

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

Artikel: Une rencontre romaine
Autor: Armiñán, Carmen de
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-825652>

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>

UNE RENCONTRE ROMAINE

Entre la sculptrice et le peintre espagnol, fort coté, Eduardo Rosalès, une relation nouée à Rome dans un contexte fait de cosmopolitisme chic et de romantisme choc.

PAR CARMEN DE ARMIÑÁN

Historienne de l'art espagnole, Carmen de Armiñán est l'arrière-arrière-petite-fille du peintre Rosalès à qui elle a consacré sa thèse de doctorat (*Nouvelles perspectives sur la figure du peintre Eduardo Rosalès (1836-1873) et sa fortune critique*. Université Complutense de Madrid, 2014).



C'est dans le melting-pot culturel romain que Marcello rencontra le peintre espagnol Eduardo Rosalès (1836-1873). Né à Madrid dans une famille modeste, issu de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, il complétait sa formation dans la ville pontificale où il vécut de 1857 à 1869, grâce à une pension du gouvernement. Il y peignit les deux œuvres qui le consacrèrent, et qui sont essentielles pour la peinture espagnole du moment. La première (*La reine Isabelle la Catholique dicte son testament*) s'inscrit dans la tradition issue de Velazquez, la deuxième (*La mort de Lucrèce*) dans la modernité. Davantage que la France, par exemple, l'Espagne était encore ancrée dans l'académisme.

Ci-contre:
Photographie
d'Eduardo Rosalès

ROME, ANNÉES 1860 : GLORIEUSE, DÉCADENTE ET SALE

Rome, destination obligée depuis le XVI^e siècle pour tout artiste désireux de compléter sa formation, en hébergeait au XIX^e une grande colonie dont les membres, venus de nombreux pays européens et d'Amérique du Nord, vivaient dans un échange permanent d'influences. La majesté de ses ruines et la densité de ses œuvres d'art faisaient de Rome un lieu d'études et de travail idéal : la ville concentrait, «catalysait et, en un certain sens, avalisait ce que l'on débattait internationalement¹». Rosalès fut un des nombreux peintres à vivre cette expérience.

La Rome qu'il connut était très différente de l'actuelle. Le plan médiéval et celui de la Renaissance restaient intacts, les vestiges du Forum, du Capitole et du Colisée n'avaient quasiment pas changé d'aspect depuis un temps immémorial. Cette vieille cité d'une immense beauté subjuguait par son caractère décadent et mélancolique. Le centre offrait un mélange de temples en ruines, d'arcs détruits, de murs démolis envahis de mauvaise herbe; au Forum, appelé populairement *campo vaccino* puisque les vaches y paissaient, des débris de sculptures gisaient partout. Les palais vieilliss de la Renaissance et du baroque appartenant à l'ancienne aristocratie romaine des Colonna, des Chigi, des Borghese ou des Orsini conservaient cependant une infinité de sculptures et de peintures des grands maîtres. Nombre des trésors artistiques accumulés par les papes au cours des siècles étaient exposés dans les églises disséminées partout dans la ville, capitale des Etats pontificaux.

Le pèlerinage obligé des artistes se prolongea au long du XIX^e siècle jusqu'au moment où ils cessèrent de se fixer sur le passé, et Paris prit le relais. Cela coïncida avec la réalisation de l'unité italienne. En 1870, Rome

¹ MALTESE 1985, p. 59.

étant devenue la capitale du nouveau royaume, on voulut rafraîchir son apparence en démolissant de vieux édifices, en nettoyant des rues et des places, en endiguant le Tibre pour prévenir les inondations – et ce fut la fin des aquarelles d’Ettore Roesler Franz, avec leurs blanchisseuses sur les rives du fleuve... Bref, on effaçait définitivement la patine antique. «La vieille Rome sera belle toujours et devant les nouveaux quartiers il faut simplement fermer les yeux²», écrivait Jacob Burckhardt à Max Alioth le 23 août 1883. L’historien prussien Ferdinand Gregorovius, qui habitait la ville depuis 1852, soupirait de son côté : «Pietro Rosa a commandé de nettoyer le Colisée, il a ordonné d’enlever toutes les plantes qui l’ornaient³.» Rosalès, quittant Rome définitivement en 1869, ne vécut pas ce changement. Son ami le peintre Martín Rico (1833-1908) raconte dans ses mémoires que son ami et collègue Mariano Fortuny (1838-1874), qui revint en 1872 après un temps d’absence, n’aimait pas la ville nouvelle : «L’ambiance de Rome commença à lui déplaire car elle perdait le caractère de la Rome des Papes pour être la capitale de l’Italie⁴.» Cette Rome glorieuse, belle et sale où Rosalès vécut, parmi une foule d’artistes de toute l’Europe, c’est la Rome qu’Adèle d’Affry connut, d’abord à travers la famille Colonna puis à travers ses amis artistes.

LA VILLA MEDICIS, ACADÉMIE DE FRANCE

Remontons dans le temps. L’inclination pour le classicisme existait dans l’art européen depuis la fondation des académies de beaux-arts; l’une des premières fut la française, fondée en 1666 par Louis XIV sur le modèle de l’académie italienne de Saint-Luc, suivie – après beaucoup d’années – par l’espagnole, fondée par Ferdinand VI en 1752⁵. L’admiration pour les thèmes et le style classiques combinée avec la soumission aux règles de l’Académie parisienne, qui promouvait l’apprentissage dans la patrie de l’art (Poussin passa la plupart de sa vie à Rome, par exemple), créèrent dans toute l’Europe cultivée un goût uniforme et une dévotion pour Rome qui serait, plus que jamais, le but des voyages des artistes.

L’Académie parisienne s’installa à la Villa Médicis de Rome en 1803 et domina aussitôt la scène artistique locale, en digne représentante d’une nation alors hégémonique en Europe. Napoléon s’appropria le palais, et quand les Italiens le réclamèrent, à la faveur de la Restauration en France, les Français refusèrent de le rendre en alléguant qu’il n’y avait pas

² Cité dans : AA.VV., *Il fondo fotografico del piano regolatore di Roma*, 1883. *La visione trasformata*, Rome 2002, p. 13.

³ Cité dans MATITTI 2008, p. 211.

⁴ Martín RICO, *Recuerdos de mi vida*, Madrid 1906, p. 70.

⁵ PEVSNER 1982, p. 109.

de meilleure lignée que les Bourbons, descendants de la reine Marie de Médicis, pour posséder l'édifice, et pas de meilleure nation que la France pour exalter les beaux-arts⁶. L'appropriation du grand art italien – au-delà du seul palais – contribuait ainsi à légitimer la monarchie française et à justifier le classicisme qu'elle promouvait.

Le Prix de Rome avait été instauré au XVII^e siècle au moment de la fondation de l'Académie⁷. Le gouvernement français récompensait les élèves avec un séjour de quatre ans dans la Ville éternelle et ceux-ci, en échange, devaient faire une copie de quelque peinture ou sculpture importante, ou bien réaliser une peinture d'histoire. L'Espagne copia ce modèle. En 1848 le gouvernement espagnol établit les pensions à Rome, bien qu'une Académie d'Espagne n'y fut installée qu'en 1873. Dans l'intervalle, les artistes de ce pays devaient se débrouiller seuls, en se soutenant mutuellement. Rosalès vécut précisément dans cette période où les liens d'amitié furent d'une importance essentielle.

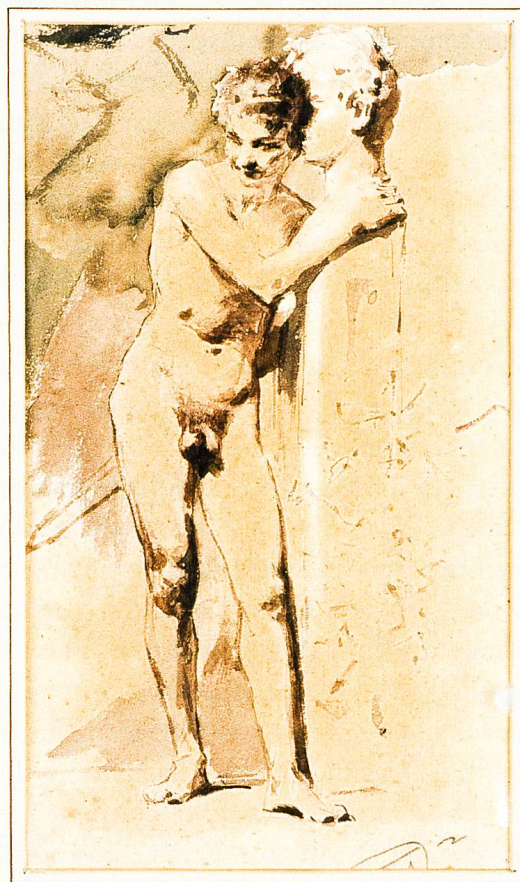
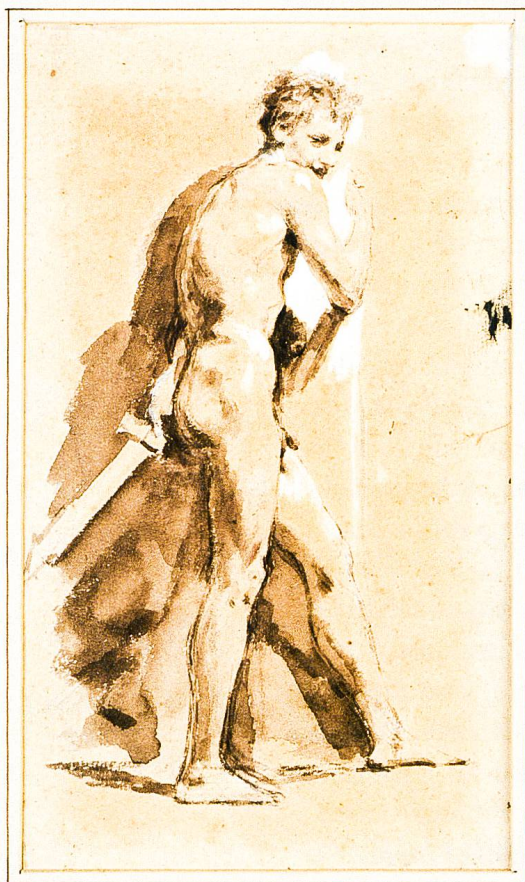
A Rome, les artistes nourrissaient leur sensibilité avec les œuvres d'art qui les entouraient, en même temps qu'ils s'exerçaient dans le dessin ou le modelage, car ils avaient tout à proximité : les temples antiques, les majestueuses églises baroques, les peintures de la Renaissance. Pour le dessin académique, ils se rendaient dans des ateliers spécialisés, comme la célèbre académie Gigi, via Margutta, fréquentée par de nombreux artistes, dont Rosalès et son compatriote Fortuny. Son fondateur était un ancien modèle vivant, Luigi Tallarici. Moyennant trois liras par mois, les étudiants avaient droit aux cours de Nu et de Vêtement. Dans ses dernières années, les dessins de Fortuny étaient tellement cotés que les marchands attendaient devant l'académie pour les acheter, et l'astucieux Luigi en profitait. Un dialogue entre le directeur de l'académie et l'artiste catalan le fait comprendre : «Mais qu'est-ce que vous dites, maître Fortuny ? Je ne veux pas que vous payiez des mensualités. Donnez-moi, seulement de temps en temps, quelque dessin pas vraiment réussi. Et je dis pas réussi à cause de l'incompétence du modèle, comprenez-moi, pas de la vôtre! L'Espagnol riait et consentait...⁸»

On pouvait aussi copier des statues dans les académies de beaux-arts, à la Villa Médicis de préférence, ainsi que l'atteste le peintre Federico de Madrazo (1815-1894) à son père dans sa première lettre de Rome, le 29 octobre 1839 : «Comme ils sont bien là, les pensionnaires français ! S'ils ne deviennent pas de grands peintres, c'est parce qu'ils n'en veulent pas, ils ont tout : de bonnes statues, des palais, de bons ateliers, des modèles,

⁶ Albert BOIME, «The Prix de Rome. Images of Authority and Threshold of Official Success», dans : *Art Journal*, 1984, p. 284.

⁷ Voir GRUNCHEC 1989.

⁸ Augusto JANDOLO, *Studi e modelli di via Margutta*, Milan 1953, p. 60.



Mariano Fortuny,
Deux études de nus, 1868;
lavis à l'encre sépia
rehaussé de gouache
blanche, 42.5 x 50.5 cm;
MAHF 2006-171 a-b
Les marchands attendaient
devant l'académie pour
acheter ses dessins.

de bons jardins, d'excellents plâtres, enfin, tout ce qui est nécessaire et encore plus⁹. Et Fortuny à son grand-père : «Vous saurez que je parle déjà l'italien et que je vais dessiner à l'Académie de France, qui est la meilleure à cause de la collection de statues, abondante et choisie¹⁰.» Evidemment, pour travailler à la Villa Médicis il fallait des relations; Fortuny les avait en raison de ses relations commerciales avec Paris et de son amitié avec les artistes pensionnaires français comme, par exemple, le sculpteur Prosper d'Épinay (1836-1914) et surtout le peintre Henry Regnault (1843-1871), mais aussi Ernest Antoine Auguste Hébert (1817-1908), directeur entre 1861 et 1867. Il est bien possible que Fortuny facilitait l'entrée de ses amis espagnols les plus proches, mais nous n'avons pas la preuve que Rosalès y copiait, bien qu'il visitât l'académie de temps en temps. Une autre visiteuse assidue était la sculptrice Adèle d'Affry, dite Marcello, avec qui le directeur Hébert et Regnault maintinrent une étroite amitié.

⁹ DIEZ 1998, p. 274.

¹⁰ Cité dans GONZÁLEZ et MARTÍ 1996, p. 32.

LE QUARTIER DES ARTISTES ET LEURS ASSOCIATIONS

Le quartier des artistes se situait aux abords de la Piazza del Popolo. Cette place, qui date du XVI^e siècle, où confluent la via Ripetta, la via del Babuino et le Corso – ce que l'on appelle le Trident – avait été construite pour faciliter le passage des pèlerins vers Saint-Pierre. La présence d'artistes dans le quartier est documentée dès cette époque¹¹. Il faut ajouter aux rues du Trident la via Margutta, au pied des jardins du Pincio, où se trouvait l'académie Gigi et s'installèrent la plupart des ateliers des peintres (certains perdurent encore aujourd'hui).

Dès les années 1820, les premières associations artistiques avaient aussi été installées dans le secteur comme, par exemple, la *Società degli Amatori e Cultori di Belli Arti* fondée pour promouvoir les beaux-arts; car il n'existait pas à Rome un système d'expositions nationales où les artistes pussent montrer leurs œuvres, comme à Madrid ou à Paris. Une autre association, héritière de la précédente, était le *Circolo Artistico*, dont le palais de la via Alibert était décoré chaque année par les artistes pour les fêtes de carnaval, dont les Romains étaient friands. Le *Circolo Artistico* était présidé par le prince Baldassare Odescalchi (1844-1909), grand mécène et créateur des expositions biennales.¹² Il faut ajouter à ces lieux de sociabilité les soirées que l'aristocratie romaine organisait dans ses palais pour les artistes de la ville, comme le prince Odescalchi, précisément, ou le prince Torlonia, ou encore le prince Giovanni Colonna, marié avec la noble espagnole Isabel Álvarez de Toledo, fille du marquis de Villafranca, et par conséquent, plus proche des Espagnols que ce couple aida et pourvut de contacts¹³. Giovanni Colonna, frère aîné de Carlo, était par ailleurs le beau-frère d'Adèle d'Affry.

La colonie artistique de Rome se réunissait volontiers au célèbre Café Greco, via Condotti, où peintres, sculpteurs, musiciens et écrivains de toutes nationalités se rencontraient depuis le XVIII^e siècle, et dans lequel les Espagnols avaient une salle particulière car ils étaient nombreux. Diego de Angelis les décrit ainsi : «Dans ces vingt années, de 1865 à 1885, les artistes espagnols eurent une position à Rome qu'aucun autre groupe d'artistes n'avait jamais eue. Pendant tout ce temps ils furent les arbitres et les directeurs de la pensée artistique romaine. (...) Il est difficile aujourd'hui de se rendre compte de l'influence morale et matérielle que Fortuny et ses disciples exercèrent alors¹⁴.»

Le Catalan Mariano Fortuny fut en effet l'un des peintres le plus célèbres de la communauté internationale, plus particulièrement latine, de Rome, et son style fut très imité. Si Rosalès brandissait le drapeau de la peinture d'histoire,

¹¹ MATIITI 2008, p. 219.

¹² ENRICO CASTELNUOVO, *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milan 1991, pp. 629-652.

¹³ GONZÁLEZ et MARTÍ 1996, p. 26.

¹⁴ DIEGO DE ANGELIS, *Le cronache del Caffè Greco*, Rome 1930, p. 80.

ce qui le situait dans la ligne du grand art espagnol du Siècle d'or, Fortuny représentait la nouvelle peinture qui triomphait dans les Salons de Paris et que la bourgeoisie réclamait pour décorer ses maisons, celle des petits formats, et du style *papillotant*, grâce à quoi le peintre catalan s'enrichit et fit la fortune de son marchand français Goupil, tandis que le Madrilène mourut pauvre. Le fait que Fortuny avait épousé la fille de Federico de Madrazo, Cecilia, contribua à son succès. Madrazo dominait la scène artistique espagnole depuis la décennie 1840, non seulement en raison de sa carrière triomphale comme peintre mais encore par les nombreux postes qu'il occupa : peintre de la cour sous Isabelle II, directeur du musée du Prado, de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando... Son influence s'était répandue à Paris, à Rome, à Londres, où il avait vécu et avait des relations importantes. Les soirées organisées par Cecilia de Madrazo dans sa magnifique villa romaine, où elle s'asseyait souvent au piano pour interpréter des chansons, parfois accompagnée par le peintre Henri Regnault (ami et grand admirateur de Fortuny), constituaient un centre d'attraction dans la colonie artistique. Marcello loua un atelier à côté de celui de Fortuny, via Flaminia.

Rosalès et Fortuny : les deux peintres eurent des trajectoires diverses et considéraient l'art de façon différente, mais ils s'estimaient et se respectaient; Fortuny posa pour Rosalès, par exemple (*Hamlet et Ophélie*, 1871). Le hasard les fit mourir jeunes, au sommet de leur carrière, Rosalès en 1873 et Fortuny en 1874. Autour d'eux se forma le groupe des Espagnols arrivés à Rome entre 1858 et 1873, date à laquelle l'Académie d'Espagne fut fondée à Rome. Rosalès en fut nommé le premier directeur, poste que le Madrilène accepta avec joie mais qu'il ne put pas exercer car, déjà malade, il mourut quelques mois après.

Si Marcello fut sensible au rayonnement de Fortuny, qu'elle admirait, elle ne résista pas à la fascination exercée par Rosalès, avec qui elle se lia d'amitié. Dans un essai publié par *El Liberal* le 25 juin 1894, le peintre Vicente Palmaroli décrit ainsi cet homme physiquement attractif et doté d'une personnalité charismatique : «Rosalès était grand, beau, avec un regard intelligent et doux, mélancolique, comme tous ceux qui sont destinés à mourir de la cruelle et terrible maladie, la phtisie. Son caractère était réflexif, froid et réservé; il eut beaucoup d'amis, quelques uns intimes. (...). Il ne s'occupa jamais de politique, mais ses idées étaient vraiment libérales. Il s'habillait avec simplicité et avec beaucoup de soin et d'élégance. Artiste sensible, il adorait la musique. Il connaissait très bien la littérature espagnole et quand il arriva en Italie, il aima et cultiva l'italienne. Ses lettres sont des modèles d'expression claire et simple, et sa structure littéraire très élégante.»



Photographie
d'Eduardo Rosalès

UNE CORRESPONDANCE ASYMÉTRIQUE

Eduardo Rosalès et Marcello se connurent à Rome en 1868. Rosalès vivait son meilleur moment. Il venait de participer à l'Exposition universelle de Paris en 1867, à laquelle son *Testament d'Isabelle la catholique* gagna la première médaille d'or et lui-même la Légion d'honneur. Rentré à Rome à la fin de l'année 1867, installé chez son ami le consul du Chili Joaquín Santos, il soignait sa tuberculose. La duchesse Castiglione-Colonna, elle aussi, avait participé à l'Exposition de Paris avec plusieurs sculptures¹⁵ et reçu bon accueil de la critique, à défaut de prix. Rentrée à Rome, elle vivait à l'ambassade d'Autriche-Hongrie invitée auprès de sa sœur Cécile, épouse du diplomate autrichien Maurice d'Ottensfels. Le consul Santos donnait force soirées où étaient invités, entre autres, Raimundo de Madrazo et Fortuny¹⁶. Peut-être la duchesse accompagna-t-elle sa sœur et son beau-frère à l'une de ces soirées, et connut ainsi Rosalès; à moins que ce ne fut dans le cadre d'une autre réunion d'artistes, avec ses amis les peintres français de la Villa Médicis, comme Henri Regnault, ou à travers Fortuny, le plus proche d'eux, ou même dans l'atelier de ce dernier. Dans la Rome d'alors, où presque tous les artistes habitaient autour de la place d'Espagne et fréquentaient les mêmes endroits, il était facile de se rencontrer.

Le 11 juillet 1868, Rosalès se marie à Rome, par procuration, avec Maxima Martínez de Pedrosa. Le 6 août, le mariage est ratifié à Madrid et le couple voyage à San Sebastian; au milieu du mois, le peintre part à la station balnéaire de Panticosa pour se remettre de sa maladie.¹⁷ Pendant ce temps, Adèle est à Cauterets, station thermale des Pyrénées françaises. Elle écrit à Rosalès; quand le peintre espagnol retourne à San Sebastian, fin août, il lui répond. Il écrit en italien et lui donne des conseils sur le voyage à Madrid que la duchesse programmait avec ses amis Henri Regnault et Georges Clairin. Voici cette lettre inédite, conservée aux Archives de l'Etat de Fribourg :

¹⁵ Voir l'article d'Alexandre Dafflon dans ce dossier.

¹⁶ CHACÓN 1925, p. 133.

¹⁷ RUBIO 2002, p. 113.

« CHÈRE DUCHESSSE, »

« Aujourd'hui j'ai reçu votre dernière lettre de Cauterets, qui est arrivée après mon départ le 28, et comme vous m'annoncez votre voyage à Madrid le 3 ou 4, j'ai pensé adresser la mienne directement à l'Hôtel Rusia.

« Je ne rentrerai pas à Madrid jusqu'au 10 et le fait de ne pas vous rencontrer me chagrine, parce que j'aurais aimé vous accompagner un jour au Musée, mais pourquoi pensez-vous y rester si peu de temps ? Vous me dites que vous partez dimanche, donc vous ne restez pas plus de 4 ou 5 jours, cela me semble peu. Je serais désolé que la présente ne vous arrive pas à temps, mais ce n'est pas ma faute. Je vous envoie la lettre chez Monsieur Madrazo qui vous accompagnera. N'oubliez pas de visiter aussi le Musée Royal, l'Académie des Beaux-Arts, le Musée National, le Musée de l'Armée, le Palais Royal (les souverains ne sont pas à Madrid) et, finalement, vous devez voir l'Escorial et Tolède. Monsieur Madrazo vous montrera les tableaux de Goya répartis entre des églises et des particuliers.

« Je vous laisse maintenant en vous suppliant de me donner vos impressions de ma ville natale... Elle n'est pas belle, pas monumentale, mais je l'aime énormément, ce ciel très beau et cet air fin et léger, j'espère que vous y aurez de bons jours. Cela dit, actuellement elle est déserte, toutes les familles sont à la campagne.

*« Écrivez-moi à la rue San Bernardo, dois-je le faire chez Monsieur d'Espiard à Paris ?
« Au revoir, n'oubliez pas que je veux savoir l'effet que ces musées vous ont fait. J'ai beaucoup de considération pour votre avis et j'aurais aimé partager vos impressions et jouir de votre bonne compagnie, mais ce ne sera pas possible, qu'est-ce que vous faites cet hiver ?*

« Au revoir, à une autre fois, je serai toujours votre très affectionné, Rosalès.¹⁸»

La lettre n'a pas un ton amoureux, le scripteur étant fraîchement marié, ce qui ne l'empêche pas de s'enquérir des projets de la duchesse pour le prochain hiver... Marié ou non, Rosalès était un séducteur, qui ne s'est pas privé précédemment de parler de ses conquêtes romaines dans les lettres qu'il envoyait à Madrid. Néanmoins, autant qu'on le sache il ne parle d'Adèle dans aucune autre lettre que celle-là, peut-être parce qu'il était déjà fiancé à Maximina quand l'idylle eut lieu.

C'est Adèle qui parle de lui, dans plusieurs lettres à sa mère. Dans la première, datée de Madrid le 11 novembre 1868, elle se plaint que «le divin

¹⁸ Traduction de l'auteure.

¹⁹ Archives de l'Etat de Fribourg, Papiers Marcello (ci-après: AEF), PM I.1.1.1868.35.

Ci-contre:
Marcello, *La Rosina*, 1869;
terre cuite, 39.5 x 15.5 x 27
cm; MAHF 2006-113
Un modèle : la «petite
Madrazo», belle-sœur
de Mariano Fortuny.

Rosalès»¹⁹ ne lui écrit pas. Dans la deuxième, écrite à Rome le 19 janvier 1869, elle se flatte de n'avoir «pas donné signe de vie à Rosalès²⁰», affirmant que cela ne la préoccupe nullement. La troisième est du 30 janvier : «Le bon Dieu me donne toujours des dilemmes insupportables. Le divin Rosalès a paru dans mon atelier de praticiens tout à coup, irrité, blessé de ce que je ne lui ai pas donné signe de vie, et j'ai continué de même, il est fâché, et moi dégoûtée de la vie, de ces luttes perpétuelles où je me donne tant de mal pour bien faire, rester honnête et fidèle à la loi divine, et comme récompense, je patauge dans les ennuis, les impossibilités de toute sorte, sans avancer dans ma carrière d'art et sans me marier.²¹»

La quatrième, du 5 février, laisse percer un peu de dépit : «J'ai pour voisins tous les espagnols dans le quartier de la porte du Peuple, Fortuny, dont j'aime tant les ouvrages au bout du jardin. Le divin Rosalès, lui, loge très loin de là, il est occupé, je crois, de la petite Madrazo – vous savez que son oncle Ochoa m'a dit à Madrid que Rosalès était son idéal, qu'elle avait été désolée de son mariage – sœur de Mme Fortuny, elle va dans le monde avec lui, Rosalès et une pianiste. Je les ai vus dimanche à l'Académie, et il n'y a sorte de politesse que je n'ai faite à cette petite Madrazo, nous nous chérissons. Et je persiste à laisser ce divin personnage à ses affaires, ce qui le fait peut-être un peu enrager. Je ne suis pas jalouse, c'est très bon mais je plante là qui ne me montre pas assez d'affection, tout carrément.²²»

Selon cette dernière lettre, Eduardo et Adèle continuèrent à se voir pendant l'hiver 1868 et le printemps 1869. Rentrée d'Espagne, elle accepta l'invitation de Fortuny d'occuper une partie de son nouvel atelier, à la voie Flaminia. La Fondation Marcello conserve une photo du peintre catalan et deux dessins de nus académiques signés par lui. Quant à la «petite Madrazo» mentionnée dans la lettre, il s'agit d'Isabel, la sœur de Cecilia Fortuny; quand elle n'était pas à Paris, Isabel de Madrazo habitait à Rome avec elle. Elle semble avoir été pour le moins cyclothymique. Leur père, le peintre Federico de Madrazo, dit dans ses lettres à son fils Raimundo, à Paris, combien cette fille le préoccupe; quelques années après, elle fut d'ailleurs internée dans un hôpital psychiatrique à Madrid²³. Marcello l'utilisa comme modèle dans une sculpture, *La Rosina* (1869), qui représente la protagoniste de l'opéra de Rossini *Le Barbier de Séville*²⁴.

²⁰ AEF, PM I.1.1.1868.4.

²¹ AEF, PM I.1.1.1868.7.

²² AEF, PM I.1.1.1868.10.

²³ Díez 1994, p. 673.
Federico de Madrazo mentionne aussi Adèle d'Affry dans une lettre à son fils Raimundo le 13 octobre 1868 : «Hier vint la duchesse de Castiglione, qui connaît Cecilia de Rome (où elle retourne) et qui a été à l'atelier de Mariano; c'est une vraie géante.»

²⁴ PIERRE 2010, p. 204, note 51.



La Rosina
in marmo
E' già scritta
... Coppetta



ROSALÈS DANS L'ŒUVRE DE MARCELLO

Au printemps de 1868 Marcello travaille à sa sculpture *La Bacchante fatiguée*. Le thème mythologique des bacchantes (des personnages féminins qui accompagnent le dieu Bacchus dans ses fêtes ou bacchanales, en se laissant porter par le délire de ses danses nocturnes), l'attirait depuis sa jeunesse²⁵. Comme références formelles et iconographiques, elle utilisa un Bacchus de Michel-Ange et le groupe sculpté *La Danse*, que son ami Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) avait réalisé pour l'Opéra de Paris. Mais elle représente sa bacchante d'une manière peu conventionnelle : non pas possédée par la frénésie du moment, mais par la douce lassitude d'après...

L'œuvre fut envoyée au Salon de Paris au printemps de 1869, par l'entremise du comte Nieuwerkerke, directeur général des Musées de France. Quelques critiques remarquèrent la charge sexuelle de la

Marcello, *La Bacchante fatiguée*, 1868; marbre, 95 x 56 x 35 cm; MAHF 2006-104
Un modèle masculin pour une sculpture androgyne ?

²⁵ Anita PETROVSKI, *La Bacchante fatiguée*, fiche du Musée d'art et d'histoire de Fribourg, 2010.

²⁶ «Salon de 1869, IV. Sculpture », dans: *Le Moniteur des Arts*, 11 juin 1869; cité dans PIERRE 2010, p. 146.

sculpture, comme Ernest Fillonneau : «Marcello, qui doit avoir Prométhée quelque part dans sa généalogie, puisque son ciseau communique au marbre le feu du sentiment et de la passion, modifie très heureusement la tradition en ce qui concerne la *Bacchante*. Ce n'est plus l'épaisse et vulgaire créature dont les appâts grossiers n'inspirent qu'un dégoût plus ou moins prononcé. L'interprétation de Marcello, si intelligente dans sa poésie, adoucit les lignes, donne au galbe de l'élégance et aux traits de la finesse. La sensualité domine encore, et il le faut (...) On s'attache, malgré soi, à cette ravissante tête prise par les vapeurs de l'amour, on voudrait fixer ce regard qui se voile, et attendre le réveil de ses charmes assoupis.²⁶» Prosper Mérimée, ami de la sculptrice, lui écrivit le 2 juin 1869 : «J'ai vu votre *Bacchante*. Elle me plaît. Toutefois, je trouve qu'elle a le visage trop large du

bas, je veux dire la mâchoire un peu carrée. On prétend faussement que les romanciers et les artistes font toujours leur portrait. Je voudrais que vous eussiez posé pour la mâchoire de votre *Bacchante*. Je trouve encore que le muscle du col du côté droit est un peu saillant. Les yeux et la bouche sont excellentissimes²⁷.»

Les caractéristiques quelque peu androgynes auxquelles fait référence l'écrivain français s'expliquent peut-être par l'utilisation d'un modèle masculin. Marcello avait pour habitude de faire poser amis ou parents pour ses sculptures : ainsi de *La Belle Romaine* (un portrait de sa cousine Olga, la marquise de Talleney), ou de *Medjé* (Madame Rodocanachi, Isabelle Raynouard). Selon sa mère, la *Bacchante* fut modelée à partir des traits de Rosalès.²⁸ Si l'artiste voulut donner une expression amoureuse au visage de la *Bacchante*, l'homme qui devait être le plus proche d'elle à ce moment-là était le peintre espagnol. La tradition familiale des Affry ne met pas la chose en doute. Ghislain de Diesbach l'affirme : «*La Bacchante fatiguée*, pour laquelle le beau Rosalès posa...», et il note : «Ce peintre espagnol que la duchesse appelait "le divin Rosalès" était un séducteur. Il plaisait beaucoup à Madame Madrazo et à la duchesse, qui passait, avec lui, de la coquetterie à la dispute, et vice versa²⁹.»

Il y a au château d'Affry, à Givisiez, deux photos de Rosalès, l'une en demi-profil et l'autre de face, ainsi qu'un dessin exécuté par Marcello à partir de celle-ci. Même si la *Bacchante* a la tête légèrement penchée, le regard bas et la bouche entrouverte, la forme des lèvres, le menton, le nez et les paupières sont très semblables à ceux de Rosalès tel qu'on le voit dans cette photo et dans le dessin. L'expression mélancolique du visage est aussi la même. L'évidence, c'est que la sculpture est complètement androgyne, puisque les traits sont masculins, tandis que le buste est féminin (la sculptrice utilisa une modèle américaine). L'utilisation de la mythologie dans une interprétation symboliste par Marcello est au demeurant un problème complexe qui mériterait d'être approfondi;



Croquis
d'Eduardo Rosalès

²⁷ Cité dans PIERRE 2010, p. 147, note 100.

²⁸ BESSIS 1980, p. 143.

²⁹ Ghislain DE DIESBACH, *La double vie de la duchesse Colonna*, Paris 1988, p. 239.



Marcello, tête de Christ (*Ecce homo*), 1877; marbre, 97 x 70 x 40 cm; MAHF 2006-110
La noble souffrance d'un modèle espagnol... posthume ?

le thème de l'androgynie, que les symbolistes utilisèrent quelques années après, signalerait alors Marcello comme précurseur de cette école.

Mais l'histoire ne finit pas ici. Il reste encore une sculpture que Marcello fit en s'inspirant de Rosalès, et cette fois, la ressemblance est étonnante. En 1874, l'artiste reçut commande d'un Christ aux jardins des oliviers. Le 27 juin, elle écrivait à sa mère : «J'ai travaillé le Christ ces deux jours. (...) C'est la tête de Rosalès.»³⁰ La sculpture fut envoyée au Salon de Paris de 1875 et le critique Adriani en parle dans le *Moniteur des Arts* le 30 avril 1875 : «La duchesse Colonna (Marcello) vient d'envoyer au Salon trois magnifiques bustes, trois types très divers : un Christ plein d'énergie, vrai morceau de maître, dont les traits conservent dans la souffrance une noblesse due peut-être au caractère espagnol de la tête...»³¹

Cette sculpture en marbre se trouve au musée de Fribourg. A Givisiez, la Fondation Marcello conserve sa version en plâtre. Ce qui est curieux est qu'elle rappelle les traits

du *Christ gisant* d'Agapito Vallmitjana (1872) exposé à l'Exposition Universelle de Vienne de 1873, à laquelle Marcello participa avec une œuvre, et où elle put contempler, peut-être, la sculpture de l'artiste espagnol. Cette pièce fut, au demeurant, très louée pour sa virtuosité. Rosalès ne posa pas pour la duchesse à ce moment-là, parce qu'il était mort le 11 septembre 1873, mais l'artiste dut s'inspirer des photos qu'elle avait de lui, peut-être de la sculpture de Vallmitjana et, bien sûr, de ses souvenirs.

Eduardo Rosalès et Adèle d'Affry étaient nés la même année, en 1836, et les deux moururent de la tuberculose, Rosalès en 1873 et Adèle en 1879. Ils partageaient la même passion pour la vie et pour l'art, à part le goût de la musique et la littérature. Un certain sentiment romantique imprègne leurs œuvres et la mélancolie est toujours présente dans leurs

³⁰ AEF, PM I.1.1.1874.36.

³¹ Cité dans PIERRE 2010, p. 91.

lettres, peut-être parce que tous deux présentaient qu'ils ne vivraient pas longtemps. Mais au-delà de la possible idylle dont témoignent les œuvres et les lettres, l'important est de signaler que tous deux fréquentèrent assidûment la communauté internationale de Rome, et que leurs figures ne se bornent pas à leurs domaines nationaux respectifs.

C. A.

Pour leur précieuse aide, l'auteure remercie M^{me} Caroline Schuster Cordone, directrice adjointe du Musée d'art et d'histoire de Fribourg, M^{me} Monique Von Wistinghausen, présidente de la Fondation Marcello, et M. Fabien Python, auteur du répertoire des Papiers Marcello.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSIS Henriette, *Marcello sculpteur*, Fribourg 1980
CHACÓN Juan, *Eduardo Rosales*, Madrid, 1925
DÍEZ José Luis, *Federico de Madrazo y Kuntz. Epistolario*, Madrid 1994
DÍEZ José Luis, *José de Madrazo, Epistolario*, Santander 1998
GONZÁLEZ Carlos, MARTÍ Montserrat, *Fortuny y los pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Salamanca 1996
GONZÁLEZ Carlos, MARTÍ Montserrat, *El Mundo de los Madrazo*, Madrid 2007
GRUNCHEC Philippe, *Les concours des Prix de Rome. 1797-1863*, Paris 1989
MALTESE Corrado, «Nazareni, Accademici di san Luca e Puristi nel primo Ottocento romantico a Roma», dans *Las Academias de arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato*, Mexico 1985
MATITTI Flavia, «La Roma de Ignacio Pinazo», dans *Ignacio Pinazo en Italia*, Valencia 2008
PETROVSKI Anita, *La Bacchante fatiguée*, 2010 (fiche du MAHF 2010-2)
PEVSNER Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid 1982
PIERRE Caterina Y., *Genius has no Sex. The sculpture of Marcello (1836-1879)*, Pregny / Gollion 2010
RUBIO Luis, *Eduardo Rosales*, Madrid 2002

Traduction et adaptation:
Carolina Noronha
Martinez et
Jean Steinauer.

