

# Questions de métier : à propos de l'oeuvre sculpté de Marcello

Autor(en): **Terrapon, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **38 (1981)**

Heft 2: **Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4. Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Freiburg, 28./29. Juni 1980**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167641>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Questions de métier

A propos de l'œuvre sculptée de Marcello

par MICHEL TERRAPON

Le XIX<sup>e</sup> siècle a conféré à l'illusion cartésienne de la domination du monde des concrétisations capables de conforter les hommes dans la croyance au progrès continu. Aussi l'apparition de la machine dans l'exécution de l'œuvre d'art permit-elle d'en modifier les structures, l'esprit même et la diffusion. Significatif est l'exemple de la photographie inventée par Niepce pour accélérer la facture des gravures.

Un phénomène analogue permet de modifier considérablement la production et l'édition de sculptures, et du même coup le sentiment général pour cet art qui avait été confiné dans la décoration monumentale. Vers le milieu du siècle, le public bourgeois commence à acquérir de la sculpture comme on acquiert de la peinture: «Grâce au bronze sera enfin peut-être vaincue l'espèce d'indifférence que le public semble témoigner pour la sculpture.»<sup>1</sup>

En Suisse, même sentiment. Le peintre neuchâtelois *Auguste Bachelin* (1830–1890) regrette le temps faste où Fribourg faisait fleurir la sculpture sur chaque place: «Si ce bel art de la sculpture a perdu, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, la popularité dont il jouissait en Suisse, il faut reconnaître que, depuis près de trente ans, il a reconquis tout le terrain que l'indifférence publique lui avait abandonné<sup>2</sup>.» Et Bachelin de citer comme exemples Pradier et Marcello.

*Achille Collas* (1785–1859) avait inventé en 1837, puis perfectionné, le «pantographe des sculpteurs» capable de réduire, de reproduire ou d'agrandir les modèles sculptés avec la plus grande fidélité. Le fondeur *Barbedienne* comprit le parti à en tirer et s'associa dès 1839 à Collas. On met au point des fontes de cuivre-aluminium, ou de zinc-aluminium: A Paris, 1000 ouvriers travaillent la fonte de zinc en 1868, en particulier des sculpteurs comme Carrier-Bellereuse ou Carpeaux. En concurrence avec le bronze, la galvanoplastie permet une production encore plus intense et plus économique. L'orfèvrerie elle-même recourt à ces procédés économiques. Barbedienne emploie quelque 300 ouvriers qui coulent jusqu'à 12000 bronzes par an. En 1862, la France exporte des bronzes pour environ 50 millions de francs.

On ne s'étonnera pas qu'on ait alors pu parler d'«arts industriels<sup>3</sup>» et que les sculpteurs aient utilisé les ressources industrielles pour l'édition de leurs œuvres, le métier devenant plus compartimenté et les exigences techniques contraignantes.

*Burty* va même<sup>4</sup> jusqu'à déplorer que les moyens mécaniques appellent la disparition de l'artisanat manuel: «La perfection dans le ciseau et dans la fonte sont les conditions de métier qui ont à lutter à armes souvent inégales contre l'introduction de la machine ou les opérations chimiques.»

Chaque expression artistique parle son langage, son dialecte même, mais aucun autre métier ne recouvre autant d'aspects techniques et moraux imbriqués.

Il faut, d'autre part, tordre une bonne fois le coup à certaines idées reçues à propos de l'œuvre originale et à propos du «fait main». Le phénomène du multiple existe en sculpture comme en gravure: les procédés du moulage et de la fonte permettent, quoique plus modestement qu'en gravure, la «reproduction authentique» – le mot est reconnu par les textes légaux. Appliquer à la sculpture, ou à la gravure, des considérations d'unicité dotées d'accents propres à la sacrosainte propriété privée (dans le sens premier), ce serait nier l'existence même de la sculpture et, du même coup, priver le sculpteur d'une bonne part de ses moyens d'existence. Nous déplorons que des critiques et des marchands tentent d'occulter cette réalité pour accorder le marché aux notions «bourgeoises». La sculpture traditionnelle, particulièrement depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, n'existerait pas sans les techniques de transferts, de moulages, de reproductions authentiques.

Autre idée reçue, celle du «fait main». Que n'ai-je souvent entendu, à propos de Marcello précisément, et tant d'autres sculpteurs parmi les plus connus, le reproche de ne pas tailler la pierre eux-mêmes. Fondent-ils eux-mêmes le bronze? Parlons des sculpteurs les plus célèbres: qu'est-ce que cela enlève à leurs œuvres qu'ils aient recouru à des aides, à des ébaucheurs, à des praticiens, à des mouleurs, à des fondeurs, pour réaliser ce qu'ils avaient conçu? Sans eux, pas d'œuvre! La vérité est que la plupart des sculptures du XIX<sup>e</sup> siècle sont des reproductions authentiques.

De même pour *Marcello*, dont les esquisses de terre, ou de cire – dessins pour la sculpture, selon Vasari –, préfigurent des modelages plus grands, plus achevés, qui ont servi à des œuvres «finies», polies, durables, exécutées avec l'aide d'artisans, et conformes au goût du temps et aux lois académiques.

La majeure partie des sculptures de Marcello exposées dans les Salons ont été réalisées selon le schéma traditionnel. Prenons un exemple précis, celui de la baronne de Keffenbrinck (cf. Cat. H.B. n° 47<sup>4a</sup>): le modèle lui est connu, lui plaît: elle en fait des esquisses, elle réunit des photographies et choisit finalement l'attitude qui traduit le mieux la féminité expansive du modèle. Puis c'est le premier modelage de cire brune et d'argile (Cat. H.B., n° 47b), une esquisse qui fixe un geste, des proportions, en un mot une «idée», une première prise de lumière. Ensuite le modelage en grandeur nature, en terre: le modèle existe, c'est l'original, qui va disparaître. Il convient de lui assurer la durée, dans le cas parti-



Fig. 1 La Pythie, 1870, fragment du plâtre; moulage obtenu à partir d'un moule à bon creux: plusieurs barbes de couture visibles. Fondation Marcello, Fribourg.

culier «l'éternité de la pierre». Le mouleur intervient, exécutant un moule à creux perdu pour obtenir la réplique exacte en plâtre à partir de laquelle le praticien, après la mise aux points (chefs-points ou points de basement, points secondaires, points justes), exécutera un marbre auquel on donnera la qualité de réplique, de *reproduction authentique*, que Marcello se chargera de terminer elle-même, selon contrat passé avec le praticien.

Précisons quelque peu les phases du travail complexe qui fera passer l'œuvre du modelage à la transposition dans la pierre. Le sculpteur, c'est-à-dire celui qui est capable, selon Canova, de «fare invenzioni», travaille une matière plastique, la cire pour des objets de petites dimensions, la terre jusqu'à la grandeur nature et le plâtre au-delà; il commence toujours son travail par un noyau solide, par la mise en place d'armatures en bois, en fil de fer et en toutes sortes de matériaux de rembourrage (étoupe, tissus, papiers) capables de contenir la masse. Il travaille à mains nues, à chaud pour la cire, par adjonction de colombins et de boulettes pour l'argile, ou de plâtre plus ou moins liquide, les corrections de masses se faisant à l'aide de mirettes, de spatules gradinées ou encore de râpes.

Pour transcrire dans la pierre ou le bronze le travail exécuté de la main du sculpteur-inventeur, il s'agit de transformer l'œuvre modelée en un modèle de plâtre suffisamment résistant pour subir les compas du praticien. Le mouleur intervient d'abord: si l'artiste a décidé avec son marchand-éditeur la fabrication de plusieurs exemplaires (par exemple en cire ou en terre cuite), on confectionne un moule à bon creux en plâtre ou même en gélatine<sup>5</sup>, travail complexe qui exige une pièce démontable, avec clés: c'est souvent un puzzle, comme celui de la Pythie, dont la tête seule comportait plus de 300 pièces<sup>6</sup>.

Dans la plupart des cas, on se contente d'un moule à creux perdu, en deux, éventuellement en trois, parties séparées à la

ficelle avant complet séchage du plâtre. On isole le moule (au savon ou à la gomme), qui reçoit un positif en plâtre. Le moule aussi bien que l'original sont détruits: ce plâtre positif, dit primaire, reconnaissable à la barbe de couture des deux ou trois parties, passe alors pour l'original conforme, appelé souvent «authentique». C'est ce que le praticien va considérer comme le «modèle» servant de référence pour son travail de transfert dans la pierre.

Exceptionnellement, l'authentique-modèle a pu être coulé en cire, en moule à bon creux, sans transfert ultérieur dans le marbre; c'est le cas du portrait de la duchesse de San Cesario (cf. Cat. H.B., n<sup>os</sup> 14 et 14a).

Le modèle reçoit d'abord la mise aux points, méthode déjà en usage à l'époque hellénistique, mais devenue technique complexe laissée, au XIX<sup>e</sup> siècle, à des praticiens spécialisés, selon le schéma de la division industrielle du travail. Après avoir disposé en triangle trois points de basement (les

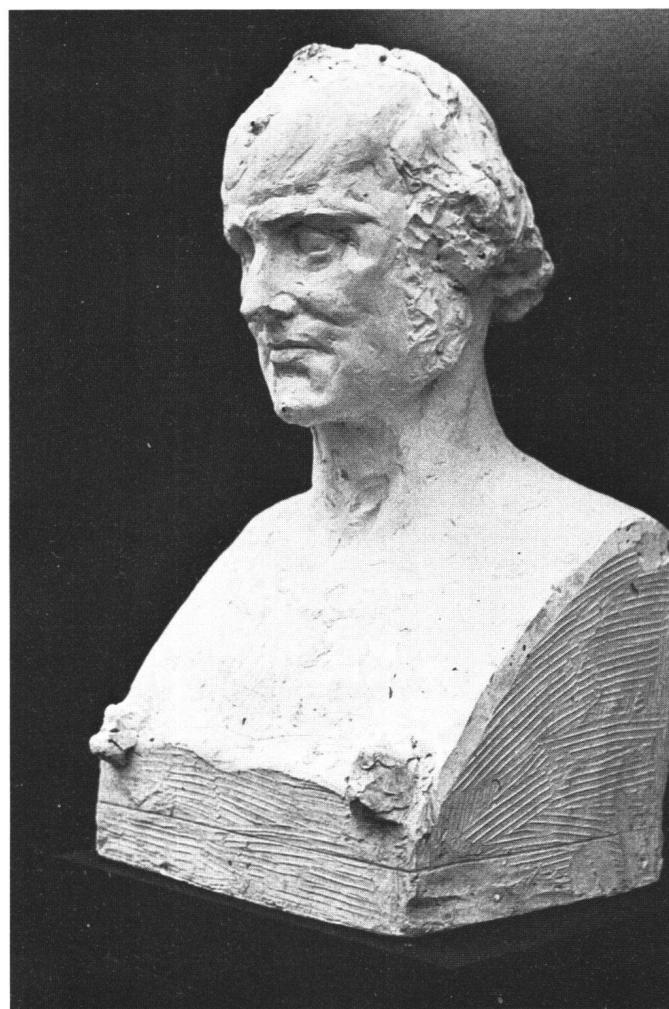


Fig. 2 Portrait de Mignet, 1877; plâtre primaire avec ses trois chefs-points, ou points de basement, disposés en triangle. Fondation Marcello, Fribourg.

chefs-points), le praticien détermine les points secondaires, clous de laiton enfoncés sur les reliefs les plus importants, puis les points fins (ou points justes) petites croix sur chaque vibration du relief. On compte jusqu'à 300 points sur un buste en ronde-bosse. Ce réseau servira à prendre les repères au compas pour les reporter un à un sur la pierre. Finalement, les points seront rasés<sup>7</sup> pour effacer toute trace du travail préparatoire (trois mois sont généralement nécessaires pour un buste grandeur nature).

Toute intervention du praticien suppose par la force des choses interprétation. Ainsi l'œuvre finie, polie, «definitive», toute fidèle qu'elle soit au modèle, a souvent perdu les vibrations de volumes, les surprises de matières, l'aspect de non finito, la sensibilité même. La comparaison entre le modèle et le marbre du Comte de Nicolay (Cat. H.B., n<sup>os</sup> 13 et 13a) pourrait suffire à illustrer cette différence. Parfois même, le praticien surajoute sa virtuosité conforme au goût du jour, allant jusqu'à traduire dans le marbre des détails réalistes sans rapport avec le langage sculpté: la naissance des cheveux mourants sur la tempe, des franges de laine frémissant (cf. Cat. H.B., n<sup>o</sup> 39d) ou des broderies au trépan courant sur le corsage (cf. Cat. H.B. n<sup>o</sup> 15).

On comprend alors la remarque de Barbedienne<sup>8</sup>: «De nos jours l'œuvre de l'artiste doit passer par la main de l'ouvrier, et, si habile que soit ce dernier, il ne peut arriver que bien difficilement à donner un travail égal à celui du maître.»

L'étude des contrats passés avec les praticiens et autres artisans ébaucheurs et mouleurs, ainsi qu'avec les marchands, nous renseigne sur les usages et nous rappelle à chaque coup combien la pratique de la sculpture suppose la solution de questions d'argent.

Avec les praticiens, il s'agit de délais, de fournitures de marbre surajoutées aux frais de moulage et de transport, de paiements fractionnés et de contrôles de l'auteur. Ainsi avec *Francesco Franzoni*<sup>9</sup> pour «le buste de la Margherite de Goethe, d'après le modèle fait par M<sup>me</sup> la Duchesse Colonna», qui devra être terminé le 22 février à midi, pour le prix de 1300 francs, dont 500 à «l'ébauche faite les points rasés et le complément à l'achèvement». Même genre de conditions plus précises encore avec *Stephan Petit*<sup>10</sup>: le prix de 1050 francs inclut le «marbre compris, et fourni par moi»; pour la Medgé<sup>11</sup>, *Narcisse Jacques* s'engage même à changer le marbre «s'il présentait des veines ou taches dans le visage et les nus».

La plupart des conditions stipulent que le praticien fera transporter l'œuvre en voie d'achèvement dans l'atelier du sculpteur pour qu'il puisse procéder aux corrections: *Franzoni*<sup>12</sup> «s'engage en outre à transporter (le marbre) chez M<sup>me</sup> la Duchesse Colonna, et à l'achever sous sa direction chez elle».

De même, marchand et sculpteur définissent les conditions pour la cession des droits. Pour 1500 francs, par exemple, *Auguste Klein*<sup>13</sup> acquiert le droit de diffuser à son avantage le buste d'Elisabeth d'Autriche (Cat. H.B., n<sup>o</sup> 29, p. 132): «Je déclare céder à Monsieur Auguste Klein la propriété de mon petit modèle du buste de S.M. l'Impératrice



Fig. 3 Portrait de Mignet; plâtre primaire retouché sur la nuque.



Fig. 4 Portrait de la Baronne de Keffenbrinck, 1876; plâtre primaire au niveau du bras droit: points fins marqués de croix tracés au crayon. Fondation Marcello, Fribourg.



Fig. 5 Portrait de la Baronne de Keffenbrinck; au niveau de l'épaule droite: trace de point secondaire (clou de laiton enlevé), points fins et travail à la mirette gradinée.

Elisabeth, dans la hauteur de 58 centimètres et au-dessous comme dimensions.» Marcello conserve toutefois la propriété pour des dimensions supérieures et pour des répliques en marbre à toutes dimensions: «Monsieur Klein ne pourra faire des marbres que pour moi.»

D'autres fois, Marcello se fait payer les droits en nature. Ainsi pour les réductions de la Pythie<sup>14</sup>: «Je cède à *M. Thié-*

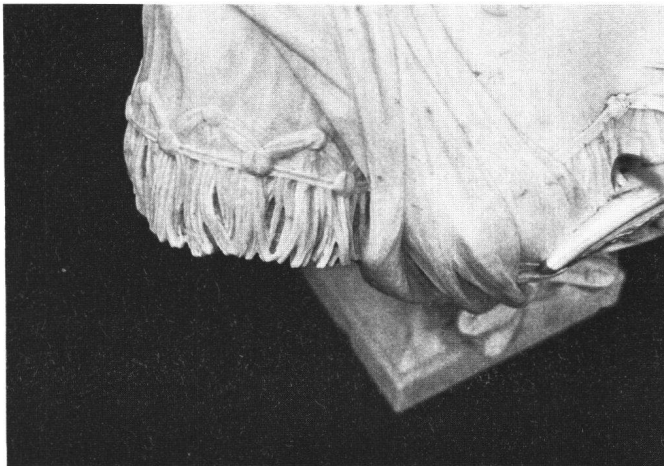


Fig. 6 La Belle Romaine (portrait de M<sup>me</sup> de Tallenay), 1875; marbre de Narcisse Jacques au niveau du bras droit: franges de laine réalistes au goût du jour. Musée d'art et d'histoire, Fribourg.

*baut* le droit de reproduire en deux grandeurs, l'une de 75 à 80 centimètres de haut, l'autre de 45 à 50 centimètres de haut, la statue de la Pythonisse moyennant une épreuve de bronze de chacune de ces réductions plus une somme de mille francs»; elle recevra cette somme sous la forme «de valeurs artistiques choisies dans son magasin». Marcello ajoute: «Je m'engage à ne reproduire cette œuvre qu'en marbre, je garde le droit de la reproduire en marbre dans toutes les dimensions possibles et en bronze, je reste également propriétaire de la grandeur de l'original. Toutes les réductions en bronze appartiennent par le présent écrit à *M. Thié-*

*baut*. Avec *Barbedienne*, Marcello fait de même des échanges, recevant des tirages en bronze et se choisissant des bronzes de Barye<sup>15</sup>.

Parfois, le marchand demande au sculpteur des modifications qui faciliteront la diffusion commerciale, comme pour la Phœbé (Cat. H.B., n° 44, p. 175). Le marchand peut suggérer à l'artiste des sujets au goût du jour, et qui satisfassent le culte de la virtuosité. Ainsi la convention entre Marcello et *M. Hegesser*<sup>16</sup> au sujet d'une Almée (qui ne nous est pas parvenue, cf. Cat. H.B., n° 41bis). *Hegesser* paiera 2500 francs à ces conditions:

- que le buste ait au moins 80 cm, piédouche compris
- que la tête et les cheveux soient en marbre blanc

- que la casaque et les draperies soient en marbre dit «albâtre oriental transparent avec veines et bandes jaunes, brunes et blanches»; la calotte figurée au croquis en albâtre oriental
- les boutons de la casaque pourraient être des boucles en lapis-lazuli de la plus belle qualité, choisis avec des pyrites
- les boutons montés sur des tiges avec de petites calottes finement ciselées en cuivre doré pourraient «être mobile de la casaque»
- le piédouche en marbre antique sans veines blanches devra avoir des cannelures.

*M. Hegesser* ajoute que le buste devant être placé devant une cheminée sera agrémenté d'une casaque à draperies: «Ce détail est confié au bon goût de Mad. Colonna»; il précise enfin que ce buste restera sa «propriété exclusive».

Les juristes distinguent la propriété matérielle, qui peut être cédée, de la propriété morale. Du modèle en plâtre à la reproduction, même en cas d'éditions à de nombreux exemplaires en toute matière et en toute grandeur, l'œuvre se multiplie tout en appartenant spirituellement à Marcello. Les contrats passés avec le fondeur et marchand *F. Barbedienne* fournissent de beaux exemples, comme pour la Belle Romaine (cf. Cat. H.B., n° 45): ils décident quasi secrètement que chaque reproduction comportera des différences: «Il a été convenu que dans ces reproductions il y aurait toujours un changement quelconque qui nous permette à vous et à moi, de ne pas confondre l'original aux frères puînés...<sup>17</sup>», ce qu'avait promis Marcello: «...C'est donc seulement l'ornement de la plaque du corsage qui peut être varié, et que je changerai, pour vous être agréable, dans les autres reproductions en marbre afin qu'elles ne puissent pas être confondues avec votre original<sup>18</sup>.» On comprend que *Narcisse Jacques* fut emprunté lorsqu'il se chargea d'exécuter la Belle Romaine pour le Musée de Fribourg: «Je suis allé compléter mes renseignements chez *Barbedienne* au sujet de ce buste. Il me semble que dans l'original ce collier ... représentait des morceaux de corail enfilés à la suite les uns des autres avec une petite médaille, tandis que le marbre que j'ai vu est tout simplement un collier de perles garnissant la poitrine de ce beau buste - ce collier est même très lourd<sup>19</sup>.»

Nous avons vu que Marcello accepte de couvrir un sein de la Phœbé pour obéir aux convenances. Par contre, elle refuse toute modification qui atteindrait l'œuvre dans sa structure interne. Pour la Belle Romaine toujours, elle refuse d'aller au-delà du changement d'ornementation: «Après avoir bien regardé le buste, je suis convaincue que les lignes générales en sont en quelque sorte voulues l'une par l'autre et non modifiables<sup>18</sup>.» De même impose-t-elle son buste de l'Impératrice Eugénie à la Commission des Beaux-Arts présidée par le Préfet Haussmann, livrant un marbre achevé en lieu et place d'un plâtre sujet à modifications<sup>20</sup>.

Dans le cas de Marcello tout particulièrement, la maîtrise des problèmes techniques revêt une importance primordia-

le: ils l'ont même tracassée, torturée, poursuivie. Patricienne fribourgeoise, duchesse romaine contrainte à des obligations mondaines et – pourquoi pas? – payée en retour d'influences favorables, Marcello a voulu durer, faire carrière, transmettre des œuvres. Point d'amusements, d'aquarelles «de couvent», ou de violons d'Ingres. Tout était sérieux, considéré comme nécessaire pour assurer l'exécution d'œuvres qu'il s'agissait ensuite de diffuser, même d'imposer en passant outre aux «potentats de bureau». Dès le Salon de 1863, Adèle d'Affry a choisi d'être Marcello; elle est devenue professionnelle, comme on dirait aujourd'hui, vivant de sa sculpture, exposant régulièrement pour provoquer commandes officielles, achats et contrats d'édition, y consacrant les forces vives, recourant aux ruses pour triompher, se bat-

tant pour prendre une place et pour la garder. Elle s'insère dans le milieu des marchands et des éditeurs, faisant partie des meilleures «écuries» de *Barbedienne* et de *Thiébaud*.

Il est vrai qu'une œuvre sculptée pose des problèmes matériels ou d'intendance, plus qu'aucune autre forme d'expression visuelle. Travaillant dans les trois dimensions, ne perdant jamais de vue les caprices de la lumière en vertu d'une matière donnée, le sculpteur doit contrôler dans «le dur» une somme de données raffinées. Quand il réussit à faire jouer tous les éléments, il éprouve la satisfaction de maîtriser l'art visuel le plus complet qui soit, le plus sensuel aussi. En outre, la sculpture exige un engagement physique extrême. Ainsi Marcello se lamente-t-elle quand la tâche est trop lourde, par exemple à propos de *Guillaume Tell*: «la statue s'ébranle sous mes coups, peu s'en faut qu'elle ne tombe et m'écrase; le découragement s'empare de moi... J'ai cherché la perfection et le dernier maçon est plus puissant que moi<sup>21</sup>.»

Les conditions d'exécution par étapes, du modelage à l'exécution en marbre ou en bronze, telles que je les ai évoquées au début de cet article, supposent le concours de spécialistes (ébaucheurs, mouleurs, marchands de marbre, praticiens, fondeurs). Et l'on surprend Marcello à se morfondre parce qu'elle doit attendre qu'un ébaucheur soit libre pour l'aider à monter une armature, ou parce qu'une armature ne tient pas ou ne correspond pas à ses intentions. De même quand elle doit partager un praticien, par exemple *Victor Bernard* avec *Carpeaux*:

En juillet 1875, Marcello abandonne *Bernard* à *Carpeaux* pour qu'il l'accompagne en voyage de convalescence à *Marseille*: «J'espère que ce voyage sera adouci par les bons soins de votre ami, et que vous apprécierez ainsi cette grande épreuve d'amitié que je vous donne en laissant partir pour quelques jours au moment de l'exposition un collaborateur dont la présence m'est si nécessaire<sup>22</sup>.» Il s'agissait alors de terminer l'*Ecce homo*.

On rencontre de même des tractations pour des réductions de prix, soit que le sculpteur se voie marchander le prix d'une commande (cf. *Cat. H.B.*, n° 46, *Ecce homo*), soit qu'il veuille marchander lui-même la facture d'un fournisseur. Marcello intervient auprès du mouleur *Cajani* pour faire diminuer une facture; mais *Cajani* plaide pour le détail... «Vous voyez ... qu'il ne reste de bénéfice pas grand chose et si malheureusement ça casse au feu je perds mon déboursé et l'estampage; en un mot, c'est une perte très grande pour moi. A présent je vais vous rendre le compte du travail du moulage et du coulage du buste fait d'après votre grande statue du Salon (*La Pythie*). J'ai un travail de six à sept jours et 2 nuits à plusieurs hommes, des frais du plâtre et plusieurs courses de voitures, le moulage en est très compliqué, car dans la tête de ce buste il y a 300 à 400 pièces...<sup>23</sup>.»

L'exécution d'une sculpture coûte fort cher. Si Marcello est parvenue à vendre sa *Pythie* de bronze pour l'*Opéra* Fr. 12000.—, elle a déboursé Fr. 6271.95 au fondeur *Thiébaud*, sans compter les frais déjà déboursés à Rome et pour le transport de Rome à Paris.



Fig. 7 Photographie de la *Pythie*, 1870; retouchée à la plume par Marcello pour corrections ultérieures. Fondation Marcello, Fribourg.

Seuls le succès, des ventes, des commandes, permettent à Marcello de s'en tirer. Une feuille volante d'octobre 1873 (Fondation Marcello, Fribourg) révèle une comptabilité de coin de table fort intéressante:

3 bustes Bianca à 3000 F.	9 000 F.
1 buste id. à 2400 F.	2 400 F.
les 4 bustes total	11 400 F.
à déduire frais praticien	4 800 F.
Reste net	6 600 F.
1 buste Arabe Worth	3 500 F.
à déduire frais de praticien	1 400 F.
Total net 8 700 F.	2 100 F.

Comme le dit fort justement par ailleurs *Henriette Bessis*, Marcello n'était pas une artiste maudite. Elle est entrée dans le système; elle a saisi toutes les ressources des moyens les plus modernes de reproduction et de diffusion. Elle recourt à la photographie pour l'étude de ses modèles, et même pour prévoir des corrections aux travaux déjà exécutés. Elle est tentée par l'eau-forte juste au moment où les peintres s'en emparent pour en faire la «gravure d'inspiration».

Une obstination de tout comprendre, de tout essayer, de tout comparer, en un mot de brûler la chandelle par les deux bouts pour durer, expliquent les imbrications inéluctables du métier avec son cortège de problèmes d'intendance.

## APPENDICE

### *Collaborateurs apparaissant dans les archives de la Fondation Marcello*

#### *Mouleurs:*

*Cajani*, passage Saint-Sébastien, Paris  
*Coli* (†1877), 58, rue Saint-Sabin, et 24, petite rue Saint-Pierre, Paris (moules à bon creux et en gélatine)

#### *Praticiens:*

*Victor Bernard* (également praticien et ami de Carpeaux), 7, passage des Frères-Couronnés, Paris  
*Ambrogio Campi*, Berne et Givisiez  
*S. Collivert*  
*Daumas*, 11, chaussée du Maine, Paris  
*Francesco Franzoni*, Carrare et 17, rue Daru, Paris  
*Narcisse Jacques*, Nancy et Paris  
*Paggi*, Tessin et Genève  
*Stephan Petit*, 16, rue Maublanc, Paris  
*Tegnagno*, 36, rue Fessard, Paris  
*Toussaint*, 13, rue du Dragon, Paris

#### *Marchands et éditeurs:*

*F. Barbedienne*, 30, faubourg Poissonnière, Paris (exploite le procédé de «réduction mathématique» d'Achille Collas)  
*Antoine Basset*, rue Béranger, Paris  
*Alphonse Giroux*, 43, boulevard des Capucines, Paris  
*M. Hegesser*, 28, rue Pigalle, Paris  
*Auguste Klein*, 6, boulevard des Capucines, Paris  
*Victor Thiébaud*, 144, rue du Faubourg Saint-Denis, Paris

## NOTES

<sup>1</sup> CL. COLIGNY, *Les artistes fondeurs, Victor Thiébaud*, dans: *L'Artiste*, 1864, t. 2.  
<sup>2</sup> Dans: *Le Bien Public*, Fribourg, 16 juillet 1880.  
<sup>3</sup> Par exemple CHARLES BLANC, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 1862, pp. 547-548, ou dans: *L'Artiste*, 1859-1860, p. 174.  
<sup>4</sup> Rapport du jury pour le Salon de 1865.  
<sup>5</sup> Cat. H.B. = HENRIETTE BESSIS, *Marcello sculpteur*, Fribourg 1980.  
<sup>6</sup> Moule de gélatine, inventé en 1844.  
<sup>7</sup> Lettre de Cajani à Marcello, 10 août 1870 (F.M. = Fondation Marcello, Fribourg): «Dans la tête de ce buste, il y a de 300 à 400 pièces.»  
<sup>8</sup> Cas intéressant dans *Paolo et Francesca*, de Rodin, dont les points de base-ment n'ont pas été rasés sur l'œuvre de marbre terminée.  
<sup>9</sup> Cité dans le Rapport du Jury pour le Salon de 1867.  
<sup>10</sup> Contrat du 8 décembre 1866 (F.M.), cf. Cat. H.B., n° 25.  
<sup>11</sup> Contrat du 12 septembre 1867 (F.M.), cf. Cat. H.B., n° 21.

<sup>11</sup> Contrat du 9 août 1877 (F.M.), cf. Cat. H.B., n° 49.  
<sup>12</sup> Brouillon de contrat, sans date (F.M.), cf. Cat. H.B., n° 16.  
<sup>13</sup> Contrat du 29 septembre 1867 (F.M.).  
<sup>14</sup> Contrat daté de Rome, 9 février 1870 (F.M.).  
<sup>15</sup> Facture de Barbedienne du 22 avril 1874 (F.M.).  
<sup>16</sup> 16 janvier 1870 (F.M.).  
<sup>17</sup> Lettre à Barbedienne, 30 novembre 1873 (F.M.).  
<sup>18</sup> Brouillon de lettre à Barbedienne, de Londres, 11 juin 1873 (F.M.).  
<sup>19</sup> Lettre de Narcisse Jacques à la Comtesse d'Affry, 20 avril 1880 (F.M.).  
<sup>20</sup> Cat. H.B., n° 21, pp. 11-112.  
<sup>21</sup> Cité dans Cat. H.B., n° 10, p. 81.  
<sup>22</sup> Brouillon de lettre à Carpeaux, juillet 1875 (F.M.).  
<sup>23</sup> Lettre à Marcello, 10 août 1870 (F.M.).  
<sup>24</sup> Décompte de Thiébaud pour l'année 1870 (F.M.).

## PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1-7: Prises de vue: Michel Terrapon.