temps*, Genève 1952.— ALVILLE [Alex de Watteville], *Anna Eynard-Lullin et l'époque des congrès et des révolutions*, Lausanne, 1955.— MICHELLE BOUVIER-BRON, *Jean-Gabriel Eynard et le philhellénisme genevois*, Genève 1963.

³ Sur les œuvres de Bartolini en Suisse et sur les rapports de l'artiste avec Eynard, voir GRÉGOIRE EXTERMANN, *Opere di Lorenzo Bartolini in Svizzera*, in: *Neoclassico*, 27–28, 2005, p. 44–89; GRÉGOIRE EXTERMANN, « Un talent digne de Périclès ». *Lorenzo Bartolini e la Grecia*, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 72–85: 79–84.

⁴ Les frères Giovanni et Pietro Pisani fondèrent à Florence en 1780 une des plus importantes manufactures de copies de statues antiques et de mobilier en marbre, voir ELENA MARCONI, *Il magistero di Lorenzo Bartolini a Carrara e a Firenze. Il caso emblematico di Luigi Pampaloni, da allievo a maestro autonomo*, in: *Lorenzo Bartolini* 2013 (cf. note 1), p. 188 note 1.

⁵ Les propos tenus par Bartolini à l'Académie des beaux-arts à Florence sous le gouvernement Baciocchi illustrent clairement sa recherche esthétique (la syntaxe est volontairement laissée irrégulière): « Le posizioni del modello sin qui praticate sono dannose per lo studio, atteso che sono mosse con piani esagerati che offrono degli scorci, per che la forma è tanto necessaria svilupparla onde applicarsi ad imitare la purità del contorno, e la prima necessità di studiarlo perchè nello scorcio non si può giudicare la bellezza della forma, essendo quello da studiarsi per l'effetto d'illusorio prospettico lineare e da potente colorito, ma no mai furono queste qualità che fecero distinguere alla posterità i Grandi Uomini della Grecia e gl'Illustri nostri italiani cinquecentisti. » (TINTI 1936 (cf. note 1), II, p. 140, note 9).

⁶ Sur la tombe Stratford Canning, voir GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 56–72.

⁷ ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE, *David, son école et son temps*, Paris 1983, p. 218–221.

⁸ Sur l'amitié entre Bartolini et Ingres à Paris, voir MARIA TERESA CARACCIOLLO, « Pour le cœur [...] il est tout français ». *Lorenzo Bartolini e la Francia*, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 29–44:

- 29–33; MARIA TERESA CARACCILO, *Nell'ombra di Bartolini e di Ingres: Pierre Nolasque Bergeret, pittore e litografo*, in *Lorenzo Bartolini* 2014 (cf. note 1), p. 26–38: 27–28.
- ⁹ Voir CHRISTIANE PINATEL, *Étude sur la formation d'un artiste à Paris d'après des moulages de sculptures antiques, entre 1798 et 1806*, in: MARIO GUDERZO (éd.), *Gli ateliers degli scultori*, actes de colloque (Possagno, 24–25 octobre 2008), Treviso 2010, p. 47–74: 63–64.
- ¹⁰ Sur l'impact des métopes du Parthénon chez Bartolini, voir GRÉGOIRE EXTERMANN 2011 (cf. note 3), p. 72–85.
- ¹¹ Sur les reliefs de la colonne de la Grande Armée, voir MARIA TERESA CARACCILO 2011 (cf. note 7), p. 36–38. – sur le buste de Napoléon, voir ISABELLE LEROY-JAY LEMAISTRE, in *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 172–173, n. 1.
- ¹² Sur la Banca elisiana: RENATO CAROZZI, *Artisti e artigiani sotto il segno dell'impero a Carrara*, in: VITO TIRELLI (éd.), *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805–1814). Riforma dello Stato e società*, actes de colloque (Lucques 10–12 mai 1984), Lucca 1986, p. 437–450. – BARBARA MUSETTI, *Lorenzo Bartolini e la Banca Elisiana, ovvero la fabbrica della scultura*, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 147–152. – MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 484–510.
- ¹³ Sur le rôle de Gênes dans l'industrie du marbre, voir ROBERTO SANTAMARIA, *Il marmo di Carrara e il porto di Genova nei secoli XVII e XVIII*, in: La Casana, 46, 2004, p. 28–39. Nous traitons de cette problématique pour le XVI^e siècle dans un projet de recherche financé par le Fonds National Suisse actuellement en cours («Les routes du marbre. La sculpture entre Gênes et l'Espagne à la première moitié du XVI^e siècle », P400PG_190986, 1.2.2020–31.1.2021).
- ¹⁴ Voir MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 493–508.
- ¹⁵ Selon EMMANUEL RODOCANACHI, *Elisa Napoléon en Italie*, Paris 1900, p. 54–56, la Banca Elisiana produisit 12'000 bustes de Napoléon, mais PAUL MARMOTTAN, *Les Arts en Toscane sous Napoléon. La princesse Elise*, Paris 1901, p. 73, divise plus raisonnablement le nombre par dix, une estimation que rejoint BARBARA MUSETTI 2011 (cf. note 12), p. 151, note 11.
- ¹⁶ PHILIPPE MALGOUYRES, *La princesse et le sculpteur : Elisa Bonaparte et Lorenzo Bartolini*, in : Cahiers du château et des musées de Blois, 35, 2004, p. 24–35. Un exemplaire autographe est conservé au Palazzo degli Alberti de Prato (ETTORE SPALLETTI, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 200–201, n. 11).
- ¹⁷ Hector Sonolet, directeur administratif de la Banca elisiana avait eu recours à Eynard dès l'arrivée de Bartolini à Carrare, pour tempérer les accès d'humeur du sculpteur, peu satisfait d'avoir abandonné l'animation parisienne pour le cadre limité d'une ville de province (PAUL MARMOTTAN 1901 [cf. note 15], p. 34).
- ¹⁸ Sur le premier palais florentin d'Eynard, voir MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 223–240. Sur la villa de Beaulieu et ses dépendances, voir PAUL BISSEGGER, *Entre Arcadie et panthéon. Grandes demeures néoclassiques aux environs de Rolle*, Lausanne 2001, p. 227–326.
- ¹⁹ Sur le Palais Eynard, voir ANDRÉ CORBOZ, *Le Palais Eynard à Genève : un design architectural en 1817*, in : Genava, 23, 1975, p. 195–275.
- ²⁰ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3).
- ²¹ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 77, note 2. Sur la célébrité du Tireur d'épine et de la Vénus accroupie, voir FRANCIS HASKELL / NICHOLAS PENNY, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500–1900*, New Haven-London 1981, p. 308–310, n. 78, p. 321–323, n. 86. Nous faisons une distinction entre les copies de statues de Bartolini, considérées comme des œuvres autographes et les copies de statues remontant à une autre époque (l'Antiquité) ou exécutées par un autre artiste (Canova), confiées en général aux collaborateurs.
- ²² Dans une lettre à Elisa Baciocchi du 2 janvier 1809, Hector Sonolet affirme que 35 sequins valent 17 louis et qu'un louis vaut 12 francs (PAUL MARMOTTAN 1901 (cf. note 15), p. 38–40). Par comparaison, le groupe d'Amour et Psyché de Canova est acheté par Joachim Murat pour 2000 sequins, soit 1000 louis (lettre de Jean-Gabriel Eynard à son père, 20 mars 1801, in MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 158).
- ²³ Voir la lettre de Bartolini à Anne Lullin, 6 juin 1826 : «Madame, je ne puis terminer la statue qu'en 25 jours. Je pourrais vous la donner dans 15 et même dans 8 jours, mais j'ai trop de raisons pour vous rendre un ouvrage sans reproches. Je dois le perfectionner de mon mieux, car il n'y a que de cette manière que je pourrai me justifier. (GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 81, note 14).
- ²⁴ Voir le témoignage de Romano Romanelli (MARIO TINTI 1936 (cf. note 1), p. 7–8), ou ceux d'Antonio Mazzarosa et de Giuseppe Ballatti Nerli face à la *Charité éducatrice* (ETTORE SPALLETTI, «La carità educatrice» di Lorenzo Bartolini, in: GABRIELA CAPECCHI / AMELIO FARA / DETLEF HEIKAMP (éd.), *Palazzo Pitti: la Reggia rivelata* (= catalogue de l'exposition de Florence, Palazzo Pitti), Firenze 2003, p. 210–227, ici 224).
- ²⁵ Cfr. note 22.
- ²⁶ Pour Les Sœurs Campbell: ETORE SPALLETTI, in: *Lorenzo Bartolini* 1978 (cf. note 1), p. 32–33, note 5. – pour Anne Vane Tempest: SANDRA PINTO, *ibidem* [2011 (cf. note 1)], p. 40–41, note 9. – pour Marina Gur'eva: SANDRA PINTO, *ibidem* [2011 (cf. note 1)], p. 36–37, note 7. – SERGEJ ANDROSOV, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 266–267, note 38. On ignorait jusqu'à peu l'existence d'une statue de Françoise Poncelle, femme de Jacques-Louis Leblanc, ministre d'Elisa Baciocchi (tous deux peints par Ingres à Florence): ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 59–60).
- ²⁷ Bartolini réalise le buste de Germaine de Staël à une date posthume en 1822, mais il avait probablement connu la baronne lors de son passage à Florence chez la comtesse d'Albany en 1816 (GRÉGOIRE EXTERMANN, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 [fig. 1], p. 223–225, note 22). Pour l'amitié du sculpteur avec Carolina Ungher et la comtesse d'Agoult, voir SANDRA PINTO / ETORE SPALLETTI (éd.), *Lorenzo Bartolini* 1978 (cf. note 1), p. 125–127.
- ²⁸ Les trois filles de Bartolini, Paolina Napoleona, Maria Rosa e Maria Matilde épouseront respectivement Lorenzo Luchi, Cesare Fagnani Pagni et Salvatore Amari Bajardi di Sant'Adriano (SILVIA MELLONI FRANCESCHINI, *L'eredità Bartolini: le carte acquisite dalla Galleria dell'Accademia e nuovi documenti dell'Archivio di Stato di Firenze*, in: *Lorenzo Bartolini* 2014 (cf. note 1), p. 197, 200–202).
- ²⁹ André Corboz attribue plusieurs dessins à Anne Lullin dans le dossier de plans du Palais Eynard conservé à la BGE (ANDRÉ CORBOZ 1975 (cf. note 18), fig. 3, 4, 7, 14, 46, 50, 97). L'illustration no. 14 montre pour la première fois l'emplacement de la statue au pied de l'escalier.
- ³⁰ On retiendra l'analyse d'André Corboz qui voit dans «l'abondance de courbes enveloppantes qu'elle [Anne Lullin] ne cesse de proposer (par exemple dans l'escalier)» la projection d'une maternité contrariée, Anna n'ayant pu avoir d'enfant après une fausse couche en 1811 : ANDRÉ CORBOZ 1975 (cf. note 18), p. 271. L'expression mélancolique que Bartolini a donné à la statue pourrait alors être interprétée comme la conséquence d'une filiation impossible, mais également peut-être aussi comme le souvenir de la mort de son frère Adolphe Lullin (1780–1806), peintre et élève de David – connu sans doute de Bartolini – auquel elle était très attachée (sur le peintre, voir MARIA TERESA CARACCILO 2011 (cf. note 8), p. 39–40.k. – GRÉGOIRE EXTERMANN, *Scultori svizzeri emigrati in età neoclassica: Pankraz Eggenschwiler (1766–1821) e Maximilian Imhof (1798–1869)*, in: MARIO GUDERZO (éd.), *Abitare il museo. La casa degli scultori*, actes de colloque (Possagno, Fondazione Canova), Crocetta del Montello 2014, p. 301–314 : 304).
- ³¹ Sur l'Arnina ou Nymphe de l'Arno, voir ETORE SPALLETTI, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 270–274, n. 40. – ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 143–156. – *L'Arnina di Lorenzo Bartolini. Il marmo ritrovato per*

- Giovanni degli Alessandri (= catalogue de l'exposition de Florence, Galerie de l'Académie), Florence 2014. – Sur le *Bachus enfant*, une des premières référence explicite à l'art du Quattrocento chez Bartolini, voir GRÉGOIRE EXTERMANN 2011 (cf. note 3), p. 84. – SERGEJ ANDROSOV, in *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 258–259, note 35.
- ³² Voir MARY BERRY, *Extracts of the Journals and correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852*, THERESA LEWIS (éd.), 3 vol., London 1865, III, p. 146 (2 octobre 1817), 231 (16 octobre 1820). Dans une lettre au duc de Devonshire du 22 octobre 1820, Berry considère la traduction en marbre digne du modèle: «a Nymph, with which I recollect being much pleased when he showed it to me three years ago in the model. It is not less beautiful in the marble, and we both thought it a very pleasing and original idea» (*ibidem*, p. 232).
- ³³ «Mio buon protettore, mi sono preso la libertà di dedicarvi una mia Ninfa chiamata Arnina. Il vostro nome impresso in questo marmo lo renderà sicuro alla posterità.» (lettre de Bartolini à Giovanni degli Alessandri, 18 février 1825, in ETTORE SPALLETTI, in: *Lorenzo Bartolini* 1978 (cf. note 1), p. 26).
- ³⁴ Ettore Spalletti, in: *Lorenzo Bartolini* 1978 (cf. note 1), p. 26. – ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 144.
- ³⁵ ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 145–147. Selon MARY BERRY 1865 (cf. note 32), III, p. 232, la dispute dérive d'une demande de Bartolini d'augmenter de 50 louis le prix de la *Nympe*: «As it is executing for my friend Mr Morritt, of Rokeby, I could not wish Bartolini to fail in his engagement with him, altho' he says he must throw himself on Mr. Morritt's generosity to add 50 louis to the original agreement for 150 L. to pay him for the labor and expense it has cost.»
- ³⁶ Les méthodes de travail de Bartolini, notamment en ce qui concerne les poses brèves et spontanées assumées par les modèles furent considérées comme françaises, révolutionnaires et séditeuses par Pietro Benvenuto (voir MARIO TINTI 1936 (cf. note 1), II, p. 141, n. 10).
- ³⁷ Voir à ce propos la déclaration de Bartolini pour justifier le retard de la *Charité Educatrice* (cf. note 60 *infra*).
- ³⁸ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 79–80, notes 10–12.
- ³⁹ «Après tout, il n'y aura d'autres griefs à m'adresser que d'inexactitude du temps, lesquels ne peuvent ombrager le mérite d'avoir travaillé pour le seul profit de la gloire» (Bartolini à Jean-Gabriel Eynard, 26 mai 1826 (GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 79–80, n. 11).
- ⁴⁰ Le règlement des ouvriers pour la construction du Palais Eynard à Genève établi une liste de sanctions et récompenses selon les critères de rendement, discipline et ponctualité (voir ANDRÉ CORBOZ 1975 (cf. note 18), p. 274–275, note 80).
- ⁴¹ ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 24–40. Le lien de parenté entre Carlo et Giuseppe Rocchi n'est pas élucidé (*ibidem*, p. 25 note 47).
- ⁴² ANNARITA CAPUTO / SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 36 note 94.
- ⁴³ Voir à ce propos la lettre de Bartolini à Eynard, 26 mai 1826: «Ne pouvant pas prolonger davantage le paiement à celui qui a ébauché la Nympe, porteur de la présente, je vous prie et même vous supplie de lui donner les cent francesconi convenus pour son solde. Il est dans un vrai embarras, mon devoir et de ne pas l'y laisser.» (GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 79–80, note 11).
- ⁴⁴ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 83, n. 19.
- ⁴⁵ Bartolini à Eynard, 25 août 1835 (GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 83–84, n. 21).
- ⁴⁶ «Je dois dire que nous avons eu un sentiment pénible tous deux lorsque nous apprîmes que l'Arnina avait été vendue alors qu'une autre était seulement commencée pour nous.» (Eynard à Orazio Hall, 14 août 1840, GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 84–85, note 24).
- ⁴⁷ LOUIS PEISSE, *Salon de 1841*, in: *Revue des Deux Mondes*, XXVI, 1841, p. 1–49, ici p. 46. Le critique compare Bartolini au Genevois James Pradier (1790–1852), comme le fera plus tard Charles Baudelaire au Salon de 1845, lorsque Bartolini présentera la *Nympe au scorpion* et Pradier *Phryné* (CHARLES BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, p. 69–70). Peisse considère que chez Bartolini la nature n'est «consultée directement nulle part» et que le traitement du marbre «manque de fini et d'étude», un jugement à ce point opposé à ce que la critique a reconnu d'emblée que l'on se demande s'il a véritablement observé la statue décrite.
- ⁴⁸ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 64, fig. 15.
- ⁴⁹ GRÉGOIRE EXTERMANN 2011 (cf. note 3), p. 81, fig. 12. La daguerreotypie est brevetée en 1839, mais la stéréoscopie, qui offrait une perception en trois dimensions de l'objet au moyen d'un appareil de vision adéquat, n'est mise au point qu'en 1852.
- ⁵⁰ Sur Eynard et la daguerreotypie, voir MICHEL AUER, *Jean Gabriel Eynard-Lullin, photographie*, in: *Revue du Vieux Genève*, 3, 1973, p. 65–68. – CATHERINE SANTSCHI / MICHEL AUER, *Au temps du daguerreotype. Genève 1840–1860*, Neuchâtel 1996. – 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*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 51, 2000, p. 6–14. Il est à noter que la daguerreotypie fut immédiatement pratiquée à Florence et que Bartolini s'en servit pour la diffusion de ses œuvres (ANDREA GRECO, *Lorenzo Bartolini e il «vero fotografico» 1839–1850*, in: *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 163–171).
- ⁵¹ Voir La lettre d'Emilien de Nieuwekerke, directeur du Musée du Louvre, à Grégoire Michel de Soutzo agent auprès d'Eynard, 8 avril 1859 (GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 87, n. 32).
- ⁵² JOHN KENWORTHY BROWN, *Rediscovering Bartolini's busts adn statues in Britain*, in: *Lorenzo Bartolini* 2014 (cf. note 1), p. 49–60: 57–59. – LIA BRUNORI (éd.), *L'Arnina di Lorenzo Bartolini. Il marmo ritrovato per Giovanni degli Alessandri* (= catalogue de l'exposition de Florence, Galleria de l'Accademia), Firenze 2014.
- ⁵³ Sur la *Charité éducatrice*, voir SANDRA PINTO dans *Lorenzo Bartolini* 1978 (cf. note 1), p. 42–43, note 10. – ETTORE SPALLETTI 2003 (cf. note 31). – ETTORE SPALLETTI in *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 306–309, note 53. L'épithète «éducatrice» est donné par Gabriel Pepe lors de l'inauguration de l'œuvre en 1836.
- ⁵⁴ ETTORE SPALLETTI 2003 (cf. note 24), p. 213.
- ⁵⁵ ETTORE SPALLETTI 2003 (cf. note 24), p. 214.
- ⁵⁶ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 85, n. 25.
- ⁵⁷ Le rôle de l'éducation dans la naissance des nations est une préoccupation qu'Eynard partage avec son compatriote Jean-Pierre Vieuzeux pour l'Italie (ce dernier crée d'ailleurs la revue *Guida dell'educatore* avec Raffaele Lambruschini en 1836), mais aussi avec le ministre Jean Capodistrias pour la Grèce (voir MICHÈLE BOUVIER-BRON 1963 (cf. note 2), p. 52–53). En Italie, Eynard subventionne les «Salles d'Asyle» de Pise, établissement dédié à l'instruction des enfants pauvres (lettre de L. Ceramelli, secrétaire général de l'établissement aux Eynard, 24 décembre 1840, Genève, CIG, fonds De Morsier).
- ⁵⁸ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3) p. 66–73. La confrontation entre la *Charité* et le relief de la tombe Stratford Canning était déjà observé par MARIO TINTI 1936 (cf. note 1), II, p. 37.
- ⁵⁹ PIETRO GIORDANI, *La Carità modellata da Lorenzo Bartolini. Pietro Giordani al suo Leopoldo Cicognara. Firenze, 1 settembre 1824*, in: *Opere*, vol. 13, *Scritti editi e postumi*, ANTONIO GUSSALI (éd.), Milano 1857, p. 89–92. Le principe de l'éducation universelle n'était pas encore acquis à l'unanimité (voir l'article polémique de PIETRO GIORDANI, *Se debbano impedire gli studi ai poveri*, in *ibidem*, vol. 12, p. 208–211).
- ⁶⁰ «Debbo ancora pregare V.S. I[llustrissi]ma di scusarmi se ho

- tanto tardato, il motivo essendomi che l'intrapresa è grande, il prezzo è piccolo e le mie forze sono scarse. Ho dunque dovuto occuparmi in altri lavori per ritrarne una sussistenza, non avendo altri beni di fortuna per procurarmela che le mie fatiche e non altro.» (Lorenzo Bartolini a Luigi Cambray Digny, 11 mars 1822, in ETTORE SPALLETTI 2003 (cf. note 24), p. 214).
- ⁶¹ La proposition d'exposer la *Charité* au Palais Pitti est formulée en premier lieu par Antonio Ramirez de Montalvo, directeur de l'Académie des beaux-arts (lettre à Giuseppe Ballatti Nerli, directeur des fabriques royales, 19 février 1835, in ETTORE SPALLETTI 2003 (cf. note 24), p. 216–217).
- ⁶² Une version de la *Charité* conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam dérive peut-être d'un calque fait sur l'original en 1842 (voir MARGARETH BOOMKAMP, *Bartolini's «Carità educatrice»: Politics and Iconography in Nineteenth-Century Tuscany*, in: The Rijksmuseum Bulletin, 3, 57, 2009, p. 203–215). Une version possédée par le marquis Francesco Balbi di Piovera est citée par MARIO TINTI 1936 (cf. note 1), II, p. 45, sans confusion possible avec le *Timore materno* de Maddalena Balbi Senarega (comme le pense ETTORE SPALLETTI, *Lorenzo Bartolini* 2011 (cf. note 1), p. 308), puisque Tinti cite les deux statues distinctement.
- ⁶³ EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 78, note 6.
- ⁶⁴ ANNARITA CAPUTO – SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 149–150 note 492.
- ⁶⁵ Sur le Palais de l'Athénée, voir GRÉGOIRE EXTERMANN, *D'Adhémar Fabri à Pictet de Rochemont, les gloires genevoises du Palais de l'Athénée*, in: FRÉDÉRIC HUEBER / SYLVAIN WENGER (éd.), *Regards croisés sur les arts à Genève (1846–1896). De la Révolution radicale à l'Exposition nationale*, Genève 2019, p. 151–182. – Sur la Société des Arts, voir MAURO NATALE, *Le Goût et les collections d'art italien à Genève du XVIIIe au XXe siècle*, Genève 1980, p. 74–79, avec bibl.
- ⁶⁶ Voir FRANCIS HASKELL / NICHOLAS PENNY 1981 (cf. note 21), p. 198–199, n. 31 (*Diane de Gabies*), p. 266–268, notes 61–62 (*Mercurius assis et Mercurius debout*).
- ⁶⁷ Charles Diodati est également l'architecte du Palais de l'Athénée (GRÉGOIRE EXTERMANN 2019 (cf. note 65), p. 157–164).
- ⁶⁸ Voir GRÉGOIRE EXTERMANN, «L'uso dei gessi nella bottega di Lorenzo Bartolini», dans M. GUDERZO (éd.), *Gli atelier degli scultori*, actes de colloque (Possagno, 24–25 octobre 2008), Treviso 2010, p. 101–112: 107–108. – GRÉGOIRE EXTERMANN, *Lorenzo Bartolini e i gessi da Accademia*, in: *La collezione Bartolini presso il Liceo Artistico Paolo Toschi*, Parma 2019, p. 29–33.
- ⁶⁹ Voir GRÉGOIRE EXTERMANN 2011 (cf. note 3), p. 83–84.
- ⁷⁰ Voir note 86 *infra*.
- ⁷¹ Cette dichotomie a été habilement relevée par SANDRA PINTO, *Qualche nota sull'attività professionale di Lorenzo Bartolini in rapporto ad alcune immagini di suoi clienti e committenti*, in HORST W. JANSON (éd.), *La scultura nel XIX secolo*, actes de colloque (Bologne 10–18 septembre 1979), Bologna 1984, p. 33–43: 35.
- ⁷² Voir le règlement de Bartolini sur les modalités d'exécution (tarifs, temps de pause, délais de livraison) de ses portraits dans ANNARITA CAPUTO – SILVIA MELLONI FRANCESCHINI 2016 (cf. note 1), p. 32.
- ⁷³ Les vicissitudes des monument à Niccolò Demidof et à Adamo Neipperg sont révélateurs des difficultés éprouvées par Bartolini pour les œuvres composées de plusieurs statues (voir MARIA CECILIA MASINI DEL VIVO, *Di alcune carte intorno al monumento Demidof*, in: Lorenzo Bartolini 2014 (cf. note 1), p. 231–242. – FRANCESCA SANDRINI, *Il carteggio Bartolini-Toschi e il mecenatismo di Rosina Trivulzio nei documenti del Museo Glauco Lombardi di Parma*, in: Lorenzo Bartolini 2014 (cf. note 1), p. 115–130).
- ⁷⁴ Voir HANS NAEF, *Ingres dessinateur de portraits*, in: *Ingres* (= catalogue de l'exposition de Paris, Petit Palais), Paris 1967, p. XIX. La production de portraits a pu desservir l'image Bartolini aux yeux des Anglais, pour qui ce genre était inférieur (JOHN KENWORTHY BROWN 2014 (cf. note 52), p. 49).
- ⁷⁵ «He makes very good likenesses in his busts; but he works to sell, and not to immortalise his name. One group, however, of a Venus and a Cupid, and a gesso of a Nymph, are really fine. He would part with them for almost nothing, to show what he can do in marble of his own composition.» (MARY BERRY 1865 (cf. note 32), p. 146).
- ⁷⁶ Le cas de l'*Arnina* Eynard est révélateur des majorations rétroactives pratiquées par Bartolini.
- ⁷⁷ Le monument à Neipperg faillit coûter à Bartolini son amitié avec Paolo Toschi (FRANCESCA SANDRINI 2014 (cf. note 73), p. 124–125).
- ⁷⁸ Voir la liste de statues, note 25.
- ⁷⁹ Le buste de la cantatrice Carolina Ungher Sabatier (vers 1841) montre un lien assez net avec la *Belle Ferronière* de Léonard de Vinci (vers 1495), pour la coiffure, l'expression et les nuances ombrées des sourcils et des lèvres (GRÉGOIRE EXTERMANN, in: Lorenzo Bartolini 2011 (cf. note 1), p. 294–295, note 47).
- ⁸⁰ Ces portraits figurent dans Lorenzo Bartolini 2011 (cf. note 1), p. 104, 105, 129, 149, 165, 167, 223, 227, 251, 289, 293, 296, 323, 368.
- ⁸¹ Voir le buste colossal de Napoléon du Louvre (cf. note 11) et celui de la collection des ducs d'Albe (LETIZIA AZCUE BREA, *I contatti di Bartolini con la Spagna e il Portogallo*, in: Lorenzo Bartolini 2011 [cf. note 1], p. 96–109: 101–102, fig. 10). Voir aussi le buste de Pierre-Nolasque Bergeret réalisé à Paris vers 1806, dont une version en plâtre est conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (MARIA TERESA CARACCILO 2011 (cf. note 8), p. 32, fig. 10).
- ⁸² En prenant le jeune Lorenzo Schianta à son service, Bartolini avertit son père Francesco qu'il a justement «beaucoup de cheveux à retoucher» (lettre du 12 septembre 1819, dans Lorenzo Bartolini 1978 (cf. note 1), p. 173).
- ⁸³ Voir par exemple le daguerréotype du CIG, inv. DE 027.
- ⁸⁴ Huile sur toile, 49,5 x 42 cm, coll. privée (voir RENÉE LOCHE, *Un cabinet de peintures à Genève au XIXe siècle : la collection Eynard. Essai de reconstitution*, in: Genava, 27, 1979, p. 177–221, ici p. 207, note 98). Le tableau est accompagné d'un portrait d'Anne Lullin du même artiste (Huile sur toile, 50,5 x 24,5 cm, coll. privée, voir RENÉE LOCHE, 1979, p. 207, note 99).
- ⁸⁵ Huile sur toile, 99 x 75 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire (en dépôt au Palais Eynard), inv. 1905-67 (voir RENÉE LOCHE, 1979 (cf. note 84) p. 216–217, note 146).
- ⁸⁶ MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 153–155. Huile sur toile, 64,5 x 48,5 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1972-10.
- ⁸⁷ MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 484–510.
- ⁸⁸ MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 499–501.
- ⁸⁹ MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 499–501.
- ⁹⁰ Construite en 1811–1813, la villa de Beaulieu est complétée en 1827 par une aile de façade à deux niveaux raccordée à la salle des Muses et au salon du rez-de-chaussée par des colonnes doriques (PAUL BISSEGGER 2001 (cf. note 18), p. 253–264).
- ⁹¹ Les vases de la Salle des Muses sont peut-être ceux qui apparaissent sur un daguerréotype conservé au Getty Institute, inv. 84.XT.255.55. Sur le séjour d'Eynard à Naples, voir MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 251–287.
- ⁹² VALENTINA ANKER, *Alexandre Calame (1810–1864). Dessins. Catalogue raisonné*, Bern 2000, p. 74–79, 414–417, n. 65–83.
- ⁹³ Eynard recourt également à la lithographie pour les portraits de groupe en se servant d'Antonio Fontanesi, qui travaille à partir de daguerréotypes quoiqu'il s'en défende vigoureusement (PHILIPPE KAENEL 2000 (cf. note 50), fig. 3–6).
- ⁹⁴ HUBERT GÉRARD / GUY LEDOUX-LEBARD, *Napoléon: portraits contemporains, bustes et statues*, Paris 1999, p. 25–29.
- ⁹⁵ PHILIPPE MALGOUYRES 2004 (cf. note 16), p. 32–35.
- ⁹⁶ Bartolini sculpte un portrait en pied de la princesse Elisa montrant à sa fille une médaille de Napoléon.

- ⁹⁷ PAUL WAEBER, *Jean-Gabriel Eynard et Napoléon*, in : Musées de Genève, 97, juillet-août 1969, p. 3–6.
- ⁹⁸ Eynard se plaît d'ordinaire à recueillir les opinions politiques des gens de différentes classes sociales pour affiner ses analyses politiques (voir EDOUARD CHAPUISAT, *Journal de Jean-Gabriel Eynard*, 1. *Au Congrès de Vienne*, Paris 1914, p. 160–161).
- ⁹⁹ *Portrait de Lorenzo Bartolini*, huile sur toile, 108 × 86 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1942–24, 1820. L'attitude impérieuse que Ingres procure à ce portrait s'oppose à celle, timide et fuyante qu'il avait donnée au sculpteur 15 ans plus tôt (huile sur toile, 98 × 80 cm, Montauban, Musée Ingres, inv. MI.28.2.2). Ingres connaissait la physionomie de Napoléon pour l'avoir peint à deux reprises, comme 1^{er} consul en 1804 (huile sur toile, 226 × 144 cm, Liège, Musée de la Boverie), comme empereur en 1806 (huile sur toile, 260 × 163 cm, Paris, Musée de l'Armée).
- ¹⁰⁰ ALVILLE 1955 (cf. note 2), p. 55.
- ¹⁰¹ Marbre de Carrare, hauteur 157 cm, autrefois Genève, Musée d'Art et d'Histoire, inv. 1864 0002. Sur la livraison d'une « Vénus en marbre » à Beaulieu, voir ALVILLE 1955 (cf. note 2), p. 122.
- ¹⁰² Une autre *Vénus accroupie* détruite dans l'incendie de 1984 (Marbre de Carrare, hauteur 98 cm, inv. 1830-0008) est documentée comme don de Bartolini en 1830, mais l'information est douteuse – Bartolini n'eut aucun contact direct avec Genève – et l'on peut croire à une confusion avec la *Vénus* conservée au Palais de l'Athénée.
- ¹⁰³ Pour la *Vénus* du Duc d'Albe (Madrid, Palacio de Liria) voir LETIZIA AZCUE BREA 2011 (cf. note 81), p. 100–101, fig. 9. – Pour la *Vénus* du duc de Devonshire (Chatsworth House, Derbyshire), voir ALLISON YARRINGTON, « A constellation of the most beautiful forms » : *Bartolini's sculptures at Chatsworth*, in : *Lorenzo Bartolini* 2014 (cf. note 1), p. 61–70 : 61–62, fig. 1. – Sur la célébrité du modèle, voir FRANCIS HASKELL / NICHOLAS PENNY 1981 (cf. note 21), p. 325–328, n. 88.
- ¹⁰⁴ ALISON YARRINGTON 2014 (cf. note 103), p. 62.
- ¹⁰⁵ MARIO TINTI 1936 (cf. note 1), II, p. 12, note 10.
- ¹⁰⁶ JOHN KENWORTHY BROWN 2014 (cf. note 52), fig. 12. Cette *Vénus* florentine devenue antillaise illustre involontairement le trait caustique de Baudelaire sur la sculpture comme « art de Caraïbe » (voir CHARLES BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, Paris 1961, p. 943 et le commentaire de L. CASSANDRA HAMRICK, *Baudelaire et la sculpture ennuyeuse de son temps*, in : *Nineteenth-Century French Studies*, 35, 2006, p. 110–131). Je remercie Julien Zanetta pour ces données critiques. Il en existe des versions au Musée Fabre de Montpellier et à la Walker Art Gallery de Liverpool (GRÉGOIRE EXTERMANN in : *Lorenzo Bartolini* 2011 [cf. note 1], p. 263–264, note 37).
- ¹⁰⁷ GRÉGOIRE EXTERMANN 2005 (cf. note 3), p. 77, note 1. Le paiement du 20 septembre 1820 s'élève à 180 louis.
- ¹⁰⁸ Voir MICHELLE BOUVIER BRON 2019 (cf. note 2), p. 567.
- ¹⁰⁹ Voir GIOCONDO ALBERTOLLI, *Corso elementare di ornamenti architettionici : ideato e disegnato ad uso de principianti*, Milano 1805. Je remercie Ariane Varela Braga pour cette indication. Bartolini fournit aussi des cheminées pour les nouveaux appartements d'Elisa Baciocchi au Palais Pitti en 1812–1813. Voir ETTORE SPALLETTI, *Sull'attività di Bartolini al tempo di Carrara e su alcune commissioni per la Reggia Imperiale di Pitti*, in : *Lorenzo Bartolini* 2014 (cf. note 1), p. 39–47, et le dessin préparatoire proche des cheminées de Beaulieu (p. 46, fig. 5).
- ¹¹⁰ GRÉGOIRE EXTERMANN 2003 (cf. note 3), p. 77, note 2.
- ¹¹¹ Les circonstances de l'achat du groupe de *Vénus et Adonis* par Favre sont insuffisamment connues, tout comme l'identité de Francesco Berio, un marchand Génois établi à Naples (voir GIUSEPPE PAVANELLO, *Canova e Napoli*, in : F. MAZZOCCA, G. VENTURI (éd.), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*. 2. *Milano, Firenze, Napoli*, actes de colloque [Bassano del Grappa, 4–8 novembre 2002], Bassano del Grappa 2004, p. 279–294 : 281–284).
- ¹¹² Le groupe de Canova a été porté au Musée d'art et d'histoire à l'occasion de l'exposition *Art vénitien en Suisse et au Liechtenstein* organisée par Mauro Natale en 1978. La question de son retour dans la bibliothèque de Guillaume Favre – également propriétaire de la ville de Genève – fait l'objet d'un vif débat.
- ¹¹³ Voir MAURO NATALE 1980 (cf. note 65), p. 32–36. – GRÉGOIRE EXTERMANN 2014 (cf. note 30), p. 307–308. La position critique hégémonique de Canova et Thorvaldsen a fait l'objet d'une récente exposition : STEFANO GRANDESSO, FERNANDO MAZZOCCA (éd.), *Canova, Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna* (= catalogue de l'exposition de Milan, Gallerie d'Italia), Milano 2019.
- ¹¹⁴ Les difficultés suscitées par l'exécution du monument à Jean-Jacques Rousseau en 1823–1826 sont représentatives de la prudence des élites genevoises face au portrait statuaire (voir GRÉGOIRE EXTERMANN, *La sculpture nationale à Genève : polémiques internes et politique externe*, in : DANIELLE BUYSSENS, VINCENT CHEVAL, MARTINE HART (éd.), *Genève, la Suisse et les arts (1814–1846). Les artistes face aux identités nationales*, actes de colloque (Genève, 21 mars 2014), Genève 2015, p. 125–157 : 135–140).
- ¹¹⁵ Huile sur toile, 99 × 73 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire inv. 1905–68, en dépôt au Palais Eynard.
- ¹¹⁶ Eynard favorise probablement la commande à Bartolini du buste de Germaine de Staël et de la tombe d'Harriet Stratford Canning (cf. notes 6 et 27 *supra*). C'est sans doute lui qui invite Bartolini à proposer une offre pour le monument à Jean-Jacques Rousseau à Genève (BGE, MS R 62, 29 mars 1829).
- ¹¹⁷ La villa de François Bartholoni contenait au XIX^e siècle quatre copies de Canova, l'*Hébé* (Forlì, Pinacoteca civica), la *Danseuse* (Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage), l'*Amour et Psyché* (Paris, Musée du Louvre) et *Pauline Bonaparte* (Rome, Villa Borghèse) : JEAN-JACQUES RIGAUD, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, Genève, 1876, p. 356–357. Ces œuvres ont disparu et une enquête devrait être conduite à leur sujet.
- ¹¹⁸ GRÉGOIRE EXTERMANN, *James Pradier und die Hommage an die Genfer Elite*, in : «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 63–64, 2017, p. 269–285.
- ¹¹⁹ Voir Jacques de Caso, dans J.R. GABORIT, C. LAPAIRE (éd.), *Statues de Chair. Sculptures de James Pradier (1790–1852)* (= catalogue de l'exposition de Genève, Musée d'art et d'histoire et Paris, Palais du Luxembourg), Genève 1985, p. 192.
- ¹²⁰ Les œuvres de Bartolini et Pradier sont les plus remarquées aux salons de 1841 et 1845 (cf. note 47 *supra*). Bartolini fait une caricature irrévérencieuse de Pradier lors de son voyage en Italie en 1821 (GRÉGOIRE EXTERMANN 2011 (cf. note 3), p. 78, fig. 8).
- ¹²¹ *Jean-Gabriel Eynard*, statuette en plâtre, 41 × 12 × 11,5 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. MAH 001525. Une version plus faible du buste de l'Athénée est conservée à la BGE (inv. CIG 0313).
- ¹²² Frédéric-Guillaume Dufaux, *Anne Lullin*, buste en marbre, BGE, inv. CIG 0314.
- ¹²³ La lettre est postérieure au 19 avril 1825, date de la mort de Marc-Auguste Pictet (1752–1825), oncle d'Anne Lullin. Elle est en revanche antérieure à une lettre du 23 mai 1825 témoignant d'un plus grand avancement des travaux : «Ma statue avance beaucoup, elle prend une ressemblance extrême. Cela me fait perdre beaucoup de temps, ainsi qu'à mon bon Gabriel qui ne me quitte jamais. Mais nous aurons ainsi le plaisir de la voir achevée.» (ALVILLE 1955 (cf. note 2), p. 286, sans référence d'archive).
- ¹²⁴ Caroline Jeanne Amélie Lullin (1784–1862), sœur aînée d'Anne Lullin et épouse de Henri de Budé.
- ¹²⁵ Sans doute les filles de Charles Pictet de Rochemont (1755–1824), oncle d'Anne Lullin, à savoir Amélie Françoise (1791–1872) et Anne (1801–1882).
- ¹²⁶ Sophie Eynard (1815–1887), fille adoptive d'Anne Lullin et de Jean-Gabriel Eynard.
- ¹²⁷ Il s'agit de la promenade des «Cascine» qui s'étend sur la rive droite de l'Arno en aval de Florence sur trois kilomètres environ.

- ¹²⁸ Allusion à la *Nymphe de l'Arno* ou *Arnina*, commencée vers 1817 et terminée au printemps 1825, lorsque Anne Lullin pose pour son portrait.
- ¹²⁹ Il s'agit de Marc-Auguste Pictet (cf. note 123).
- ¹³⁰ ALVILLE 1955 (cf. note 2), p. 286–287 cite un extrait de cette lettre, mais n'en donne pas la référence et fournit une provenance et une datation erronées (« Londres, 1827 »).
- ¹³¹ La promenade des « Cascine », cf. note 126.
- ¹³² La Pergola est le théâtre historique de Florence construit à la seconde moitié du XVIII^e siècle par Giulio Mannaioni e Luca Ristorini. Bartolini s'y rendait « tous les soirs de sa vie » (lettre de Jean-Auguste-Dominique Ingres à Jean-François Gilibert, 20 avril 1821, in DANIEL ET MARIE-JEANNE TERNOIS (éd.), *Lettres d'Ingres à Gilibert*, Paris 2005, p. 174).
- ¹³³ Cette apologie plaisante du nudisme évoque incidemment la confrontation entre Anne Lullin et l'*Arnina*, son double occasionnel dans l'atelier de Bartolini en 1825.
- ¹³⁴ En raison de sa position, la jambe d'appui fait ressortir la hanche gauche de *Anne Lullin* ; les cheveux tirés sur la nuque donnent un volume sphérique à l'arrière de la tête ; nous ne savons en revanche pas en quoi consistent les narines « Récamier ».

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1, 10, 14, 16–18, 30 : © Bibliothèque de Genève.
 Fig. 2 : Musée du Louvre, Paris.
 Fig. 3, 22 : © Archivio Museo di Palazzo Pretorio – Prato.
 Fig. 4 : Lausanne, cathédrale.
 Fig. 5, 7 : Genève, Palais Eynard.
 Fig. 6, 19, 20, 21, 26 : © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève (Bettina Jacot-Descombes).
 Fig. 8 : *Arnina* (ici à Florence, Galleria dell'Accademia 2014), Lorenzo Bartolini. Grande-Bretagne, Collection privée.
 Fig. 9 : Genève, collection privée.
 Fig. 11 : Florence, Palais Pitti.
 Fig. 12, 13, 23, 24, 31 : Genève, Palais de l'Athénée.
 Fig. 15 : Genève, Bibliothèque d'art et d'archéologie.
 Fig. 25 : Genève, collection privée.
 Fig. 27–29 : Gilly, villa de Beaulieu
 Fig. 32 : Genève, BGE.

RÉSUMÉ

La découverte d'un buste de Jean-Gabriel Eynard sculpté par Lorenzo Bartolini sous le principat d'Elisa Bonaparte Baciocchi (1804–1809) complète le catalogue d'un portraitiste prolifique et admiré. Elle offre également l'occasion de nous pencher sur Eynard, homme d'affaire, diplomate et philanthrope ayant fait fortune en Italie et dont les commandes à Bartolini incluent un portrait en pied, des statues allégoriques, du mobilier et des copies antiques distribués entre ses résidences de Rolle, Genève et Florence. Elle nous permet enfin de mieux comprendre les modes de fonctionnement et les références culturelles d'un artiste paradoxal et impulsif, dogmatique et visionnaire, expéditif et méticuleux, dont le rôle pour la sculpture du XIX^e siècle s'avère capital et qui trouva en Eynard un interlocuteur à sa hauteur.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Entdeckung einer Büste von Jean-Gabriel Eynard, die von Lorenzo Bartolini zur Zeit der Herrschaft von Elisa Bonaparte Baciocchi (1804–1809) geschaffen wurde, vervollständigt den Katalog eines produktiven und bewunderten Porträtisten. Sie bietet auch die Gelegenheit, Eynard zu untersuchen, einen Geschäftsmann, Diplomaten und Philanthropen, der sein Vermögen in Italien machte und zu dessen Aufträgen an Bartolini ein Ganzkörperporträt, allegorische Statuen, Möbel und antike Kopien gehören, die auf seine Residenzen in Rolle, Genf und Florenz verteilt sind. Schliesslich erlaubt sie uns, die Arbeitsweise und die kulturellen Bezüge eines paradoxen und impulsiven Künstlers, eines Dogmatikers und Visionärs, eines Eiligen und Akribischen besser zu verstehen, dessen Rolle in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts entscheidend ist und der in Eynard einen Gesprächspartner auf Augenhöhe fand.

RIASSUNTO

Lorenzo Bartolini va considerato il ritrattista più prolifico di ogni tempo nel campo scultoreo. La scoperta di un busto autografo che rappresenta il banchiere e filantropo Jean-Gabriel Eynard (1775–1863) e risale al regno di Elisa Bonaparte Baciocchi in Toscana. L'opera non solo completa il già folto catalogo di Bartolini, ma offre un ritratto più generale della persona di Eynard, un uomo d'affari e diplomatico che fece fortuna in Italia e commissionò a Bartolini, fra l'altro, un ritratto integrale, copie di opere antiche, arredi e statue allegoriche per le sue residenze a Rolle, Ginevra e Firenze. Questo ritratto consente infine di capire meglio i metodi di lavoro e i riferimenti culturali di un artista paradossale e impulsivo, dogmatico e visionario, sbrigativo e meticoloso, il cui impatto per la scultura dell'Ottocento non può essere sottostimato e che trovò in Jean-Gabriel Eynard un interlocutore alla pari.

SUMMARY

The discovery of the bust of Jean-Gabriel Eynard, created by Lorenzo Bartolini during the reign of Elisa Bonaparte Baciocchi (1804–1809), completes the catalogue of a productive and admired portraitist. It also offers an opportunity to investigate the businessman, diplomat and philanthropist Eynard, who made his fortune in Italy and commissioned Bartolini to create various works for his residences in Rolle, Geneva and Florence, including a full-length portrait, allegorical statues, furniture and copies of antiquity. In addition the discovery gives us a better understanding of the working method and cultural background of this paradoxical and impulsive, dogmatic and visionary, hasty and meticulous artist, who played a crucial role in 19th-century sculpture and who had found in Eynard someone with whom he could converse on equal footing.