

La *Pythie* de Marcello : corps, empreinte, matrice

Adèle d'Affry, duchesse Colonna, sous le pseudonyme de Marcello (1836-1879), fut l'une des femmes sculpteurs les plus célèbres du Second Empire.¹ Elle présenta au Salon de 1870 sa *Pythie* (fig. 2)² qu'elle considérait elle-même comme son chef-d'œuvre.³ Les nombreuses lettres de Marcello à sa mère ainsi que ses notes personnelles nous permettent de suivre pas à pas le processus de création de cette sculpture.⁴ Dans l'une de ses missives, datée du 13 juillet 1869, Marcello évoque l'usage du moulage sur nature, destiné à être intégré dans l'élaboration de son œuvre. Voici la transcription du passage le plus marquant :

« [...] J'écris ce matin avec la patte fatiguée, car je viens de subir un moulage des bras et du dos pour ma statue dont les parties dorsales les épaules veux je [sic] dire, sont tout empétrées par l'armature ce qui rend le travail d'art là dessus impossible en ce moment. Il faut donc attendre que ce soit moulé, et comme alors, après le moulage, je filerai, je l'espère, je laisse mes épaules à Rome, dans la pose juste du sujet. Un habile modelleur rajoutera cela, en copiant mon dos pour cette partie là. Mais c'était un beau dévouement maternel, car l'affaire n'a rien d'agréable. J'ai aussi

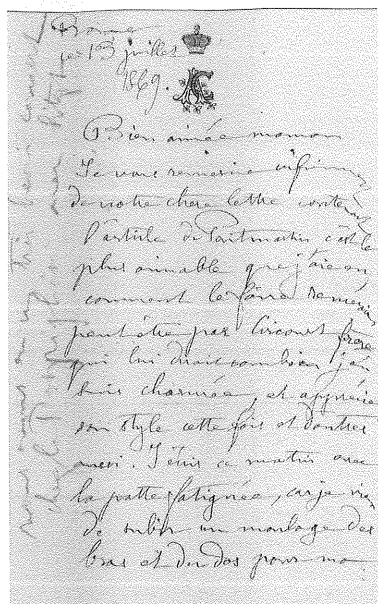
fait mouler le pied et un peu de jambe pour étudier à défaut des modèles qui s'en vont tous à la montagne. Et puis vous m'avez bien bâtie, il faut en profiter tant qu'il en est temps. Je travaille beaucoup et la statue sera bientôt prête, je l'espère. [...] »⁵

Cette lettre, dont nous reproduisons la première page en fac-similé (fig. 1), constitue l'un des témoignages les plus étonnants relatifs au moulage sur le vif et à son usage dans la sculpture au XIX^e siècle.⁶ Le papier et l'encre véhiculent une trace physique de l'épuisement occasionné par la douloureuse opération de moulage. Adèle/Marcello ne manque pas de le relever (« J'écris ce matin avec la patte fatiguée »), en même temps que la pétrification de ses membres est prolongée sur la feuille par la plume qu'elle tient de sa main courbaturée. C'est la déclaration d'un modèle qui vient de subir la puissante étreinte du plâtre pour donner naissance à ses contre-formes.⁷ Le moulage des membres de son corps (« bras », « dos », « pied » et « jambe ») se révèle être une performance transgressive où, comme l'artiste en avait conscience, moulage, immobilité et souffrance concourent à la réalisation d'une œuvre nouvelle.

Du plâtre au bronze

Puisque le moulage du buste a été conservé par Marcello et sa famille, nous avons la chance de pouvoir l'examiner (fig. 3)⁸. Posé en tant qu'artefact sur un socle, il remplit une fonction de mémoire, à l'instar des nombreuses reliques laïques réalisées au XIX^e siècle.⁹ Ce buste permet ainsi de saisir quelque chose du corps d'Adèle, dont l'épiderme est visible dans ses moindres détails. Il n'est que de s'arrêter sur les plis du cou, les os saillants perceptibles à la surface du plâtre et les frissons reproduits au contact du plâtre froid. L'effet de la lumière sur le buste accroît cette impression de présence poétique de l'artiste absente (fig. 4).¹⁰ Marcello exprime ce caractère substitutif du moulage en s'adonnant dans sa lettre à travers un jeu de mots révélateur : « je laisse mes épaules à Rome ». Grâce à l'opération du moulage sur le vif qui rend une forme semblable au modèle de façon indicielle, c'est-à-dire que le plâtre est affecté physiquement par la peau du modèle,¹¹ Marcello crée un double de ses épaules qu'elle finit par identifier à son vrai corps.¹²

Adèle/Marcello précise également dans sa lettre qu'elle les laisse



1. Lettre de la duchesse Colonna à sa mère, la comtesse d'Affry, 13 juillet 1869, 1^{re} page en fac-similé, Fribourg, Fondation Marcello.

« dans la pose juste du sujet » et qu'un « habile modelleur rajoutera cela, en copiant mon dos pour cette partie là ». Le recours à un praticien pour la réalisation d'une « copie » intervient ici de manière programmatique. Il témoigne de cette volonté de Marcello d'avoir son corps fidèlement reproduit et intégré dans sa sculpture de terre en cours de modelage. Nous avons affaire ici à un procédé à la fois matriciel et indiciel. La première étape est proprement physique : il s'agit du moulage sur le corps d'Adèle dont la contre-forme sera le buste analysé plus haut (fig. 3). Puis, le modelleur transpose le buste dans la terre en recourant peut-être à la mise aux points, l'un des procédés mécaniques les plus répandus à l'époque.¹³ Il en est de même des autres fragments moulés.

Une fois la sculpture en terre achevée dans son ensemble par les soins de Marcello, elle sera surmoulée et l'épreuve issue de ce moule constituera le plâtre original.¹⁴ À partir de ce dernier, il sera possible de réaliser un bronze, reproduction indicielle par excellence, puisqu'elle implique le déversement d'un métal en fusion dans un moule.¹⁵ Un détail montrant le torse de la *Pythie* (fig. 5) permet ainsi de percevoir les similitudes entre le bronze et le moulage du buste de l'artiste (fig. 3) : les épaules, la torsion du cou et les clavicules sont encore perceptibles. Mais il y a

aussi des différences dues au travail de modelage de la terre ; notons par exemple que le grain de la chair visible dans le buste n'a pas subsisté, ce rendu demeurant du ressort exclusif du processus de « contact ».¹⁶

« Un beau dévouement maternel »

Adèle/Marcello est bien le modèle d'atelier qui se prête à l'exécution d'un moulage sur le vif par un praticien, mais elle est aussi l'artiste commanditaire qui orchestre cette prise de forme pour l'une de ses propres œuvres. Nous devons nous interroger sur les enjeux de cette autoprojection de l'artiste. En fait, Adèle/Marcello donne forme à la matière de deux manières distinctes : d'une part, elle se projette dans le plâtre en tant que modèle féminin et d'autre part, elle réalise sa sculpture en tant que femme artiste.¹⁷ Le statut des femmes artistes n'était pas évident au XIX^e siècle, leur entrée à l'École des Beaux-arts ayant été interdite jusqu'en 1897 ; le choix d'un pseudonyme masculin par notre artiste au moment de sa première exposition au Salon en 1863 nous le rappelle. La mise en doute de leur capacité à créer ou, plus généralement, à informer la matière, remonte très loin¹⁸ et trouve peut-être une première cristallisation dans les thèses d'Aristote : dans le processus de génération naturelle, la femme est selon lui l'élément passif et l'homme le principe actif.¹⁹ L'idée selon laquelle la matière est l'élément féminin, tandis que la forme relève de la compétence exclusivement masculine, trouvera de nombreuses répercussions dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance. Elles se feront d'ailleurs encore sentir jusqu'à la période contemporaine.²⁰ Les femmes artistes ont souvent recherché la reconnaissance et l'autoportrait était parfois un moyen visuel d'y parvenir.²¹ Marcello, par ailleurs très consciente de son statut de femme dans les arts et luttant contre les préjugés,²² propose une solution originale au problème de la femme créatrice : pour sa *Pythie*, c'est elle qui, par un contact direct de son corps avec le plâtre, donne forme à la matière, subvertissant les rôles prédéfinis des sexes dans la théorie aristotélicienne de la création.

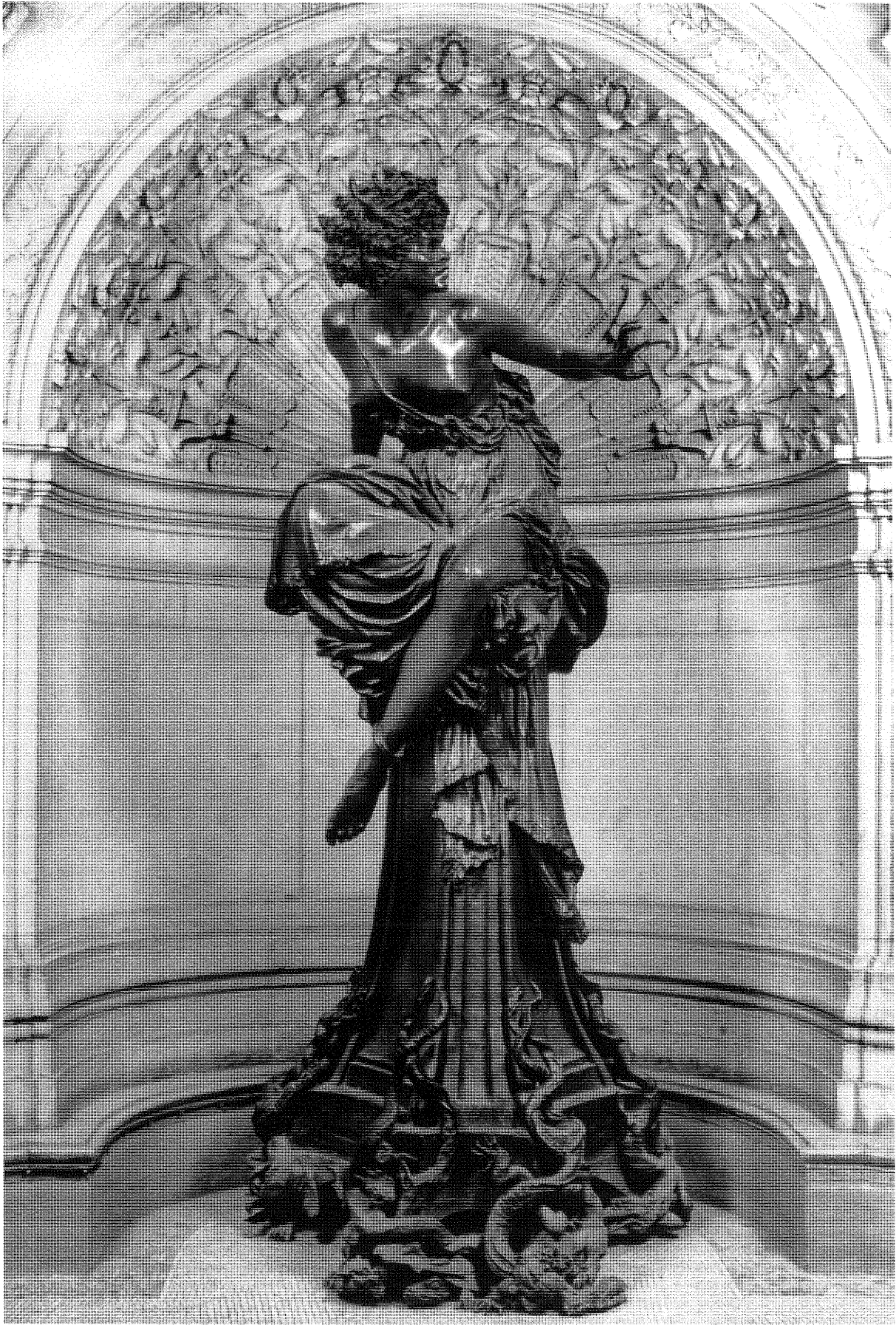
Mais en qualifiant l'opération de moulage de « beau dévouement maternel », Marcello revendique aussi la dimension précisément procréatrice de son œuvre, ce qui forme comme un contrepoids à sa quête d'émancipation.²³ L'intérêt d'une telle analyse apparaît dans une autre phrase, contenue dans la même lettre : « Et puis vous m'avez bien bâtie, il faut en profiter tant qu'il en est temps ». Par cette formule, Marcello condense ses réflexions sur les propriétés de son propre corps, sur sa conception, sur sa croissance et même sur sa future dégénérescence. Se référant à sa mère qui l'a engendrée – « bien bâtie » –, elle prolonge à son tour, dans un élan « maternel », son corps dans la sculpture. La procréation biologique comme métaphore de la création artistique est issue d'une longue tradition qui remonte sans doute à l'Antiquité.²⁴ Dans ce sillage, Marcello surenchérit sur l'image de la génération en ce qu'elle est accompagnée, voire même conditionnée, par la technique de moulage où son corps agit comme une matrice convexe sur la matière en l'informant.²⁵ Ce processus physique d'empreinte est lui-même, en quelque sorte, décrit comme un accouchement, car « l'affaire, dit-elle, n'a rien d'agréable ». Adèle/Marcello engendre ainsi par un processus de contact de sa propre chair avec le plâtre une contre-forme qui deviendra forme parente ou matrice d'un futur tirage positif.

Marcello qui, de surcroît, n'avait pas d'enfants, projette les formes de son corps – « bras », « dos », « pied », « jambe » – dans le plâtre pour générer ses « filles », comme elle aurait appelé ses sculptures.²⁶ Cela est intéressant dans la mesure où c'est bien une trace de sa chair, ou du moins de sa surface, qui subsistera dans l'œuvre finale. De plus, l'œuvre créée par Marcello ne sera pas un double, mais bien une figure autre, certes issue de ses membres fragmentés, mais recomposés selon une logique individuelle ; comme l'est une « fille » à sa mère : semblable et dissemblable en même temps. Ainsi se crée une véritable filiation ou généalogie formelle entre la mère d'Adèle, Adèle/Marcello elle-même et la *Pythie*, les trois figures se trouvant ici dans une relation formelle et, au niveau métaphorique, consubstantielle.²⁷

L'un des aspects fondamentaux de cette (pro-)création est l'indissociabilité entre « Adèle » et « Marcello ». Tous deux ne font qu'un mais l'on peut cependant attribuer le prénom et le pseudonyme du personnage aux composantes d'une « schize » : dans le processus de création, « Adèle » est le modèle tandis que l'artiste est incarné par « Marcello ». À un second niveau, celui de la procréation imaginaire, « Adèle » représente l'élément féminin, tandis que le principe « viril » revient à « Marcello », même si, comme on l'a vu, les rôles s'entrecroisent, voire se confondent. Enfin, en poussant jusqu'au bout l'interprétation des rôles masculins et féminins dans ce contexte de génération métaphorique, on peut affirmer qu'Adèle/Marcello se trouve être à la fois mère et père de la *Pythie*. Afin de cerner tous les enjeux de ce clivage, il nous semble opportun de citer la Préface des Mémoires inachevés de Marcello dans son intégralité :

« Il est possible que, dans l'avenir, mes neveux et quelques passants qui appartiendraient à ma famille intellectuelle s'arrêtent, pensifs, devant un marbre de Marcello, et se demandent quel fut cet artiste, ce qu'il aima et comment s'écoula sa vie. À ceux-ci répondront ces pages ; elles parleront quand l'éternel silence se sera étendu sur cette femme qui ne connut pas le doux orgueil de se voir mère de joyeux enfants. Mais Dieu voulut que le temps, qui dévore et dévaste les générations fragiles, respectât la postérité de marbre, qui atteste des fatigues des artistes, et laissât une longue durée à ces témoins muets et graves des anciens âges ; sous un aspect invariablement glacial, court pourtant, bouillant parfois, la sève de l'âme de l'artiste, l'homme parle à ses descendants par un langage entendu seulement de ceux qui, sous la figure extérieure des choses, recherchent la vie et l'esprit de celui qui les fit. Ainsi voudrais-je que ce livre parlât de moi un jour à ceux que j'aurais aimés. Marcello »²⁸

Il ressort avec force de ces lignes que Marcello sculptait pour l'éternité. Le projet d'une autobiographie et d'un musée consacré à son art et à sa collection corroborent cette observation.²⁹ Elle imagine au début de sa Préface la réaction des spectateurs « dans l'avenir » devant l'une de ses



2. Marcello, *Pythie*, 1870, bronze, 290 cm, Paris, Palais Garnier.

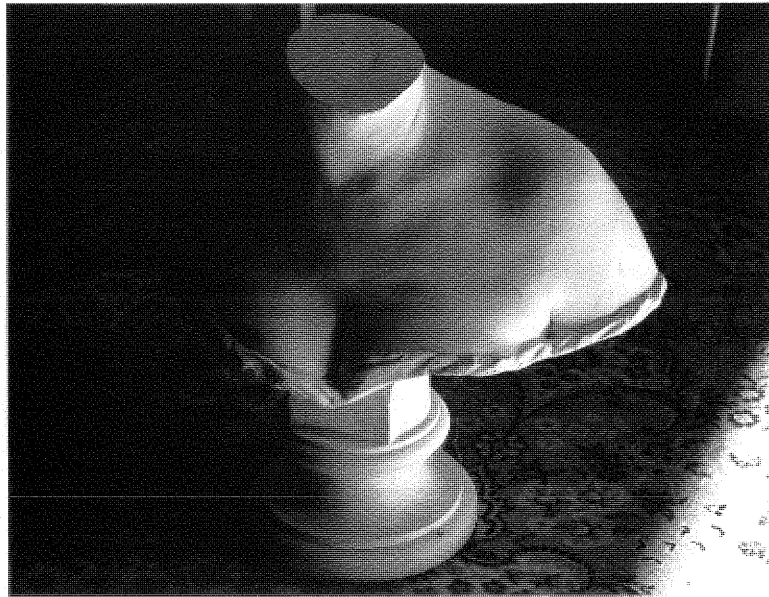
sculptures, à partir de laquelle ils seraient amenés à s'interroger sur leur auteur. Marcello évoque ensuite précisément le profond regret de ne pas avoir eu d'enfants avant de rebondir pour opposer les générations « fragiles » des humains aux sculptures vouées à une « postérité » de « longue durée ». C'est donc à travers ses « filles » de marbre ou de bronze que Marcello ambitionnait de survivre.³⁰

Vers la fin de sa Préface, elle approfondit la dimension transgressive de ses sculptures. Elle fait remarquer tout d'abord qu'elles portent en elles la trace de l'artiste et de ses « fatigues », répondant à l'ancien aphorisme *ogni dipintor dipinge sé* (tout peintre se peint soi-même).³¹ Enfin, après avoir confronté les corps de chair et ceux de marbre, elle invite les spectateurs à pénétrer au cœur de sa sculpture pour accéder à ce qu'elle appelle « la sève de l'âme de l'artiste ». ³² Sous la surface « extérieure », sous cette enveloppe (moulée, dirions-nous maintenant en parlant de la *Pythie*), il y a quelque chose : « la vie et l'esprit » de l'artiste, que celle-ci a insufflés à sa création après s'y être dévouée corps et âme.

Moulages, fragments, assemblages

Comment le corps de la *Pythie* (fig. 2) est-il bâti ? Celui-ci est visiblement composé de fragments : dans la partie inférieure, la jambe gauche et le pied droit émergent brusquement de la draperie, de même que le torse, dans la partie supérieure, avec les deux bras reliés au tronc ; l'un, à droite, se prolonge sur l'horizontale, l'autre, à gauche, se perd verticalement dans la profondeur. Or, il s'avère que ce sont précisément ces membres que Marcello fit mouler sur son propre corps. Reméorons-nous les parties qu'elle cite dans sa lettre : « bras », « dos », « pied » et « jambe » ! La *Pythie* est ainsi le résultat d'une reconstitution à partir d'un corps vivant, moulé et morcelé.³³ Ces éléments s'articulent désormais grâce à la draperie, rattachés qu'ils y sont comme de véritables morceaux d'après nature.

Cette conception plastique s'inscrit dans une tradition dont l'œuvre clef est sans doute *Judith et Holopherne* de Donatello (vers 1455-60, fig. 6, 7, 8)³⁴. En tournant autour de cette œuvre d'une complexité de com-



3. Anonyme, *Moulage des épaules de Marcello*, 1869, plâtre, 44 x 48 x 29 cm, Fribourg, Fondation Marcello.



4. Anonyme, *Marcello*, s. d., photographie, Fribourg, Fondation Marcello.

position avérée, il est intéressant d'observer comment les deux jambes d'Holopherne, voire aussi l'une de ses mains, surgissent au-dessous du drapé de Judith. En comparant l'agencement des jambes d'Holopherne qui dépassent le socle (fig. 9) avec celui de la jambe et du pied de la *Pythie* (fig. 10), il semble en effet se dégager une même logique de composition qui consisterait dans le raccord des différentes parties du corps par le drapé. De plus, les jambes d'Holopherne auraient en toute probabilité elles aussi été modelées d'après un moulage sur le vif.³⁵ Ce procédé est attesté par Cennino Cennini dans un passage de son *Libro dell'Arte* (vers 1400) : « De même, tu peux mouler, membre par membre, séparément : un bras, une main, un pied, une jambe ». ³⁶

Cette vision fragmentée du corps semble en outre revêtir, dans nos deux sculptures, une dimension iconographique en ce qu'elle permet à nos deux artistes de représenter des corps dans un état second : Donatello semble exploiter cette témérité de composition en vue de représenter les membres d'un corps ivre, endormi et, de surcroît, entre la vie et la mort ; dans la *Vita* (1550 et 1568) qu'il consacre au sculpteur, Giorgio Vasari a déjà perçu tout le pouvoir suggestif des membres d'Holopherne « qui, abandonnés par la vie, retombent glacés ». ³⁷ Chez Marcello, nous avons affaire à un corps en transe ; la *Pythie* est investie de l'esprit d'Apollon qui envahit tous ses membres afin de la posséder véritablement, ainsi que l'observe un critique de l'époque :

« [...] Voici la *Pythie* de Marcello [...] il y a dans cette œuvre une fougue, une vigueur, une témérité de composition très rare. On sent que l'auteur a le feu sacré ; en modelant sa *Pythie*, il a dû s'assimiler la puissance surnaturelle du modèle. La prêtresse d'Apollon est sur son trépied, inspirée par ce dieu, prononçant ses sombres réponses. On a prétendu que la statuaire exige le calme et la gravité. C'est trop généraliser et c'est lui ôter la moitié de ses facultés. Pour avoir enfreint cette loi, l'auteur de *Laocoon* n'a pas moins laissé une œuvre impérissable. On ne peut donner la même pose et la même expression à une Minerve et à la Pythie. [...] » ³⁸

Des fragments sortant d'une « muraille de draperie »

Lorsque l'on perçoit frontalement le corps de la *Pythie* (fig. 2), son visage se présente de profil et son bras gauche, légèrement fléchi, dans son allongement. Son bras droit, en revanche, se dérobe presque entièrement aux yeux du spectateur. Au niveau de ses membres inférieurs, la jambe gauche se déploie dans toute sa nudité, tandis que la jambe droite reste enveloppée dans de larges draperies, à l'exception du pied qui ressort à droite. Les contours englobants de la sculpture sont ainsi constitués, sous cet angle de vue, par la tête, le torse, le bras gauche, un fragment du bras droit, une très ample draperie et le pied gauche de la jambe nue. Quant au pied droit, il émerge bien de la draperie, mais il ne contribue pas à dessiner la silhouette générale de la sculpture, les plis s'amplifiant considérablement dans cette région et prenant le dessus. En contournant la sculpture par la droite (fig. 11), un autre profil se dessine. La tête de la *Pythie* s'offre désormais de face en même temps que son torse s'expose de trois-quarts. La draperie occupe toujours une place aussi prédominante avec de nombreux plis qui débordent sur le trépied. Le bras droit a complètement disparu et l'avant-bras gauche ressort avec force. La jambe gauche commence ainsi à faire profil, tandis que le pied droit, pourtant plus visible sous cet angle de vue, ne dessine toujours pas la silhouette de la sculpture ; il reste enfoui dans cette draperie, voilé et dévoilé en même temps. Nous observons aussi une certaine dialectique s'installant entre la plante de ce pied et la paume de la main en ce qu'ils affrontent tous deux l'hypothétique spectateur situé face à la *Pythie*.

Le pied en question se trouve juste à la hauteur du regard du spectateur et il n'a pas manqué d'attirer l'attention d'un critique en 1870. Voici un extrait de son compte-rendu :

« [...] Le corps souple et jeune a des modelés admirables ; un petit pied crispé, nerveux, est lui seul un morceau parfait. [...] »³⁹

Cette synecdoque s'inscrit dans la tradition de la réception des Vénus antiques où des critiques ne man-

quent pas de s'extasier devant tel ou tel fragment de sculpture. La description du pied de la *Vénus Médicis* par Vivant Denon (1804), premier directeur du Louvre, est à cet égard exemplaire :

« [...] pour la première fois le plus délicat, le plus beau de tous les pieds, fléchit sous le poids du plus souple et du plus élastique de tous les corps. C'est la première partie de ce corps qui paie un tribut à la nature. Ce pied est si parfait que, trouvé seul, il serait à lui seul un monument. [...] »⁴⁰

Nous sommes ici confrontés à un problème qui touche en outre un aspect fondamental de la mythologie de l'artiste au XIX^e siècle. Dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831 et 1837) en effet, la peinture de Frenhofer se situe aux confins de deux modalités : « Vous êtes devant une femme » dit l'artiste, alors qu'au niveau figuratif, seul un bout de son pied est perceptible. En tant que fragment d'un ensemble, le pied représente d'une façon synecdotique le corps tout entier de la femme. Mais la toile joue en outre, par ses dimensions qui dépassent largement celles du pied situé « dans un coin », le rôle d'une métaphore.⁴¹ Le « chef-d'œuvre » de Frenhofer est donc à la fois un fragment synecdotique (le pied figuratif, fragment visible) et un tout métaphorique (l'ensemble de la toile). Relisons le dialogue de Porbus et de Poussin face à la toile :

« [...] « Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

- Nous nous trompons, voyez », reprit Porbus.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.



5. Marcello, *Pythie*, 1870, bronze, 290 cm, Paris, Palais Garnier (détail).

« Il y a une femme là-dessous », s'écria Porbus [...] »⁴²

Les deux artistes spectateurs ne voient tout d'abord que « des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres ». Ce n'est que dans un deuxième temps seulement, lorsqu'ils s'approchent de la toile, qu'ils aperçoivent « un pied délicieux, un pied vivant ! » qui « sort de ce chaos de couleurs ». Le pied, fétiche par excellence dans l'imaginaire et l'art occidental,⁴³ est aussitôt considéré comme un « fragment » et comparé à un « torse de quelque Vénus en marbre de Paros » devant lequel ils « restent pétrifiés d'admiration ».

Revenons à la *Pythie*. Notre intention n'est pas de soutenir que Marcello aurait procédé à une reprise ponctuelle du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac dans sa *Pythie*. Nous cherchons plutôt à mettre en lumière un imaginaire à travers le filtre duquel nous espérons pouvoir approfondir certains enjeux du « chef-d'œuvre » de Marcello :⁴⁴ un peu comme dans l'œuvre de Frenhofer, le pied (fig. 12) « ressort » tel un « fragment », non d'une « muraille de peinture », mais bien d'une « muraille de draperie », dont les plis se multiplient dans tous les sens.⁴⁵ Et c'est dans cette zone précise, à la jointure entre fragments de corps et draperie, que réside, nous semble-t-il, une clef de lecture majeure pour l'inter-

prétation formelle de la *Pythie* tout entière.

En considérant *Judith et Holopherne* de Donatello (fig. 9), nous avons constaté que l'une des fonctions de la draperie était de réunir les différents fragments du corps. Certes, mais le drapé modelé par Marcello se distingue du drapé moulé de Donatello⁴⁶ en ce qu'il est proprement baroque. Marcello s'appuie en effet sur certaines expériences formelles de Donatello, comme par exemple la stratégie d'un ourlet marqué autour des fragments émergents, mais elle développe cette astuce dans une direction personnelle : l'artiste va gonfler considérablement la draperie en la faisant gagner en autonomie par rapport aux parties du corps qu'elle revêt.

Ce drapé permet ainsi non seulement d'assembler des fragments moulés sur nature, mais aussi de suggérer le prolongement de ces membres qui demeure caché pour le spectateur. Marcello joue sur ces effets de voilement et de dévoilement lorsque, par exemple, elle retrousse le drapé jusqu'au-dessus de la cuisse gauche, offrant par là un contraste entre la jambe gauche complètement dénudée, exhibée, et la jambe droite, voilée, de laquelle seul le pied, apparaissant comme un signe ou un symbole, est visible. À partir de fragments, le spectateur est en effet appelé à imaginer la conti-



6, 7, 8. Donatello, *Judith et Holoferne*, vers 1455-1460, bronze, 236 cm, Florence, Palazzo Vecchio.

nuation des membres au-delà de leur visibilité, car « il y a une femme là-dessous », pour reprendre l'expression de Porbus. Cette draperie moule à l'intérieur, pour ainsi dire, les parties restées voilées tout en exprimant à l'extérieur, visuellement, les vibrations inhérentes au corps de la *Pythie*.⁴⁷

La sculpture est aussi présente dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Le pied qui ressort du tableau de Frenhofer n'est-il pas justement comparé à un « torse de quelque Vénus en marbre de Paros » ? Cette allusion semble être en outre une réponse à un discours théorique tenu par Frenhofer dans la première partie de la nouvelle :

« [...] – La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! s'écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique. Autrement, un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme ! Hé bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre

sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets ! les effets ! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! [...] »⁴⁸

Que fait Marcello avec ses fragments moulés sur nature, justement ? Comme elle le dit explicitement dans sa lettre à propos de son dos, elle les fait traduire dans la terre par un modelleur avant de les réunir en un corps nouveau. La draperie a une fonction à la fois pratique, celle de permettre l'adjonction et l'articulation de ces membres, et figurative, puisqu'elle se fait l'écho de la « muraille de peinture » de Frenhofer dont émerge le pied qui atteint un sommet d'expression et de vie.

La stratégie du « pli baroque », dont la fonction est d'« exprimer » visuellement les passions du corps qu'il enveloppe, contribue à vivifier les fragments moulés de la *Pythie*.

La rencontre du « dessus » et du « dessous »

Pour l'animation des fragments corporels, il y a un aspect encore de l'œuvre de Marcello qui doit être approfondi : il s'agit de l'anatomie. Lors de son initiation à la sculpture au début des années 1860, la jeune artiste ressentit le besoin de pouvoir accéder au cœur même de l'organisme humain pour comprendre ses principes inhérents.⁴⁹ Or, à cette époque, il était impossible à une femme d'accéder aux salles de dissection.⁵⁰ Mais Marcello était suffisamment obstinée pour braver cet interdit et se travestir en homme afin de ne pas heurter les « étudiants mâles » de l'école de médecine.⁵¹ Adèle/Marcello relate cet épisode avec ferveur romanesque⁵² et livre en détail ses impressions et activités

dans la salle de dissection :

« [...] Je trouvais dans cette chambre le sujet, c'est-à-dire le cadavre, qu'on avait livré à l'élève Marcello, et qui variait chaque fois. J'apportais avec moi de la cire, des clous fins et de la ficelle, à l'aide desquels je reconnaissais sur le cadavre les points d'intersection des muscles et l'action combinée des faisceaux de nerfs qui ont un jeu commun. Je construisais alors en cire autour des ficelles la forme de la portion d'épaule par exemple que je voulais étudier, puis sur un vieux squelette, les clous plantés exactement aux apophyses fixaient les points de départ et d'arrêt du muscle. Certes, l'étude d'après nature paraît ensuite beaucoup plus agréable, mais je doute qu'elle enseigne à elle seule ces jeux superbes de la forme abandonnée par la vie mais obéissant encore au galvanisme, et conservant cette belle force d'inertie si admirable dans le sommeil et même dans la mort. Rien ne me passionnait plus que cette étude d'une des parties d'un tout dont Dieu s'est réservé les secrets, mais dont Il nous a permis de deviner une faible part. Ce que je connaissais me transportait du désir d'en apprendre davantage ; aussi restais-je courbée de longues heures sur mon travail et sur mes livres, qui sont bien lettre morte sans les études pratiques. [...] »⁵³

Marcello avait le privilège d'être dans une grande intimité avec le cadavre. Un exemple de la série des *Fragments anatomiques* de Géricault (fig. 13) réalisée en préparation à son grand tableau, le *Radeau de la Méduse*,⁵⁴ pourrait bien illustrer ce rapport de proximité que pouvait entretenir Marcello avec la chair morte. Dans l'effort vers un nouveau langage pictural, Géricault impose aux spectateurs la vue de trois fragments de cadavres humains (un bras et deux jambes) sur un fond obscur. Cette composition qui présente des morceaux de corps comme en une nature morte, vient en contrepoint à la *compositio membrorum* d'Alberti qui doit aboutir à une *historia*. Géricault propose en effet une attitude nouvelle envers la narration et la peinture d'histoire :⁵⁵ grandeur nature, sans sujet, sans narration et sans vie, ce nouveau genre de peinture a été défini avec succès par la notion d'« histoire morte ». ⁵⁶

Cette sensibilité pour le fragment



9. Donatello, *Judith et Holoferne*, vers 1455-1460, bronze, 236 cm, Florence, Palazzo Vecchio (détail).



10. Marcello, *Pythie*, 1870 (détail).

anatomique est bien perceptible dans le texte de Marcello, lorsqu'elle dit que « rien ne me passionnait plus que cette étude d'une des parties d'un tout dont dieu s'est réservé les secrets ». L'idée de l'étude d'un fragment anatomique comme *pars pro toto* (« partie pour le tout ») sous-tend cette réflexion en même temps que l'artiste envisage la partie comme rattachée à un tout, dans un souci de ne pas « séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ». Cette conscience qu'avait Marcello du fait que le fragment corporel, par ses muscles et ses nerfs, est relié à l'ensemble du corps, nous semble également révélatrice de la conscience avec laquelle elle devait assembler les différentes parties en vue de sa *Pythie*. Le pied et la jambe de la *Pythie* (fig. 12) semblent répondre au dispositif enchevêtré des membres anatomiques de Géricault (fig. 13),⁵⁷ tout en lui étant antithétiques par leur rapport au corps et à l'histoire, justement. Les fragments de la *Pythie* ne constituent pas une « histoire morte », mais bien vivante en ce qu'ils contribuent à former un corps entier, « vivant » et historié. Marcello joue sur cette dialectique entre fragments (inanimés) et sculpture (animée), car les parties corporelles sont reliées au tronc de la *Pythie* de manière à ce que, de par

leur agencement, ils survivent, figurativement, en tant que morceaux indépendants.⁵⁸

Dans son récit, Marcello évoque également le mystère qu'entoure le fonctionnement de cette machine humaine « dont dieu s'est gardé les secrets », même si, comme elle le fait remarquer, « Il nous a permis de deviner une faible part » de son mécanisme. Elle essaiera ainsi de tirer parti de cette « faible part » en pénétrant au cœur même de ces fragments. Le but en est de voir à l'intérieur ce qui demeure invisible à la surface de la peau qu'elle va pourtant mouler, une dizaine d'années plus tard. Nous assistons ici à une apparente contradiction entre la reproduction de la surface extérieure par un contact physique de l'épiderme avec le plâtre et la dissection anatomique. Or, cette tension entre l'extérieur et l'intérieur trouve tout son sens à la lecture des *Recherches sur l'art statuaire* (1805) d'Emeric-David. Cet ouvrage, qui se propose de répondre à une question de l'Institut (« quelles ont été les causes de la perfection de la Sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre ? ») eut un impact considérable sur les sculpteurs du XIX^e siècle, notamment par la priorité que l'auteur accorde à l'imitation de la nature.⁵⁹ Convaincu du fait que les sculpteurs

antiques ont eu recours à l'anatomie, Emeric-David explicite sa conception par les notions de « dessus » et de « dessous » :

« [...] Si l'on considère l'extérieur du corps, les formes qu'il présente peuvent être appelées *le dessus*. Si l'on veut connaître les parties intérieures, il faut soulever le voile ; alors on découvre les muscles, les tendons, les os, et ceci peut être appelé *le dessous*.

C'est le dessus sans doute que l'artiste veut représenter ; mais, nous le disions tout-à-l'heure, pour représenter *le dessus* avec fidélité, c'est le dessous qu'il faut connaître : nous disons plus maintenant, c'est le *dessous* qu'il faut imiter, qu'il faut rechercher, voiler, ou laisser reconnaître à propos, suivant le caractère de la figure, et suivant l'action qu'elle représente. [...] »⁶⁰

Pour justifier ses théories, Emeric-David se fonde sur des représentations antiques du sculpteur mythique Prométhée en train de s'affaïrer autour d'un squelette (par exemple, fig. 14) :⁶¹

« [...] Qu'est-ce que la peau ? Le vêtement des chairs ? Que sont la peau et les muscles ? Le vêtement des os. Le squelette fut le premier ouvrage de la nature ; après l'avoir modelé, il ne lui resta qu'à le vêtir.

L'artiste, à l'exemple de Prométhée, ne devoit-il pas fixer d'abord

les longueurs, les angles, les sommités des jointures du squelette de sa figure, poser ensuite des muscles sur cette base solide, et terminer son travail par la recherche des détails et par la couche délicate qui forme la peau ? [...] »⁶²

À l'instar du Prométhée d'Emeric-David, Marcello va pouvoir générer un corps vivant par la conjonction de ces deux approches limites entre le dessus et le dessous : d'un côté, le moulage à fleur de peau, transposé dans la terre par le praticien, et, d'un autre côté, le savoir anatomique qu'elle va y ajouter.⁶³ Le moulage de la surface corporelle apparaît de surcroît, au niveau de l'imaginaire, comme une interface entre l'intériorité du corps, l'anatomie, et le prolongement maximum du corps, la draperie. Le pied de la *Pythie*, ainsi que les autres fragments, porte en lui à la fois les réminiscences constitutives d'un pied pris sur le vif et d'un pied anatomique pour former un « pied vivant » qui « sort » de la draperie. Il est de surcroît un pied sur-animé en ce qu'il est mû, comme le reste du corps, par l'esprit d'Apollon :

« [...] ce bronze énergique, vivant, palpitant, m'a rendu [...] le sentiment de ces antiques symboles où l'effroi était une des formes de la croyance et où l'inspiration re-

ligieuse ressemblait à une sorte de possession démoniaque [...] » (A. de Pontmartin, Salon de 1870)⁶⁴

NOTES

1. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Victor Stoichita ainsi qu'à Antoinette Le Normand-Romain et Henri Zerner. Je remercie en outre Monique von Wistinghausen, présidente de la Fondation Marcello (Fribourg, Suisse) pour sa généreuse mise à disposition des archives ainsi que pour son aimable autorisation de prendre certaines photographies (fig. 2, 3, 4 de la présente contribution). « Marcello » est le nom d'artiste qu'elle choisit à l'occasion de sa première exposition au Salon de 1863. Sur la vie de Marcello, voir : H. de Diesbach, *La femme du grand monde et les Beaux-Arts. « Marcello » la Duchesse Colonna née d'Affry*, Soleure, 1911 ; J.-J. Berthier, « La Duchesse Colonna d'Affry », *Fribourg artistique*, 24, 1913 ; Comtesse d'Alcantara, *Marcello. Adèle d'Affry, duchesse Castiglione Colonna. 1836-1879, sa vie, son œuvre, sa pensée et ses amis*, Genève, 1961 ; M. von Wistinghausen, « Qui est Marcello ? Esquisse socio-historique de l'artiste », Cat. Exp. *Marcello (1836-1879). Adèle d'Affry. Duchesse de Castiglione Colonna*, Fribourg, 1980, p. 11-25 ; G. de Diesbach, *La double vie de la Duchesse Colonna. 1836-1879. La Chimère bleue*, Paris, 1988.

2. Sur la *Pythie* de Marcello, voir : J.-J. Berthier, « La Pythie de Mme Marcello Colonna », *Fribourg artistique*, 23, 1912 ; J. Cordey, « Une œuvre d'art fribourgeoise à l'Opéra. « La Pythie » de Marcello », *Pro Arte*, 6, 57, 1947, p. 19-21 ; H. Bessis, *Marcello sculpteur*, Fribourg, 1980, n° cat. 40, p. 157-166 ; Cat. Exp. *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections*, Los Angeles/New York, 1980, p. 299-300 ; H. W. Janson, *19th-Century Sculpture*, New York, 1985, p. 150 ; A. Petrovski, « Marcello – La Pythie (1870/vers 1880) », *Fiches du Musée d'Art et d'Histoire Fribourg*, 5, 1999 ; C. Y. Pierre, « « A New Formula for High Art » : The Genesis and Reception of Marcello's Pythia », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 4, 2003, s.p. ; A. Petrovski, « La Pythie, une sculpture de l'avenir par Marcello », *Art et Architecture en Suisse*, 55, 3, 2004, p. 42-45 ; avec une attention particulière sur une autre sculpture de Marcello, Anita Petrovski, « La Rosina (1869) ou la silhouette caractérisée : une approche de la figure féminine sculptée par « Marcello », Adèle d'Affry (1836-1879), duchesse Castiglione Colonna », *Studiolo*, 4, 2006, p. 243-260 ; C. Dotal, *Marcello, sculpteur, une intellectuelle dans l'ombre*, Paris, 2008, p. 38-43.

3. « [...] La Pythie est mon chef-d'œuvre, que voulez-vous de plus raisonnable que de la bien faire ? [...] ». Fondation Marcello, Fribourg, *Lettres de la duchesse Colonna à sa mère, la comtesse d'Affry*, été 1869. Cité d'après : Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 135. Sur la notion de « chef-d'œuvre », voir : H. Belting et alii, *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, 2000 et, surtout pour le XIX^e siècle, H. Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, tr. fr. M.-N. Ryan, Paris, 2003, p. 33-292.

4. De larges extraits de ses écrits conservés à la Fondation Marcello (dans sa ville natale



11. Marcello, *Pythie*, 1870 (détail).

à Fribourg, Suisse) ont été publiés dans plusieurs biographies, *op. cit.* à la note 1.

5. Fondation Marcello, Fribourg, *Lettres de la duchesse Colonna à sa mère, la comtesse d'Affry*, 13 juillet 1869. Je tiens ici à remercier Monique von Wistinghausen de m'avoir donné un accès à cette lettre, déjà partiellement publiée dans : Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 135 ; G. de Diesbach, 1988, *op. cit.* à la note 1, p. 253 ; A. Petrovski, 2004, *op. cit.* à la note 2, p. 45.

6. Pour un aperçu des relations entre le moulage sur nature et la sculpture au XIX^e siècle, voir : A. Le Normand-Romain, « Le moulage sur nature : objet de plaisir ou document de travail ? », Cat. Exp. *De plâtre et d'or. Geoffroy-Dechaume sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, Nesles-la-Vallée, 1998, p. 127-139 et E. Papet, « À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle », Cat. Exp. *À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, 2001, p. 16-44, surtout p. 25-44.

7. Sur la pratique du moulage sur le vif et ses dangers au XIX^e siècle, voir : M. Lebrun, *Nouveau manuel complet du mouleur ou l'art de mouler en plâtre* (1838), nouvelle éd., revue et augmentée par D. Magnier, Paris, 1860, chapitre 5 : « Manière de faire les moules sur nature », sous-chapitres : « Nature vivante »

et « Nature morte », p. 45-54, surtout p. 45-46. Ces risques sont déjà thématiques par C. Cennini, *Il libro dell'arte* (vers 1400), chapitre CLXXXIII, tr. fr. C. Déroche, Paris, 1991, p. 327-328. Voir aussi : G. Didi-Huberman, « L'air et l'empreinte », Cat. Exp., 2001, *op. cit.* à la note 6, p. 45-59 et G. Barthe et J. Laurent, « Geoffroy Dechaume et le moulage sur nature vivante : un acte de complicité créatif », Cat. Exp., 1998, *op. cit.* à la note 6, p. 141-142.

8. Sur le moulage des épaules de Marcello, voir : H. Bessis, 1980, *op. cit.* à la note 2, n° cat. 40c et A. Pinget, « Épaules », Cat. Exp. *Le corps en morceaux*, Paris, 1990, p. 196-197. Dans un inventaire du 18 mars 1876, Marcello indique en outre, contenue dans une caisse à Givisiez, une « main moulée pour la Sibylle ». Il s'agit d'un plâtre non retrouvé à ce jour, mais il existe cependant une petite toile de Marcello figurant la « main de la Sibylle ». Voir : H. Bessis, 1980, *op. cit.* à la note 2, n° cat. 40d.

9. Sur ces reliques laïques, voir par exemple : E. Papet, 2001, *op. cit.* à la note 6, p. 25-28 ; A. Pinget, « Mains sculptées », Cat. Exp., 1990, *op. cit.* à la note 8, p. 171-189, surtout p. 171-175 ; A. Pinget, « Jambes et pieds », Cat. Exp., 1990, *op. cit.* à la note 8, p. 199-202 ; S. de Decker-Heftler, « Petit discours sur

l'amour du fragment », Cat. Exp., *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle*, Paris, 1997, p. 132-139. Voir aussi les nombreuses mises en scènes photographiques et moulées des fragments corporels de la Comtesse de Castiglione, autre personnage emblématique sous le Second Empire, dans : Cat. Exp. *La comtesse de Castiglione par elle-même*, Paris, 1999, p. 40-42 et p. 149-151 ; A. Salomon-Godeau, « Die Beine der Gräfin », *Weiblichkeit als Maskerade*, L. Weissberg (éd.), Francfort sur le Main, 1994, p. 90-145.

10. Les frères Goncourt, par exemple, étaient très sensibles à ces empreintes, comme en témoigne un extrait de leur description de l'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon* (1867) : « [...] Aux deux encoignures du fond, deux moulages de femme de grandeur naturelle, les deux moulages admirables du corps de Julie Geoffroy et de ses deux faces, par Rivière et Vittoz, se dressaient en espèces de cariatides. C'était la vie, c'était la présence réelle de la chair, que ces empreintes, celle surtout qu'éclairait à gauche une filtrée de jour, ce dos que fouettait, sur tous ses reliefs et sur le plein de ses orbes, une lumière chatouillante allant se perdre le long de la jambe sur le bout du talon. [...] » E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon* (1867), Paris, 1996, p. 220-221. Sur ces aspects, voir aussi : A. Le Normand-Romain, 1998, *op. cit.* à la note 6.

11. Pour une définition de l'indice, voir : C. S. Pierce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, tr. et commentés par Gérard Deledalle, Paris, 1978, p. 139-140. Sur le processus d'empreinte comme reproduction indicelle, voir l'ouvrage fondamental de G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et modernité de l'empreinte* (1997), Paris, 2008.

12. Il y a ici tout un imaginaire de simulacres aux confins de l'art et de la vie. Voir sur ce sujet l'étude récente de Victor Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, 2008.

13. Sur le procédé de la mise aux points au XIX^e siècle, voir : A. Pinget, « La mise aux points et l'agrandissement », Cat. Exp. *La sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, 1986, p. 115-118.

14. Sur le rôle du moulage dans l'achèvement d'une sculpture au XIX^e siècle, voir : A. Le Normand-Romain, « Moulage », Cat. Exp., 1986, *op. cit.* à la note 13, p. 67-71, surtout p. 67-69.

15. Sur la technique de la fonte, voir : Ministère de la culture et de la communication, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, *Principes d'analyse scientifique. La sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 1978, p. 248-335. Sur le bronze au XIX^e siècle, voir aussi : A. de Champeaux, *Dictionnaire des fondeurs*, Paris, 1886 ; P. Kjellberg, *Les bronzes du 19^{ème} siècle – dictionnaire des sculpteurs*, Paris, 2001.

16. Sur ces aspects, voir toujours : G. Didi-Huberman, 2008, *op. cit.* à la note 11.

17. La littérature sur les femmes artistes est très riche et difficilement maîtrisable. Voici quelques ouvrages consultés : A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Women Artists. 1550-1950*, New York, 1977 ; M. Eagleton (sous la dir.), *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford, 1984 ; W. Slatkin, *Women Artists in History*, Prentice Hall, 1985 ; G. Pollock, *Vi-*

sion and Difference. *Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, New York, 1988 ; L. N. G. Heller, *Femmes artistes*, tr. fr. Thérèse et Christine de Chérisey, Paris, 1991 ; G. A. Johnson, Sara F. M. Grieco (éds.), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1997 ; C. Grössinger, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester, New York, 1997.

18. Voir sur ce sujet, l'étude pionnière de L. Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » (1971), L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, tr. fr. Oristelle Bonis, Paris, 1993, p. 201-244.

19. À cet égard, Aristote cite précisément la fonte comme exemplaire de cette relation : « [...] Or la femelle est bien, en tant que femelle, un élément passif, et le mâle, en tant que mâle, un élément actif, et c'est de lui que part le principe du mouvement. En sorte que si l'on prend chacun de ces termes dans leurs sens extrême, l'un dans celui d'agent et de moteur, l'autre dans celui de patient et de mobile, le produit unique qui en est formé ne peut l'être qu'à la façon [...] de la boule qui sort de la cire et de la forme. [...] » Aristote, *De la génération des animaux*, texte établi et traduit par P. Louis, Paris, 1961, 729b, p. 40. Sur ce sujet, voir par exemple : G. Freudenthal, *Aristotle's Theory of Material Substance. Heat and Pneuma, Form and Soul*, Oxford, 1995.

20. Sur ce sujet, voir : D. Summers, « Form and Gender », *New Literary History*, 24, 1993, p. 243-271 ; P. Sohm, « Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia », *Renaissance Quarterly*, 48, 1995, p. 759-808 ; T. Bender, « Männerphantasien vom schöpferischen Akt. Der Mythos der Muse in der bildenden Kunst », *Pantheon*, 54, 1996, p. 198-207 ; T. Laqueur, « Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology », *Representations*, 14, 1986, p. 1-41 ; M. Le Doeuff, *Le sexe du savoir*, Paris, 2000.

21. Sur les autoportraits des femmes artistes, voir : F. Borzello, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*, tr. fr. Marie Muracciole, Paris, 1998 ; M. Christadler, *Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris « Vite » und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder*, Berlin, 2000 ; F. H. Jacobs, « Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola », *Renaissance Quarterly*, 47, 1994, p. 74-101 ; G. Schweikhart, « Boccaccios De claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert », *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, M. Winner (éd.), Weinheim, 1992, p. 113-128.

22. Nous en voulons pour preuve l'une des réflexions de l'artiste sur le sujet : « La femme n'est-elle pas douée d'intuition et ne peut-elle à l'égal de l'homme arriver à la supériorité par la pensée et le talent ? Cela n'implique cependant pas qu'elle doive vivre comme l'aigle sur un roc inaccessible. Le génie seul a droit à la solitude ». Cité d'après : Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 41.

23. Ces deux approches sont en effet traditionnellement considérées comme antagonistes dans le discours féministe. Sur cette controverse, voir par exemple : S. Stanford Friedman, « Creativity and the Childbirth Metaphor : Gender Difference in Literary Discourse », *Feminist Studies*, 13, 1987, p. 49-82, surtout p. 49-51.

24. La bibliographie sur la métaphore du processus de création comme ouvrage biologique est très importante. Nous nous limiterons ici à citer le récent article d'Ulrich Pfisterer contenant une riche bibliographie sur le sujet : Ulrich Pfisterer, « Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes », *Animationen / Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Ulrich Pfisterer, Anja Zimmermann (éds.), Berlin, 2005, p. 41-72.

25. Sur la notion d'« image matrice » désignant le moule négatif obtenu par un contact physique avec son référent d'où l'on « engendre » des formes positives, voir G. Didi-Huberman, 2008, *op. cit.* à la note 11, p. 52-70, surtout p. 52-55 et G. Didi-Huberman, « L'image-matrice. Généalogie et vérité de la ressemblance selon Plin l'Ancien, Histoire naturelle, XXXV, 1-7 », *L'inactuel*, 6, 1996, p. 109-125.

26. On en retrouve la trace dans plusieurs monographies consacrées à l'artiste : G. de Diesbach, 1988, *op. cit.* à la note 1, p. 17 et H. Bessis, 1980, *op. cit.* à la note 2, p. 15. Dans une autre lettre à sa mère, Marcello qualifie son travail dans l'atelier de « devoir conjugal envers la sculpture », autre métaphore qui relève du domaine procréatif : « Ma maman bien-aimée, vos nouvelles sont bien rares ; votre blonde vous écrit beaucoup et n'a pas cependant autant de temps que vous, vu qu'elle est possédée de l'amour, de la rage du dessin, en plus du devoir conjugal envers la sculpture, la statue entreprise [...] ». Fribourg, Fondation Marcello. *Lettres de la duchesse Colonna à sa mère, la comtesse d'Affry*, 15 septembre 1869. Cité d'après : Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 136.

27. Sur cet imaginaire du XIX^e siècle où moulage et maternité s'interpénètrent, voir aussi par exemple : E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. II – 1866-1886*, Paris, 1989, 31 juillet 1868, p. 164-165. Sur les analogies entre reproduction humaine et photographique ou par moulage au XIX^e siècle, voir : P. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle* (2001), Paris, 2007, p. 183-228.

28. Reproduction en fac-similé de la préface dans : H. de Diesbach, 1911, *op. cit.* à la note 1, p. 213. Transcription d'après : Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 25.

29. Sur le musée Marcello, voir : C. Y. Pierre, « The rise and fall of the Musée Marcello », *Journal of the History of Collections*, 18, 2006, p. 211-223.

30. Ces rivalités entre l'art et la nature pour la vie et, antithétiquement, cette foi en l'éternité du matériau de la sculpture qui contraste avec la fragilité des générations trouvent un égal point de rencontre chez G. Vasari, « Vie de Desiderio da Settignano », *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550 et 1568), tr. fr. A. Chastel (sous la dir.), Arles, 2005, vol. I, livre IV, p. 117-121, p. 119. Version italienne : G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550), texte établi par L. Bellosi et A. Rossi, présentation de G. Previtali, Turin, 1986, p. 420-421.

31. Sur ce sujet, voir : F. Zöllner, « « Ogni Pittore Dipinge Sé », Leonardo da Vinci and « Automimesis » », *Der Künstler über sich in seinem Werk*, 1992, *op. cit.* à la note 21 p. 137-160 ; A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence*

au temps de Laurent le Magnifique, Paris, 1959, p. 102-105 ; M. Kemp, « « Ogni dipintore dipinge sé » : A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory », *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, C. H. Clough (éd.), New York, 1976, p. 311-323.

32. Voir aussi une autre citation de Marcello : « [...] Oui, je suis un bas-bleu, une artiste, une femme d'esprit, c'est-à-dire un tyran ! et l'on ne se doute pas de la bonne petite créature qui est là-dessous. Eh bien, l'artiste fera s'exprimer au marbre, à la toile, ses tentations et ses peines ; on verra que cela vivait de la vraie vie vivante et non pas d'esprit seulement. Qui sait si l'on saura voir ma pensée, mon être sous l'enveloppe. Je ressemble à ces âmes dont parle le Dante qui étaient devenues des arbres et gémissaient, et se tordaient dans le vent [...] ». Marcello, *Carnet intime*, 1870. Cité d'après : G. de Diesbach, 1988, *op. cit.* à la note 1, p. 18.

33. Ce processus n'est pas sans évoquer le mythe d'Osiris. Sur l'imaginaire du corps et ses fragments au XIX^e siècle, voir : Cat. Exp., 1990, *op. cit.* à la note 8. Plus largement, sur l'imaginaire du corps en fragments (composé ou décomposé) dans l'art occidental, voir : L. Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londres, 1994 ; D. Hillman, C. Mazzio (éds.), *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York, Londres, 1997 ; C. Benthien, C. Wulf (éds.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hambourg, 2001.

34. *Judith et Holopherne* de Donatello bénéficie d'une très riche littérature. Voici quelques repères bibliographiques consultés : H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton (New Jersey), 1957, p. 198-205 ; O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art* (1977), tr. fr. Jean Lacoste, Paris, 1994, p. 42-52 ; V. Herzner, « Die Judith der Medici », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1980, p. 139-180 ; J. Pope-Hennessy, *Donatello*, tr. fr. Jeanne Bouniort, Paris, 1993, p. 280-287 ; A. Rosenauer, *Donatello*, Milan, 1993, p. 283-286 ; H. Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, Munich, 1995, p. 10-29 ;

F. Caglioti, *Donatello e i Medici : storia del David e della Giuditta*, Florence, 2000 ; U. Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, Munich, 2002, p. 426-428.

35. B. Bearzi, « La tecnica fusoria di Donatello », *Donatello e il suo tempo. Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul rinascimento*, Florence, 1968, p. 97-105, p. 103 et B. Bearzi, « Considerazioni di tecnica sul San Ludovico e la Giuditta di Donatello », *Donatello e il restauro della Giuditta*, L. Dolcini (sous la dir.), Florence, 1988, p. 64-66. Ces observations sont discutées par H. W. Janson, 1957, *op. cit.* à la note 34, p. 201 et G. Didi-Huberman, 2008, *op. cit.* à la note 11, p. 105.

36. C. Cennini, 1991, *op. cit.* à la note 7, p. 332-334. Version italienne : « [...] e per lo simile di membro in membro spezzatamente puoi imprimare : cioè un braccio, una mano, un piè, una gamba [...] ». C. Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, Vicenza, 1971, p. 203-205. Cette description nous donne un accès privilégié à un atelier de moulage de l'époque dont, par ailleurs, l'atelier de moulage du XIX^e siècle ne diffère que peu. Voici un autre extrait du *Nouveau manuel complet du mouleur*, 1860, *op. cit.* à la note 7, p. 45 : « Nature vivante. – Pour peu que l'on ne soit pas tout-à-fait étranger aux arts, on sait que les sculpteurs et les peintres sont presque toujours obligés d'avoir de bons modèles sous les yeux. Ils louent des modèles vivants ; mais cette location est onéreuse, et les artistes n'ont souvent besoin que de parties séparées, comme une tête, des bras, des jambes, un torse, etc. Alors ils font mouler ces parties. Si le mouleur chargé de l'opération veut, à son tour, se procurer l'image de ces parties de choix et en avoir plusieurs épreuves, il ne tient qu'à lui de faire un surmoule ou de surmouler, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, de mouler à bon creux sur le premier plâtre. Car, je le répète, la nécessité de couvrir tout l'objet d'une seule fois, de n'avoir que deux pièces au plus, fait qu'on ne peut mouler qu'à creux perdu sur nature. » M. Lebrun, 1860, *op. cit.* à la note 7, p. 45. La survivance de cette conception fragmentée du corps chez Marcello se retrouve



12. Marcello, *Pythie*, 1870 (détail).

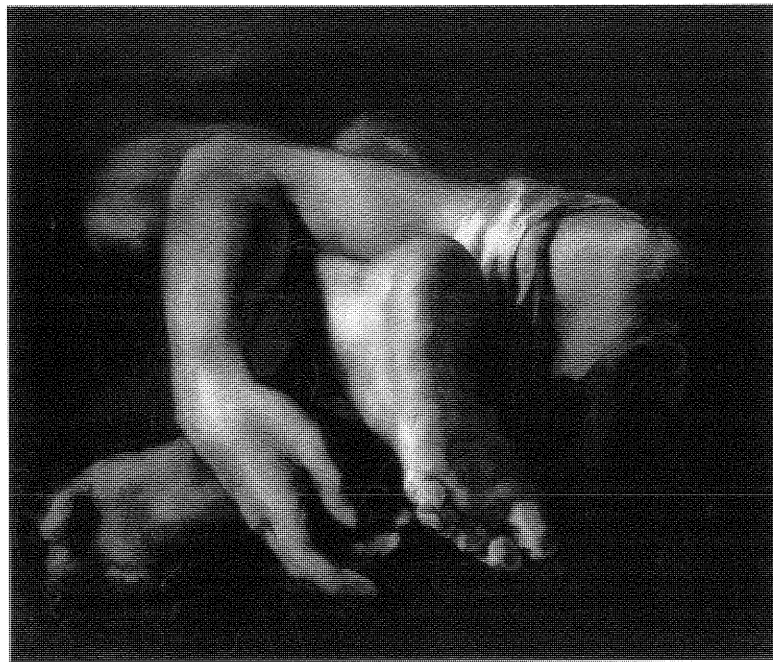
de manière significative dans une autre de ses lettres : « [...] La Pythie, c'est [...] surtout pour me poser en sculpteur de formes, bras, jambes et le reste aussi bien que pour bustes. [...] ». Fondation Marcello, Fribourg. *Lettres de la duchesse Colonna à sa mère, la comtesse d'Affry*, 22 juillet 1869. Sur l'usage du moulage sur le vif au Quattrocento, voir : N. Gramaccini, « Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini », Cat. Exp. *Natur und Antike in der Renaissance*, Francfort sur le Main, 1985, p. 198-225 ; G. Didi-Huberman, 2008, *op. cit.* à la note 11, p. 92-111 et G. Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : La légende du portrait « sur le vif » », *Mélanges de l'école française de Rome*, 106, 1994, p. 383-432, sur Donatello, surtout p. 424-427.

37. « [...] Il exécuta une fonte en bronze pour la Seigneurie de Florence que l'on mit sur la grand-place sous un arc de la loggia : *Judith et Holopherne*, œuvre excellente et magistrale qui fait découvrir, à qui regarde au-delà de la simplicité apparente des vêtements et de l'aspect de Judith, le grand courage de cette femme soutenue par Dieu ; chez Holopherne abruti de vin et de sommeil, la mort envahit les membres qui, abandonnés par la vie [*spiriti*], retombent glacés. Donato travailla tant cette statue qu'il obtint un bronze mince et très beau ; le polissage fut si bien fait qu'elle est merveilleuse à voir. [...] ». G. Vasari, « Vie de Donatello. sculpteur florentin » (1550 et 1568), G. Vasari, 2005, *op. cit.* à la note 30, vol. I, livre III, p. 241-263, p. 244-245. Version italienne : « [...] Fusa per la Signoria di quella città un getto di metallo, che fu locato in piazza in un arco della loggia loro, et è Giudith che ad Oloferne taglia la testa, opera di grande eccellenza e magisterio, la quale, a chi considererà la semplicità del di fuori, nello abito e nello aspetto di Giudith, manifestamente scuopre nel di dentro l'animo grande di quella donna e lo aiuto di Dio, si come nella aria di esso Oloferne, il vino et il sonno e la morte nelle sue membra, che per avere perduti gli spiriti si dimostrano fredde e cascanti. Questa fu da Donato talmente condotta, che il getto con sottilità è venuto, e con pazienza e con grandissimo amore ; et appresso fu sì rinetta, che maraviglia grandissima è a vederla. [...] ». G. Vasari, 1986, *op. cit.* à la note 30, p. 316-317. Sur ce sujet, voir : C. Dempsey, « Donatello's *Spiritelli* », *Ars naturam adivans. Festschrift für Matthias Winner*, V. V. Flemming et S. Schütze (éds.), Mayence sur le Rhin, 1996, p. 50-61. Dans son article, Charles Dempsey relève que les *spiritelli*, dans la croyance du Moyen-Âge et de la Renaissance, ont des pouvoirs actifs et président au fonctionnement du corps. Ils sont caractérisés par l'invisibilité, la luminosité et une extrême volatilité. Vasari écrit au sujet d'*Holopherne* « perduti gli spiriti ». Le départ des *spiriti vitali* marquent le stade initial de la mort des membres d'*Holopherne* en même temps qu'il est envahi par les *spiriti* du vin – *spiritelli del vino* – représentés sur les reliefs du socle.

38. M. de Thémènes, « Salon de 1870. XIV », *La Patrie*, 21 juin 1870, p. 3.

39. F. Boudeville, « Echos de Partout », *Le Peuple Français*, 30 avril 1870, p. 3.

40. V. Denon, « Discours sur les Monuments de l'Antiquité arrivés d'Italie » (1804). Cité



13. Théodore Géricault, *Fragments anatomiques*, 1818-19, huile sur toile, 52 x 64 cm, Montpellier, Musée Fabre.

d'après : J. Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, 1973, p. 317-326, p. 325. Voir aussi, sur ce sujet : H. Belting, 2003, *op. cit.* à la note 3, p. 154-158.

41. Cette figure désigne un « déplacement du sens, où le sens substitué est relié au sens original par une ressemblance ». Je m'appuie ici sur la notion de « fragment romantique » élaborée dans : C. Rosen et H. Zerner, *Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle* (1984), tr. fr. O. Demange, Paris, 1986, p. 26-29, pour la citation, p. 27.

42. H. de Balzac, « Le chef-d'œuvre inconnu » (1831 et 1837), H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu. Pierre Grassou et autres nouvelles*, Adrien Goetz (éd.), Paris, 1994, p. 37-69, 66.

43. Sur les pieds comme fétiches dans l'imaginaire et l'art occidental, voir, avec de nombreux exemples : G. Wolf, « Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körpertheils », C. Benthien, C. Wulf (éds.), 2001, *op. cit.* à la note 33, p. 500-523. Sur les pieds (et jambes) comme fragments au XIX^e siècle, voir : A. Pinget, « Jambes et pieds », Cat. Exp., 1990, *op. cit.* à la note 8, p. 199-202.

44. Notons au passage que Marcello, très cultivée, pouvait très bien avoir lu cette nouvelle de Balzac.

45. Sur le pied, voilé et dévoilé, dans la peinture, voir : Hubert Damish, *Fenêtre jaune au cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, 1984, p. 18 et G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée, suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Paris, 1985, p. 93 et suiv.

46. Voir à ce propos toujours : B. Bearzi, 1968, *op. cit.* à la note 35, p. 97-105 et G. Didi-Huberman, 2008, *op. cit.* à la note 11, p. 105.

47. Sur le « pli baroque », voir les observations de Gilles Deleuze qui y intègre précisément la notion de moulage : « [...] les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur, et ce n'est pas par simple souci de décoration, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser,

soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur. [...] », G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, 1988, p. 165-166. Sur le drapé dans l'art occidental et notamment comme « outil pathétique », voir : G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, 2002 et A. Warburg, *Essais florentins*, tr. fr. Sybille Muller, Paris, 1990.

48. H. de Balzac, 1994, *op. cit.* à la note 42, p. 43-44.

49. Sur la persistance et la force de ses convictions à propos de l'usage de l'anatomie en art, voir par exemple cet extrait de ses notes personnelles : « Je me trouvais un jour à dîner auprès de M. Dumont, sculpteur, membre de l'Institut, etc. Croyant dans ma simplicité que tous les peintres ou sculpteurs étaient des artistes, je lui parlai avec feu du divin Michel-Ange. Je vis son front se rembrunir. Je passai alors à l'étude de l'anatomie d'après le cadavre et lui dis ma conviction qu'elle me semblait indispensable. « Comment ! s'écria Dumont, mais la vue du modèle vivant et celle d'un écorché de plâtre sont plus que suffisantes pour créer de belles œuvres de sculpture, la sculpture étant l'art de formes extérieures. Cela suffit aux anciens. » - « Mais, répondis-je, si les anciens n'ont rien laissé de leur enseignement, qui me paraît profond sur bien d'autres points que nous ignorons encore, dans la science du beau, sommes-nous autorisés à ignorer les lois du mouvement et cette mécanique des formes qui permet de créer à coup sûr lorsqu'on les possède ? Voyez les Vinci. » M. Dumont paraissait fort mécontent. « Madame, me dit-il, j'ai quarante jeunes gens à diriger, ils étudient tous d'après le modèle vivant, l'écorché de Houdon et l'art antique. Je ne puis vous dire autre chose ! Il n'aurait pu, en effet, m'en dire plus long ! Mais à partir de ce jour il fut mon ennemi déclaré [...] ». Cité d'après : Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 57.

50. Sur l'enseignement de l'anatomie à l'école des Beaux-Arts au XIX^e siècle, voir :

A. Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, 1889, p. 119-131 ; J.-F. Debord, « De l'anatomie artistique à la morphologie », Cat. Exp. *L'âme au corps. Arts et sciences. 1793-1993* (1993), Paris, 2002, p. 102-117 ; A. Callen, « The Body and Difference : Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century », *Art History*, 20, 1997, p. 23-60 ; A. Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006, p. 62-66. Voir aussi : G. Schmitt, *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*, Cologne, 2001. L'article consacré à l'« Anatomie » dans le deuxième tome du *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-arts* (1868) est une source de premier ordre pour saisir les conceptions de l'époque : « [...] Pour procéder à l'étude de l'anatomie, il est naturel de commencer par le squelette, en dessinant les os sous divers aspects, afin d'en retenir la configuration ; il faut que sous les formes qui les recouvrent dans la nature vivante on puisse reconstruire mentalement l'ossature générale. Ensuite on étudiera les muscles, en s'appliquant à en reconnaître la forme et les fonctions, en observant aussi la combinaison de ceux dont le concours ajoute de la force au muscle principal, en ne s'arrêtant pas à la connaissance des muscles immédiatement apparents sous la peau, mais en pénétrant jusqu'à ceux de la seconde couche, car ces muscles soutiennent la forme et redoublent la force des muscles de la couche supérieure ; en se rendant compte, enfin, des muscles intermédiaires ou abducteurs qui multiplient les nuances délicates et variées des mouvements. [...] ». *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, vol. 2, Paris, 1868, s. v. « Anatomie », p. 28-32, p. 28.

51. Sur Marcello et l'anatomie, avec de larges extraits de ses notes personnelles, voir : H. de Diesbach, 1911, *op. cit.* à la note 1, p. 248-250 ; Comtesse d'Alcantara, 1961, *op. cit.* à la note 1, p. 48-49 ; G. de Diesbach, 1988, *op. cit.* à la note 1, p. 104-105.

52. « [...] Un premier essai tenté auprès du directeur de l'école pratique de médecine échoua complètement. J'envoyai alors un de nos amis chez Dubois, médecin de renom, qui, s'étant rendu compte qu'il n'y avait dans cette requête aucun caprice, aucune curiosité malsaine, mais la très ferme volonté d'apprendre, donna l'ordre de m'admettre. Il fallut encore discuter le lieu et l'heure les plus favorables pour éviter les étudiants. Enfin il fut décidé que j'arriverais chaque matin avec le professeur Gape avant les cours de huit heures et repartirais avec lui à midi. Le professeur exigea absolument que je fusse vêtue en homme, car il restait des garçons de salle que l'on pouvait rencontrer dans les couloirs et dont les bavardages lui auraient nui auprès des élèves. Je me soumis à tout cela. La femme du professeur gardait mes vêtements ; je m'habillais chez elle pour suivre son mari dans l'affreux dédale du Musée Dupuytren d'abord, puis au travers des longs et terribles hangars que l'on connaît sous le nom d'École pratique d'anatomie. Je baissais les yeux en passant devant ce silencieux royaume de la mort, dont l'odeur nauséabonde me rendait toute pâle ; jamais je n'ai pu surmonter ces dégoûts, les ayant bravés si souvent. Nous arrivions enfin à une petite maisonnette où le docteur avait son laboratoire, avec une pièce

attenance où je m'installais pour travailler. J'y passai deux hivers de suite». Cité d'après : H. de Diesbach, 1911, *op. cit.* à la note 1, p. 248.

53. Notes de Marcello. Citées d'après : H. de Diesbach, 1911, *op. cit.* à la note 1, p. 248-249. Voici la fin piquante du passage cité que nous livrons au lecteur curieux : « Quand, vers midi, le professeur Sapey – un grand savant – venait me chercher, la figure illuminée par quelque nouvelle découverte, il me disait avec bonhomie : Eh bien ! Madame, et les dégoûts, et la répulsion du premier moment ? C'est bon pour l'arrivée, lui répondais-je en riant ; et maintenant, allons rassurer Mme Sapey. L'excellente femme ne pouvait s'imaginer qu'on finit par se plaire à cette étude ; sa vie s'étioilait, trop près, à vrai dire, du champ de carnage à soigner un homme de science dont presque toutes les heures appartenaient à ses travaux. J'eus un succès fâcheux qui faillit faire découvrir ma ruse ; deux autres familles de professeurs habitaient la maison de M. Sapey. En descendant l'escalier commun, je rencontrais souvent une jeune bonne qui s'éprit de l'étudiant privilégié avec lequel le médecin disparaissait dans les salles mystérieuses. Toujours sur mon chemin, malgré mes dédains, elle s'aperçut un jour que j'avais des bottines de velours. On eut de la peine à le persuader que ce jeune Italien allait ainsi chaussé à Rome. L'incident n'eut pas de suite. » Cette pratique de l'anatomie humaine par couches successives remonte à la Renaissance. On en trouve une première codification théorique dans le *De pictura* d'Alberti : « [...] dans la peinture des êtres animés, il est très utile de commencer par disposer mentalement les os en dessous, car ne pliant que très peu, ils occupent toujours une place fixe. Il faut ensuite fixer les nerfs et les muscles à leur place et en tout dernier lieu habiller les os et les muscles par des chairs et une peau. Mais ici, à ce que je vois, certains vont peut-être venir m'objecter ce que j'ai dit plus haut, à savoir que les choses qui ne sont pas visibles ne regardent en rien le peintre. Ils auront raison, mais de même que lorsque nous habillons un corps il faut d'abord dessiner de façon sous-jacente un nu pour l'envelopper ensuite de vêtements, de même pour la peinture d'un nu il faut d'abord disposer les os et les muscles, que tu recouvriras légèrement de chairs et de peau, afin que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles. [...] » L. B. Alberti, *La peinture* (1435), T. Golsenne et B. Prévost (éds.), Paris, 2004, chap. 36, p. 131 et p. 133. Version latine : « [...] iuvat in animantibus pingendis primum ossa ingenio subterlocare, nam hanc, quod minime inflectantur, semper certam aliquam sedem occupant. Tum oportet nervos et musculos suis locis inhaerere, denique extremum carne et cute ossa et musculos vestitos reddere. Sed (video) hoc in loco fortassis aderunt obicientes quod supra dixerim nihil ad pictorem earum rerum spectare quae non videantur. Recte illi quidem, sed veluti in vestiendo prius nudum subsignare oportet quem postea vestibus obambiando involuamus, sic in nudo pingendo prius ossa et muscoli disponendi sunt, quos moderatis carnibus et cute ita

operias, ut quo sint loco muscoli non difficile intelligatur. [...] » L. B. Alberti, *ibidem*, p. 130 et p. 132. Le traité datant de 1435, l'imaginaire théorique a peut-être, dans ce cas, précédé la pratique, d'autant plus qu'Alberti évoque cette disposition comme un travail de construction « mentale » pour expliquer ce qui doit être donné à voir en surface. Ce n'est qu'avec Léonard de Vinci et Michel-Ange (vers la fin du Quattrocento) que l'étude anatomique sera véritablement pratiquée dans un contexte artistique. Sur Michel-Ange (cité par Marcello) et l'anatomie, voir : J. Elkins, « Michelangelo and the Human Form : His Knowledge and Use of Anatomy », *Art History*, 7, 1984, p. 176-186 et maintenant, C. Rabbi-Bernard (sous la dir.), *L'Anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité*, Paris, 2003. Sur Léonard de Vinci (également cité par Marcello) et l'anatomie, voir : M. Kemp, « Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 35, 1972, p. 200-225 ; C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's « Paragone ». A critical interpretation with a new edition of the text in the « Codex Urbinas »*, Leyde, New York, 1992 ; Domenico Laurenza, *De Figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florence, 2001.

54. Il faut les considérer comme des œuvres indépendantes destinées à se pénétrer d'une certaine ambiance. Sur ce sujet, voir l'étude fondamentale d'Henri Zerner, « La problématique de la narration chez Géricault » (1993), dans : H. Zerner, *Géricault*, Paris, 1997, p. 47-64. Voir aussi : C. Rosen et H. Zerner, 1986, *op. cit.* à la note 41, p. 48-51.

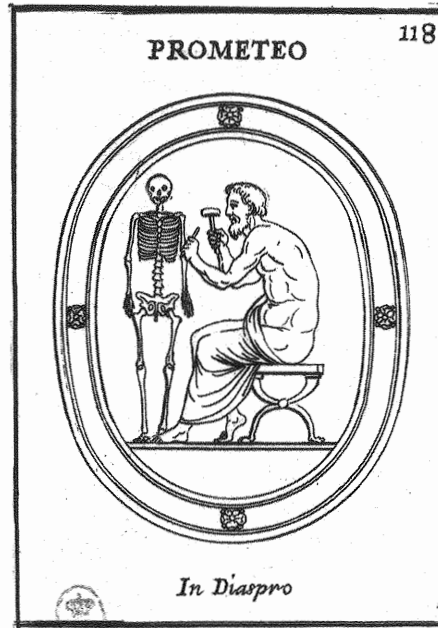
55. Voir dans ce contexte, l'observation de Delacroix sur Géricault : « Sujet : [...] l'originalité du peintre n'a pas toujours besoin d'un sujet. La peinture des bras et des jambes de Géricault ». *Journal de Delacroix*, 1857, 13 janvier. Voir toujours : C. Rosen et Henri Zerner, 1986, *op. cit.* à la note 41, p. 49.

56. Notion forgée par H. Zerner, 1997, *op. cit.* à la note 54, p. 62.

57. Cette comparaison ne vise pas à démontrer une reprise ponctuelle. Nous pensons que ces deux œuvres sont plutôt à considérer comme deux expériences parallèles. Voici quand-même une note intéressante de Marcello sur Géricault : « Géricault partant désolé du peu de succès de sa peinture, laissa à son ami Cogniet le tableau de *La Méduse* en lui disant, si tu as besoin d'un morceau pour faire copier pour des études, aux élèves de ton école, tu peux découper là-dedans. » Cité d'après H. Bessis, 1980, *op. cit.* à la note 2, p. 36.

58. Le processus de fragmentation est presque inhérent à la représentation du corps humain. Il n'est que de considérer les nombreux fragments corporels (moulés, disséqués, antiques etc.) auquel se confronte l'artiste durant sa formation. Sur les fragments de corps photographiés et moulés à l'École des Beaux-Arts, voir par exemple : Hélène Pinet, « Modèles d'atelier », Cat. Exp. 1990, *op. cit.* à la note 8, p. 57-64.

59. Sur la vision d'Emeric-David, voir :



14. Michel-Ange de la Chaussée, *Le gemme antiche figurate*, 1700, pl. 118.

M. Shedd, « Emeric-David's 'Anatomical Vision' : A French Response to the Elgin Marbles », *Gazette des Beaux-Arts*, 125, 1983, p. 158-164 ; M. Shedd, « Prometheus the Primeval Sculptor : Archeology and Anatomy in Emeric-David's 'Recherches sur l'art statuaire' », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1991, p. 88-106.

60. T.-B. Emeric-David, *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les Anciens et chez les Modernes*, Paris, 1805, p. 201-202.

61. Sur ce sujet, voir : M. Shedd, 1991, *op. cit.* à la note 59, p. 93-95.

62. T.-B. Emeric-David, 1805, *op. cit.* à la note 60, p. 204.

63. L'imaginaire du moulage sur le vif est en outre déjà présent chez Emeric-David. Il jugea en effet certaines parties des marbres d'Elgin « moulées sur nature ». *Papiers d'Emeric-David*, Ms. 5909, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Cité d'après : Meredith Shedd, 1983, *op. cit.* à la note 59, p. 160.

64. A. de Pontmartin, « Salon de 1870 », *L'Univers illustré*, 18 juin 1870, p. 394-395, p. 394.

ABSTRACT

Jean-François Corpataux : Marcello's Pythie (1870), corps, empreinte, matrice.

Adèle d'Affy, the Duchess Colonna (1836-1879), who used the pseudonym, Marcello, at her debut in the Paris Salon in 1863, was one of the most popular female sculp-

tors at work during the Second Empire. This paper discusses her masterpiece, *Pythie* (1870) located in the Paris Opera or *Palais Garnier*. In a letter dated 13 July 1869, she wrote to her mother, the Countess d'Affy, admitting that the arms, shoulders, legs and bare breasts of the figure were molded on her own body. She described her feelings during this process as "maternal devotedness, the operation having nothing enjoyable about it." This performance whereby the artist directly transmits her own forms to her sculpture, making it thus something of her own flesh, seems to be a unique case in auto-projection of artists in general. This article seeks to shed light on what is at stake, on an anthropological as well as artistic level, in the maternal relation of Marcello to her sculptures, which she calls her "daughters" from the point of view of a larger context concerning the process of vivification of these plaster cast fragments into sculpture.

Jean-François Corpataux, Assistant diplômé à l'université de Fribourg, Chaire d'histoire de l'art moderne et contemporain, Avenue de l'Europe 20, 1700 Fribourg Suisse