

**Zeitschrift:** Annales fribourgeoises  
**Herausgeber:** Société d'histoire du canton de Fribourg  
**Band:** 70 (2008)

**Artikel:** Marcello, féministe avant l'heure?  
**Autor:** Renaut, Florence  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-818189>

### **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:** 17.04.2026

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

LE GÉNIE N'A PAS DE SEXE, MAIS LA SCULPTURE ÉTAIT MASCULINE

---

## MARCELLO, FÉMINISTE AVANT L'HEURE?

Une thèse américaine axée sur la *Gender History* est le premier essai d'envergure sur la duchesse Colonna, née Adèle d'Affry. De son vivant, cette artiste était connue, reconnue, en Europe; après, elle le fut surtout à Fribourg. Cela pourrait changer.

PAR FLORENCE RENAUT

Florence Renaut est diplômée de l'université de Neuchâtel en histoire de l'art. Elle collabore actuellement, comme stagiaire au Musée d'art et d'histoire Fribourg, au réaménagement de la galerie Marcello dans le bâtiment du Lapidaire.



Jean-Baptiste Carpeaux,  
portrait de Marcello,  
1864. Fusain et gouache  
sur papier beige.  
F.M. P1

Descendante d'une grande famille patricienne fribourgeoise, Adèle d'Affry (1836-1879), duchesse Castiglione-Colonna, est plus connue sous le pseudonyme de Marcello. Elle fit carrière à l'étranger, particulièrement en France et en Italie. Ses œuvres les plus abouties et les plus célèbres sont exposées dans les musées suisses, notamment au Musée d'art et d'histoire Fribourg où une galerie lui est consacrée. De son vivant, Marcello a joui d'une réputation établie et bénéficié d'une critique abondante et favorable. Son œuvre fut exposé à maintes reprises dans l'espace d'une douzaine d'années. Au Salon de Paris entre 1863 et 1876; à la *Royal Academy* de Londres en 1865, 1866, 1867; à l'Exposition universelle à Paris en 1867; à Munich en 1869 et à Vienne en 1873, son talent fut reconnu comme celui d'une grande artiste. Et pourtant, la recherche scientifique ne s'est guère investie à son sujet dans le siècle suivant. En conséquence, l'histoire de l'art ne lui accorda que rarement une place déterminante parmi les grands maîtres.

Cet état de fait vient d'être remis en question par la thèse de Caterina Pierre *Genius has no sex*, soutenue cette année à New York, et qui sera publiée en anglais dans le courant de 2009. Après plusieurs années de recherches, l'historienne américaine présente l'artiste fribourgeoise dans une étude de genre, ce qui est neuf, en incluant la vie et l'œuvre de la duchesse Colonna dans le contexte socio-culturel de son époque; sa thèse se développe d'abord dans une partie biographique puis dans l'étude approfondie de quelques œuvres déterminantes. Caterina Pierre propose enfin de réévaluer la contribution de Marcello aux arts plastiques et à leur évolution; son objectif est de démontrer que l'œuvre de la Fribourgeoise annonce de nouveaux mouvements artistiques, tels le Symbolisme ou l'Art nouveau.\* L'historienne pose même la duchesse en précurseur du mouvement symboliste, qui selon elle naît réellement à Paris en 1850 et non à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.\*\* Par là, Marcello mérite de trouver une place spécifique dans l'histoire de l'art.

L'ouvrage met en lumière l'importance de Marcello pour l'histoire des femmes, l'histoire de l'art et l'histoire suisse, et conclut en affirmant le rôle novateur de la créatrice dans le traitement de l'image des femmes. Marcello réussit encore à jouer un rôle significatif en profitant de son succès et d'une notoriété sans égale parmi les artistes de son temps\*\*\* pour faire tomber les barrières qui interdisaient par principe aux femmes

\* «The objective of this book is to return Marcello to her rightful place in history of art, primarily through an exploration of her contributions to later artistic movements and styles such as Symbolism and Art Nouveau.»

\*\* «The modernist canon of art history, with its neatly packaged styles and movements, is in need of serious revision. Until scholars understand that Symbolism really began on the early 1850s, or that classicism never really ended, or that an artist could have worked in a romanticist vein throughout the 1890s, the true story of art and its inherent contradictions cannot be realized. Marcello's Symbolist tendencies should not, therefore, be dismissed simply on the basis that she was active twenty years before the style was identified.»

\*\*\* «The most outstanding and successful artist in Paris during the Second Empire and the beginning of the Third Republic.»

\*«As one of the foremost sculptors of the period, Marcello also helped to break down many barriers posed by the profession against women artists.»

\*\* «Her existence there, however, was not simple: the longer she stayed in Rome, the more artistic connections she made, and the more she visited museums, churches and ruins, the greater her desire became for an intellectual and creative life.»

le métier de sculpteur.\* En s'appuyant sur la recherche de Caterina Pierre, il devient donc possible de traiter en parallèle le thème de l'indépendance des femmes artistes au temps de Marcello.

Etre femme artiste, dans ce troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'est-ce que cela signifiait? Un simple passe-temps? Selon Caterina Pierre, l'histoire de l'art a trop souvent omis le rôle des femmes dans la création. Certes, l'exemple de la duchesse Colonna démontre bien qu'il y eut, sous le Second Empire et durant la Troisième République, une production artistique féminine, mais il n'était pas courant pour les femmes d'obtenir la reconnaissance artistique, et le statut d'artiste nécessitait un fort engagement personnel. La condition féminine ne permettait pas d'accéder à ce domaine très masculin. Adèle d'Affry s'y attela pourtant, et fit preuve d'un engagement constant pour réaliser son rêve. Sa vocation était la sculpture. Elle adapta en conséquence son style de vie.

## LE CHOIX DE LA SCULPTURE

Il faut ici rappeler brièvement le cours d'une existence assez extraordinaire. Adèle grandit à Givisiez dans une atmosphère très féminine, entourée de sa sœur Cécile et de sa mère Lucie d'Affry, déjà veuve à l'âge de 25 ans. Les deux fillettes reçurent une éducation classique conforme à leur milieu aristocratique. Elles eurent accès à des connaissances musicales, littéraires et artistiques. Leur culture s'approfondit notamment grâce à de nombreux voyages en France et en Italie. Adèle eut l'occasion de se former à la pratique des arts plastiques dès l'âge de neuf ans auprès de différents maîtres: Joseph-Auguste Dietrich (1821-1863), Joseph Fricero (1807-1870), Peter von Cornelius (1783-1867) et Heinrich Maximilian Imhof (1795-1869). Lors de ses fréquents séjours à Rome, la jeune femme s'intéressait à l'art antique, visitait les musées, les églises, et se passionnait en particulier pour les sculptures et les peintures de Michel-Ange. Très vite, elle considéra ce génie de la Renaissance comme son maître unique et se mit à étudier de près ses œuvres. Durant toute cette période de jeunesse, son goût et son intérêt pour les arts ne cessèrent de se développer. Mais, précise Caterina Pierre, un dilemme se créait. Plus elle se formait, plus son désir de devenir artiste s'affirmait\*\*; cependant, la destinée d'une aristocrate vouée au mariage ne pouvait qu'interrompre cette vocation. Or, au début des années 1850, Adèle avait l'âge de se marier, selon les convenances de l'époque.



### Une artiste bien entourée

Marcello s'installa définitivement à Paris en 1859 et aménagea un studio-atelier permanent. Yvonne Lehnerr a décrit dans les *Annales fribourgeoises* 65 (2002-2003) le cercle des artistes qui furent de ses amis ou de ses proches. Parmi les peintres, de très grands noms, comme Eugène Delacroix (1798-1863), dont elle fut une fervente admiratrice toute au long de sa vie, ou Gustave Courbet (1819-1877), et des artistes cotés comme Henri Regnault (1843-1870) ou Georges-Jules-Victor Clairin (1843-1919). Le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) compta beaucoup dans la vie de Marcello, qu'il influença, conseilla et soutint de son amitié jusqu'à la fin.

La plasticienne fribourgeoise aimait aussi passionnément la musique, les musiciens et les compositeurs. Elle a noué amitié avec Charles Gounod (1818-1893) et Franz Liszt (1811- 1886). Elle se rendait fréquemment à l'Opéra et suivait les productions contemporaines. C'est dans ce milieu qu'elle fit la connaissance d'autres artistes féminines, dont la cantatrice Pauline Viardot-Garcia (1821-1910). Caterina Pierre, qui consacre une analyse novatrice à l'influence de la musique sur l'œuvre de Marcello, tisse un parallèle entre les deux femmes, qui entretenirent des relations amicales suivies. A plusieurs égards, la carrière de Pauline est un contre-exemple de celle d'Adèle. Bien davantage que les rares femmes peintres ou sculpteurs, celles qui avaient du succès à la scène jouissaient d'une grande reconnaissance du public. En outre, c'est le veuvage qui rendit possible l'indépendance pour Adèle d'Affry, alors que Pauline Viardot vécut une carrière prestigieuse tout en étant mariée.

La duchesse Colonna n'était pas moins bien entourée dans le grand monde, du fait de ses relations dans la haute aristocratie. Souvent invitée à la Cour, elle s'était liée d'amitié avec l'impératrice Eugénie, femme de Napoléon III, ce qui lui valut une commande prestigieuse: le portrait de l'impératrice elle-même. Dès avant la chute du Second Empire, Adèle tissa une relation amicale avec Adolphe Thiers (1797-1877), figure fondatrice de la Troisième République.

F. R.

\* «Training in sculpture was widely considered too expensive, messy, noisy, and physically demanding to be appropriate for women. [...] Drawing and watercolour, even oil painting, were accepted, quiet pastimes for women and girls; they were skills that later could be utilized to teach children in their care. Lessons in sculpture, however, could be seen as both psychologically dangerous and unnecessary, as well as physically hazardous, for an aristocratic girl bound for marriage»

Sa mère choisit pour elle un jeune Italien, don Carlo Colonna, duc Castiglione-Alibranti. Ce mariage, célébré le 5 avril 1856 à Rome, aurait dû éloigner Adèle de la pratique des arts, notamment de la sculpture, et confiner son existence à la condition de femme et d'épouse, comme il était d'usage dans son milieu. Le destin en décida autrement: Carlo mourut le 18 décembre à Paris de la fièvre typhoïde, et Adèle choisit de ne jamais se remarier, malgré les nombreux prétendants qu'elle fréquenta par la suite. De ce veuvage presque immédiat résulta sa décision de devenir artiste et de choisir la sculpture comme moyen d'expression privilégié. Elle poussa ce choix jusqu'à ses ultimes conséquences, en faisant de sa passion son métier. Cela révèle une force de caractère et une indépendance d'esprit exceptionnelles. Dans les mœurs de l'époque, en effet, la sculpture n'était pas une pratique et encore moins une profession appropriée au genre féminin.

Caterina Pierre s'est penchée sur la situation sociale des sculpteurs et sur le statut de cette technique au XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'avère qu'elle n'était pas destinée à la gent féminine. La pratique de la sculpture était généralement considérée comme trop chère, salissante, bruyante, et trop exigeante physiquement pour convenir aux femmes. Le dessin et l'aquarelle, éventuellement la peinture à l'huile, étaient agréés pour les femmes et les jeunes filles, en tant que loisirs paisibles; l'habileté qu'elles y acquéraient pouvait même leur être utile, plus tard, dans l'éducation de leurs enfants. Des leçons de sculpture, en revanche, devaient passer tout à la fois pour inutiles ou dangereuses sur le plan psychologique, et risquées sur le plan physique, pour une jeune fille de l'aristocratie destinée au mariage.\* Pour Caterina Pierre, en choisissant la sculpture comme moyen d'expression artistique, la duchesse Colonna livrait un réel combat pour démontrer que cet art pouvait être pratiqué autant par les femmes que par les hommes. L'artiste en avait pleinement conscience puisqu'elle tenta toute sa vie de repousser les barrières liées au rang social et au sexe.

## LE CHOIX D'UN PSEUDONYME

Au milieu du siècle, à Paris, l'accès à la formation plastique pour les femmes n'existait pas en dehors des ateliers privés, qui n'ont commencé à s'ouvrir qu'au début des années 1860. L'École des beaux-arts de la capitale était d'ailleurs encore fermée aux femmes, en 1861, lorsque la duchesse

Colonna tenta de s'y faire admettre. Elle n'y parvint pas car «les règlements d'une école dans laquelle de jeunes artistes mâles viennent recevoir l'enseignement»<sup>1</sup> ne prévoyaient pas ce genre de demande, qui paraissait inconcevable. En revanche, elle obtint la permission de participer à un cours de dissection à l'École pratique de médecine sous la condition de se déguiser en homme. Par cet acte, elle démontrait encore une fois sa volonté d'accéder à l'enseignement réservé aux hommes et d'approfondir ses connaissances, anatomiques en l'espèce. Elle prouvait ainsi qu'elle était prête à contourner les règles sociales pour aboutir à ses fins. Elle voulait être considérée à l'égal des hommes et, en incarnant une figure d'artiste indépendante, elle montrait aux autres femmes qu'il leur était possible d'entreprendre dans des domaines jusqu'alors interdits.

Contrainte de se former en autodidacte, la duchesse devait aussi trouver une solution pour exposer sa production et la vendre. A Paris, durant le Second Empire, le Salon constituait l'occasion par excellence d'exposer et de vendre. Les sculpteurs y cherchaient des commandes émanant soit de particuliers soit des autorités pour les œuvres monumentales et publiques. Pour s'y faire admettre, les œuvres devaient être conformes au goût du jury, plutôt machiste<sup>2</sup>, selon Caterina Pierre. Pour la duchesse Colonna, cela portait préjudice à la femme artiste qu'elle était. Ses œuvres risquaient de ne pas être prises en considération en raison de son sexe.

Face à cette situation, l'adoption d'un pseudonyme pouvait être le moyen d'éviter un rejet. Après quelques hésitations à exposer, mais encouragée par des proches, Adèle d'Affry se résolut à l'employer. Pour l'édition du Salon de 1863, elle choisit le pseudonyme *Marcello* afin d'exposer un buste en marbre de Bianca Capello.<sup>3</sup> Son choix s'était porté sur le nom du compositeur italien Benedetto Marcello (1686-1739), probablement en témoignage d'un amour pour la musique qui a enrichi toute sa vie.

Le pseudonyme permettait à l'artiste fribourgeoise de passer le cap de la sélection du jury et de montrer sa sculpture au public sans risquer de jugements préconçus. Il lui procurait une forme de sécurité face à la critique, évitant à la duchesse Colonna le ridicule d'un échec potentiel risquant d'affecter sa vie privée. Le paradoxe nous paraît ici évident: le choix de dissimuler son identité, s'il permet d'arriver à ses fins et de faire preuve

<sup>1</sup> Réponse de L. Viniz à Adèle d'Affry concernant sa requête pour d'être admise à l'École des beaux-arts, le 12 décembre 1861, citée par PIERRE 2008, p. 33.

<sup>2</sup> L'historienne utilise le mot «*chauvinistic*»; PIERRE 2008, p. 40.

<sup>3</sup> Marcello, Bianca Capello, marbre, H. 86.5 cm, 1863, MAHF 2006-097



\* «Pseudonyms have been used often by women, people of color, and other groups in marginal positions within a given context. Thus women, being a marginalized group within the context of nineteenth-century sculpture production, could benefit greatly from hiding their true identity.»

d'indépendance d'esprit, ne remet-il pas en cause la notion d'émancipation de la femme? Mais pouvait-elle faire autrement? Pour faire connaître son œuvre et espérer en recevoir des retombées économiques, la duchesse devait bien se soumettre aux exigences des mentalités misogynes de l'époque.

Caterina Pierre analyse le phénomène de l'utilisation des pseudonymes. Malgré le peu d'études faites à ce sujet, elle affirme que si les hommes utilisent le procédé pour protéger leur vie privée, les femmes s'y résolvent pour faire reconnaître leurs œuvres. D'une manière générale, ceux qui y ont recours sont issus le plus souvent de groupes marginalisés (femmes ou personnes de couleur par exemple). C'est ainsi que les femmes au XIX<sup>e</sup> siècle profitent de ce moyen pour faire valoir leur création littéraire ou artistique.\* Pour l'historienne, l'usage du pseudonyme, en ce sens est donc un acte d'émancipation. Or, les critiques et le public n'ont pas tardé à découvrir qui se cachait derrière le nom de Marcello. Et bien que le stratagème fût éventé dès l'abord, elle continua pourtant à présenter ses œuvres sous ce pseudonyme tout au long de sa carrière.

Cette vraie fausse identité affichée, avec la situation qu'elle générait, n'était-elle pas la vraie démonstration de l'émancipation?

Reconnue dans son œuvre et dans sa personnalité, affirmée dans son nom d'artiste, la duchesse Colonna souhaite que l'Etat de Fribourg, à qui elle légua sa collection privée ainsi qu'une partie de ses œuvres, nommât *Musée Marcello* la salle prévue pour les accueillir. Par cet acte, Adèle d'Affry rendait-elle réellement honneur aux femmes? Parce qu'elle tentait de passer outre les frontières misogynes du métier de sculpteur, voire d'artiste en général, on pouvait s'attendre à ce qu'elle saisisse une dernière occasion d'affirmer son identité féminine. Ce fait donne à penser que, si Marcello était assurément une grande artiste livrant un combat féministe «sur le terrain», ses revendications étaient encore très éloignées de celles qui se sont développées à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

## SCULPTER LA FEMME À SON IMAGE

Cependant, on ne peut nier que son travail a apporté un regard nouveau sur le genre féminin. Alors que les sujets de ses œuvres étaient souvent



La duchesse Colonna,  
F.M.

des femmes dotées d'une réputation négative, Marcello les mettait en valeur et faisait transparaître leur beauté, souvent ignorée en raison des mentalités et des croyances défendues par la gent masculine.

Caterina Pierre aborde les thèmes et les problématiques artistiques qui se dégagent des œuvres de Marcello, plus précisément des sculptures, en s'arrêtant sur quelques pièces choisies. A travers un développement largement étoffé, l'auteur démontre que Marcello innova dans la représentation de l'image de la femme. Les sujets étaient fréquemment des figures féminines appartenant à la mythologie ou à l'histoire, mais l'artiste fribourgeoise fit aussi des portraits d'amies ou de membres de sa famille. Le buste était la forme utilisée le plus fréquemment pour réaliser les portraits. Ceux-ci, quel que soit le sujet, donnent la sensation aux visiteurs d'être en présence d'héroïnes. Bien que chacune de ces figures ait une identité propre, un point commun les réunit: la force de caractère. Dans leur regard, leur chevelure, leur posture et leur expression, nous percevons du courage, de la puissance, une forme de virilité alliée à une sensualité féminine. L'intention de l'artiste est de transmettre une image de la

femme indépendante, volontaire, voire dominante. En présence de telles œuvres, qui font parfois plus de deux mètres de hauteur avec leur socle, le spectateur ne peut que se sentir impressionné et attiré par l'intelligence et la beauté qui s'en dégagent.

C'est ainsi que Marcello, à travers sa propre histoire, sculpta la femme à son image.

F. R.

### Bibliographie

Caterina Y. PIERRE, *Genius has no sex*, Gollion / Penthes 2009 (à paraître)

– «The fall and rise of the Musée Marcello», dans: *Oxford Journals*, 2006

– «A new formula for high art: The genesis and reception of Marcello's Pythia», dans: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2003

Tamar GARB, *Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven et Londres 1994

Henriette BESSIS, *Marcello sculpteur*, Fribourg 1980

Ghislain DE DIESBACH, *La double vie de la duchesse Colonna 1836-1879. La chimère bleue*, Paris, 1988

Christiane DOTAL, *Marcello sculpteur, une intellectuelle dans l'ombre*, Paris 2008

Yvonne LEHNHERR, «Les amis de Marcello», dans: *Annales fribourgeoises* 65 (2002-2003)