Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 65 (2002-2003)

Artikel: Les amis de Marcello
Autor: Lehnherr, Yvonne
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817444

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: 25.10.2025

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

Influences, admirations, complicités

LES AMIS DE MARCELLO

A partir des collections du Musée d'art et d'histoire, une incursion dans le cercle des artistes parisiens liés à leur collègue Marcello, duchesse Castiglione Colonna, née d'Affry.

PAR YVONNE LEHNHERR

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il n'est peut-être pas inutile de revenir quelque peu sur la vie de Marcello, née Adèle d'Affry, arrière-petite-fille de Louis d'Affry (1743-1810), premier Landamman de Suisse.[1]

Le goût des arts et de la collection était cultivé dans la famille d'Affry depuis des générations. Le grand-père d'Adèle, Charles (1772-1818), dessinait et peignait à l'aquarelle avec beaucoup d'aisance des scènes de la vie militaire; son père, Louis (1810-1841), avait un indéniable talent de dessinateur et d'aquarelliste. Adèle n'a que 5 ans lorsque son père meurt, mais son enfance est imprégnée de souvenirs à la fois historiques et culturels de ses ancêtres. Elle reçoit l'éducation classique d'une jeune fille de son milieu, ouverte avant tout à la culture générale et aux arts, complétée par de fréquents séjours en France et en Italie. Elle prend quelques cours de modelage dans l'atelier romain du sculpteur Heinrich Max Imhof (1795-1869), mais rien ne laisse alors prévoir une réelle vocation ou carrière d'artiste.

Séjournant à Naples, Adèle est remarquée par la princesse Colonna, qui engage des négociations en vue du mariage avec elle de son fils cadet Carlo. La cérémonie a lieu à Rome, le 5 avril 1856, et quelques semaines plus tard Carlo Colonna reçoit le titre de duc de Castiglione Altibranti. Quelques mois seulement après le mariage, en décembre 1856, Carlo est emporté par la fièvre typhoïde. Adèle est donc veuve à vingt ans. Les négociations concernant la succession avec sa belle-famille seront fort pénibles. A la fin de l'année 1857, Adèle modèle le portrait de son mari défunt. C'est ici que se situe le point de départ de sa seconde vie, celle de l'artiste qui nous intéresse ici.

Elle est à la fois bénéficiaire et tributaire de nom qu'elle porte et du rang qu'elle tient, à Rome aussi bien qu'à Paris, son port d'attache principal dès 1858. Sous le Second Empire et les débuts de la Troisième République, la duchesse Colonna est une personnalité fort en vue. Elle fréquente les salons légitimistes du Faubourg Saint-Germain, mais aussi les salons cosmopolites de la comtesse de Circourt ou de la duchesse Pozzo di Borgo (une famille corse rivale des Bonaparte), où fréquentent notamment Sainte-Beuve, Humboldt, Ranke, Cavour, Bismarck et Thiers.

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

C'est sans aucun doute Jean-Baptiste Carpeaux[2] qui fut au premier rang des artistes ayant influencé l'œuvre, et implicitement la vie, de Marcello. Carpeaux fut présenté à la duchesse Colonna au mois de mai 1861, à la Villa Médicis à Rome. Si la duchesse n'était pas encore celle qu'on allait connaître sous le pseudonyme de Marcello, Carpeaux n'était alors qu'un jeune Prix de Rome venant d'obtenir l'autorisation d'exposer son œuvre *Ugolin*, que le monde des beaux-arts était impatient de découvrir. Dans une lettre (18 mai 1861) adressée à M. Bracq, maire de Valenciennes, Carpeaux écrit: «J'ai eu la visite de la duchesse Castiglione Colonna, artiste au pur goût et qui m'a dit: Depuis Michel Ange, je n'ai rien vu de semblable; il semble que son génie se soit fixé sur vous.»[3] Quelques jours plus tard, Carpeaux avoue à son ami Dutouquet: «Je poursuis mon Ugolin avec transport. Jamais feu ardent n'a plus embrasé mon âme. Je dois une partie de cette puissance à la belle et bonne duchesse de Castiglione Colonna qui m'a pris en amitié.»[4] L'accueil de cette œuvre à Paris n'est cependant pas à la hauteur de l'enthousiasme romain. Coulé en bronze, *Ugolin* est exposé au Salon de 1863 et transféré ensuite au jardin des Tuileries, où il est placé en face d'une réplique de Laocoon, jusqu'à son entrée au Louvre en 1904 (il se trouve aujourd'hui au Musée d'Orsay).

C'est en partie également la rencontre avec Carpeaux qui décide la duchesse à se consacrer au métier de sculpteur, avec toutes les conséquences que cela suppose. De retour à Paris, elle suit des cours de géométrie, ainsi que d'anatomie et de dissection à l'Ecole pratique de médecine, auxquels elle ne peut assister que déguisée en homme. Elle modèle la glaise dans son atelier, rue Bayard. Elle visite les musées, étudie sans relâche les grands maîtres (avec cette admiration partagée avec Carpeaux pour Michel-Ange).

En sculpture, Carpeaux est son maître, l'artiste le plus vrai pour elle depuis la mort d'Eugène Delacroix en 1863. Il expose pour la première fois au Salon de cette année-là, où il est remarqué par l'impératrice Eugénie. Quant à Adèle, après de longues hésitations, elle décide d'exposer à ce même Salon, sous le pseudonyme de Marcello, en présentant trois œuvres qui obtiennent un grand succès. Il s'agit en l'occurrence de

Bianca Capello, du buste du marquis de Nicolaÿ et de la tête de cire de la duchesse de San Cesario. L'impératrice Eugénie découvre alors l'œuvre de Marcello, qui est reçue aux Tuileries et invitée à Compiègne avec Carpeaux. On sait l'admiration que Carpeaux vouait à Napoléon III; Marcello exécuta un buste en plâtre, puis réalisa un marbre de l'impératrice, ainsi qu'un buste en cire. Les deux artistes fréquentent également le salon de la princesse Mathilde, cousine de l'empereur et artiste elle-même, qui apprécie cependant bien davantage l'œuvre de Carpeaux que celle de Marcello.

Adèle se rend souvent à l'atelier de Carpeaux pour le voir travailler, l'observant avec une attention passionnée, mais sans vouloir l'imiter. En comparant ses propres œuvres avec celles de Carpeaux, elle «corrige son style et cherche sa voie en dehors de la sienne dans la pensée, l'élévation morale du sujet…»; et Carpeaux de lui écrire: «Rappelez-vous, adorable duchesse, que vous avez contracté l'engagement de m'envoyer vos projets, en réciprocité nous parlerons sur mes œuvres et je crois que nous pourrons trouver quelques attraits dans nos critiques, si utiles ou nos applaudissements…» (septembre 1863).[5]

Leurs relations se poursuivent à Paris et Carpeaux est invité en janvier 1864 à faire un bref séjour à Givisiez. Il y dessine le portrait de la comtesse d'Affry, mère de la duchesse Colonna, et réalise trois croquis de Marcello occupée à dessiner et à modeler. A son départ, il laisse quelques lignes, témoignant de l'affection qu'il porte à Marcello:

«Givisiez, minuit, 16 janvier 1864

«Chère duchesse, vous êtes adorable et pleine de bontés envers moi, d'avoir bien voulu contenter mon désir sur le choix de portrait photographié. Je vous en remercie bien sincèrement, mais je m'en veux d'avoir été si exigeant. L'artiste a ses caprices, me pardonnez-vous celui-là? Les quelques jours que je viens de passer auprès de vous, charmante duchesse, et votre aimable mère m'ont paru passés en Paradis. Je retourne en Enfer, mais je n'oublierai jamais les doux instants et les charmes que votre adorable esprit m'ont fait éprouver. Merci au nom de la vivante amitié qui m'attache à vous pour la vie et pour l'art.

«Votre bien respectueux admirateur, J.-B. Carpeaux»[6]

L'accueil chaleureux qu'il avait reçu lui a peut-être fait concevoir des espérances dont la duchesse ne s'est pas doutée, car elle tombe littéralement des nues lorsqu'un soir Madame Carpeaux, venue dîner rue Bayard avec son fils, lui demande sa main pour celui-ci. Cette hardiesse révolte l'aristocrate qu'elle demeure en dépit de sa bonhomie et de son mépris des conventions. Libérale en politique, certes, elle ne l'est pas au point d'envisager une union aussi disproportionnée avec le fils d'un simple maçon: «Ces gens-là sont en démence aussi, vraiment!»[7] écrit-elle à Madame d'Affry (1er septembre 1864) après lui avoir relaté cette proposition saugrenue. Signifié certainement de façon moins hautaine, ce refus n'altère cependant pas leurs rapports.

En 1869, Carpeaux réalise le portrait de Marcello; il s'agit d'un demi-relief en cire rouge, monté sur carton, que Marcello fait photographier à l'intention de sa mère dans

l'intention de le lui offrir en le faisant incruster sur un presse-papier ou un couvercle de cassolette. Sa mère préférera pourtant le garder tel quel (lettre du 1er juillet 1869). Si les contacts s'espacent quelque peu, suite au mariage de Carpeaux avec Amélie de Montfort en cette même année, leurs relations resteront très amicales jusqu'à la mort de Jean-Baptiste. Marcello saura lui conserver son amitié et garder toute son admiration pour l'artiste, dont on retrouve une très forte influence dans son œuvre.

Marcello avoue souvent être prise de doutes lorsqu'une œuvre, commencée dans l'enthousiasme, ne la satisfait plus. L'inspiration première est dissipée, le feu sacré s'est éteint. «Il m'arrive alors, dit-elle, de détruire mon travail, comme si une mauvaise fée, oubliée lors de sa conception, s'en vengeait en me faisant perdre le fruit de tant d'efforts... Or tant qu'une œuvre d'art vit dans la pensée de l'artiste, elle est encore sujette à bien des transformations. Du jour où elle cesse de lui donner mille soucis, elle est peut-être sauvée; mais pour l'artiste, elle est morte...»[8] S'ensuivent des échanges de correspondance et la duchesse, en remerciant Carpeaux de ses encouragements, lui assure (14 septembre 1863): «Je n'oublie pas ce que vous me dites, qu'il ne suffit pas, pour créer des œuvres durables, d'édifier un bel ensemble, mais que, la statue venant à être brisée, il faut qu'on puisse dire de chaque fragment: ceci a appartenu à un chef-d'œuvre.»[9] Ils échangent des renseignements utilitaires, concernant des modèles ou des praticiens; des services techniques, rendus de part et d'autre, forment le sujet de courts billets; mais les deux artistes continuent, dans leurs causeries, à s'encourager au travail.

Ils sont également impliqués dans la décoration de l'Opéra Garnier: Carpeaux exécutant en façade la très célèbre *Danse* (1869), entraînant le scandale que l'on connaît, et Marcello la *Pythie*, une sculpture isolée, présentée une première fois au Salon de 1870 avant d'être installée à l'intérieur, sous le grand escalier de l'Opéra. Carpeaux à ce sujet: «Madame la duchesse, le mouvement des arts est arrivé à un tel point qui [*sic*] ne peut plus rétrograder. Vous verrez vous-même le degré de l'émancipation dans les œuvre qui figurent au Salon. C'est vous dire combien la Pythie est appréciée. Soyez rassurée sur votre succès, il n'est pas douteux, car la Commission a reçu votre envoi avec des éloges unanimes.»[10] Et Marcello de répondre: «Mon esprit a toujours goûté et senti l'architecture d'instinct. Les rapports de masses et de lignes, inévitables dans le cas où l'œuvre ne comporte que la recherche absolue du beau, m'ont fait sentir les liens que la sculpture, elle aussi, doit conserver avec les lignes des monuments. Le morceau de sculpture isolée a aussi sa logique.»

Carpeaux tombe malade en 1874, est hospitalisé à plusieurs reprises – il souffre d'un cancer – et Marcello va le voir. Il lui est très reconnaissant de ses visites: «Vous savez quel bien vous faites à votre admirateur par votre présence. Il réclame les précieux instants que pourrez lui consacrer. En attendant, il vous aime de tout son cœur.» (20 mai 1874)[11] La duchesse exerce une influence bienfaisante sur son ami malade et malheureux, qu'elle ne cessera d'aller voir pour le distraire avec des entretiens sur l'art.

Carpeaux l'enjoint de continuer à travailler, de ne «rien négliger pour donner sa mesure, de ne pas perdre un moment: Travaillez, produisez et ne perdez pas un mois de votre vie, on le regrette amèrement ensuite. Pour moi, je suis fini, mais je voudrais vous voir vous développer dans toute la force et l'ardeur de votre talent» (lettre de Marcello à sa mère, 30 juin 1874).[12] Ces visites amènent Marcello à modeler en terre la magnifique tête de Carpeaux. (Elle avait commencé ce travail dans l'atelier de Bruno Chérier, qui n'avait guère apprécié l'envahissement de son lieu de travail par l'artiste; Carpeaux s'était alors arrangé pour qu'elle puisse continuer son œuvre chez Victor Bernard, leur praticien et ami.) Mais la maladie de Carpeaux progresse très rapidement; le sculpteur se rend à Nice, grâce au prince Stribey, puis retourne à Courbevoie, où il s'éteint le 12 octobre 1875.

Revenons maintenant au buste de Carpeaux.[13] En 1966, la Fondation Marcello a fait couler en bronze le buste de plâtre réalisé en 1875 (h.: 67; l.: 38; p.: 26,5 cm), conservé au château de Givisiez, et a participé par moitié au financement de cette opération dans les ateliers Bronzart à Mendrisio. Le bronze a été remis au Musée d'art et d'histoire afin d'être présenté dans l'espace consacré à l'œuvre de Marcello et de ses amis artistes.

Il s'agit d'un portrait très spontané, dénué de tout artifice et saisissant le sujet sur le vif, dans une attitude très typique et expressive à la fois. Le P. Berthier a consacré un article à ce buste en le mettant en parallèle avec celui du général Milan del Bosc, dont il observe que «c'est de l'énergie exclusive, la nervosité, la maigreur, la tension des traits ne laissent pas douter à ce sujet». Il qualifie ce buste de «rapidement ébauché, incontestablement ressemblant au point de vue moral, comme au point de vue physique».[14] Les deux œuvres sont issues de la même veine et fougue de l'artiste Marcello. Du buste de Carpeaux, le P. Berthier relève «les traits de caractère du fameux sculpteur qui brave l'opinion et lui réplique, non seulement par ses œuvres, mais encore par le sarcasme et l'ironie de la bouche et des yeux, au moment de mourir, épuisé par le travail de la réalisation et de la défense de son œuvre». Marcello est une réaliste: elle a modelé cette superbe tête de son ami, rongé par la maladie, aux traits marqués par la souffrance, au regard désespéré et traqué. L'un des biographes de Carpeaux parlait de «cette tête où flambaient, ainsi que des phares, deux yeux où s'était concentrée la vie».[15] On sait de Marcello que le portrait en tant que tel l'intéresse au plus haut degré, et nous pouvons dire que dans cette discipline il s'agit vraisemblablement de l'une de ses plus belles réussites; elle a su rendre l'esprit et le tragique destin de son ami, qui avaient à tout jamais marqué les traits de son visage.

Eugène Delacroix (1798-1863)

Depuis longtemps Marcello rêvait de rencontrer le peintre qu'elle admirait le plus après Michel-Ange: Eugène Delacroix.[16] La jeune artiste était installée au 1 rue Bayard, qu'elle avait loué au portraitiste Léon Riesener, un cousin de Delacroix dont la fille Rosalie – elle-même artiste de talent – était liée d'amitié à Marcello. Le baron Barbier, voisin de Delacroix à Champrosay, au sud-est de Paris, invita la duchesse à un dîner, le 5 septembre 1860, auquel prenait part le peintre qu'elle admirait tant. Son voyage vers la maison de campagne ne se fit pas sans encombres; elle dut changer de fiacre à plusieurs reprises, pour n'arriver à bon port qu'à la fin du repas. Elle fut cependant récompensée de toutes ces peines par la vue et surtout la conversation de l'artiste: «charmant, spirituel, ravissant», comme elle l'écrivit le lendemain à sa mère. Delacroix assista au dîner d'adieu que Marcello donnait quelques jours plus tard avant de quitter Paris pour Fribourg, l'espace de quelques mois. A son retour de Suisse, Marcello lui demanda conseil; il lui suggéra de suivre des cours de peinture auprès de son ancien élève Pierre Andrieu (1821-1892).

Marcello avait une immense admiration pour l'œuvre de Delacroix, notamment pour les fresques de Saint-Sulpice. Elle allait souvent les admirer, bien consciente de prendre ce plaisir aux dépens de sa propre création, ce qu'elle avouait au peintre: «C'est un sacrifice que celui des instants que l'on passe avec vous, mais on ne peut songer à s'en plaindre en face des merveilles que vous nous donnez» (janvier 1862). En fait, c'est une admiration mutuelle qu'éprouvaient les deux artistes. Dans aucune de ses lettres Delacroix n'oublia d'insister sur le sentiment admiratif qu'il vouait à la duchesse, en tant que femme, et à Marcello en tant qu'artiste dont il louait le talent et l'esprit. De lui à elle, le 23 septembre: «...et la peinture, l'oubliez-vous comme moi? Gardez-lui, Madame la Duchesse, cet amour qui, je vous l'assure, est bien placé et qui ne donne ni trouble ni regret.»[17] D'elle à lui, le 8 octobre: «...pourtant il y a de moi à vous un grand et profond sentiment, l'admiration, c'est un des plus désintéressés et, il faut le dire, des moins ambitieux puisqu'il se proportionne généralement à la distance qui le sépare de son objet, sauf les rares exceptions où il acquiert toute sa valeur quand il est compris et jugé par un mérite équivalent...»[18] Par cet échange de haute qualité se termina la correspondance entre deux personnalités peu ordinaires. Delacroix tomba malade et dut passer l'hiver 1862 et le printemps de l'année suivante dans sa maison de Champrosay. Marcello se rendit souvent à son chevet et le vit régulièrement jusqu'à sa mort, survenue le 13 août 1863.

Elle se trouvait à Fribourg lorsqu'eut lieu, en 1864, la vente après décès de certaines œuvres de Delacroix, où les prix flambèrent à l'indignation de Baudelaire; c'est Achille Piron, un des plus anciens et fidèles amis du peintre, qui acheta le *Martyre de Saint Just*.[19] Quand furent mises en vente à Paris les collections Piron, Marcello chargea

Pierre Andrieu d'acquérir certaines toiles du maître. Il s'agissait notamment de la peinture précitée, d'un *Lion couché* (1849), d'*Héliodore chassé du Temple* (vers 1850) et d'*Hercule et le lion de Némée*, esquisse sur toile pour la décoration du salon de la Paix à l'Hôtel de Ville de Paris. Marcello légua toutes ces œuvres au Musée d'art et d'histoire de Fribourg en 1879.

La plus importante de ces peintures est sans aucun doute le *Martyre de Saint Just*. Il s'agit en fait d'une copie d'après une peinture de Rubens (1638), commandée par Balthazar Moretus, propriétaire de l'imprimerie Plantin, pour l'autel de saint Just à l'église des Annonciades d'Anvers. Suite à la suppression du couvent, le tableau passa dans différentes ventes et fut acquis par Napoléon III qui l'offrit en 1853 au Musée des Beaux-Arts à Bordeaux, où il se trouve encore aujourd'hui. Delacroix avait été impressionné par l'œuvre de Rubens, lors de l'exposition à Paris en 1847. Pour la copie, il s'est servi d'une gravure que Jan Witdoeck réalisa en 1639, tout en inversant le sujet par rapport à l'original. En ce qui concerne la peinture *Héliodore chassé du Temple*, il s'agit d'une esquisse pour la décoration de la chapelle des Saints-Anges de l'église Saint-Sulpice, à Paris. Il existe trois autres esquisses du même thème, qui se trouvent au Musée des beaux-arts du Havre, à la Galerie nationale de Prague et la Galerie nationale d'Oslo.

Gustave Courbet (1819-1877)

Nous savons que Marcello connaissait Courbet en 1870 et qu'elle n'a vraisemblablement entretenu que des rapports amicaux sporadiques avec ce peintre. Nous savons aussi qu'elle lui avait suggéré, au début de la guerre, de se rendre à Fribourg, dans l'intention d'échanger et perfectionner leurs connaissances techniques en peinture et en sculpture. Elle a accepté qu'il fasse son portrait et lui a acheté un paysage, ce fameux *Paysage* ou *Arbre*[20] qui est entré dans les collections du Musée d'art et d'histoire en 1879 par la donation Marcello. Les rapports entre les deux artistes ne sont cependant pas encore bien éclairés et mériteraient une étude plus approfondie. Le portrait, exécuté par Courbet en 1870, est resté la propriété des héritiers de Marcello, qui le vendirent en 1979. Le Musée de Fribourg s'y était alors intéressé; l'œuvre fut cependant interdite d'exportation; elle se trouve actuellement au Musée Saint-Denis à Reims.

Pendant la Commune de Paris, en 1871, Courbet avait été officiellement nommé président des peintres à la Commission des artistes, et dix jours auparavant le Commission avait signé l'ordre de démolir la colonne Vendôme, qui fut renversée le 16 mai. Courbet a toujours soutenu qu'il était étranger à cette démolition, mais après l'écrasement de la Commune il fut quand même arrêté (le 7 juin), interné, puis condamné en septembre et incarcéré à Sainte-Pélagie. Le peintre envisageait alors de se rendre en Suisse, où il n'irait cependant que contraint par les décisions gouvernemen-

tales, en 1873. Durant son incarcération, il écrivit à Marcello: «Un instant vous fûtes pour moi une des sœurs du Parnasse. Vous m'aviez inspiré de la peinture et même de la sculpture. La Suisse était le rendez-vous, que ne m'y suis-je rendu sans balancer? Vous sauriez peindre maintenant et moi je saurais la sculpture...»[21]

Henri Regnault (1843-1871)

Très tôt le jeune Henri dénote un fort penchant pour le dessin. Il est cependant fortement marqué par son père, Victor, chimiste et photographe. Vers 1860, il s'inscrit à l'atelier Lamothe, chez un élève d'Ingres, puis à l'Ecole des Beaux-Arts, et adopte une attitude critique face à l'Académie. A ce moment, il partage un atelier avec ses amis Clairin et Blanchard. En 1866, il remporte le Grand Prix de Rome et entame une série de voyages. C'est à partir de ce moment que son nom est étroitement lié à celui de Georges-Jules-Victor Clairin, qui l'accompagne en Espagne et au Maroc. A Madrid, les deux artistes rencontrent Marcello et créent en collaboration. Ces séjours en Espagne (1868-1869) les lient d'une franche camaraderie et complicité, et l'on connaît jusqu'aux surnoms qu'ils utilisaient: Marcello est *Miettita*; Regnault, *Riquet*, et Clairin, *Geogeotte*. Ils sont exaltés par la Révolution en cours, menée par le général Milan del Bosc, dont Adèle sculptera le portrait. Ils partagent le même atelier, se consacrent à l'étude de Vélasquez au Prado, et croquent sur le vif les sujets du quotidien. Revenu s'engager à Paris en 1870, Regnault est tué le dernier jour de la guerre au combat de Buzenval, laissant une œuvre importante. A ses obsèques, Camille Saint-Saëns tiendra les orgues et toutes les personnalités du monde de l'art suivront le cortège.

Le *Muletier espagnol* [22] fait partie des personnages que Regnault croqua sur le vif. Ce portrait ne relève pas seulement de l'influence des maîtres ibériques il fait également référence à différents moments artistiques du XIXe siècle. Souvenons-nous du *Portrait de Vendéen* par Géricault ou de différentes œuvres de Manet à sujets hispanisants (le *Chanteur espagnol* de 1860, ou le *Jeune homme en costume de Majo*). La représentation sobre et formelle, alliée à l'expressivité de la physionomie et de l'atmosphère, nous saisit. Il est vrai que «l'effet majeur du portrait réside dans l'antinomie entre une ambiance gorgée de lumière et la silhouette sombre composée par le visage et l'habit.»[23] Le contraste entre les zones sombres et surexposées, ainsi que le cadrage, rappellent de manière frappante l'approche photographique.

Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919)

Son nom est indissociable de celui de Regnault, surtout en ce qui concerne l'amitié qui les liaient à Marcello. C'est dans une exaltation partagée pour le voyage, les musées et les modèles qu'ils séjournèrent en Espagne et à Tanger, séduits par la popu-

lation et l'irradiation du soleil. Le *Corps de garde espagnol* (1869)[24] témoigne de cet engouement pour les scènes témoignant de l'intense activité militaire régnant dans le pays, qui allait d'ailleurs se terminer en dictature.

Cette toile aux tonalités contrastées, qui se caractérise par une dynamique innée, est en parfaite opposition avec le *Portrait de Marcello dans son atelier à Givisiez* (1871). Installée devant un paravent aux riches draperies, Marcello est représentée en train de dessiner. La hauteur de l'intérieur, les draperies somptueuses et les cuirs de Cordoue que l'on devine sur les murs témoignent du rang social de l'artiste.

Un autre nom lie Clairin à Marcello, celui de l'architecte Charles Garnier. Celui-ci chargea le peintre d'achever, en 1874, la décoration de l'escalier de l'Opéra, qui vint s'associer à la fameuse *Pythie*, réalisation d'excellence de Marcello.

Berthe Morisot (1841-1895)

Il importe d'inclure cette artiste dans le cercle des amis de Marcello, même si le Musée d'art et d'histoire ne possède aucune œuvre d'elle. Le Musée compte en revanche parmi ses collections un portrait de Berthe Morisot, réalisé par Adèle en 1875. Nous savons que les deux femmes se sont connues en 1864 chez le portraitiste Léon Riesener. Il semblerait même que Berthe Morisot ait appris le modelage, avec Aimé Millet, sous l'influence de Marcello. En 1868 Berthe fait la connaissance d'Edouard Manet, que Marcello rencontre le 31 octobre 1872. Adèle confie à sa mère: «Manet est venu me voir, il est charmant (...), nous nous plaisons, ô danger!» Quelques mois plus tard, Berthe pose pour Marcello puis elles se rendent chez Manet, où Marcello assiste à des séances de portrait. C'est en 1875 que Marcello décide de réaliser le portrait de Berthe Morisot Manet (elle avait épousé Eugène Manet, le frère d'Edouard). Berthe, la «belle ténébreuse», accepte de poser pour Marcello à condition que cette dernière pose à son tour pour Edouard Manet, ce que la duchesse refusera par crainte du scandale habituellement provoqué par les œuvres du maître.[25]

A cette dernière exception près, nous n'avons donc pris en considération que les artistes qui sont représentés dans les collections du Musée d'art et d'histoire, mais il est bien évident que le cercle d'amis artistes de Marcello était infiniment plus large. N'oublions pas non plus que Marcello, en sus de l'artiste que nous connaissons et que nous apprécions, fut une femme de lettres et une styliste de haut niveau. Sa correspondance brille par des remarques très incisives et un franc-parler surprenant, marques d'une forte personnalité.

Y. L.

Notes

[1] Sélection de références bibliographiques sur l'artiste Marcello:

- Odette d'Alcantara, *Marcello, Adèle d'Affry, Duchesse Castiglione Colonna*, Genève 1961.

- Henriette Bessis, *Marcello sculpteur*, Fribourg 1980.

- Henriette Bessis, Monique von Wistinghausen, Michel Terrapon, *Marcello (1836-1879)*, catalogue, Musée d'art et d'histoire, Fribourg 1980.

- Ghislain de Diesbach, *La double vie de la Duchesse Colonna*, Paris 1988.

[2] Henriette Bessis: «Duo avec Carpeaux», dans *Connaissance des arts*, mars 1975.

[3] Henriette Bessis: ibid., p. 85.

[4] Ghislain de Diesbach, op. cit. p. 158 s.

[5] Henriette Bessis: «Duo avec Carpeaux», p. 85.

[6] Odette d'Alcantara, op. cit., p. 45.

[7] Ghislain de Diesbach, op. cit., p.159.

[8] Odette d'Alcantara, op. cit. p. 45.

[9] Ibid., p. 44.

[10] Henriette Bessis, «Duo avec Carpeaux», p. 86.

[11] Ibid., p. 89.

[12] Ibid., p. 90.

[13] Henriette Bessis, Catalogue Fribourg, p. 171-173, n° 43.

[14] *Fribourg artistique* 1909 (pl. X).

[15] A. d'Echerac (G. Dargenty), *La Fin de Carpeaux*, Paris 1901.

[16] Henriette Bessis, «Delacroix et la duchesse Colonna», dans *L'Oeil*, mars 1967, n° 147, pp. 22-29.

[17] Ibid., p. 26.

[18] Ibid.

[19] Colette Guisolan-Dreyer, «Eugène Delacroix – Martyre de Saint Just (1853)», fiche du Musée d'art et d'histoire Fribourg, 1999-3.

[20] MAHF, M 67.

[21] Henriette Bessis, «Courbet pendant la Commune», dans *L'Oeil*, janvier 1968, n° 157, p. 24.

[22] MAHF, M 84.

[23] Anita Petrovski, «Henri Regnault – Le Muletier espagnol (vers 1868-1869)», fiche du Musée d'art et d'histoire Fribourg, 2001-2.

[24] MAHF, n° inv. M65

[25] Anita Petrovski, «Marcello – Portrait de Berthe Morisot (1875)», fiche du Musée d'art et d'histoire Fribourg, 2001-4.

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)
Portrait de Marcello, 1869.
Demi-relief en cire rouge, monté sur carton.
F.M. S 18

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)
Portrait de Marcello, 1864.
Dessin au fusain rehaussé de gouache blanche sur papier beige.
F.M. P1

Marcello
Portrait de Jean-Baptiste Carpeaux
Bronze coulé en 1966 d'après le plâtre original (1875).
MAHF 106

Eugène Delacroix (1798-1863)
Le Martyre de St-Just, d'après Rubens, 1853.
MAHF 69

Eugène Delacroix (1798-1863)
Héliodore chassé du Temple, vers 1850.
MAHF 70

Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919)
Marcello dans son atelier.
MAHF 64

Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919)
Corps de garde espagnol, 1869.
MAHF 65

Marcello
La Pythie, 1870.
(Paris, Opéra Garnier)
MAHF

Henri Regnault
Le muletier espagnol, vers 1868-1869.
MAHF 84