Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 27 (1979)

Artikel: La sculpture à Genève au XIXe siècle
Autor: Lapaire, Claude
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728531

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.10.2025

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

La sculpture à Genève au XIXe siècle

par Claude Lapaire

L'histoire de la sculpture à Genève est l'un des chapitres les plus mal connus de l'évolution artistique de la ville. Si les informations dont nous disposons sur la statuaire du moyen-âge et de la Renaissance permettent de reconstituer au moins certains aspects de l'activité des sculpteurs à Genève avant le milieu du XVIe siècle, nous ne savons pratiquement rien sur la période postérieure à cette date.

W. Deonna cite dans son monumental ouvrage sur *Les Arts à Genève* quelques sculpteurs des XVIIe et XVIIIe siècles, auteurs de reliefs armoriés décorant des édifices publics ou des demeures particulières [1]. Il s'agit d'œuvres ornementales, sans grandes ambitions plastiques. Ni les fontaines, ni les monuments funéraires n'ont offert aux artistes la possibilité de faire preuve de leur talent. Aussi est-il permis d'affirmer que jusque vers la fin du XVIIIe siècle, les sculpteurs n'ont eu à Genève qu'une activité extrêmement réduite. Le XIXe siècle leur fut plus favorable: il vit l'épanouissement de quelques authentiques talents et la réalisation d'œuvres monumentales intéressantes. Les historiens semblent avoir complètement ignoré cette période. Il n'existe à ce jour ni synthèse, ni monographies d'artistes valables qui permettent de se faire une idée du développement de la sculpture à Genève pendant cette période [2].

Notre ambition, dans le cadre de cet article, n'est pas de fournir la synthèse définitive qui nous manque, mais de faire le point sur l'état de la question. Nous aborderons simultanément deux aspects de la sculpture à Genève au XIXe siècle: la biographie des artistes genevois qui se sont illustrés dans leur patrie et, plus souvent, à l'étranger et l'étude des principales réalisations monumentales à Genève auxquelles ont participé, parfois, des artistes appelés à l'extérieur. Dans la mesure où notre information le permet, nous évoquerons également les sculptures «étrangères», acquises au cours du siècle par les collectionneurs privés et les institutions officielles.

De la fin de l'Ancien Régime à la Restauration.

La fondation de la «Société pour l'avancement des Arts», en 1776, coïncide avec le début d'une ère nouvelle: Genève s'ouvre à nouveau aux beaux-arts, du moins à certains d'entre eux. La sculpture ne jouera, à vrai dire, qu'un rôle mineur dans cet éveil de la sensibilité artistique. Lorsqu'en 1780 *Etienne-Maurice Falconet* séjourna à Genève, la Société des Arts s'empressa bien de lui conférer le titre «d'associé honoraire», mais nul ne songea, à Genève, à passer une commande à l'illustre sculpteur français [3].

Seul *Jean-Antoine Houdon* jouit de la faveur des Genevois. Les milieux de la banque s'adressèrent à lui pour des portraits. Houdon sculpta ainsi le buste de la jeune Anne Audéoud (1780), celui du docteur Théodore Tronchin (1781), ceux de Madame de Thélusson et de Madame de Vermenoux (1781). Ces bustes furent sculptés à Paris, comme le superbe portrait de Jacques Necker, qui porte la date de 1790 [4].

Créée en 1751, «l'école de dessin», destinée tout d'abord à développer les industries d'art, devint peu à peu une sorte de petite école genevoise des beaux-arts, comportant notamment

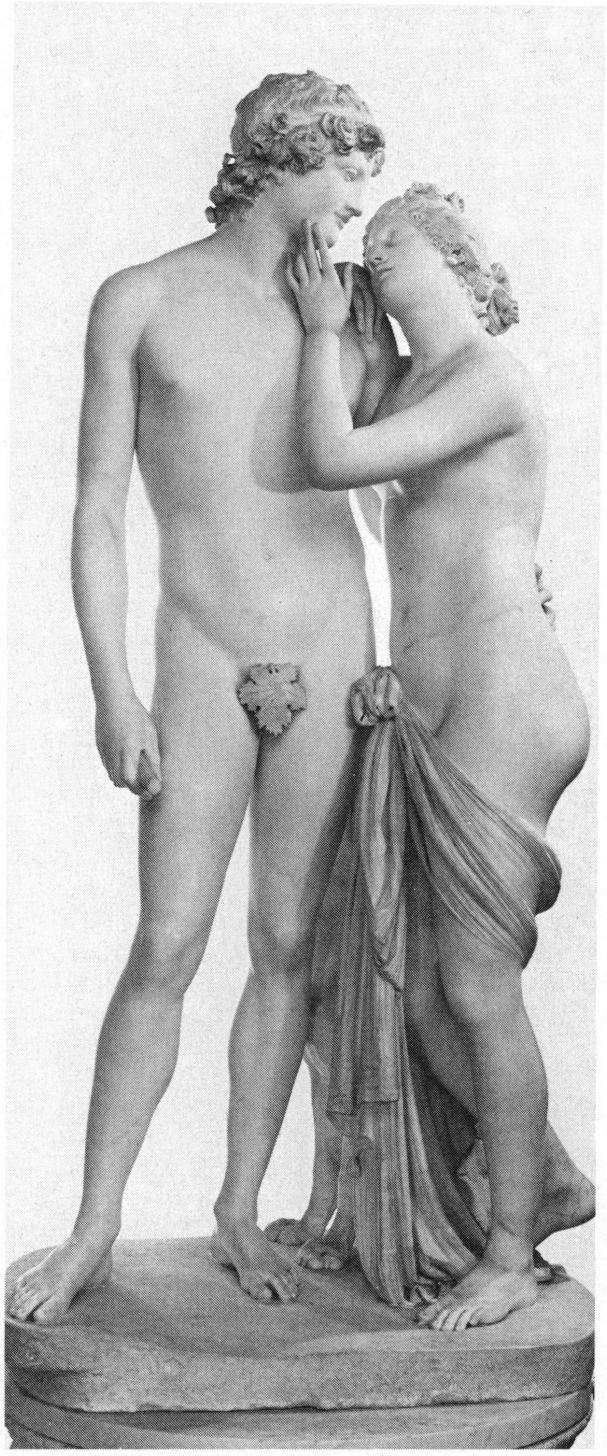


Fig. 1. Antonio Canova, «Vénus et Adonis», marbre, 1794. Villa La Grange, Genève.

une classe de modelage [5]. *Jean Jaquet* (1754-1839) en fut le premier directeur à partir de 1799 et jusqu'en 1828. Elève d'Augustin Pajou, à Paris, Jaquet fut le premier sculpteur genevois de l'époque néo-classique. Son œuvre est peu connue. G. Fatio signale de lui le «buste d'une jeune bacchante», daté de 1782 et deux autres bustes des médecins Cabanis et Chabrey. Un buste en terre cuite de Charles Bonnet, sculpté en 1793, est conservé à la Société des Arts. Son buste de Rousseau fut placé en 1794 sur le monument éphémère dressé au grand philosophe dans le parc des Bastions et détruit en 1817. La statuaire de Jaquet s'apparente à l'art de Houdon, si l'on en juge d'après le buste de Charles Bonnet. Il semble avoir cessé de sculpter en ronde-bosse après 1800 et s'être consacré à des travaux d'ornementation, notamment à l'exécution de boiseries qui ont fait sa célébrité à Genève [6].

Jaquet fut le premier maître des sculpteurs genevois Pradier, Chaponnière et Dorcière. A ce titre, déjà, il serait bien utile de mieux connaître son style. Enfin, sachant qu'il avait rencontré *Antonio Canova* (1757-1822) à Rome en 1796 et qu'il entretint depuis lors avec le célèbre sculpteur italien des relations épistolaires, on aimerait déceler dans son œuvre des reflets de la statuaire canovienne. Canova lui procura des moulages de sculptures antiques pour son enseignement à Genève. Lié également aux peintres genevois Jean-Pierre Saint-Ours et Pierre-Louis De la Rive, Canova jouit à Genève d'un prestige exceptionnel. Il fit don à la Société des Arts, peu avant 1820, d'un moulage de sa «Venus italica» (1812). En 1821, la collection de la société s'enrichit du plâtre des «Trois grâces» (1817) tandis que Guillaume Favre achetait à Naples l'original en marbre de «Vénus et Adonis», sculpté en 1794, qu'il plaça dans sa bibliothèque de La Grange à Genève (fig. 1). Guillaume Favre acquit en outre à la même époque un plâtre de la «Danseuse» qu'il donna à la Société des Arts. Genève se trouva du coup imprégnée de l'art néo-classique de Canova. Les grands hommes d'affaires Jean-Gabriel Eynard et François Bartholoni ornèrent leurs demeures de copies exécutées par les marbriers de Carrare d'après des originaux de Canova [7].

Alors que Canova triomphait à Genève, un autre artiste italien se voyait honoré de commandes importantes. *Lorenzo Bartolini* (1777-1850), considéré parfois comme un épigone de Canova, a pourtant reçu une formation française chez David. Son amitié avec Ingres se traduit en sculpture par un classicisme d'une certaine douceur, moins antiquisant que celui de Canova. Le financier et diplomate genevois Jean-Gabriel Eynard lui commanda le portrait de sa femme née Anna Lullin de Châteauvieux (1793-1868). La statue, haute de 185 cm, représente la jeune femme debout, vêtue d'une robe à l'antique, à la taille très haute, portant un ample manteau dégraffé, rejeté sur ses hanches et des sandales à l'antique, chaussant ses pieds nus. Elle s'appuye sur un tronc d'arbre sec (fig. 2). Le marbre est signé «BARTOLINI FACEVA IN FIRENZE. 1825». Il fut livré à Genève en 1826. Il avait été mis en chantier en 1823 déjà. Eynard commanda en outre à Bartolini la «Nymphe Arno», à laquelle l'artiste travaillait depuis 1826 et qui fut exposée au Salon, à Paris, en 1830 [8].

On notera enfin que Bartolini avait déjà œuvré pour un autre client, en Suisse, sculptant pour la cathédrale de Lausanne l'émouvant monument funéraire de Lady Henriette Stratford-Canning, daté de 1818 [9]. Il travailla également pour François Bartholoni auquel il livra une Vénus accroupie, d'après un antique du Vatican [10].

Marbres, moulages en plâtre ou en «carton-pierre» d'après des antiques fameux connurent une vogue sans pareille à Genève. Eynard en orna le vestibule de son Palais. Bartholoni en plaça dans et autour de sa villa. Tout au long du siècle, le Conservatoire de musique (1858), le Grand-Théâtre (1872-1879) et le Musée Ariana (1877) continueront à décorer leurs façades de statues imitées ou inspirées de l'Antique, tandis que le Musée Rath, inauguré en 1826, se peuplait de moulages des œuvres les plus célèbres de l'époque classique et hellénistique.

Pradier, Bovy, Chaponnière et Dorcière.

Au moment où Eynard passait ses commandes à Bartolini et où Favre achetait son

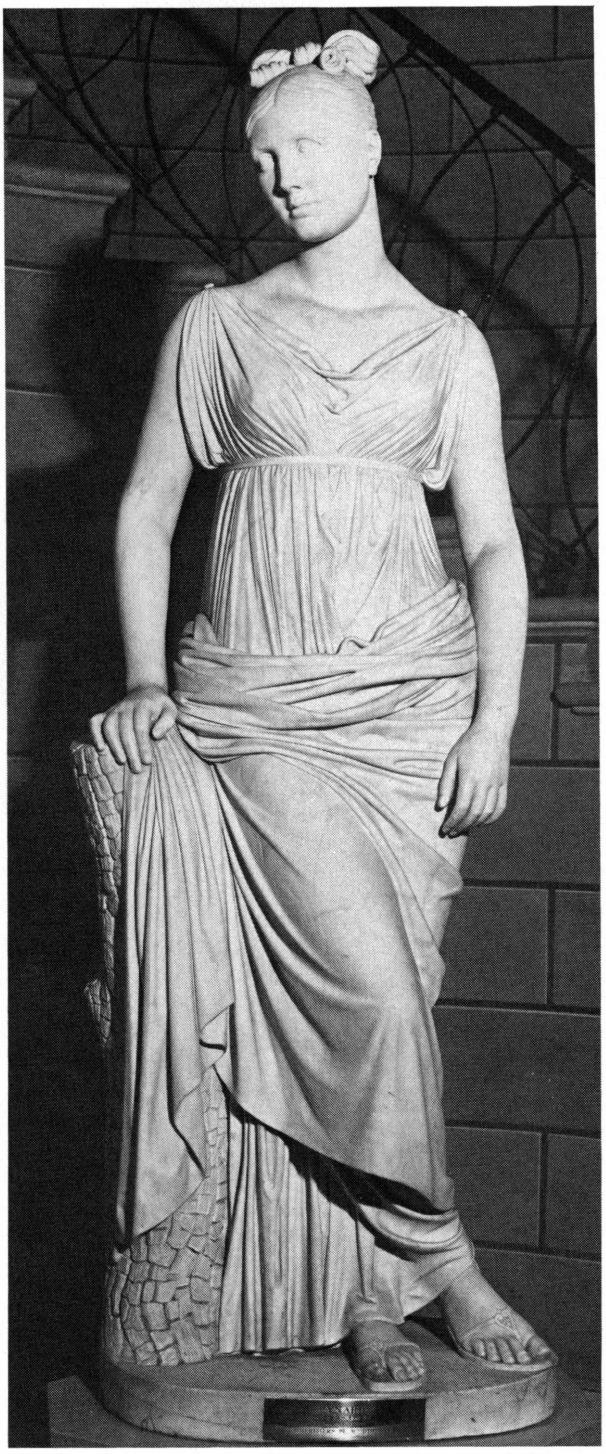


Fig. 2. Lorenzo Bartolini, «Madame Anna Eynard», marbre, 1825. Palais Eynard, Genève.

Fig. 3. James Pradier, «Jean-Jacques Rousseau», bronze, 1834. Ile Rousseau, Genève (état vers 1900).

grand Canova, Genève ne comptait qu'un seul sculpteur: Jean Jaquet. Pourtant, le jeune Pradier jouissait déjà d'une certaine célébrité. *James Pradier* était né à Genève en 1790 et avait été l'élève de Jaquet. Il fut remarqué par Denon qui l'envoya à Paris en 1808. Pradier entra à l'Ecole des Beaux-Arts chez le sculpteur François-Frédéric Lemot, en 1809. Il obtint le grand Prix de Rome en 1813 et séjourna cinq ans en Italie, où il fréquenta l'atelier de Canova. Dès son retour à Paris, en 1819, il exposa régulièrement au Salon et devint rapidement l'un des sculpteurs les plus en vue. En 1825, il participa à la décoration de l'arc de Triomphe du Carrousel, en 1832, à celle de la Chambre des députés, en 1833 à celle de l'Arc de Triomphe de l'Etoile. En 1836, il œuvra à la place de la Concorde, en 1840 à un fronton du Palais du Luxembourg, en 1843 il sculpta les douze victoires du tombeau de Napoléon dans la crypte du Dôme des Invalides. Déjà en 1827, il était devenu professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, remplaçant son maître Lemot [11].

Les Genevois lui commandèrent le buste en marbre de Jean-Jacques Rousseau, qui fut inauguré le 30 avril 1821 dans le jardin botanique de l'actuel parc des Bastions. L'année suivante, le buste de Charles Bonnet vint compléter le décor de l'Orangerie du Jardin botanique. Un comité s'attacha à l'érection d'un grand monument à Rousseau à partir de 1828 [12]. Il commanda à Pradier, par souscription publique, une statue du philosophe assis, placé sur l'ancienne île des Barques, qui prit dès lors le nom d'île Rousseau (fig. 3). Inauguré le 24 février 1835, le bronze a été fondu par Crozatier à Paris en 1834. Pradier fit également le monument du botaniste Auguste Pyrame de Candolle, mort à Genève en 1841: un buste placé sur un fût cylindrique orné de reliefs, exécuté à la cire perdue par Eugène Gonon en 1845 (fig. 4). En 1849, Pradier offrit à la ville son groupe de «Polyphème surprenant Acis dans les bras de Galatée», à condition que les autorités assument les frais du moulage en bronze, ce qu'elles refusèrent [13].

La même année il sculpta le buste du général Henri Dufour, à titre de commande privée, comme il avait déjà fait celui du général Rath, commandé par les sœurs du général en 1826. Le musée reçut de l'artiste deux œuvres, en 1815 et en 1842. A sa mort, en 1852, il acquit plusieurs plâtres, 80 dessins et une peinture [14].

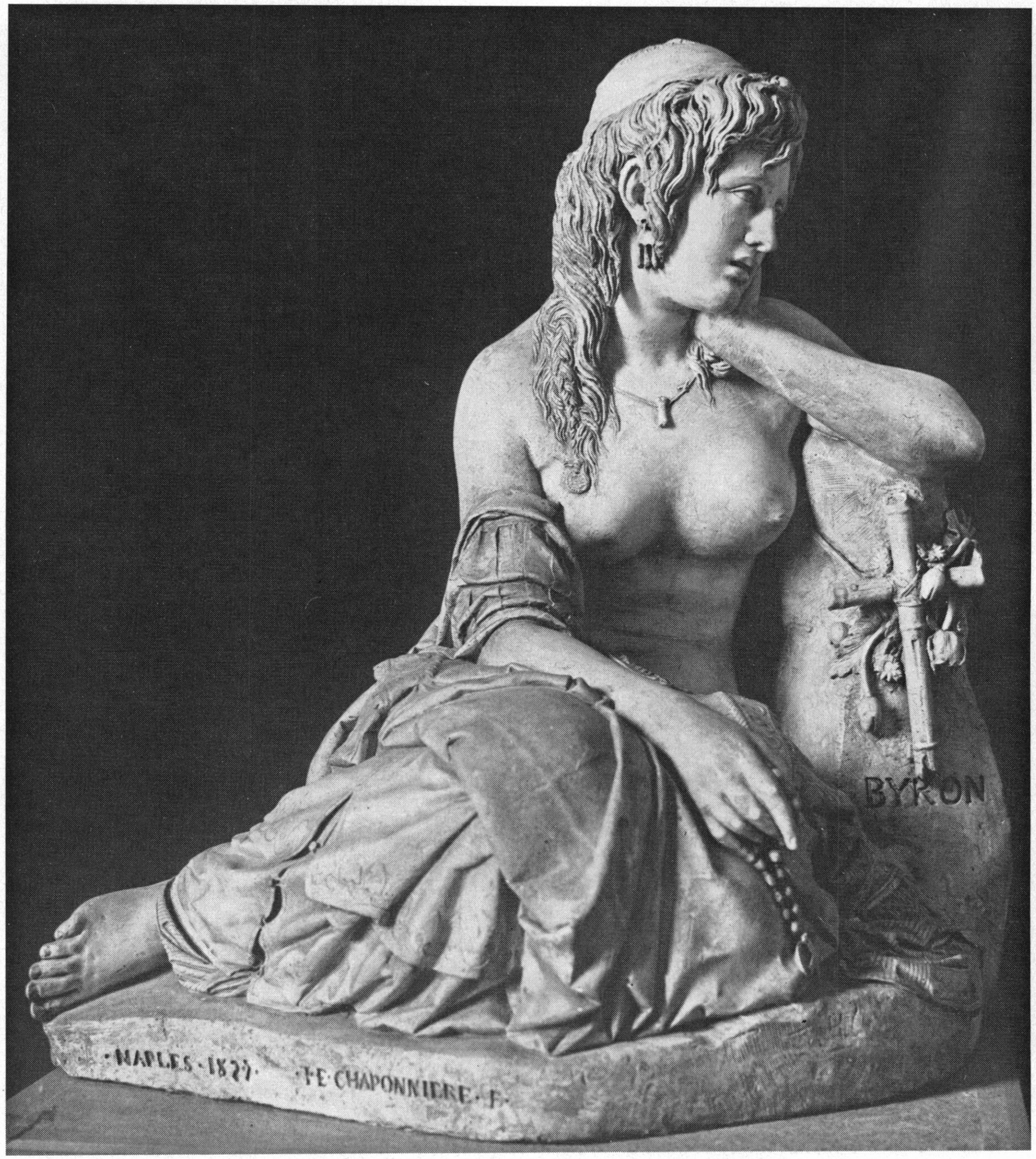
Les œuvres de Pradier sont considérées comme de «froides copies de l'antique». Ce jugement erroné repose sur le préjugé défavorable dont souffre encore aujourd'hui la statuaire du XIXe siècle. Baignant dans le climat néo-classique, les sculptures de Pradier s'inspirent de la thématique de l'Antiquité vue par Winckelmann, mais sans jamais tomber dans la copie ou le pastiche des marbres hellénistiques ou romains. Pour Pradier comme pour ses contemporains de la seconde génération néo-classique (la première étant illustrée par Canova, son aîné de plus de trente ans),

l'Antiquité est plus un vocabulaire qu'une syntaxe. Parler de la froideur, de la dureté de ses statues, c'est confondre son prétendu manque de personnalité avec sa volonté de concevoir la sculpture comme un volume fermé, fortement délimité par des plans rigoureux et comme un jeu de profils nettement implantés, d'un dessin ingresque. C'est confondre une soi-disante froideur avec l'extrême tension intérieure et le besoin de dépouillement qui, chez Pradier, expriment ce désir d'éternité. Il suffit pour se convaincre de cette erreur de jugement de considérer les maquettes que Pradier fit pour ses grandes sculptures et dont le Musée d'art et d'histoire possède quelques exemplaires. Elles ne sont ni froides ni impersonnelles, mais vibrantes d'émotion devant la beauté d'un corps de femme, sensuelles, à la façon de ce XVIIIe siècle que les Goncourt étaient en train de découvrir – et dont peut-être Pradier est un continuateur – fines et souples avec une infinie tendresse, malgré tout ce que la mythologie de pacotille à laquelle elles se réfèrent peut avoir aujourd'hui de désuet.

A Paris, Pradier fréquentait Théophile Gautier et Flaubert (n'était-ce pas là tout un programme?) et accueillait dans son atelier ses compatriotes Bovy et Chaponnière [15]. *Antoine Bovy* (1795-1874) avait trouvé très tôt le chemin de Paris. Graveur de médailles et de monnaies, cet autre élève de Jean Jaquet travailla chez Pradier qui était à peu près son contemporain. L'art exigeant de la médaille le poussa vers la sévérité néo-classique. Naturalisé français en 1830, Bovy devint rapidement l'un des plus éminents graveurs de son temps, fournissant monnaies et médailles à tous les Etats d'Europe. Il trouva le temps, surtout vers la fin de sa vie, de sculpter quelques portraits, dont un très beau buste de Charles Bovy-Lysberg conservé au Conservatoire de musique de Genève, exécuté vers 1871 [16]. Bovy est le créateur du type de l'«Helvétie» qui figure encore sur nos monnaies. Maternelle et sévère, notre allégorie nationale contraste avec la fougueuse Marianne des Français. Le symbole réalisé à Paris par Bovy, en 1850, allait être réutilisé en 1869 au «Monument national» de Genève par un artiste de Baden.

Fig. 4. James Pradier, «Auguste Pyrame de Candolle», bronze, 1849. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 5. John Chaponnière, «Jeune captive pleurant sur le tombeau de Byron», plâtre, 1827. Musée d'art et d'histoire, Genève.



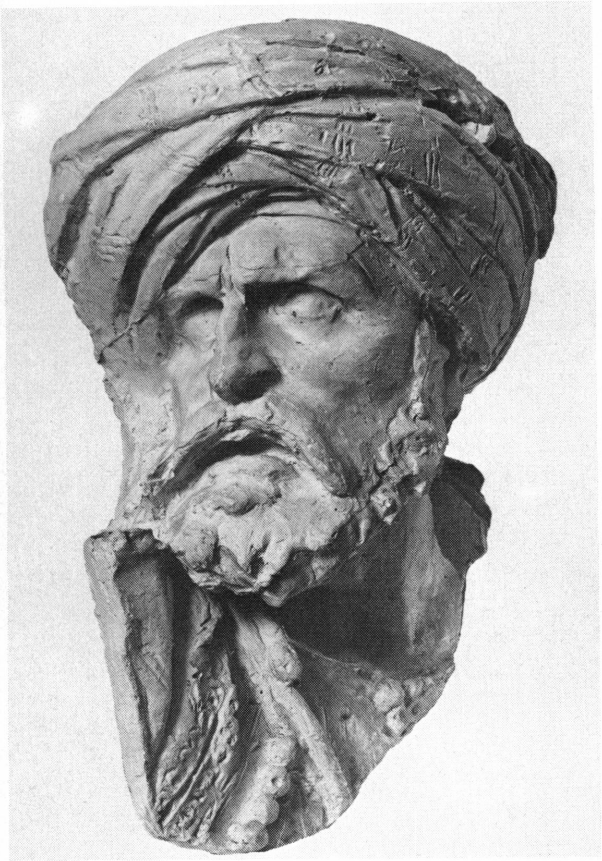


Fig. 6. John Chaponnière, «Tête de Mamelouc» (détail de la Prise d'Alexandrie par le général Kléber), plâtre original, 1838. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 7. John Chaponnière, «David vainqueur de Goliath», bronze, 1834. Parc des Bastions, Genève.

John-Etienne Chaponnière (1801-1835) est l'une des personnalité les plus attachantes de la sculpture genevoise [17]. Elève, lui aussi de Jean Jaquet, il vint à Paris, en 1824, pour travailler chez Pradier. En 1826, il entreprit le traditionnel voyage en Italie et séjourna quelques années à Naples, chez son frère. C'est de là qu'il envoya à Genève, en 1827, sa «Jeune captive pleurant sur le tombeau de Byron» (fig. 5). Le plâtre suscita l'enthousiasme des milieux philhellènes et le «Comité grec de Genève» l'acheta pour en faire don au nouveau Musée Rath qui venait de s'ouvrir l'année précédente. Mis en réserve pour des raisons de pudeur (qui le croirait en voyant la délicate jeune femme, mélancoliquement appuyée sur la pierre tombale?) le plâtre figura cependant à Paris au Salon de 1833. Une réplique en bronze est exposée au Musée d'art et d'histoire.

Dans sa ville natale, Chaponnière se heurta à l'incompréhension officielle, malgré le soutien de ses amis et notamment de Diday, Hornung et Lugardon qu'il avait fréquentés à Paris. Le succès ne vint qu'à partir de 1831, alors que l'artiste avait déjà regagné la capitale et alors qu'il était déjà profondément atteint par le mal qui devait l'emporter le 20 juin 1835. Il eut encore le temps de mettre en œuvre une commande officielle, l'un des grands bas-reliefs, de 9 m de long, pour l'Arc de Triomphe de l'Etoile à Paris, dont une première maquette et deux têtes en demi-grandeur (1838) sont conservées au Musée d'art et d'histoire (fig. 6). Dans cette «Prise d'Alexandrie

par le général Kléber», Chaponnière se révèle l'un des meilleurs sculpteurs romantiques d'Europe, digne d'être comparé à François Rude, dont «La Marseillaise» occupe la place d'honneur dans l'Arc de Triomphe, voisinant avec les quatre «Renommées» de Pradier, conçues dans un esprit tout différent. La maquette originale de Chaponnière, en grandeur d'exécution, fut malheureusement détruite après 1837.

Genève a cependant honoré la mémoire du sculpteur en plaçant au parc des Bastions un exemplaire en bronze de son David. Chaponnière entreprit cette sculpture en 1832 et l'acheva en 1834. Le bronze, haut de 174 cm, portant la signature «J.E. CHAPONNIÈRE. 1834», fut fondu par Quesnel en 1837 et exposé aux Bastions en 1854 (fig. 7). La fonte, un peu molle, ne donne qu'une faible idée du talent de l'artiste. Abandonnant les formules néo-classiques, le sculpteur s'inspire de la Renaissance tardive. Son David est un jeune homme nu, appuyé sur son épée, posant le pied droit sur la tête de Goliath et levant le regard et le bras gauche en signe de triomphe. Le modelé de cette figure, un peu grassouillette, évoque l'art d'un Giambologna et marque une première étape de la statuaire du XIXe siècle vers le réalisme. Cette tendance au réalisme s'exprime plus nettement dans les statuettes de Chaponnière, comme le portrait en pied de Pradier ou de Juliette Drouet (vers 1833) et un petit bas-relief en bronze, daté de 1830, illustrant un épisode de la Révolution de juillet.

Mort trop jeune comme les héros romantiques dont sa sculpture donne l'image frémissante, Chaponnière écrase le souvenir de son contemporain et ami de jeunesse *Louis Dorcière* (1805-1879). Dorcière fit à Genève un apprentissage de graveur chez Détellaz et suivit l'enseignement de Jean Jaquet à l'Ecole de dessin. Il apprit la ciselure chez Bovet et fit un bref séjour à Paris entre 1830 et 1832. Il revint à Genève où il enseigna la sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts jusqu'en 1872, menant une de

Fig. 8. Louis Dorcière, «Fontaine de la place des Alpes», pierre et bronze, 1859.
Place Dorcière, Genève (état vers 1870).

Fig. 9. Louis Dorcière, «Le peintre François Diday», terre cuite, 1835. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 10. Louis Dorcière, «L'architecte Samuel Darier», plâtre, 1837. Musée d'art et d'histoire, Genève.

ces vies calmes qui découragent les biographes, mais n'en sont pas moins fécondes [18]. Un mauvais sort s'est acharné sur l'œuvre de Dorcière. Son mausolée du baron Louis de Grenus, élevé au cimetière de Plainpalais (1852), représentant une femme debout, pensivement appuyée contre une colonne portant une urne, a été remplacé sur place par une copie, tandis que l'original – en très mauvais état de conservation – a dû être relégué dans les dépôts du Musée d'art et d'histoire. Sa fontaine de la place des Alpes, édifiée en 1859, eut une destinée analogue. Au centre d'un bassin polygonal s'élève un fût entouré des figures allégoriques des quatre saisons, statues féminines en calcaire. L'eau s'écoule par la gueule de quatre mufles de lions en bronze, tandis que le fût est surmonté d'un aigle de

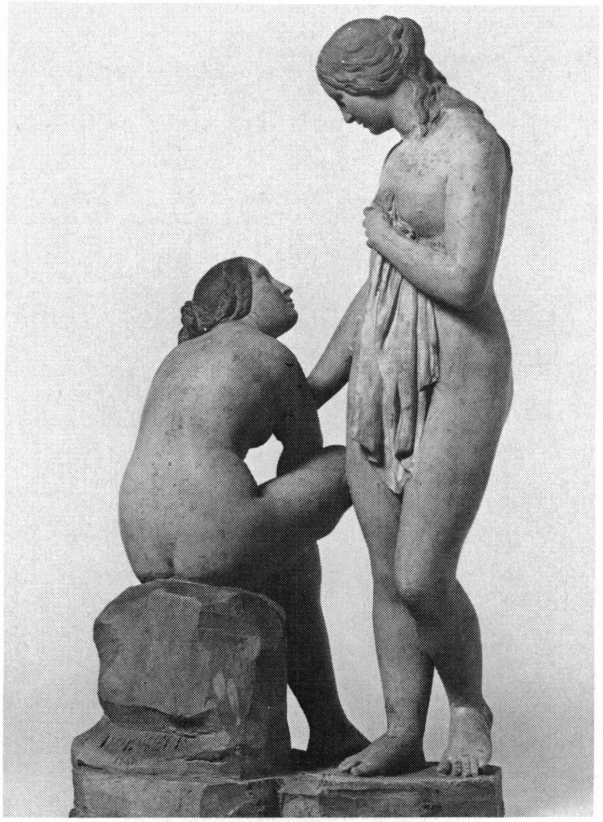


Fig. 11. Louis Dorcière, «Les Baigneuses», terre cuite polychrome, 1843. Musée d'art et d'histoire, Genève.

bronze (fig. 8). Comme le mausolée de Grenus, cette petite fontaine est un monument modeste et conventionnel. Les parties en bronze avaient été modelées par Eugène Louis Lequesne (1815-1887), le sculpteur parisien chargé de terminer les «Victoires de Napoléon», laissées inachevées par Pradier. Les quatre figures en calcaire de Dorcière furent refaites en 1898 par Emile Leysalle et la fontaine déplacée sur la place Dorcière [19]. La Société des Arts conserve un petit groupe modelé par Dorcière en 1864 «Caïn maudit par sa famille» et le Musée Rath avait acquis son «Agar et Ismaël», sculpté en 1854.

Délaissant ces œuvres officielles et d'un académisme banal, nous préférons quelques délicieuses terres cuites, parfois polychromes, que l'artiste fit pour son plaisir et qui laissent entrevoir un talent au-desssus de la moyenne. En 1835, à peine rentré de Paris, il modela les portraits en pied de ses amis: François Diday, Joseph Hornung, peintres, et Samuel Darier, architecte (fig. 9 et 10). Les trois jeunes gens ont troqué le drapé à l'antique contre le costume bourgeois. Diday, un peu bohême, a laissé à terre son cartable de dessinateur, Hornung est en train d'examiner un tableau posé sur un socle gothique, Darier s'appuye pensif sur un chapiteau corinthien renversé. Ces trois statuettes, de 60 cm de hauteur en moyenne, sont de la même veine romantique, tempérée d'un réalisme bon enfant [20]. «Les Baigneuses» datent de 1843 (fig. 11). C'est un groupe de deux jeunes femmes nues, solides bourgeoises bien en chair, composé avec force, mais sans sévérité, empreint de tout le charme linéaire de la «Baigneuse de Valpinçon» d'Ingres, mais sans aucune de ces facilités qui ont fait le succès de certaines statuettes d'un XVIIIe siècle, à la Clodion [21]. Si Pradier apparaît comme le lointain successeur des sculpteurs français du XVIIIe siècle et Chaponnière comme un vrai romantique, Dorcière, dans ses figurines intimes, annonce le réalisme.

Le retour à la médiocrité.

Dotée d'une nouvelle constitution en 1847, la Genève de James Fazy et du général Dufour connut une activité fébrile dans le domaine des constructions. Symbole d'un régime dépassé, les fortifications qui enserraient la cité d'un corset trop serré, tombèrent, permettant l'expansion de la ville.

Il semble surprenant que Genève, en plein renouveau, se soit montrée pratiquement aussi hostile à la sculpture que ne l'avait été la cité de Calvin, régie par les lois somptuaires. Sous le régime du syndic J. J. Rigaud, pourtant fin connaisseur d'art, ni les maisons de la Corraterie, ni le Musée Rath ne comportèrent de décor sculpté figuré. Dans les grandes réalisations radicales, cette défiance à l'égard de la sculpture fut tout aussi forte. Les immeubles du quai des Bergues, les Halles de l'Ile et l'Hôtel Métropole suffiraient à en témoigner. Curieusement la phobie s'étend même aux édifices religieux. La chapelle néo-gothique

de la Pélisserie (1838) est tout aussi privée de sculptures figurées que l'église de Notre-Dame, édifiée par Alexandre Grigny pour la paroisse catholique, de 1852 à 1859.

La mise en place, après vingt ans d'hésitation, du David de Chaponnière, installé au parc des Bastions en 1854, semble être la première manifestation d'un désir «d'embellissement» officiel du cadre urbain par des sculptures. Peu après, la ville s'orna d'un monument de l'Escalade dont la réalisation fut confiée à *Johannes Leeb* (1790-1863) de Munich [22]. L'artiste avait été formé tout d'abord à Paris, puis avait travaillé à Rome chez Thorwaldsen, de 1820 à 1826. Ses œuvres principales se trouvent en Bavière. Il travailla parfois en Suisse, à Winterthour et à Lausanne. En 1857, il réalisa l'élégante petite fontaine de l'Escalade, au bas de la rue de la Cité, ornée de reliefs et de statues en bronze (fig. 12). En 1858 il soumit la maquette d'un monument destiné à rappeler la réunion de Genève à la Suisse, projet qui ne fut pas exécuté [23]. Lola Montès, la favorite du roi Louis de Bavière, apporta avec elle à Genève une statue d'un enfant tenant un crocodile, sculpté en bronze par Leeb. «Elle laissa cette statue à un industriel de Genève qu'elle avait ruiné par ses faveurs et qui en fit don à la municipalité». La statue orna tout d'abord le parc des Bastions et, depuis 1910, le bassin de la cour du Musée d'art et d'histoire [24].

Timidement, la statuaire trouve une place, chichement mesurée, dans les fontaines construites à cette époque. Dorcière reçoit la commande de l'ornementation de la fontaine du Grand Mézel (1845), et de celle de Beauregard (1844) avec son étrange dragon. Le projet de confier à Pradier la fontaine du Molard échoue (1849), comme avait échoué la tentative d'orner celle-ci avec le David de Chaponnière (1848) [25]. La seule réalisation d'une certaine ampleur fut la fontaine de la place des Alpes, par Dorcière, en 1859, que nous avons déjà signalée.

Au milieu de toutes ces réalisations médiocres, une entreprise privée détonne par son ambition, sinon par sa qualité. Le Conservatoire de musique, inauguré en 1858, est dû à la magnificence de François Bartholoni. Œuvre

Fig. 12. Johannes Leeb, «Fontaine de l'Escalade», pierre et bronze, 1857. Rue de la Cité, Genève (état vers 1890).

de l'architecte J. B. Lesueur, elle est aussi riche en sculptures que ne l'était à l'origine la belle villa Bartholoni. Cette abondance – pour ne pas dire surcharge – contraste avec la nudité des murs du Musée Rath, son voisin, construit une génération auparavant. Il n'y a en effet pas moins de trente sculptures ornant les façades, la toiture et le mur de soutènement de ce temple de la musique. A vrai dire, les huit figures féminines, surmontant la toiture, paraissent être des moulages en pierre d'une seule et même statue. Les seize grandes sculptures placées dans les niches sont des moulages en plâtre (?) d'après des Antiques. On notera cependant quatre médaillons de compositeurs sur la façade principale et quatre charmantes statues des arts lyriques, placées sur de hautes colonnes à chapiteaux ioniques qui marquent les angles du soubassement de l'édifice. Cette

Fig. 13. Robert Dorer, «Monument national», bronze, 1869. Jardin Anglais, Genève (état vers 1900).

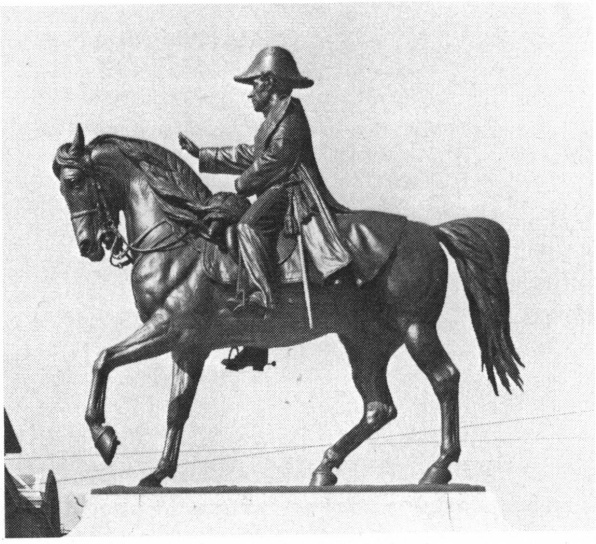


Fig. 14. Alfred Lanz, «Le général Henri Dufour», bronze, 1884. Place Neuve, Genève.

exubérance et cet étalage de richesse – toute relative, si l'on considère la modicité des matériaux mis en œuvre – a une saveur exotique dans la sévère Genève du milieu du XIXe siècle.

Les grandes entreprises.

Vivifiée par l'industrie, le commerce et le tourisme, la cité sentit, vers 1870, le moment venu pour se parer de monuments fastueux, à l'égal des capitales européennes. Dans le monde entier, la primauté de la sculpture officielle imposait sa loi. Jamais on a tant taillé le marbre et fondu le bronze qu'au cours des trente dernières années du XIXe siècle. En l'espace de vingt ans, Genève aura la chance de voir s'élever trois monument importants et de nouveaux édifices publics ou privés richement ornés de sculptures.

Les trois grandes réalisations de la sculpture monumentale genevoise de la seconde moitié du XIXe siècle, sont l'œuvre d'artistes suisses ou français. En 1863, un comité ouvrit un concours pour l'érection du Monument national, en mémoire de la réunion de Genève à la Suisse. *Robert Dorer* (1830-1893) obtint le premier prix. Le jeune sculpteur, né à Baden, avait été formé à Munich chez Schwanthaler et à Dresde chez Reitschel. Il réalisa à Genève sa première œuvre monumentale qui fut inaugurée le 20 septembre 1869 (fig. 13).

Pour honorer la mémoire du général Dufour mort en 1875, une souscription nationale permit d'ériger une statue équestre en bronze du grand Genevois. Inaugurée le 2 juin 1884, l'œuvre est due à *Alfred Lanz* (1847-1907), de Bienne. Le sculpteur avait travaillé d'abord à Munich, avant d'être l'élève de Jules-Pierre Cavelier à Paris où il fit toute sa carrière. Son Général Dufour est un exemple typique de l'art réaliste, tel qu'il apparaît dans les toiles du peintre militaire Edouard Castres (fig. 14 et 15) [26].

Le rapport publié par le «Comité pour le monument du général Dufour» montre la conception qu'on avait à l'époque de pareille entreprise. Le concours avait été ouvert en 1877. Sur les 32 projets reçus, cinq furent

Fig. 15. Alfred Lanz, «Monument du général Henri Dufour», 1884 (état vers 1890).

primés, parmi lesquels ceux de Lanz, Salmson et Töpffer. Un concours restreint destiné à départager ces trois candidats fut jugé en faveur de Lanz. Celui-ci eut à tenir compte de nombreuses remarques concernant le cheval, l'uniforme et le geste – pacificateur – de la main du Général. Sa troisième maquette obtint enfin l'approbation définitive. Le jeune artiste travailla six ans à cette œuvre importante!

Quelques années auparavant avait commencé la grande aventure de la sculpture genevoise. Le duc Charles de Brunswick était mort à Genève le 18 août 1873, laissant à la ville son immense fortune. Son testament stipulait que la ville devait lui élever un mausolée «monument surmonté par Notre statue équestre et entouré par celle de Nos père et grand-père, de glorieuse mémoire, d'après le dessin attaché à ce testament, en imitation de celui des Scaliger enterrés à Vérone. Nos exécuteurs feront construire ledit monument ad libitum des millions de Notre succession, en bronze et en marbre, par les artistes les plus renommés» [27].

En 1873, David d'Angers, Pradier et Rude étaient déjà morts depuis quelques années, Barye et Carpeaux allaient mourir en 1875. Parmi «les artistes les plus renommés», les autorités genevoises auraient pu choisir Dalou, Falguière, Carrier-Belleuse, Frémiet, Meunier, Bartholdi ou Vela, Rodin étant à l'époque encore trop jeune pour qu'on ait pu songer à lui. Le choix se porta tout d'abord sur le Tessinois *Vincenzo Vela* (1822-1891), l'éminent champion du «vérisme» italien. La maquette du monument, les six lions en vrai grandeur qui devaient figurer à la base du mausolée et la statue équestre du duc étaient

Fig. 16. Charles Iguel, «Sarcophage et gisant» (détail du Mausolée du Duc de Brunswick), marbre, 1879.

déjà terminés, quand en 1876, l'entreprise fut confiée à l'architecte français Jean Franel (1824-1885), auteur de quelques édifices publics genevois. Franel fit un nouveau projet en s'inspirant à son tour du monument des Scaliger à Vérone. Il répartit les travaux de sculpture à une nouvelle équipe, renonçant à toute collaboration de Vela. Les sculptures furent réalisées hâtivement, entre 1877 et le 14 octobre 1879, date de l'inauguration du monument (fig. 17).

L'animalier français *Auguste Cain* (1821-1894) exécuta la statue équestre en bronze du duc, fondue par Barbédienne, et signa les lions et les griffons en marbre qui entourent le monument. Respectueux de la science anatomique et scrupuleux observateur des mouvements d'animaux, il œuvra à Genève en réaliste méticuleux et froid. Les six grandes statues des ancêtres du duc de Brunswick furent confiées à des sculpteurs parisiens. *Jules Thomas* (1824-1905), membre de l'Institut et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, (Ernest le Confesseur), *Aimé Millet* (1819-1891), (Auguste), *Alexandre Schoenewerk* (1820-1885), (Henri le Lion et Othon l'Enfant). *Richard Kissling* (1848-1919), établi à Zurich et qui devait plus tard sculpter le fameux Guillaume Tell à Altorf, exécuta les statues du père et du grand-père du duc.

Trois artistes établis à Genève furent invités à participer à l'entreprise. Charles Iguel sculpta le gisant et les huit bas-reliefs ornant le sarcophage (fig. 16). Charles Töpffer fit dix-huit médaillons avec des têtes de personnages historiques ou allégoriques auxquels se mêle l'autoportrait de l'artiste. Enfin Antoine Custor réalisa les douze statues d'apôtres couronnant l'édifice et les six figures des vertus placées dans les niches.

Antoine Custor, fils d'un sculpteur saint-gallois établi à Neuchâtel, fit une partie de sa carrière à Genève. On lui doit notamment une série de statues du Grand-Théâtre [28]. Né en 1852, il est mentionné à Genève jusqu'en 1884. En 1885 il retourne à Neuchâtel où nous perdons sa trace peu après.

Charles Iguel (1826-1897), né à Paris d'un père originaire de La Chaux-de-Fonds, avait travaillé dans l'atelier de Rude et fait carrière dans le nord de la France [29]. En 1870, il regagna Neuchâtel et se fixa peu après à Genève. Franel lui confia une part importante – mais néanmoins peu visible – du monument Brunswick. En 1880, le buste d'Alexandre Calame sculpté par Iguel fut inauguré au Jardin Anglais. Le mausolée du duc Henri de Rohan († 1638), édifié dans la cathédrale de Genève, avait été détruit en 1794. Il fut reconstitué en 1826 et doté en 1890 d'une nouvelle statue en marbre, commandée à Iguel (fig. 18) [30]. Charles Töpffer et Ferdinand Schlöth furent parmi les participants au concours ouvert à cette occasion.

Fils du célèbre dessinateur et caricaturiste Rodolphe Töpffer, *Charles Töpffer* (1832-1905) fut l'élève de Menn. Il s'établit à Paris, où il demeura jusqu'à sa mort. De Paris, il participa

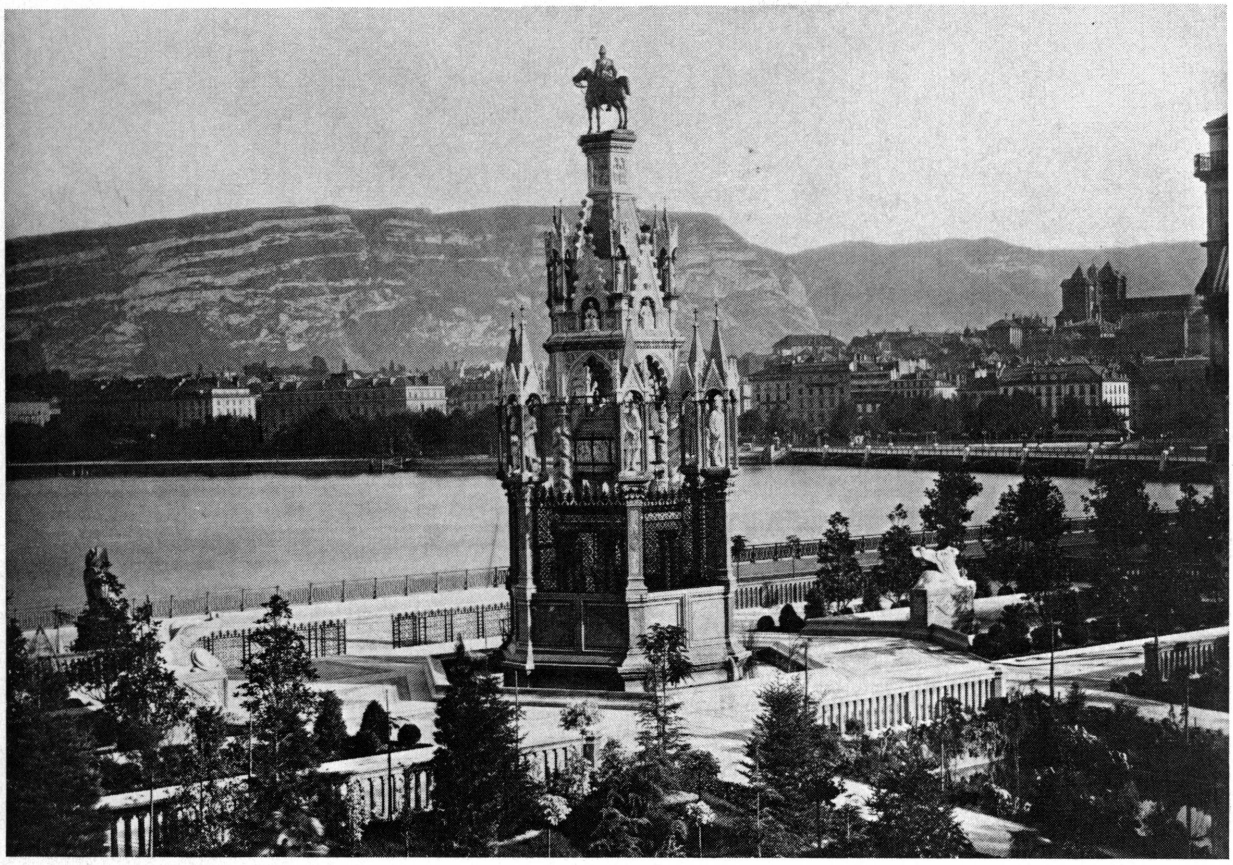


Fig. 17. Jean Franel et collaborateurs, «Mausolée du Duc de Brunswick», 1879.
Quai du Mont-Blanc, Genève (état vers 1880).

régulièrement aux expositions genevoises, dès 1864 [31]. Sa contribution au monument Brunswick représente son œuvre la plus importante. Pour Genève, il sculpta le buste de Rodolphe Töpffer, les bustes de Molière et de Corneille sur la façade du Grand-Théâtre. Délaissant l'art officiel, il modela de pimpantes statuettes: «La Zingarella», «Aïscha» (fig. 19), une tête de sorcière, tout à fait dans l'esprit de la «belle époque».

Le mausolée du duc de Brunswick nous a permis d'évoquer quelques sculpteurs genevois qui participèrent à sa décoration. Custor, Iguel et Töpffer furent également appelés à orner de statues la façade du Grand-Théâtre, édifice conçu par l'architecte J. E. Goss et inauguré en 1879. L'entrée monumentale du Théâtre est scandée par quatre hautes statues de femmes, allégories de la tragédie, de la danse, de la musique et de la comédie, dues respectivement au ciseau de Massarotti, Custor, Salmson et Iguel et datées, toutes quatre de 1878. La façade principale comporte en outre six bustes de compositeurs, un fronton couronné d'allégories et un tympan aux armes de Genève. Les fenêtres et les encorbellements des balcons sont ornés de masques dans lesquels nous croyons reconnaître la main de Töpffer. Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur Massarotti. Par contre, *Jules Salmson* est un artiste bien connu [32]. Né à Paris en 1822, il fut appelé en 1876 à Genève comme premier directeur de l'Ecole des Arts industriels qui venait d'être créée. Pour l'Opéra de Paris, Garnier lui avait demandé une statue de Hændel. A peine arrivé à Genève, il

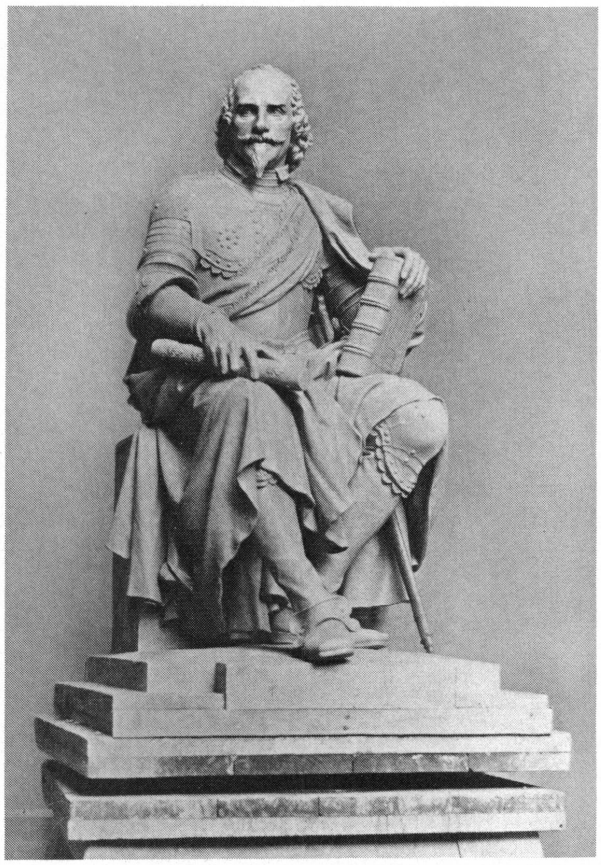


Fig. 18. Charles Iguel, «Le Duc de Rohan» (projet en grandeur d'exécution pour le mausolée du Duc de Rohan), plâtre, 1890. Photographie prise à l'atelier, en 1890.

est chargé de sculpter au Grand-Théâtre l'allégorie de la musique, déjà citée, et la cheminée principale du foyer. En 1878, il fit une esquisse en plâtre d'une statue de Rousseau. Sa «Dévideuse» en bronze entra au Musée du Luxembourg, tandis que le plâtre de cette statue, donné au Musée Rath, fut détruit par la suite. Le Club alpin français lui commanda le beau monument à H. B. de Saussure à Chamonix, coulé en bronze en 1887, d'un réalisme total et d'une émouvante simplicité [33]. Il écrivit un livre «Entre deux coups de ciseau, souvenir d'un sculpteur» (1892), et se retira en France, où il mourut en 1902.

En même temps que s'élevaient le monument Brunswick et le Grand-Théâtre, le financier Gustave Revilliod (1817-1890) faisait édifier de 1879 à 1883 un vaste musée privé qui fut appelé Musée Ariana [34]. Cette opération de prestige, unique en Suisse sous une forme aussi étendue, fut exécutée par l'architecte Emile Grobéty. Le splendide palais néo-baroque, d'une somptuosité sans pareille, était situé dans le plus beau parc de Genève, aujourd'hui malencontreusement morcelé. Le décor sculpté fut confié principalement au statuaire romain *Luigi Guglielmi* (1834-1907) qui est notamment l'auteur d'une «Eva dopo il peccato» qui connut son heure de gloire [35]. Guglielmi orna les façades des statues d'Apollon accompagnée des neuf muses et des bustes de Raphaël, Michelange, Sophocle, Platon, Homère et Dante. Il fit également les statues surmontant la toiture, Flore, Antinoüs, Adonis et un faune. Pour l'ornement du parc, le sculpteur romain exécuta un groupe de Daphnis et Chloé, un autre groupe intitulé «Le Sommeil et la Mort» et un troisième «La chiromancienne». Pour l'intérieur, il sculpta le buste de Gustave Revilliod et un buste qui fit la célébrité du Musée «La femme voilée», exploitant un vieux «truc» de métier qui impressionne toujours encore les foules (fig. 20).

La série de bustes de Guglielmi ornant les façades de l'Ariana fut complétée par ceux de Cervantes, Shakespeare, Gutenberg et Rousseau, sculptés par *Emile Leysalle* [36]. Né à Paris en 1847, élève de Moreau et de Carpeaux, professeur à l'Ecole des Arts industriels de Genève, Leysalle est connu par de nombreuses médailles commémoratives. *Emile Dominique Fasanino* [37] artiste italien né en 1851, établi à Genève depuis 1874, se vit confier la sculpture de deux sphinx, à l'entrée du Musée. Revilliod demanda au sculpteur genevois *Frédéric Dufaux* (1820-1871) de faire le buste de sa mère, Ariane Revilliod. Cet excellent marbre réaliste orne le hall d'entrée du Musée Ariana. Dufaux avait acquis l'estime d'une clientèle exigeante en exécutant la statuette en pied de Jean-Gabriel Eynard et le buste de Mme Eynard vieillissante. Elève de Dorcière, Dufaux fit à Genève de nombreux bustes et il est l'auteur d'une bonne partie des sculptures décoratives des façades des édifices publics et des immeubles privés de la ville. Les lions ornant l'entrée du parc La Grange et la charmante fontaine de

Fig. 19. Charles Töpffer, «Aïscha, jeune Kabyle», bronze, vers 1880. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 20. Lugi Guglielmi, «La femme voilée», marbre, vers 1880. Musée Ariana, Genève.

la place de la Navigation gardent son souvenir [38]. Son fils Frédéric (1852-1943) collabora avec lui avant de se diriger plus exclusivement vers la peinture.

A la conquête de formes nouvelles.

La sculpture réaliste de la fin du XIXe siècle, empreinte d'une tendance toujours plus marquée vers un certain baroquisme au fur et à mesure de l'approche des années 1900, connut à Genève encore quelques succès. Le consul britannique D. F. B. Barton, fit édifier le Victoria Hall entre 1891 et 1893 et dota la façade de cette salle de concert d'une allégorie de la musique par *Jean Coulon*, sculpteur français né en 1853. Un autre artiste français établi à Ferney, *Emile Lambert* (1828-1897), fit don à la commune de Chêne-Bourg d'une statue de Louis Favre, le constructeur du tunnel du Gothard. Coulée en bronze grâce à une souscription nationale, la statue fut inaugurée en 1894 [39].

En 1891, la silhouette de la ville fut modifiée par un élément décoratif nouveau. Un jet d'eau fut installé dans la rade, au sein de la zone privilégiée des monuments les plus marquants de l'époque: monument national, statue de Rousseau, mausolée du duc de Brunswick. Jaillissant jusqu'à une hauteur de 90 mètres, il fut rapidement popularisé par l'industrie touristique et devint le plus apprécié des monuments de Genève [40].

Une dernière fois, les sculpteurs qui avaient œuvré au monument Brunswick et au Grand-

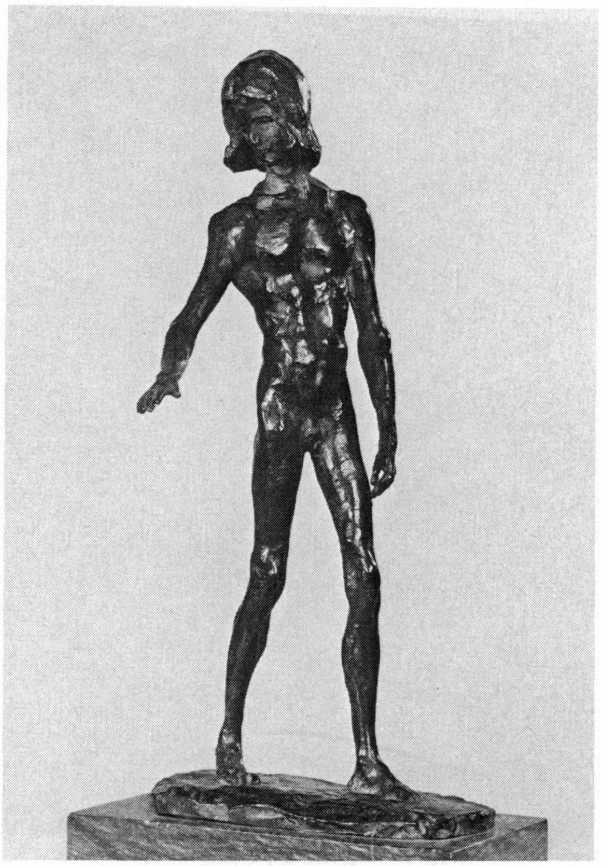


Fig. 21. Rodo, «Saint Jean-Baptiste marchant», bronze, 1889. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Théâtre se retrouvèrent dans une entreprise collective: le décor de l'Hôtel des Postes, à la rue du Mont-Blanc (1892). La façade principale est ornée de dix grandes statues représentant les continents, les pays et les races. Salmson exécuta l'Europe et l'Inde, Iguel la Malaisie et l'Egypte. A cet ancien «team» vinrent se joindre Maurice Reymond (l'Amérique du Sud et l'Océanie), Auguste de Niederhäusern (l'Amérique du Nord et «la race mongole»), Cristoforo Vicari («la race arabe» et «la race noire») [41].

Hugues Bovy (1841-1903), ne figure pas parmi l'équipe de l'Hôtel des Postes. Neveu du médailleur Antoine Bovy, il fit un apprentissage de graveur et suivit les cours du peintre Barthélemy Menn. En 1872, il succéda à Dorcière au poste de professeur de sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts [42]. Auteur de nombreux bustes exécutés principalement après 1880, comme son «François Diday» qui orne le Jardin Anglais, il donna toute la mesure de son talent dans une série de médailles et de médaillons, dont les premiers remontent à 1863. Par exemple, dans son médaillon de Daniel Baud-Bovy, daté de 1898, on sent la touche frémissante et le modelé nerveux accrochant la lumière qui font de Hugues Bovy l'un des maîtres de la médaille moderne.

Avec Bovy, la sculpture genevoise abandonne les formes académiques du XIXe siècle. La pureté classique de la forme et le réalisme font place à une conception picturale du modelé, renouant d'une part avec l'art de Michelange et du Bernin et se rattachant d'autre part à la touche expressive des Impressionnistes. *Auguste de Niederhäusern*, dit *Rodo* (1863-1913) naquit à Vevey. Ses parents, originaires d'Yverdon, vinrent s'établir à Genève en 1866. Il fut l'élève de Menn, Pignolat et Salmson et partit pour Paris en 1883 où, dès 1889, il fut admis dans l'atelier de Falguière, avant de devenir, de 1892 à 1898, l'un des collaborateurs de Rodin [43].

Ses premières œuvres connues datent de 1889, comme son petit «Saint Jean-Baptiste marchant», au Musée d'art et d'histoire (fig. 21). Encore sous l'influence du «Florentin» Falguière, elles s'inscrivent déjà dans l'orbite de Rodin et expliquent pourquoi Rodo adhéra au mouvement des Roses-Croix et participa, avec son ami Hodler, à la première exposition de ce groupe en 1892. Lié à Paul Verlaine qu'il avait rencontré en 1887 ou 1888, il s'attacha à ériger un monument au «Prince des poètes» auquel il ne cessa de travailler jusqu'en 1911. Sa version originale est aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire, une réplique de la main de Rodo au Jardin du Luxembourg à Paris, des esquisses – et notamment la tête de Verlaine inlassablement retravaillée – dans les principaux musées suisses (fig. 22).

En prenant le pseudonyme de *Rodo*, l'artiste genevois rendait hommage au grand maître de la statuaire française mais, du même coup prenait le risque d'être considéré comme un émule, voire comme un imitateur de Rodin. En fait, le jeune Rodo est entré dans l'atelier

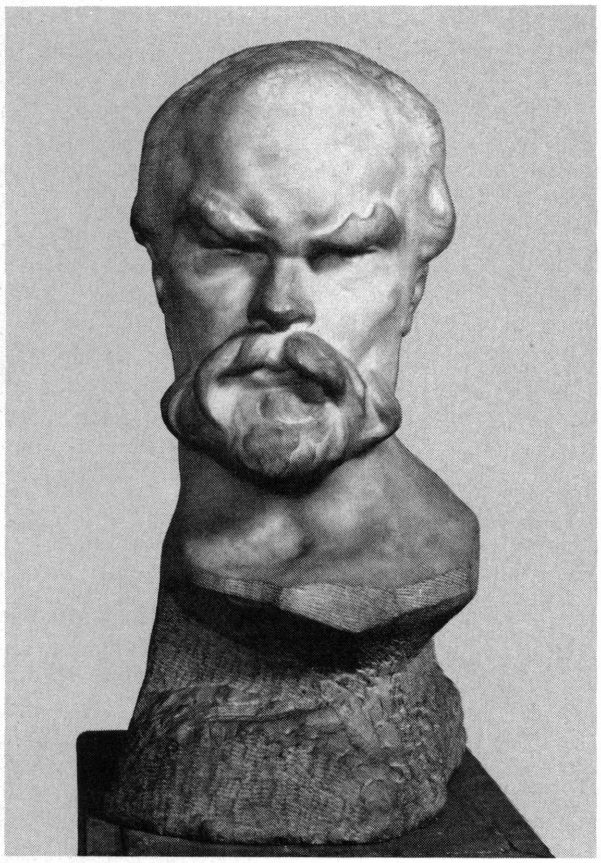


Fig. 22. Rodo, «Portrait de Verlaine», marbre, 1904. Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 23. Rodo, «Le prophète Jérémie», maquette en bronze, 1913. Musée d'art et d'histoire, Genève.

de Rodin à une époque où celui-ci avait déjà terminé ses chefs-d'œuvre comme «L'Age d'Airain» (1877), «Le Penseur» (1880) ou «Les Bourgeois de Calais» (1886). L'emprise du maître fut donc très forte. Elle s'exprime notamment dans le traitement du marbre avec son opposition entre des formes relativement lisses extirpées d'une matière à peine dégrossie, selon le procédé du «non finito» qui fascine les admirateurs de Michelange. Elle s'affirme également dans une touche frémissante qui fait éclater les surfaces du volume sous le jeu de l'ombre et de la lumière. Il convient pourtant de se rappeler que Rodo n'est pas le contemporain de Rodin, mais de Bourdelle et de Maillol. Son art exalte les recherches de Rodin et les pousse dans une direction – celle d'un certain éclatement de la matière – à laquelle les Cubistes tourneront résolument le dos et que reprendra, dans une optique nouvelle, un Alberto Giacometti. En ce sens, l'équivoque qui pèse sur le pseudonyme de Rodo mérite d'être analysée avec prudence. Le peintre genevois Albert Trachsel l'a souligné dans un passage de ses «Notes autobiographiques»: [Rodin] «était très lié avec Niederhäusern-Rodo. Ils s'entendaient fort bien malgré leurs «froids» momentanés lesquels tenaient à ce qu'ils étaient tous deux de puissants tempéraments. Disons en passant et pour dissiper une idée fausse, que Rodo n'a jamais été un élève de Rodin [...] Rodin employait simplement parfois Rodo pour lui faire sculpter la pierre de monuments dont il avait la commande, et cela parce que Rodin appréciait Rodo comme artiste». Ne serait-il

pas temps de placer Rodo au rang qui lui revient: celui du plus remarquable sculpteur suisse de la fin du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle?

Une bonne partie de l'œuvre de Rodo a trouvé place dans les collections du Musée d'art et d'histoire, en 1925. De son vivant, il reçut des Genevois un soutien moins négligeable que ne le prétendent ses biographes. En 1887, il bénéficia de la bourse Lissignol, qui lui permit de travailler un an à Paris, à l'Académie Jullian. En 1890-1892, il participa avec deux grandes statues à l'ornementation de l'Hôtel des Postes. Le Musée lui acheta presque chaque année des bronzes et des marbres, à partir de 1896. En 1899, son grand buste de Carl Vogt, érigé devant l'Université, et en 1907 celui de Jean-Gabriel Eynard, dans le parc des Bastions, furent inaugurés par ses amis et des admirateurs. Son projet pour le monument de la Réformation ne trouva pas grâce devant le jury, qui lui décerna le troisième prix ex-aequo [44]. Quelques semaines avant sa mort, l'Etat de Genève lui commanda «une décoration pour l'escalier du Musée d'art et d'histoire» [45] qui ne fut pas exécutée. Les deux grands reliefs en pierre, «Adam et Eve» et «Le Paradis perdu», qui ornent actuellement l'escalier du Musée, datent de 1906 et 1908 et ont été acquis en 1925. La grande statue de Jérémie (fig. 23), terminée en 1913, quelques mois avant la mort de l'artiste, fut fondue en bronze pour être placée en 1938 dans un angle de la Cour Saint-Pierre. Cet hommage tardif répète étrangement celui qui fut accordé au «David» de Chaponnière.

[1] W. DEONNA, *Les Arts à Genève*, Genève, 1942, pp. 354-355.

[2] P. SEIPPEL, *Beaux-Arts*, dans: *Genève-Suisse, le livre du centenaire*, Genève, 1914 (la sculpture genevoise du XIXe siècle: pp. 71-79). – J. GANTNER, A. REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, IV, Frauenfeld, 1962, pp. 329-342. – C. LAPAIRE, *La sculpture genevoise au XIXe siècle*, dans: *Musées de Genève*, nº 150, 1974, pp. 12-19.

[3] M. MORHARDT, *Le sculpteur Falconet à Genève*, dans: *Pages d'art*, 1919, p. 448.

[4] E. DE CALLATAY, *Les bustes genevois de Houdon*, dans: *Genava*, n.s., t. II, 1954, pp. 245-258. – L. REAU, *Houdon, sa vie, son œuvre*, Paris, 1964. La petite Audéoud (nº 82), Tronchin (nº 196), Necker (nº 243), Mme de Thélusson (nº 255).

[5] J. J. RIGAUD, *Renseignements sur les beaux-arts à Genève*, Genève, 1876, pp. 89-97.

[6] G. FATIO, *Jean Jaquet*, dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, t. 19, 1919, pp. 3-59; SKL, IV (supplément), pp. 238-239.

[7] C. LAPAIRE, *Antonio Canova*, dans le catalogue de l'exposition *Art vénitien en Suisse et au Liechtenstein*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1978, pp. 220-222.

[8] M. TINTI, *Lorenzo Bartolini*, Roma, 1936, donne la date erronée de 1812 pour la statue de Mme Eynard. – G. HUBERT, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris, 1964, vol. I, pp. 366-367, reprend cette date erronée. *Idem*, vol. II, p. 72 sur la «Nymphe Arno».

[9] E. BACH, *La cathédrale de Lausanne, Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse*, Vaud, II, Bâle, 1944, p. 324, fig. 312.

[10] La «Nymphe Arno» est au Musée d'art et d'histoire (Inv. 1864-2) avec la «Vénus accroupie» (Inv. 1830-8). – G. FATIO, *La villa Bartholoni*, Genève et Zurich, 1918 (album illustré permettant d'imaginer la richesse de cette demeure).

[11] La bibliographie de Pradier est abondante. Nous avons utilisé: L. AVENNIER, *J.-J. Pradier statuaire*, Genève, s.d., 24 pp. – D. BAUD-BOVY, *Pradier, suivi de 13 lettres de Pradier*, dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, t. XV, 1915, pp. 3-44. – S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du XIXe siècle*, t. IV, Paris, 1921, pp. 100-112. – P. LIÈVRE, *James Pradier*, dans: *Revue de Paris*, 15 août, 39, 4, 1932, pp. 807-827 et 1er septembre, 39, 5, 1932, pp. 172-201. – G. GARNIER, *James Pradier, Position de thèses, Ecole nationale des Chartes*, 1978, pp. 59-62. – D. SILER, *James Pradier et ses amis genevois les Marin, lettres, dessins et documents inédits*, dans: *Genava*, n.s., t. XXVII, 1979, pp. 123-164.

[12] M. A. FAZY-PASTEUR, *L'ingratitude des Républiques anciennes; Lettre sur le projet de statue de Rousseau par James Pradier*, Genève, 1828.

[13] W. DEONNA, *Le Genevois et son art*, dans: *Genava*, t. XXIII, 1945, p. 247, note 6.

[14] L. GIELLY, *Les Pradier du Musée de Genève*, dans: *Genava*, t. III, 1925, pp. 347-357 et *Les dessins de James Pradier au Musée de Genève*, dans: *Genava*, t. VII, 1929, pp. 242-250.

[15] D. BAUD-BOVY, *A l'ombre parisienne d'un phalanstère d'artistes genevois, J. Pradier, A. Bovy, J. Chaponnière, B. Menn*, dans: *Formes et Couleurs*, 1942, nº 1.

[16] SKL, I, pp. 189-192.

[17] SKL, I, pp. 286-289. -G. VALLETTE, *Le sculpteur J. E. Chaponnière, d'après des lettres inédites*, dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, t. 11, 1911, pp. 3-60. – S. LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du XIXe siècle*, t. I, Paris, 1914, pp. 326-327. – P. CHAPONNIÈRE, *J. E. Chaponnière sculpteur*, dans: *L'Art en Suisse*, 1927, pp. 1-16 et 31-45.

[18] SKL, I, pp. 378-379. Séance de la Société des Arts, 29 mai 1880, discours de Th. de Saussure. Notice de Ch. Guigon pour la Classe des Beaux-Arts. – *Journal de Genève*, 2 septembre 1879.

[19] *Les anciennes maisons de Genève*, sous la direction de J. Mayor, 1re série, 1897-1899, p. 6, pl. 35 (avant les transformations).

[20] Musée d'art et d'histoire, Inv. 1888-1; 1900-37; 1915-42.

[21] Musée d'art et d'histoire, Inv. 1915-41.

[22] THIEME und BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 22, p. 542 (sans la mention de la fontaine de Genève).

[23] E. RIVOIRE, *Le monument national et les fêtes de septembre 1869*, dans: *Nos Centenaires*, Genève, 1914, pp. 405-415 (p. 408 photographie de la maquette de Leeb).

[24] W. DEONNA, *Pierres sculptées de la vieille Genève*, Genève, 1929, addenda p. 420.

[25] A. LAMBERT, *Les fontaines anciennes de Genève*, Genève, 1921.

[26] Sur Dorer et Lanz: SKL, I, pp. 379-380 et II, pp. 229-230. – M. RHEIMS, *La sculpture au XIXe siècle*, Paris, 1972, p. 196, fig. 19 (Dufour).

[27] E. HUMBERT, *Le mausolée du duc Charles de Brunswick à Genève, notice historique et description*, Genève, 1880. – T. DENES, *La vraie histoire d'un monument genevois*, dans: *Musées de Genève*, 132, 1973, pp. 2-7. – T. DENES, *Le roman-fleuve d'un monument genevois*, dans: *Musées de Genève*, 141, 1974, pp. 9-15. – T. DENES, *Charles II duc de Brunswick et Genève*, Genève, 1973.

[28] THIEME und BECKER, *op. cit.*, t. 8, p. 219.

[29] SKL, IV (supplément), p. 243.

[30] W. DEONNA, *Cathédrale Saint-Pierre de Genève, les monuments funéraires*, dans: *Genava*, t. XXIX, 1951, pp. 132-138.

[31] SKL, III, p. 319.

[32] SKL, III, p. 8.

[33] M. RHEIMS, *op. cit.*, p. 88, fig. 25.

[34] W. DEONNA, *Le Musée Ariana*, dans: *Genava*, t. XIII, 1935, p. 22.

[35] THIEME und BECKER, *op. cit.*, t. 15, p. 256.

[36] SKL, III, p. 253.

[37] SKL, I, p. 441.

[38] SKL, IV (supplément), p. 128.

Je remercie Mlle Renée Loche d'avoir mis à ma disposition les lettres de L. Bartolini à J. G. Eynard et MM. Albert Huber et Michel Dehanne de m'avoir précisé maints détails et fourni de précieuses photos des archives du Musée du Vieux-Genève.

Crédit photographique:

Gad Borel-Boissonnas, Genève: fig. 1
Louise Decoppet, Genève: fig. 2
Musée d'art et d'histoire, archives photographiques, Genève: fig. 4 et 7
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 5, 9 à 11, 19 à 23
Musée du Vieux-Genève: fig. 3, 6, 8, 12 à 18

[39] *Almanach du Léman*, Genève, 1894, p. 75. – Sur Lambert, voir SKL, II, p. 217.

[40] J. GUBLER, *Genève hydraulique*, dans: *Nos monuments d'art et d'histoire*, XXVII, 1976, pp. 178-187.

[41] *Monographies de bâtiments modernes*, sous la direction de A. Raguenet, 66e livraison, Paris, s.d.

[42] SKL, I, pp. 193-195.– J. CROSNIER, *Hugues Bovy, sculpteur et médailleur* dans: *Nos Anciens et leurs œuvres*, t. 4, 1904, pp. 47-54. — D. BAUD-BOVY, *Hugues Bovy, 1841-1903, in memoriam*, Genève, 1907.

[43] La bibliographie de Rodo est abondante. Nous retiendrons les études suivantes: D. BAUD-BOVY, *Rodo von Niederhäusern*, dans: *Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft*, 1918. – L. GIELLY, *Notices sur les œuvres de Rodo de Niederhäusern au Musée d'art et d'histoire*, dans: *Genava*, t. IV, 1926, pp. 210-217. – H. WAGNER, article *Rodo*, dans: *Künstlerlexikon der Schweiz, XX. Jh.*, vol. II, 1963-1967, pp. 793-797 (étude fondamentale). – B. BRUNNER, *Rodo*, dans le catalogue de l'exposition *Neue Kunst der Schweiz zu Beginn unseres Jahrhunderts*, Zürich, Kunsthaus, 1967, pp. 20-24. – B. BRUNNER-LITTMANN, *Auguste de Niederhäusern-Rodo*, diss. phil. Zürich, 1968 (édition d'un chapitre sous le même titre, Reutlingen 1968).

M. Louis Vuille, d'Yverdon, a bien voulu nous communiquer le résultat de ses recherches manuscrites sur les Niederhäusern, qui met fin à trop d'imprécisions sur ce sujet.

[44] A. WEESE, *Internationaler Wettbewerb für ein Reformationsdenkmal in Genf*, dans: *Schweizerische Bauzeitung*, 52, 1908, p. 202 et pp. 259-263.

[45] E.K. *Le sculpteur Rodo*, dans: *La Patrie Suisse*, 514, 20, 4 juin 1913, pp. 133-134, fait état de cette nouvelle.