

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 76 (2014)

Artikel: Adèle, 1857-1862 apr. J.-C.
Autor: Silvestri, Tatiana
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-825651>

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>

ADÈLE, 1857-1862 APR. J.-C.

C'est par l'Antiquité que la sculpture se révèle à la future Marcello. L'Ecole des Beaux-arts lui restera fermée, mais pour se former à la copie d'Antiques, la duchesse saura user de ses relations mondaines.

PAR TATIANA SILVESTRI

Tatiana Silvestri a soutenu en 2013 à l'Ecole du Louvre, à Paris, un mémoire intitulé «Marcello et la crise du modèle antique». Elle prépare actuellement le concours de conservateur de musée à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Euterpe, Collection
de photographies
de Marcello,
Fondation Marcello.



C'est par le choc de sa rencontre avec la sculpture antique aux lendemains du décès de son époux Carlo qu'Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna, explique dans ses *Mémoires* l'éveil de sa sensibilité esthétique et artistique : «*Un jour je me hasardais, à travers une haie d'épines, à regarder dans un lieu voisin une vaste salle (...). C'était un musée du roi Louis de Bavière, un dépôt qu'il fit emporter plus tard à Munich. Là se trouvaient les dieux et les déesses de l'Olympe, dans leur majestueuse nudité et la sérénité admirable de leurs blancs regards. Je trouvais beaucoup de plaisir à les contempler. (...) L'idée me vint de faire le buste de mon mari, combinant une passion d'amour mal éteinte et le culte du beau qui calmait doucement mes peines dans ces rêveries solitaires. Ce travail vint tout seul sous mes doigts, ressemblance grave et sérénité. Déjà c'était de la sculpture*¹.»

Adèle d'Affry, qui sera mieux connue ensuite sous le pseudonyme de Marcello, avait interrompu toute activité artistique durant les quelques mois de son mariage. Elle reprend en 1857 des leçons de modelage dans l'atelier de Heinrich Maximilian Imhof. Elle écume les églises et les musées romains, aiguisant son goût pour l'art, admirant les statues antiques et l'œuvre de Michel-Ange auquel elle vouera toute sa vie un véritable culte. Imhof était l'un des héritiers de la manière néoclassique sévère de Bertel Thorvaldsen (1770-1844) et de Johann Heinrich Dannecker (1758 -1841). Les deux bustes réalisés à la fin de l'année 1857, le portrait de son époux et son autoportrait, sont une première concession à l'ébauchoir.

En 1858, la duchesse s'installe à Paris et loue un appartement au peintre Léon Riesener, cousin d'Eugène Delacroix. Elle fait de son appartement parisien de la rue Bayard, suffisamment spacieux, son atelier. La lettre adressée de Paris à sa mère Lucie de Maillardoz, le 25 août 1860, indique qu'Adèle possède quelques plâtres dédiés à l'usage des artistes : «*Puis-je encombrer ma tante de plâtres, je ferais faire déjà les caisses, si j'ai la petite maison, j'y serais fort bien, et m'arrangerai pour ne pas m'ennuyer après l'atelier de Paris, apportant force bras et jambes antiques.*²» Parmi les nombreux dessins conservés à la Fondation Marcello, des études de pieds et de jambes côtoient des mains refermées sur des stylets ou des boudins. La liste des clients de l'atelier de moulage du musée du Louvre³ comporte les noms du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux ou du peintre Eugène Delacroix. Ceux de Colonna ou d'Affry n'apparaissent pas. Les bras et jambes antiques que possédaient Adèle resteront donc anonymes.

¹ *Mémoires*,
13 juillet 1879,
Fondation Marcello,
Fribourg.

² Lettre à sa mère,
25 août 1860;
AEF, PM I.1.1.1860.10.

³ RIONNET 1966.

Le musée du Louvre tenait, en outre, un registre dans lequel chaque artiste devait inscrire son nom et le titre de l'œuvre qu'il venait copier. Notre duchesse n'y est pas recensée, tandis que sa correspondance et ses carnets mentionnent de nombreuses visites au musée du Louvre. Dans une lettre datée du 1^{er} décembre 1860, Adèle apprend à sa mère qu'elle a rendez-vous avec «Mr Arago directeur des beaux-arts, auquel Mme Villot [l]'a adressée pour avoir toutes les permissions possibles.⁴» Les relations amicales qu'elle entretenait avec le comte Maximilien de Nieuwerkerke, directeur général des Musées impériaux, ou Prosper Mérimée qui lui fournit en 1868 des lettres de recommandations adressées au directeur du Musée du Prado à Madrid, achèvent de nous convaincre qu'Adèle d'Affry savait comment éviter les procédures administratives contraignantes.

L'ANTIQUE ET L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

Dans son *Cahier vert*, dont elle rédige probablement l'essentiel entre 1857 et 1858 entre Rome et Paris, Adèle d'Affry écrit : «Ainsi la sculpture considérée dans l'ordre moral, idéal comme l'on voudra, sera le plus parfait des arts (du dessin toujours) parce qu'elle donnera l'idée dans son entier, rien ne le peut dissimuler dans une figure qui doit être harmonieuse de toutes parts.⁵» Dès les débuts, elle affirme que l'idée est à l'origine de toute œuvre d'art et doit s'incarner dans une forme rationnelle. Cette conception de la création n'est pas nouvelle, et fut célèbre pour avoir été formulée par Michel-Ange dans un poème.

La question du primat de l'idée ou de la forme est au centre d'une controverse qui agite le monde de l'art durant tout le XIX^e siècle. Au Salon, les critiques se plaignent tour à tour de la prolifération des *Vénus* et des *Satyres* ou du caractère trop peu antique de certaines sculptures. Face à tant d'indécision, le sculpteur Carlo Marochetti (1805-1867) conclura : «Il faudrait faire de la sculpture antique qui soit moderne.⁶»

La place des Antiques au sein de ces querelles est décisive. Le musée des Etudes de l'Ecole des Beaux-arts est créé en 1834 dans le couvent des Petits-Augustins sous l'impulsion d'Adolphe Thiers. Aux côtés des copies d'Antiques, des œuvres de Raphaël, des peintres vénitiens comme Titien, Tintoret et Véronèse, d'Ingres et de ses élèves, sont admises les

⁴ AEF, PM I.1.1.1860.17.

⁵ *Cahier Vert : Etudes sur Raphaël, Michel-Ange, etc.*, Fondation Marcello.

⁶ Voir CASO 1985.

productions des maîtres italiens des XV^e et XVI^e siècles. Les Antiques deviennent une référence parmi d'autres. La multiplication des modèles devait stimuler l'imagination des artistes, susciter des propositions originales. Cependant, cela ne crée que davantage de confusion. Artistes, critiques et public sont à la recherche d'un art «classique» auquel se référer pour juger ou même comprendre la production artistique contemporaine.

Emilien de Nieuwerkerke, assisté de Prosper Mérimée et d'Eugène Viollet-le-Duc, a tenté en 1863 de réformer le système d'enseignement à l'École des Beaux-arts. La mesure la plus concrète est l'ouverture du Salon des Refusés qui permet aux artistes de présenter leurs œuvres quand bien même elles auraient été rejetées par le jury. La réforme comprenait également l'introduction d'un cours d'esthétique assuré par Viollet-le-Duc. Le choix du professeur a ici toute son importance; l'architecte lutta durant toute sa carrière pour la reconnaissance des qualités esthétiques et historiques des sculptures médiévales face à la «calme sévérité» de l'Antique. Les élèves de l'École des Beaux-arts s'insurgèrent contre cette mesure et refusèrent d'assister au nouveau séminaire⁷.

Dans ces mêmes années s'amorce un lent mouvement qui va conduire les marbres antiques à sortir du domaine des beaux-arts pour entrer dans celui de l'archéologie. En 1861, le *Doryphore* de Polyclète est mis au jour à Pompéi. Charles Champoiseau (1830-1909) découvre entre 1863 et 1864 les fragments de la *Victoire de Samothrace*. Ces deux statues n'ont eu que très peu de répercussions sur le monde des arts⁸. Le sculpteur athénien Polyclète était fameux pour avoir légué à la postérité un traité des proportions parfaites. Emile Guillaume écrit pour la définition de «Canon» dans



Victoire en bronze «Fortuna» (musée archéologique de Naples), Collection de photographies de Marcello, Fondation Marcello.

⁷ Voir BONNET 2006.

⁸ Voir BARBILLON 2004.

son *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts* publié en 1869 : «Le *Doryphore*, ou le canon, que son auteur avait accompagné d'un livre explicatif aujourd'hui perdu, fut très célèbre dans l'Antiquité; les artistes y voyaient comme la loi suprême de l'harmonie des formes, et il fut considéré comme un ouvrage tel que l'art lui-même se trouvait fixé dans une œuvre d'art.» Mais l'auteur ne mentionne pas la découverte du *Doryphore* et n'en tire aucune conséquence pour la création contemporaine. La statue était une copie d'un original grec datant de l'époque romaine. Les mesures prises sur le marbre achevèrent de déconcerter : il était impossible de définir un canon ou de déterminer quelle partie du corps avait été utilisée comme étalon. Conservée au musée archéologique national de Naples, l'œuvre ne fut photographiée pour la première fois qu'en 1895.

«PHIDIAS ET LES MICHEL-ANGE EN COMMUNE CONTEMPLATION»

Adèle d'Affry n'entame de véritable formation artistique qu'à partir de 1860. Elle prend la décision de suivre, travestie en homme, les cours d'anatomie du docteur Sappey dans les sous-sols de l'Ecole Pratique de Médecine dès le mois de décembre. Adèle étudie en parallèle le dessin animalier au Muséum national d'histoire naturelle sous la tutelle du sculpteur Antoine-Louis Barye (1795-1875). Le confort financier relatif dont elle jouit lui permet sans doute ce que son entourage devait considérer comme une excentricité. Sa mère, cependant, avec qui elle entretenait des relations très fortes, encouragea toujours sa carrière.

Dans ses écrits, Adèle fait rarement référence à un antique ou un sculpteur antique précis. Les seules exceptions à cette règle sont le *Sénèque mourant* du musée du Louvre et le sculpteur Phidias. Tous deux apparaissent dans le contexte précis de son apprentissage et de sa compréhension des techniques de la sculpture. C'est dans une lettre adressée à Madame Révirard en 1862 que la duchesse évoque la bonne pratique du modelage : «Ainsi les yeux dans les figures de Phidias sont ajoutés en ronde bosse, sur un plan incliné du sourcil à la pommette, et, on ajoute – toujours ajouter – les deux paupières.⁹» Adèle d'Affry avait analysé finement les techniques du modelage. Elle en associait la pratique canonique au nom du sculpteur du Parthénon d'Athènes, donnant ainsi autorité à son explication tout

⁹ AEF, PM, brouillon de lettre à Madame Révirard, 15 novembre 1862.

en plaçant son apprentissage dans la lignée d'une tradition respectable. Utiliser le nom de Phidias est une manière de revendiquer une certaine indépendance face à d'autres manières et de ne pas se positionner contre les institutions officielles, les Beaux-arts ou l'Académie.

A cette époque, la duchesse fréquentait les ateliers des sculpteurs Maximilian Imhof, Auguste Clésinger et Jean-Baptiste Carpeaux. Elle n'évoque jamais son apprentissage dans l'atelier Imhof, ni ne se réclame de son enseignement. Clésinger, qu'elle surnomme «l'Immortel», est trop autoritaire et intrusif. Les deux artistes seront régulièrement brouillés. Quant à Carpeaux, la duchesse lui reconnaît une énergie et une capacité d'invention dignes de Michel-Ange, mais trouve son travail trop étrange pour désirer s'en inspirer. En outre, à la différence de l'*intelligentia* du Second Empire, Adèle n'établit pas de hiérarchie entre copie romaine et original grec. Ses nombreuses esquisses d'Antiques, non datées et de qualité inégale, sont tirées d'œuvres d'époque romaine. Parmi les académies qui nous sont parvenues, le *Faune dansant*, le *Mercure assis* et la *Vénus marine* sont conservés au musée archéologique national de Naples; le *Torse du Belvédère*, l'*Antinoüs du Belvédère*, la *Vénus Anadyomène* et la *Vénus accroupie* aux musées du Vatican; le groupe d'*Eros et Psyché* se trouve au musée du Capitole à Rome; la *Vénus Médicis* au musée des Offices à Florence; un petit camée représentant le supplice de Marsyas par Apollon est conservé à la Bibliothèque Nationale de France; le *Germanicus* au musée du Louvre.

Deux photographies issues de la collection de la duchesse présentent les corps fragmentaires de deux Vénus, l'une couverte d'un drapé mouillé et l'autre nue. Une troisième photographie montre le relief des *Danseurs Borghèse*. Ces images révèlent l'intérêt prononcé d'Adèle pour la représentation du corps. Les statues féminines sont acéphales et sans attribut. La



Empereur Nerva,
Collection de
photographies
de Marcello, Fribourg,
Fondation Marcello.

Vénus de Médicis et le *Marcellus* ont été dessinés de dos. C'est donc bien l'expressivité corporelle qui retenait toute son attention. La Fondation Marcello conserve dans l'atelier d'Adèle un petit *bozzetto* en terre cuite acéphale, dont le vêtement fluide et le mouvement évoquent les gestes des *Danseurs Borghèse*. D'autres photographies montrent un attrait particulier pour les découvertes de Pompéi et les collections du musée archéologique national de Naples. La photographie d'une Victoire ailée en bronze, le pied posé sur une sphère, les ailes déployées et les joues gonflées tandis qu'elle souffle dans une trompette, porte l'inscription manuscrite : «la vie ailée». Il semble qu'aucun dessin n'ait été réalisé d'après ces œuvres, dont le caractère expressif et pittoresque avait frappé la duchesse.

En 1861, Adèle d'Affry demande par l'entremise d'Henri Courmont, chef de la division des Beaux-arts, la permission d'étudier sur les bancs de l'Ecole des Beaux-arts. Les futurs élèves de l'Ecole devaient être lauréats d'un concours d'entrée – réaliser une académie – pour s'assurer une place dans ce prestigieux établissement. Outre ces conditions qu'elle remplissait, la duchesse justifiait son ambition par la volonté d'étudier côte à côte les œuvres de deux grands maîtres : «Je ne désirais voir que les Phidias, et les Michel-Ange devant lesquels il ne m'est pas arrivé de me trouver en commune contemplation¹⁰.» Ce n'est pas en amatrice que la duchesse sollicite cette faveur; elle fréquente à l'époque l'atelier d'Auguste Clésinger, a de bonnes aptitudes dans les domaines du dessin et du modelage. Mais le secrétaire perpétuel Charles-Léon Vinit refuse son admission. Qu'elle soit une femme n'est peut-être pas la moindre des raisons.

Par son étude des œuvres antiques, Adèle d'Affry s'efforce de reproduire une formation artistique de type académique sur le modèle de celle qui est dispensée à l'Ecole des Beaux-arts : dessin d'après les abattis, la bosse puis le modèle vivant qui prenait souvent la pose du *Faune Barberini* ou du *Gladiateur Borghèse*¹¹. La taille du marbre n'était pas enseignée et devait être apprise dans un atelier privé, tenu le plus souvent par un professeur membre de l'Académie. Le recours aux praticiens rendait d'ailleurs sa maîtrise presque inutile.

¹⁰ Lettre à
Henri Courmont
(copie autographe),
s.l.n.d. (Paris, fin 1861/
début 1862); AEF, PM.

¹¹ Voir SCHWARTZ 2011.

GÉNÈSE D'UNE SCULPTURE : LA BELLE HÉLÈNE

Dans une lettre datée du 27 novembre 1862, Adèle d'Affry donne à Auguste Clésinger des renseignements sur ses progrès dans l'apprentissage du métier de sculpteur : «J'ai appris cet été le travail du marbre, sauf ce que l'habitude peut seule enseigner, dans ce bloc donné par vous, où j'ai taillé une petite tête de faune¹².» Quelques mois plus tôt, elle lui assure qu'elle se détourne de l'étude des statues pour se tourner vers celle du modèle vivant : «(...) pour me conformer à vos avis, je travaille toujours d'après nature maintenant et me suis résignée au mannequin aussi ! Mais j'ai mille peines à me procurer des modèles, et ils posent ici avec toute la mauvaise grâce possible¹³.» Clésinger remplit la fonction de professeur auprès de d'Adèle d'Affry, la guidant dans les aspects techniques de sa formation. La duchesse n'est pas une autodidacte.

C'est au début de l'année 1860, dans son atelier parisien, qu'elle commence sa *Belle Hélène* : «Je vais voir si Barbedienne ne me demande pas trop cher pour faire l'Hélène en bronze, pour une pendule, cela ne coûtera pas plus cher qu'un autre bronze, et j'aurai fait d'une pierre deux coups en réalisant mon œuvre pour l'éternité¹⁴.» Deux dessins conservés à la Fondation Marcello peuvent avoir été des études préparatoires pour cette œuvre. Le premier réalisé au crayon graphite porte l'inscription manuscrite «ELENA». Il représente une figure féminine de dos, son visage de profil a le nez fin et droit d'une statue grecque. Sur le second, une sanguine, *Hélène* est adossée à un coussin moelleux, la tête légèrement détournée et la main droite posée sur le genou gauche. Cette version est proche de l'*Hélène* trônante en bronze conservé au Musée d'art et d'histoire Fribourg.

Cette attitude, topique durant le XIX^e siècle, s'inspire de l'*Agrippine assise* du musée du Capitole à Rome. En outre, Adèle d'Affry connaissait sans doute, de Clésinger, la *George Sand à l'antique* datée de 1847 et le groupe de *Cornélie et ses fils* de 1861. Tous deux ont recours au motif de la matrone romaine assise sur un trône à accotoirs et dossier plein. En 1861, alors qu'Adèle poursuit sa collaboration avec Clésinger à Rome, elle décide d'augmenter la taille de sa terre cuite. Clésinger a sculpté une *Hélène* dans les mêmes années. La *Belle Hélène* de la duchesse doit beaucoup à la collaboration des deux artistes. Le traitement gracieux du corps ainsi que la sensualité du drapé sont proches de la manière du sculpteur. Il devait être stimulant pour Adèle de concevoir sa propre version du sujet et de

¹² Lettre à Auguste Clésinger, 27 novembre 1862; AEF, PM.

¹³ AEF, PM, lettre au sculpteur Jean-Baptiste Clésinger, 15 février 1862.

¹⁴ AEF, PM I 1.1.1860.8, lettre à sa mère, 19 août 1860.



pouvoir la confronter au projet d'un sculpteur confirmé.

Après le succès de sa *Bianca Capello* au Salon parisien de 1863, où la duchesse expose pour la première fois sous le pseudonyme de Marcello, plus que les Antiques le modèle vivant et l'inspiration sur le vif prendront une importance particulière pour l'artiste. La genèse de ses bustes se trouvera désormais liée à une anecdote précise, devenue mythe de fondation. Ainsi la *Bianca Capello* serait née de l'impression forte laissée dans l'esprit d'Adèle par le visage impérieux et cruel d'une belle inconnue; la *Gorgone*, de la puissance du chant de Madame Révirard interprétant l'*Air de la Gorgone* de Lully; et la *Pythie*, de la danse des jeunes Zingaras qu'elle dessinait en Espagne et à Rome entre 1868 et 1869.

T. S.



Hécate et Cerbère,
présentée à l'Exposition
Universelle de 1867 à
Paris, aujourd'hui installée
sur l'esplanade du Faubourg
de Celleneuve à Montpellier,
Collection de photographies
de Marcello, Fondation
Marcello.

Ci-contre:
Marcello,
La belle Hélène, 1861;
bronze, 44 x 21 x 42 cm;
MAHF 2006-112
Une confrontation
artistique avec
Auguste Clésinger.

BIBLIOGRAPHIE

BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*, Paris 2004

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'Ecole des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle antique*, Rennes 2006

DE CASO Jacques, «Comprendre James Pradier », in Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit et Alain Pasquier (dir.), *D'après l'antique*, catalogue d'exposition du Musée du Louvre, Paris 2000, pp. 13-42

RIONNET Françoise, *L'atelier de moulage du musée du Louvre : 1794-1928*, Paris 1996

SCHWARTZ Emmanuel, «Poser l'antique», in Jean-Pierre Cuzin, Jean-René Gaborit et Alain Pasquier (dir.), *D'après l'antique*, catalogue d'exposition du Musée du Louvre, Paris 2000, pp. 103-109

SILVESTRI Tatiana, *Marcello et la crise du modèle antique*, mémoire de l'Ecole du Louvre sous la direction de Pascal Griener et Guilhem Scherf, Paris 2013