

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

Artikel: La reine, la duchesse et l'impératrice
Autor: Dafflon, Alexandre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-825653>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

LA REINE, LA DUCHESSE ET L'IMPÉRATRICE

«Marie en toilette et Marie sans toilette», ricanait les visiteurs devant les deux bustes de la reine guillotinée exposés par la duchesse Colonna : des œuvres d'esprit légitimiste tranchant avec la fantaisie du Second Empire.

PAR ALEXANDRE DAFFLON

L'auteur, vice-président de la Société d'histoire et collaborateur régulier des *Annales*, dirige les Archives de l'Etat de Fribourg.



«L'Exposition universelle de 1867 m'amusa comme une vaste foire. Je revois pêle-mêle le géant chinois et le Napoléon ier mourant de Monteverde; les restaurants étrangers entourant la cour centrale et deux bustes de Marie-Antoinette sculptés par la duchesse Castiglione-Colonna. Les mauvais plaisants dénommaient ces bustes Marie en toilette et Marie sans toilette, car l'un représentait la reine dans l'éclat de sa parure et l'autre en bonnet de veuve¹.» Les bustes de Marie-Antoinette qui ont tant frappé le jeune Pimodan ont été élaborés par l'artiste dans des années de création intense, entre 1864 et 1866. Cette créativité est à replacer dans la perspective du Salon de 1866 et de l'Exposition universelle de Paris de 1867, mais aussi dans une stratégie de l'artiste cherchant à plaire à l'impératrice Eugénie, grande prêtresse du culte de Marie-Antoinette sous le Second Empire.

Les deux bustes ont été réalisés sciemment comme une paire et contrastent fortement l'un avec l'autre. Ils nous montrent la princesse à deux moments de sa vie, au faite de sa gloire d'une part, au soir de sa vie et prisonnière d'autre part. Les titres donnés aux deux œuvres sont ambigus, l'un étant *Marie-Antoinette Dauphine* ou *Marie-Antoinette en 1774*, l'autre *Marie-Antoinette au Temple* ou *Marie-Antoinette à la Conciergerie*.

Le premier buste représente Marie-Antoinette dans toute la splendeur qui sied à une archiduchesse d'Autriche sur le point de devenir reine de France. Il exprime la majesté, mais aussi une certaine morgue. Un soin particulier a été apporté au traitement du vêtement et de la coiffure, cette dernière constituant un morceau de bravoure contribuant puissamment à l'aspect impérieux de la figure. Marcello ne cherche pas l'évocation réaliste, le buste de la Dauphine – âgée de 19 ans en 1774 – montrant plutôt une femme que la prime jeunesse a déjà quittée. Le portrait de la reine à la Conciergerie contraste naturellement avec le premier. L'habit de cour a laissé place à une simple chemise à laquelle s'ajoute un fichu recouvrant la poitrine. Au cou, une chaîne et une croix ont remplacé le ruban et la grosse perle du portrait de 1774. La coiffure sophistiquée a fait place à des cheveux délacés et à un bonnet de dentelle. Les deux œuvres mettent en lumière le changement de condition de la princesse entre 1774 et 1793. Toutefois, on ne peut s'empêcher de constater le souci de l'artiste de mettre en évidence la permanence du caractère fier, altier et courageux de la reine. Marcello met en évidence le lien qui unit les deux œuvres : une seule et même femme, un seul et même caractère. Il y a là, indéniablement, un travail d'idéalisation – en dépit des déclarations de l'artiste – qui explique que Marcello ait inclus ces deux œuvres dans une série de «bustes héroïques²».

Cet article développe une conférence présentée au Musée d'art et d'histoire le 12 février 2013.

Ci-contre:
Marcello, Marie-Antoinette dauphine, 1866, marbre 122 x 70 x 41 cm; MAHF 2006-101

¹ PIMODAN 1908, pp. 43-44. Pour le géant chinois, voir: *Grand album de l'Exposition universelle, 1867. 150 dessins par les premiers artistes de la France et de l'étranger*, Paris, 1868, p. 97 («Géant chinois, sa femme et le nain tatare»). A propos du Napoléon mourant, Pimodan songe probablement au marbre du sculpteur Vincenzo Vela (1820-1891), *Les derniers jours de Napoléon à Sainte-Hélène* (1866), présenté à l'Exposition universelle et acquis par Napoléon III (Musée de La Malmaison). Giulio Monteverde (1837-1917), sculpteur italien, professeur à l'Académie des beaux-arts de Rome.

² Archives de l'Etat de Fribourg (AEF), Papiers Marcello (PM) déposés par la Fondation Marcello, I.1.1.1868.33, lettre à sa mère, Madrid, 1^{er} novembre 1868. Vif merci à M. Fabien Python, auteur du répertoire des Papiers Marcello, qui m'a fourni de très précieux renseignements.

* Romain de Diesbach-Belleroche (1842-1878), cousin de Marcello par sa mère, Caroline de Maillardoz (1812-1871), sœur de la comtesse d'Affry.

** Augustine-Frédérique Joséphine du Bouchet de Tourzel (1798-1870), épouse d'Amédée-François de Pérusse (1790-1868), 2^e duc des Cars; petite-fille de la marquise de Tourzel (1749-1832), dernière gouvernante des Enfants de France (1789-1795), qui a laissé des souvenirs sur la famille royale.

*** Aleksander Kucharski (1741-1819), devenu portraitiste officiel de Marie-Antoinette après le départ en émigration de Mme Vigée-Lebrun (1789).

**** Marie-Antoinette de Boccard (1805-1874), propriétaire du manoir de Givisiez.

³ AEF, PM II.2.1.6, petit carnet de notes personnelles, juin à octobre 1864. On ignore quel portrait gravé l'artiste possède alors.

⁴ AEF, PM I.1.1.1864.24, lettre à sa mère, Paris, 24 août 1864.

⁵ AEF, PM I.1.1.1864.25, lettre à sa mère, Paris, 28 août 1864.

⁶ Reproduit dans SALMON 2008, pp. 344-345.

⁷ AEF, PM I.1.1.1864.36, lettre à sa mère, [Paris], 27 septembre 1864. Le portrait au pastel en question n'a pas été identifié.

⁸ AEF, PM I.1.1.1865.5, lettre à sa mère, Paris, novembre 1865.

L'ARTISTE À L'ŒUVRE

La correspondance de Marcello offre des éléments d'information sur l'élaboration des deux bustes. On sait que l'artiste travaille à celui de la dauphine dès l'été 1864 et qu'elle entame le second à la fin du mois de septembre suivant. La réalisation parallèle des deux œuvres s'étend sur deux années. Les sources d'inspiration de Marcello sont multiples, tant l'iconographie à disposition est abondante, non seulement sous forme d'œuvres originales visibles à Paris, mais aussi de portraits gravés de la reine, consultés au cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale. Ainsi, le 9 septembre 1864 : «200 portraits de Marie-Antoinette à la Bibliothèque imp[ériale]. Que de charges ! Un seul me plaît : celui que j'ai déjà. Pourquoi ?³» Tout est bon cependant pour inspirer l'artiste. Dans une lettre du 24 août à sa mère, elle mentionne que Carlo Doria, ami de Romain de Diesbach*, pose pour elle «pour le nez aquilin» de la reine⁴.

Quelques jours plus tard, elle évoque une invitation de la duchesse des Cars** à aller «voir chez elle un portrait de Marie-Antoinette, la course de Versailles a si bien modifié mes idées que j'ai changé la figure entièrement. Le portrait qui est chez Mme Descars vous ressemble tellement que je n'aurais qu'à copier votre buste pour la partie inférieure du visage⁵.» Quel est ce mystérieux portrait vu à Versailles ? Peut-être le fameux pastel d'Aleksander Kucharski***, dont la propriété dans la famille des Cars est attestée jusqu'en 1954. Ce pastel sur parchemin⁶, réalisé aux Tuileries en 1791-1792, est resté inachevé en raison des événements révolutionnaires. Il en émane une forte charge émotionnelle, par le fait même de son inachèvement, car c'est le visage véritablement humain de la reine, libéré des maquillages et édulcorations typiques des portraits de cour, qui apparaît ici. La vue de ce pastel pourrait avoir marqué l'imagination de l'artiste et l'inspirer pour le second buste de la reine. Du reste, Marcello fait son miel de tout ce qui peut l'aider dans son travail. Elle recourt à des souvenirs familiaux, comme ce portrait du couple royal qu'elle a vu dans sa famille fribourgeoise. «[Tante Mimi****] a un certain portrait, dans la grande salle, pastel de Marie-Antoinette et Louis XVI, que je désirerais fort bien. Ne le vendrait-elle pas pour ses pauvres ?⁷», mande-t-elle à sa mère. Marcello acquiert ce portrait, qu'en novembre 1865 elle amène à l'atelier de Stephan Petit, son praticien, pour y travailler aux deux bustes⁸.



Page précédente:
Marcello, Marie-Antoinette
au temple, 1866, marbre,
95 x 68 x 45 cm; MAHF
2006-102.

* Louis-Simon Boizot
(1743-1809), prix de Rome
en 1762, directeur de la
Manufacture de Sèvres.

Marcello bénéficie du soutien sans réserve de l'impératrice Eugénie. Début novembre 1864, celle-ci lui envoie un buste de la reine en biscuit de Sèvres ancien qui orne son cabinet. Parvenue dans son atelier, l'œuvre n'inspire guère Marcello, qui avoue : «[le buste] de l'Impératrice renverse mes idées, il est affreux comme sculpture, mais jeune et coquet. Les miens plus sévères, et j'ose le dire mieux faits, la prisonnière surtout est vraiment belle et noble⁹.» Le buste en biscuit dont il s'agit est très probablement l'œuvre de Louis-Simon Boizot*, réalisé à la fin de 1774 et édité en plusieurs exemplaires¹⁰. Une autre œuvre de Boizot a pu inspirer Marcello. Il s'agit du buste de la reine réalisé en 1781¹¹. Le traitement extrêmement soigné et complexe de la chevelure et des vêtements, ainsi que l'orientation et la pose du visage font penser que Marcello n'a pas ignoré l'existence de ce marbre.

L'artiste aime à décrire son travail comme un apprentissage et une quête parfois laborieuse et tourmentée; elle ne cache pas ses hésitations et, parfois, son découragement : «Je commence la deuxième Marie-Antoinette, et cela va bien : grand réveil des facultés créatrices; tout cela se dévoile, les idées arrivent nettes et liées entre elles¹².» Quelques jours plus tard, à propos du second buste : «[...] quelle difficulté avec ce type qui n'est pas sculptural au fond¹³.» Et, les 2 et 3 octobre : «Je passe toute une journée à masser les épaules de Marie-Antoinette, faire et défaire pour apprendre, à la recherche de ces lois mystérieuses du beau, de l'harmonie des surfaces, de l'accord de la pensée avec les moyens de la rendre, dont il faut acquérir la parfaite connaissance, faute de quoi on n'est soi-même qu'une ébauche de sculpteur. Que c'est insaisissable ! Non pas l'idéal comme croient les benêts, mais la forme¹⁴.» En novembre 1865, travaillant encore à ses deux bustes : «Le travail console de tout quand il est bon, mais il est bien souvent mauvais aussi¹⁵.»

⁹ AEF, PM I.1.1.1864.49 et 54, lettres à sa mère, [Paris], entre le 25 octobre et le 1^{er} novembre 1864 ; 11 novembre 1864.

¹⁰ Un exemplaire est conservé à Versailles (SALMON 2008, p. 139, notice 91).

¹¹ Buste en marbre, 1781, Musée du Louvre (en 1864, propriété du banquier et collectionneur Alphonse de Rothschild, v. SALMON 2008, p. 146, notice 98).

¹² AEF, PM II. 2.1.6, petit carnet de notes personnelles, juin à octobre 1864.

¹³ AEF, PM II.1.1.1864.36, lettre à sa mère, [Paris], 27 septembre 1864.

¹⁴ PM, II. 2.1.6, petit carnet de notes personnelles, juin à octobre 1864.

¹⁵ AEF, PM I.1.1.1865.5, lettre à sa mère, Paris, novembre 1865.

Les deux bustes bénéficient d'échos favorables lors de leur présentation au public. En 1866, déjà, la *Marie-Antoinette au Temple* est acquise¹⁶ par le collectionneur Edouard André*. En 1869, l'artiste fait faire des réductions en terre cuite de l'un des deux bustes¹⁷. En 1870, elle commande au praticien Franzoni une reproduction en marbre de la première *Marie-Antoinette*¹⁸.

* Edouard André (1833-1894), homme politique, officier et collectionneur. Propriétaire de la *Gazette des beaux-arts*. Le somptueux hôtel particulier qu'il fait bâtir à Paris est aujourd'hui le Musée Jacquemart-André, légué à l'Institut de France.

LE CULTE SENTIMENTAL D'EUGÉNIE...

Eugénie de Montijo (1826-1920), impératrice des Français, entretient des relations cordiales avec la duchesse Colonna. En 1864-1866, l'artiste travaille d'ailleurs à un buste de l'impératrice commandé par l'administration des beaux-arts et qui n'aura l'heur de plaire, ni à la commission des beaux-arts, ni au modèle. Ce qui nous intéresse ici, c'est le rôle important joué par l'impératrice dans la «résurrection» de Marie-Antoinette. Espagnole devenue impératrice des Français, Eugénie voue très tôt un culte sentimental à la dernière reine de France. Sans doute la figure de la charmante et malheureuse Marie-Antoinette prête-t-elle à toutes les rêveries romantiques de la jeune Montijo qui, logeant dans les palais de l'ancienne monarchie, finit par se prendre pour Marie-Antoinette.

Deux portraits officiels de l'Impératrice, par Franz Xaver Winterhalter, témoignent de cette manie marie-antonienne : celui de 1854 où Eugénie apparaît en robe à paniers et perruque poudrée dans un paysage qui pourrait être celui de Trianon¹⁹ et celui de 1857 où l'Impératrice porte sur ses genoux le jeune prince impérial, qui est une citation du fameux portrait de Marie-Antoinette avec ses enfants d'Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun²⁰. Si Eugénie aime le déguisement, elle s'en donne à cœur-joie lors des fameux bals masqués des Tuileries, où, en février 1866, elle apparaît dans un costume inspiré du tableau de Vigée-Lebrun. Critique, Marcello évoque dans une lettre ce déguisement d'Eugénie en Marie-Antoinette, «auguste victime dont la mémoire n'appelle guère les gaités du travesti, mais rappelle au contraire bien des fautes et des malheurs²¹.» Les manies de l'impératrice ne sont pas sans provoquer les sarcasmes, dont ceux des frères Goncourt qui notent dans leur journal, à la date du 21 janvier 1863 : «[Eugénie] est charmante, après tout. Elle a des yeux qui ne sont que sourire, et de la grâce et des jolis gestes et je ne sais quoi d'aimable dans la façon dont elle passe devant nous. Ni reine, ni princesse – une impératrice des eaux, une impératrice non de France, mais de Bade. Si l'on veut, Marie-Antoinette [au bal] Mabilille²².»

¹⁶ AEF, PM III.75, reçu de Marcello pour le paiement du buste de Marie-Antoinette par Edouard André, 20 mars 1866.

¹⁷ AEF, PM I.1.1.1869.6 et 11, lettres à sa mère, Rome, 28 janvier et 7 février 1869.

¹⁸ AEF, PM I.2. Franzoni 3, contrat entre Marcello et F. Franzoni, Paris, 24 juillet 1870.

¹⁹ Au Metropolitan Museum de New York (reproduit dans PINCEMAILLE 2003, p. 131).

²⁰ Coll. part. (reproduit dans SALMON 2008, p. 379, fig. 58); Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette et ses enfants*, huile sur toile, 1787, Musée de Versailles (v. Salmon 2008, p. 315, notice 232).

²¹ AEF, PM II.2.2.3.66, copie d'une lettre détruite de Marcello à Alexandre Apponyi, Paris, 9 février 1866.

²² Edmond et Jules DE GONCOURT (Robert Ricatte, éd.) 1989, p. 924, 21 janvier 1863, une soirée chez la princesse Mathilde.

* Louis-Henri de Rudder (1807-1875), peintre spécialisé dans les sujets d'histoire.

** Henri de Schaller (1828-1900), juriste, conseiller d'Etat (1858-1900), auteur de nombreuses publications d'histoire militaire.

*** Madeleine d'Affry (1809-1882), fille de Guillaume d'Affry (branche aînée) et sœur de Philippe (1815-1869), dernier comte d'Affry.

**** Ferdinand Perrier (1812-1882), officier et ingénieur, colonel fédéral, contrôleur général des chemins de fer, fondateur du *Bien public*.

L'année 1867, celle de l'Exposition universelle, marque un temps très particulier de la dévotion de l'impératrice. Cette année-là, en effet, en marge du grand événement du Champ de Mars, Eugénie organise au Petit Trianon une exposition d'objets souvenirs de la dernière reine de France. S'agit-il là d'une opération de récupération politique ou de l'expression d'une simple passion ? «L'initiative personnelle de l'Impératrice tenait probablement des deux intentions²³», d'autant plus que l'exposition de Trianon était doublée d'une autre, à La Malmaison, consacrée à Napoléon et Joséphine. Le résultat n'a rien de très sérieux : au Petit Trianon, on a assemblé des meubles et des objets, auxquels on attribue assez facilement une provenance royale. Il n'empêche, quelques reliques du temps de Marie-Antoinette apparaissent dans ce musée du souvenir, dont le magnifique serre-bijoux de Ferdinand Scherdfeger (1787)²⁴ et plusieurs portraits d'époque de Marie-Antoinette et de sa famille. Sans oublier, dans le salon, une armoire vitrée contenant des objets usuels comme un cahier d'échantillons de la garde-robe de la Reine, un couteau à fruit, un canif ayant servi à Louis XVI au Temple ou encore la chevelure en or du roi. «La fascination de l'Impératrice pour Marie-Antoinette confinait vraiment au fétichisme²⁵.»

²³ PINCEMAILLE 2003, p. 125.

²⁴ SALMON 2008, pp. 304-305, notice 227.

²⁵ PINCEMAILLE 2003, p. 128. L'exposition est accompagnée d'un catalogue: Adolphe de Lescure (1833-1892), *Les palais de Trianon. Histoire – Description. Catalogue des objets exposés sous les auspices de Sa Majesté l'Impératrice*, Paris, 1867, in-12, VII-247 p. et pl.

²⁶ PM, I.1.1.1864.25, lettre à sa mère, Paris, 27 août 1864.

²⁷ AEF, PM I.1.1.1877.53, lettre à sa mère, Cautelets, 29 juin 1877.

...ET LA LÉGENDE FAMILIALE D'ADÈLE

Sans entrer dans les projections excessives d'Eugénie, Marcello développe de son côté un rapport à la reine qui entremêle l'identification physique et l'histoire familiale. En août 1864, elle rapporte : «M. de Rudder*, le peintre, [...] prétend qu'il voit Marie-Antoinette faite comme moi, me ressemblant, il serait encore plus facile à ce compte de la représenter d'après le modèle²⁶.» Bien des années plus tard, Marcello revient sur le lien existant entre la dernière reine de France et son aïeul, colonel du régiment des Gardes suisses : «Je lis dans l'*Histoire de la Révolution française* de Thiers que le matin du 10 août, Marie-Antoinette arracha un pistolet de la ceinture du vieux d'Affry et le présenta au Roi, lui disant : "Sire, sachez mourir en héros". Ce vieux d'Affry était l'ambassadeur ou le landaman, son fils ? Tâchez de le savoir de M. de Schaller**, Madeleine d'Affry*** ou de Périer****²⁷.»

L'artiste marque ici son intérêt pour la légende familiale mêlée à la grande histoire légitimiste. Le «vieux d'Affry» est Louis-Auguste Augustin d'Affry

(1713-1793), colonel du régiment des Gardes suisses, arrière-arrière-grand-père de l'artiste. Et voici la citation exacte de Thiers : «Sire, lui dit la Reine avec énergie, c'est le moment de vous montrer. – On assure même qu'arrachant un pistolet à la ceinture du vieux d'Affry, elle le présenta vivement au Roi. Les yeux de la princesse étaient rouges de larmes, mais son front semblait relevé, sa narine était gonflée par la colère et la fierté.²⁸» Thiers se trompe d'ailleurs. Le 10 août 1792, le «vieux d'Affry» gardait opportunément la chambre et n'assista pas au massacre des Gardes suisses. Réaliser deux bustes de Marie-Antoinette constitue une gageure pour Marcello. En effet, l'artiste n'est pas versée dans la réalisation de «têtes historiques». Les deux bustes toutefois s'intègrent assez harmonieusement dans la série des œuvres «héroïques». En ceci, la paire se rattache à une tradition de sanctification de la reine, qui commence dès les derniers mois de la vie de Marie-Antoinette et qui trouvera son apothéose sous la Restauration²⁹. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Marie-Antoinette est devenue un personnage littéraire plus qu'historique, dont l'émergence doit beaucoup à Alexandre Dumas père, avec son *Chevalier de Maison-Rouge* (1846) et surtout sa quadrilogie des *Mémoires d'un médecin* (1846-1849). Dumas prépare l'apparition de la Marie-Antoinette Second-Empire, dont on a vu le succès auprès de l'impératrice Eugénie et de la société en général. Les deux œuvres de Marcello se rattachent plutôt à l'esthétique légitimiste de la première moitié du siècle; elles tranchent à ce titre avec les fantaisies d'Eugénie et de son temps. C'est en quoi elles sont sans doute singulières, et c'est peut-être pourquoi elles ont suscité les sarcasmes de quelques visiteurs de l'Exposition universelle.

A. D.

BIBLIOGRAPHIE

- GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I. 1851-1865, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris 1989
- PIMODAN Claude-Emmanuel de, *Simple souvenirs 1859-1907*, Paris, 1908
- PINCEMAILLE Christophe, «L'impératrice Eugénie et Marie-Antoinette : autour de l'exposition rétrospective des souvenirs de la Reine au Petit Trianon en 1867», dans : *Versalia, revue de la Société des amis de Versailles*, 6/2003
- SALMON Xavier (dir.), *Marie-Antoinette*, catalogue de l'exposition au Grand-Palais, Paris 2008

²⁸ Adolphe THIERS, *Histoire de la Révolution française*, 9^e éd., Paris, 1839, vol. 2, p. 245.

²⁹ Parmi tant d'œuvres, citons la *Marie-Antoinette conduite à son exécution* de William Hamilton (1794, huile sur toile, Musée de Vizille); *Marie-Antoinette soutenue par la Religion* de Jean-Pierre Cortot (1826, marbre, Chapelle expiatoire, Paris); ou l'énigmatique *Apothéose de la Reine* ou *Mon rêve* d'Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (vers 1817, huile sur toile, aujourd'hui non localisé).

