Quelques témoignages français sur Le Bernin et son art - l'Abbé de la Chambre

Jacques Vanuxem

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/246>

DOI : 10.4000/baroque.246

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jacques Vanuxem, « Quelques témoignages français sur Le Bernin et son art - l'Abbé de la Chambre », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/246> ; DOI : 10.4000/baroque.246

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

© Tous droits réservés

Quelques témoignages français sur Le Bernin et son art - l'Abbé de la Chambre

Jacques Vanuxem

- 1 Nous sommes aujourd'hui si habitués à l'idée d'un « conflit du baroque » en France au XVII^e siècle que nous y rattachons tout naturellement l'échec qui, en définitive, marqua le séjour en 1665 du Bernin en France (fig. 1), le rejet du plan du Louvre, les critiques qui

furent faites d'abord au buste du Roi, puis à la statue équestre qui vint le rejoindre à Versailles vingt ans plus tard.

Fig. 1 : Le Bernin

- 2 Les contemporains ont-ils vu ainsi ces événements ? Telle est la question qui nous a préoccupés. Nous avons la chance d'être bien informés de ce qui s'est passé pendant les semaines que l'illustre italien passa en France, par le journal tenu si consciencieusement par l'ami de Poussin, Fréart de Chantelou¹ (fig. 2).

Fig. 2 : Poussin

- 3 Mais ce journal s'arrête avec le départ de l'artiste, alors que nous souhaiterions être informés sur ce qui s'est passé après, tant à Paris qu'à Rome où il revenait. Les écrits de l'Abbé de La Chambre peuvent répondre en partie à ce désir quoiqu'ils soient trop succincts. Cet Abbé vécut à Rome pendant plus d'un an auprès du Bernin, qu'il avait accompagné au retour de Paris ; il avait un grand goût pour ses œuvres. Collectionneur averti, il en possédait quelques-unes. À Paris, où il eut une certaine réputation comme orateur sacré, il fut en rapports étroits avec un certain connaisseur d'art, l'Abbé de Marolles ; il connut Mignard, Lebrun, Racine ; il reçut à l'Académie Boileau et La Fontaine. Personne mieux que lui ne put juger de ceux que nous appelons les classiques et les baroques. Il y a profit à étudier ses idées sur l'art en général, sur la sculpture en particulier et sur le grand sculpteur romain qu'il a si bien connu.
- 4 On peut se demander quelle opinion l'Abbé de La Chambre pouvait avoir du Bernin et de son œuvre, quand, après lui avoir été présenté par Chantelou, le 20 octobre 1665, il s'assit, invité par l'illustre artiste dans le carrosse qui attendait à Villejuif le Bernin et sa famille s'en retournant à Rome (*Journal du voyage du cavalier Bernin en France, par M. de Chantelou, édition Lalanne, Paris 1885, p. 258*).
- 5 Lorsque, plus de quatre mois auparavant, le 2 juin 1665, Chantelou était allé sur l'ordre du Roi accueillir Le Bernin, qui arrivait en France, le Roi, Chantelou, son frère Chambray étaient convaincus d'accueillir, non point ce que nous appelons un baroque, mais le représentant le plus remarquable de la grandeur romaine, celui dont l'œuvre résumait les plus pures traditions de l'antiquité et de la Renaissance. Le Bernin était déjà depuis longtemps connu comme tel en France. Dans un curieux livre de Rampalle – celui que Boileau prétendait qu'on ne lisait plus guère – paru en 1641, se lit p. 144 l'un des premiers témoignages d'admiration qu'ait suscités en France Le Bernin. Ce livre, *Le monde ne va pas de mal en pis*, défend la cause des modernes contre les anciens. Il loue Michel-Ange et

ajoute : « J'ai parlé en dernier lieu de ce prince des Peintres, pour ce qu'il est encore célèbre en la sculpture et que les statues de sa façon ou du Bandinelli, du Pilon et du Cavalier Bernin, pourraient bien être comparées à celles de Phidias, de Polyclète, de Miron, et de Leocares... ».

- 6 Pour Rampalle donc, ainsi que les grands sculpteurs modernes, Michel-Ange, Bandinelli, Germain Pilon, Le Bernin rivalise avec les plus célèbres noms de l'antiquité.
- 7 Vers le temps où Rampalle écrivait ces lignes, Chantelou arrivait à Rome, en mai 1640, non pour s'occuper du Bernin, mais pour exhorter son ami Poussin à venir à Paris. Cependant, cet amateur d'art ne put négliger Le Bernin, il le fréquenta, reçut de lui des académies, c'est-à-dire des études dessinées de personnages nus, ainsi que de bonnes maximes sur les bustes sculptés (J., 13)². Chantelou, épris avant tout de la peinture de Poussin, dont il aimait le caractère antique, pouvait alors trouver chez Le Bernin un art d'une inspiration très proche. En 1643, Le Bernin dans l'architecture avait jusqu'alors fait valoir la simplicité grandiose : dans le baldaquin de Saint-Pierre, sobre malgré ses colonnes torsées³, dans la façade et l'autel de Sainte-Bibiane, dans le tombeau de la Comtesse Mathilde ; traduites en peinture, les statues de Sainte Bibiane ou de la Comtesse Mathilde ne seraient pas déplacées dans une toile de Poussin. Les grands groupes de la villa Borghèse, l'*Apollon* et *Daphné* surtout, qui avait tant fait pour la gloire de son auteur, traduisaient les mythes antiques de la façon la plus intelligente et la plus sensible.
- 8 Chantelou, qui n'était pas retourné à Rome depuis 1643, ne pouvait en 1665 accueillir un autre Bernin que celui qu'il avait connu. Il ne pouvait en présenter un autre au Roi et à Colbert. On ne recevait donc pas l'homme qui avait introduit le mouvement et l'illusion dans de grands tombeaux, dans la Place Navone, ou dans la Chapelle de Sainte-Thérèse : ces œuvres étaient généralement ignorées en France ; on accueillait l'homme qui, pour la sculpture et l'architecture correspondait le mieux à l'art de Poussin, pour lequel Le Bernin ne cessa d'afficher la plus complète et la plus totale admiration. Bref, on accueillait tout le contraire d'un baroque.
- 9 Certains faits prouvent de la façon la plus nette que Chantelou, comme son frère Chambray, ignorait complètement ce que Le Bernin avait fait à Rome depuis 1643, car, de bonne foi, Chambray offrait le 10 août 1665 au Bernin un exemplaire de son « *Parallèle de l'architecture* » paru en 1650. Or, sans qu'il semble s'en être aperçu, cet ouvrage contenait une condamnation formelle de ce qui était la pratique de l'architecte. Lisons les dernières lignes du « *Parallèle de l'architecture* »⁴.
- 10 « Maintenant, c'est comme une mode, ou plutôt une manie universelle de n'estimer beau que ce qui est tout rempli et surchargé d'ornements de toutes sortes, sans choix, sans discrétion et sans convenance ni à l'ouvrage, ni au sujet : ... Nos petits maîtres à la mode ... pour enrichir le frontispice (d'un autel) qui n'est soutenu que d'une colonne à chaque cote y en feraient une pile de quatre ou six et peut-être de davantage avec deux ou trois ressautements de moulures de la corniche afin de rompre la suite et l'alignement des membres dont la régularité leur est ennuyeuse. Ce serait aussi trop peu pour eux d'un fronton, ils en ajustent deux assez souvent et quelquefois trois l'un dans l'autre. Ils n'estiment pas encore qu'un fronton soit beau s'il n'est brisé et lambriqué de quelqu'écusson, ou bien d'une cartouche. Les colonnes mêmes, qui sont le soutien et le fondement des ordres, ne sont pas plus épargnées que le reste ; on les contrefait non seulement en leurs chapiteaux et leurs bases, mais encore dans leur fust ; car maintenant, c'est un trait de maître de faire une tige de colonne torse ou entortillée d'anneaux ou de

quelques ligatures capricieuses, qui les font paraître remastiquées et restaurées. Enfin, on peut dire que la pauvre Architecture est maltraitée. Mais il ne faut pas imputer le plus grand reproche à nos ouvriers français ; car les Italiens sont encore plus licencieux et font bien voir que Rome a présentement ses modernes aussi bien que ses antiques ».

- 11 Les premières lignes ne visent pas Le Bernin, qui a toujours été sobre en matière d'ornement ; mais le reste de la critique l'atteint : Le Bernin a employé les colonnes torsées, les piles de colonnes de chaque côté des autels, les ressauts de corniches, les frontons emboîtés les uns dans les autres...
- 12 Les frères Fréart ne pouvaient cependant ignorer tout à fait comment avait évolué l'art du Bernin depuis 1643 ou 1650 : à Paris même, dans l'église des Carmes déchaussés, avait été installée une magnifique statue de la Vierge (fig. 3) due à l'artiste, donnée par le Cardinal Barberini.

Fig. 3 : Le Bernin : Vierge à l'enfant

Loret, dans sa *Muse Historique* en parle à la date du 15 septembre 1663⁵ :

Laquelle image ou bien figure
Est d'une si rare sculpture
Que feinte et flatterie à part
Les connaisseurs de ce bel art
Avec un sincère langage
Disent tous, voyant cet ouvrage
Dont ils sont charmés et surpris,
Que dans Rome, ni dans Paris
On ne voit rien de comparable
À cette statue admirable...

- 13 Cette « statue admirable » était placée dans une niche dessinée par Le Bernin, presque identique à celle qui à Rome abritait le groupe de Sainte-Thérèse. Chambray pouvait y retrouver avec horreur des frontons brisés et des colonnes groupées.

- 14 On a remis récemment la statue du Bernin dans cette niche, mais le fronton de l'autel tel qu'on le voit aujourd'hui est très simplifié par rapport à ce qu'il était. Avant même que Le Bernin n'arrivât en France, cette magnifique Vierge, que Loret admirait avec tant de raison, donnait une idée extrêmement flatteuse de la sculpture du Bernin, et contrairement à l'opinion répandue selon laquelle la France aurait alors repoussé le baroque, Loret dans son éloge ne fit qu'inaugurer un concert de louanges sans réticences au sujet de cette Vierge. Jusqu'à la Révolution, ce fut l'une des œuvres d'art les plus constamment admirées dans l'ancien Paris⁶.
- 15 Le Bernin se trouvait donc en arrivant à Paris dans une situation assez paradoxale ; il avait comme thuriféraires assurément sincères deux frères, Chambray et Chantelou, qui dans leur for intérieur condamnaient des tendances artistiques qui étaient les siennes en partie. Il peut paraître plus singulier encore, que, si l'on en croit Chantelou, témoin fidèle, Le Bernin lui-même se soit joint aux condamnations dirigées contre ces tendances. Mais cette contradiction n'est qu'apparente si nous admettons que le mot baroque ne recouvre qu'une notion très générale et qu'à l'intérieur de cette notion se cachent au moins deux éléments très différents.
- 16 Dans l'introduction de son anthologie de la poésie baroque, Jean Rousset l'a dit excellemment : « Le baroque se définit essentiellement par l'union du mouvement et du décor ». Ces deux éléments peuvent ne pas être toujours unis. On a deux baroques : un baroque de décor, que nous appellerons volontiers un baroque de surcharge, pour reprendre un mot employé par Chambray, et un baroque de mouvement. Le Bernin, s'il était de façon évidente un protagoniste du baroque de mouvement, ne l'était pas du baroque de surcharge; et, sur ce point au moins, il rencontrait Chambray et Chantelou, qui pouvaient donc le croire entièrement acquis à leurs idées.
- 17 À Paris, Le Bernin se présenta, au témoignage de Chantelou, comme un admirateur passionné de l'antique, dont il recommanda l'étude aux jeunes élèves de l'Académie, préférant le Panthéon à ce Saint-Pierre qu'il avait lui-même orné et dans lequel il reconnaissait qu'il y avait cent fautes alors qu'à son sens il n'y en avait pas au Panthéon (J., 167). Le faste magnifique de Louis XIV apparaissant sur un lit de repos entouré de vases d'argent pleins de tubéreuses lui déplut, et plutôt que de ces vases, il aurait voulu voir le Roi entouré par des statues antiques (J., 116, 138).
- 18 Admirateur de l'antique et de Poussin, Le Bernin ne vantait que la grandeur simple. Comme Chambray et Chantelou, il détestait l'excès dans l'ornement, et en France il apparut comme ennemi de la surcharge décorative. Pour lui, les formes devaient être nettes de confusion (J., 159) ; il ne voulait pas de bordures trop éclatantes autour des tapisseries. Il critiqua les bordures des tapisseries des *Éléments* qu'il avait vues aux Gobelins (J., 223), dans lesquelles sont des fleurs et toutes sortes de choses en couleurs naturelles : ce trop grand éclat et cette variété nuisent, disait-il, au corps de la tapisserie. Il aurait voulu que ces encadrements fussent simples : une bordure d'or ou un ornement defeuillages de bronze.
- 19 Le Bernin, pendant tout son séjour à Paris, apparut comme un ennemi du baroque de surcharge ; comme un contempteur de son rival Borromini qu'il juge « donner dans l'extravagant » (J., 223). Il est plus surprenant encore de le voir prohiber les plafonds au ciel feint (J., 103) : « il ne fallait jamais feindre un ciel »... ; il préconisait de la façon la plus classique des plafonds à rosaces et à caissons.

- 20 Quant au projet qu'il fit pour le Louvre, à l'exception du rocher qui lui servait de soubassement, qu'admirait Louis XIV, il n'était guère baroque : une bâtisse grandiose, aussi simple que possible dans ses volumes, dans ses ouvertures, décorées seulement de colonnes engagées et de statues sur la balustrade. Certes, la voix populaire exprimée par Robinet⁷ s'attendait seulement à ce que Le Bernin enlevât les irrégularités du Louvre pour « le remettre en symétrie ». Mais la surcharge décorative gardait ses partisans et certains furent surpris par une telle sobriété : Colbert déplorait devant Perrault qu'il n'y eût ni porte triomphale, ni colonnes dégagées (*Mém.*, p. 61) ; Monsieur, frère du Roi, regrettait que, derrière ses murs peu décorés, les ornements de l'ancien Louvre ne fussent plus visibles (*J.*, 24^e). Le Louvre du Bernin, s'il avait été exécuté, eût marqué le triomphe des idées de Chambray sur l'architecture simple : Chambray admirait les projets du Bernin pour le Louvre et les défendait contre les objections de Perrault, en déclarant que « c'était choses si extraordinairement belles qu'il n'y avait qu'à admirer » (*J.*, 171).
- 21 Si on lit attentivement les textes, on s'aperçoit aisément que le rejet du projet du Bernin par Colbert ne marque pas un refus du baroque : Le Bernin a présenté son projet comme étant le parfait reflet de la grandeur romaine toute chargée de la sobre majesté de l'antiquité. Le projet de Perrault – qu'il faut continuer à lui donner malgré des thèses récentes⁸ – était un projet tout moderne, avec des colonnes couplées que l'antiquité n'avait pas connues, une décoration abondante. Nous ne pouvons pas en juger puisque ce que nous voyons aujourd'hui est encore inachevé.
- 22 Tous les textes contemporains affirment que le projet du Louvre par Le Bernin fut d'abord fort apprécié et le peintre Bailly, dans une miniature identifiée récemment et qu'on ne connaissait jusqu'ici que par la gravure de Leclerc (fig. 4), pouvait placer la médaille qui le représentait au-dessus des Sept Merveilles du Monde.

Fig. 4: La médaille du Louvre

Ce projet fut abandonné en 1667, mais aucune raison esthétique ne fut mise en avant par la cabale qui le critiquait auprès de Colbert, et qui n'y eût pas manqué s'il y avait eu quelque chose à reprocher à ce sujet. Les causes du rejet furent l'absence de certaines commodités pratiques et surtout la destruction exigée de ce qui avait déjà été construit sous les règnes antérieurs⁹.

- 23 L'échec du Bernin et de son projet à l'antique ne marque donc pas la victoire d'un classicisme sur le baroque. D'ailleurs, lorsque l'Abbé de La Chambre quitta Paris avec Le Bernin le 20 octobre 1665, on ignorait que le projet serait abandonné : l'art romain sous sa forme la plus simple, la plus dépouillée et la plus grandiose paraissait triompher, ainsi que les idées de Chambray et de Chantelou : la venue du Bernin, ses condamnations de l'ornement et des décorations mal placées semblaient mettre fin à toutes tentatives de voir ressurgir le baroque de surcharge, dans ce qui serait fait à Paris et à Versailles. Mais Chambray et Chantelou se faisaient peut-être quelques illusions s'ils croyaient que l'illustre Italien était uniquement le Poussin de l'Architecture et de la Sculpture. Certains traits de son comportement, notés fort loyalement par Chantelou, laissaient apercevoir un autre aspect de la personnalité si complexe du Bernin.
- 24 L'artiste rappelait constamment ses « machines », ses décors de théâtre. Volontiers, il parlait des inventions étonnantes par lesquelles il simulait un incendie sur le théâtre (*J.*, 202) ; il critiquait en connaisseur les décors de Vigarani. Il était sensible à l'aspect mouvant des choses et Chantelou a fidèlement enregistré un discours sur les apparences des objets (*J.*, 114). Le Bernin admirait les curiosités naturelles et Chantelou dut l'entendre sans plaisir justifier les colonnes torses que condamnait son frère (*J.*, 235). L'illustre Italien assurait que ces colonnes trouvaient leur modèle dans des coquillages. Son admiration pour l'antiquité avait des limites. Il ne lui plaisait pas d'entendre comparer à l'antique le buste qu'il faisait du Roi (*J.*, 216). L'écharpe qui entoure le buste, qu'au témoignage de Perrault on admira tant (*Mém.*, p. 63), est tordue par le vent dans un mouvement superbe ; l'antiquité n'en avait pas donné le modèle (fig. 5).

Fig. 5: Le Bernin: *Louis XIV*

- 25 Le Bernin était fier de ses machines de théâtre, il appréciait les curiosités de la nature et ses apparences changeantes ; sculpteur, il faisait emporter les draperies par le vent : il était donc bien l'homme du baroque de mouvement¹⁰. Mais les deux frères Fréart, le Roi lui-même, Colbert et Perrault ne l'ont pas compris : les deux premiers en étaient empêchés par leur doctrine rigide, le Roi et son entourage par l'idée que Le Bernin était uniquement l'héritier de la grandeur antique : ce qui était vrai pour le projet du Louvre, mais beaucoup moins pour le buste du Roi. Plusieurs poètes désireux de louer ce buste ont bien senti qu'il y avait là autre chose qu'une réminiscence de l'antiquité.
- 26 Leurs poèmes étaient proposés pour un recueil glorifiant Louis XIV qui ne fut pas publié¹¹. Ils ont été conservés, même s'ils n'étaient pas agréés pour la publication.
- 27 Un poète inconnu écrivit ces vers qui n'ont pas plu à ceux qui préparaient le recueil. S'adressant au Bernin :
- Ton art me fait assez comprendre
Qu'à nul autre Apelle que Toi
Il n'appartenait d'entreprendre
De réussir au digne emploi
De toucher à cet Alexandre.
- Ceci aurait mieux convenu à Lebrun, auteur des batailles d'Alexandre, qu'au Bernin...
- 28 Un autre poète inconnu, dont le poème ne fut pas davantage retenu pour la publication, répétait la même comparaison avec Apelle et Alexandre :
- Si pour se faire peindre Alexandre autrefois
Fit du pinceau d'Apelle un juste et digne choix
Louis dont la valeur se fait partout entendre,
Qui marche sur les pas de ce fier Alexandre,
Pour laisser à sa gloire un éclat infini
Ne pouvait mieux choisir que le grand Bernini.

- 29 Auparavant, le poète avait comparé l'artiste aux sculpteurs grecs en déclarant qu'il les surpassait
- Vous qui seul surmontez Phidias et Miron,
Qui plus haut que Lysippe élevez votre nom,
Vous qui donnez au marbre une vie immortelle
Surpassant les travaux du fameux Praxitelle...
- 30 L'Abbé Buti, ami du Bernin, avait déjà dit dans un sonnet italien (J., 108):
- Que Phidias désormais te cède : *Fidia si omnia ceda.*
- 31 Proposé aussi pour le recueil à la gloire du Roi, mais non retenu, un sonnet de l'Abbé Tallemant qu'on retrouve dans le *Journal* (J., 149) assimile les œuvres du Bernin aux statues antiques de Rome :
- La sculpture, surtout, triomphe en tous lieux...
Je trouve comme toi l'Hercule incomparable
L'Appollon est l'amour de tous les curieux
Tes ouvrages encore sont le charme des yeux
Et l'on ne conçoit rien qui leur soit comparable.
- 32 Un poème anonyme, qui aurait été conservé dans le recueil s'il eût paru, revient à l'idée que l'art du Bernin est supérieur à celui des sculpteurs antiques :
- 33 il a
- ...surpassé par son art précieux
Le ciseau de Lysippe et le pinceau d'Apelle.
- 34 Tous ces poètes vont plus loin que Rampalle en 1641 : Le Bernin ne peut pas seulement être comparé aux grands sculpteurs de la Grèce, mais il les surmonte, il les surpasse en imitant la nature.
- 35 Le chroniqueur en vers Robinet, qui fit, lui aussi, un sonnet sur Le Bernin écrivit¹² :
- ...Mais redouter cet Art, ô Héros glorieux
Qui peux tout ce qu'ont pu la Nature et les Dieux
Et de qui la science est si peu limitée...
- 36 De même Tallemant :
- ...Par ton ciseau tu vas forcer nos yeux
A confondre ton art avec la Nature.
- 37 Deux poètes dont les sonnets ne furent pas retenus pour le recueil projeté reviennent sur la même idée ;
- 38 l'un, inconnu :
- ... La nature elle-même admirant ton ouvrage
Ignore si c'est elle ou l'art qui l'a formé !
- 39 l'autre, le poète Leclerc, écrit, parlant du buste du Roi :
- On y verra ton art égaler la nature.
- 40 Si l'on rapproche ces textes, il semble donc que Le Bernin ait dépassé l'antique parce qu'il a suivi la nature et rivalisé avec elle.
- Le buste du Roi est admiré parce qu'il repro
Qui se fera jamais du plus juste des rois,
dit, jouant sur les mots, le Chevalier d'Aceilly.
- 41 Ces auteurs ont donc le sentiment que Le Bernin égale ou dépasse l'antique, mais que, par sa fidélité à la nature, le buste est cependant d'une autre sorte. Les tenants de l'antiquité, malgré le renom de l'artiste, pouvaient n'être pas pleinement satisfaits.

- 42 En commençant à son tour un buste du Roi en marbre, alors que Le Bernin était encore à Paris (J., 215, 229), Varin chercha à faire ce que Le Bernin n'avait pas voulu entreprendre, c'est-à-dire un buste du Roi qui fût résolument dans le goût antique tout en étant ressemblant. Le buste de Varin est coupé net, n'a pas le mouvement de l'œuvre du Bernin, par de draperie agitée ; le Roi y est vêtu à la romaine (fig. 6).

Fig. 6 : Varin : *Louis XIV*

- 43 Ce buste fut loué lui aussi par les poètes ; un sonnet de Charpentier lui donne toutes les qualités : Varin reproduit le vrai visage du Roi, mais en lui donnant « la majesté des dieux ».
- 44 Beaucoup mieux que Bernin, Varin aurait donc su unir l'antique et la nature :
- ...Je veux bien que Varin, Praxitèle nouveau,
D'un porphyre animé sous son docte ciseau
Imite des humains et les traits et la grâce...
- 45 Ce sonnet, qui est de la même valeur que ceux consacrés au buste du Bernin, fut agréé pour le recueil. Le contraire eût été surprenant puisque Charpentier faisait partie de l'assemblée qui travaillait pour ce monument littéraire à la gloire du Roi¹³.
- 46 Le buste de Varin fut fort admiré par la Cour. Mathias de Rossi, collaborateur et élève du Bernin, qui était revenu à Paris en 1666 afin d'exécuter les projets de son maître pour le Louvre, écrivait à l'artiste :
- [...] Plusieurs de vos ennemis sont allés voir ce buste et ont déclaré que c'était le plus remarquable que l'on ait fait. Par curiosité, j'y fus avec un mien ami bon connaisseur : ce portrait est difforme, regardant à terre, sans vie...¹⁴
- 47 On comprend très bien ce reproche : comparée aux œuvres si vivantes du Bernin, l'œuvre de Varin paraît morne et terne. Le désir d'imiter l'antique avait empêché Varin de montrer son modèle en mouvement, ce en quoi son rival avait excellé.

- 48 Mais, dans la majesté antiquisante du buste de Varin, les ennemis du Bernin retrouvèrent ce qu'ils attendaient ; l'Abbé de Marolles, grand amateur des choses d'art, place ce buste au-dessus de l'œuvre du Bernin dans des vers peu connus et fort mauvais, mais significatifs :

L'Italie est savante en pièces de sculpture
Elle le fait bien voir dans l'œuvre du Bernin :
Son marbre est fort poli, mais dans sa portraiture
Il ne surpasse point l'ouvrage de Warin.
L'un et l'autre sans doute a beaucoup de mérite
A la gloire de Rome et du nom des Français
Mais du cizeau romain, la gloire non petite
Ne l'a point emporté sur le cizeau Gaulois.
De Rome le Bernin tire son origine
De la Ville de Liège un si rare sculpteur
Est sorti pour la France, à qui le sort destine
Avec beaucoup de gloire, un Roi pour protecteur¹⁵.

- 49 La froide effigie royale à l'antique de Varin était en définitive mieux comprise par Marollesque le buste novateur et tumultueux du Bernin ; sur la foi de son origine, il attendait de ce dernier une œuvre qui rappelât l'antique « cizeau romain ». Marolles appréciait mal la sculpture du Bernin, qui avait voulu faire autre chose que l'antique en le surpassant et en suivant la nature.
- 50 Cependant, l'Abbé de La Chambre, quoiqu'il fût l'ami et le disciple de l'Abbé de Marolles, sut alors apprécier le Bernin dans toute l'ampleur de son génie ; il sentit les tendances nouvelles que l'artiste apportait par rapport à l'antique ; il contribua grâce à ses écrits à la diffusion du baroque de mouvement en France et en Europe¹⁶.
- 51 Parti de Paris avec Le Bernin, en octobre 1665, La Chambre ne cessa de voir l'illustre artiste pendant plus d'un an. Son frère avait succédé comme médecin à son père, le philosophe Martin Cureau de La Chambre, tandis qu'il était destiné à l'Église. Mais l'art semble surtout l'avoir intéressé plus que tout, et Chantelou, qui le connaissait, avait bien choisi en le proposant au Bernin comme compagnon de retour. La Chambre était encore à Rome un an plus tard (nov. 1666), lorsqu'il apprit qu'il était nommé curé de Saint-Barthélémy en la Cité à Paris, très petite paroisse mais glorieuse puisque le territoire du Palais de Justice en dépendait pour sa plus grande part. Il reçut le sacerdoce quelques jours plus tard et revint à Paris peu de temps après¹⁷.
- 52 L'année passée à Rome près du Bernin, l'avait marqué de façon indélébile. L'Abbé de La Chambre, au contraire de Chantelou, écrivait peu. Il n'a malheureusement pas laissé de journal de son voyage en Italie, et nous n'avons pas conservé la correspondance que, pendant quinze ans, il entretenait avec Le Bernin. Nous en sommes donc réduits à interroger sur lui des témoignages contemporains le concernant et à lire les œuvres assez restreintes que cet académicien précoce, élu à l'Académie française en 1670, a laissées. Nous serons bien renseignés sur ses goûts.
- 53 Son père, le médecin, avait eu déjà du penchant pour les arts. Plusieurs de ses ouvrages sont soigneusement illustrés. Lebrun donna le frontispice de son traité du débordement du Nil, en 1667, où l'on voit Mercure peindre brillamment une effigie du Nil. Son fils semble n'avoir pas été étranger à une gracieuse image de Mercure volant tenant un bouquet d'amarante (1664), frontispice d'un recueil du médecin¹⁸.
- 54 Lorsqu'au retour de Rome, l'Abbé de La Chambre publia à son tour, il fit soigneusement illustrer ses ouvrages, pour la plupart morceaux d'éloquence sacrée. Nous ne savons à qui

il s'adressa pour son premier panégyrique, celui de Rose de Lima, nouvelle bienheureuse, représentée par une rose symbolique; la lettrine de la première page présente une image des mines d'or d'Amérique, « Cavernes où les démons faisaient leur demeure, mines maudites qui dévorent tant de gens ».

- 55 S'il n'a pas écrit de récit de son voyage en Italie, du moins en est-il question dans chacun de ses panégyriques ou discours. Dans celui sur Rose de Lima, il rappelle sa visite à Sainte-Croix en Jérusalem à Rome. Dans le panégyrique de Saint Charles-Borromée qui est de l'année suivante (1670), il parle en termes éloquents et précis des églises de Rome « d'azur, d'or et de marbre », et surtout de celles dédiées à Saint Charles, ainsi que de son pèlerinage à Milan. Ce panégyrique, qui fut illustré par Mignard, reproduit pour la première page la composition que le peintre avait faite pour Saint Charles « a Catinari » à Rome, et pour la dernière page une composition de Mignard qui semble originale : *L'Ange du Seigneur remettant, à la prière de Saint Charles, son épée au fourreau* (fig. 7).

Fig. 7 : D'après Mignard: Saint-Charles Borromée et la peste de Milan, 1672

L'Abbé resta dévot à Saint Charles, et, à la fin de sa vie, il devait commander à Puget le fameux bas-relief, aujourd'hui au Musée de Marseille : *Saint Charles priant pour les pestiférés*.

- 56 Vers 1674, le graveur Pecout dédiait à La Chambre une estampe d'après la *Vierge de la Pentecôte* de Lebrun¹⁹.

*Pastori vigilantissimo
 necnon bonarum artium maecenati optimo.*

- 57 Le goût de l'Abbé pour les beaux-arts était donc reconnu de tous. Collectionneur à l'esprit large et éclectique,

Il ne veut rien d'ailleurs qui ne soit ravissant,

- 58 écrivait de lui son ami Marolles²⁰, et les guides de Paris vantaient les œuvres d'art qu'il avait su réunir dans son logement proche du collège des Quatre-Nations²¹ où, à côté de bustes et d'esquisses du Bernin, se voyaient des reproductions d'œuvres de Poussin.
- 59 On trouve partout, dans les œuvres de La Chambre, des allusions aux beaux-arts et à l'Italie. En 1670, dans son discours de réception à l'Académie française, il cite « les précieuses statues de marbre et de porphyre que j'ai vues à Rome ». En 1672, dans son oraison funèbre du chancelier Seguier, illustrée par Chauveau, il loue le zèle du chancelier pour les beaux-arts et il parle d'une sculpture de Michel-Ange à Florence²².
- 60 Il n'oubliait pas Le Bernin, avec lequel il ne cessait d'échanger des lettres, si fâcheusement perdues. En 1665, à Paris, l'artiste avait exprimé le désir de revoir un graveur, Claude Mellan, qu'il estimait « graver merveilleusement bien ». Chantelou, au contraire, ne l'appréciait guère et ce fut là l'un des rares sujets de désaccord entre les deux hommes J. , 221). À Rome, de 1624 à 1636, Mellan travailla d'après des œuvres du Bernin. En 1678, à Paris, âgé de quatre vingt ans, il gravait encore. La Chambre lui demanda alors d'illustrer son panégyrique de Sainte Thérèse. Pour la première page, Mellan avec sa technique très particulière grava une composition aussi austère que sobre : Sainte Thérèse présentant à Dieu devant un autel l'un de ses livres (fig. 8).

Fig. 8 : Mellan : Sainte-Thérèse

Rien n'est moins baroque que cette composition. Mais, prouvant une fois de plus que les grands artistes peuvent être aussi facilement classiques que baroques, Mellan sur la page du titre reproduisait avec une admirable précision la fameuse *Sainte-Thérèse* du Bernin, accompagnée de deux inscriptions, l'une venant des lamentations de Jérémie : « De excelso misit in ossibus meis et erudit me. Descieux il a lancé dans mes os un feu qui les dévore », et au-dessous :

- 61 *Eques Berninus Romae fingeat ex marmore: Mellan sculpsit.*

- 62 L'Abbé de La Chambre, dans son texte (p. 47), appelait en quelque sorte cette illustration quand il parlait du « Séraphin qui perça le cour de Thérèse d'une flèche de feu » : il a donc voulu que l'œuvre la plus caractéristique du Bernin et du baroque de mouvement fût connue en France, interprétée par un graveur qui avait été apprécié par le sculpteur. Mellan quitta Rome avant que Le Bernin n'exécutât la *Sainte Thérèse* et n'a pu la représenter qu'à l'aide de documents que La Chambre mit à sa disposition ; il l'a interprétée cependant de la façon la plus sensible et la plus exacte (fig. 9).

Fig. 9 : Mellan (d'après Le Bernin) : *Sainte-Thérèse*

- 63 En 1678, au lieu de s'éloigner du baroque de mouvement, les Français, grâce à La Chambre, commençaient seulement à le connaître ; la Vierge des Carmes en 1663 et l'écharpe de Louis XIV en 1665 avaient pu déjà donner une idée de la sculpture du Bernin, mais pour ceux qui n'avaient pas pu aller à Rome, cette gravure présentait enfin une image fidèle de la Sainte Thérèse.
- 64 Le Bernin mourut le 28 novembre 1680. Dès qu'il apprit cette triste nouvelle, La Chambre entreprit d'écrire un éloge de son illustre ami, qui parut dans le *Journal des Savants* du 24 février 1681. La carrière de l'artiste fut rappelée rapidement ainsi que ses principales œuvres : La Chambre est constamment admiratif, couvre d'éloges les œuvres les plus audacieuses, l'escalier du Vatican « fait en forme de perspective », les portiques de la place Saint-Pierre qui « forment comme une forêt de colonnes », la Fontaine de la Place Navone, Saint-André-du-Quirinal, « bijou en forme d'architecture ». On ne peut rien dire, ajoute-t-il, qui approche de la beauté de la *Sainte-Thérèse*. Quant à la *Daphné*, c'est « un ouvrage miraculeux ». Aucune restriction, ni réserve. La Chambre rappelle que le Cavalier fut appelé en 1665 en France, qu'il y fit le buste du Roi, « qui lui valut l'applaudissement général », et le dessein du Louvre, mais il néglige de préciser que ce dessein n'a pas été suivi. Il ne manque pas de signaler que, loin de partir disgracié, l'artiste quitta Paris comblé de richesses et d'honneurs et qu'à Rome il entreprit la statue équestre du Roi,

faite dans un seul bloc de marbre²³. L'Abbé de La Chambre, ensuite, exprime le souhait de déposer dans l'église de Saint-Barthélémy à Paris, dont il était curé, une copie de la dernière œuvre du Bernin, un Christ à mi-corps²⁴.

65 Mais le plus important dans ces pages est le jugement que La Chambre porte sur l'art et les sculptures du Bernin. Il ne voit pas dans l'artiste l'admirateur exclusif de l'antiquité que Chantelou avait guidé en 1665 à Paris : il reconnaît au contraire qu'il est « arrivé à la perfection par un chemin tout différent de celui des anciens. Il a recherché avec plus de soin qu'eux les différents effets de la Nature... Il n'a quitté le goût antique que pour donner à ces figures plus de mouvement et de vie, plus de tendresse et plus de vérité ».

66 On ne saurait mieux dire, et ainsi sont confirmées avec maîtrise les intuitions maladroitement des poètes louant le buste de Louis XIV ; Le Bernin avait suivi la nature plus que l'antique. Assurément à Paris, avec Chambray et Chantelou, il avait combattu le baroque de surcharge au nom de l'antique. Mais La Chambre était allé à Rome plus de vingt ans après Chantelou, il connaissait beaucoup mieux que ce dernier l'ensemble de l'œuvre ; au baroque de surcharge, il comprit que Le Bernin a substitué un autre baroque, celui du mouvement. Il a contribué à le faire connaître à Paris, où ce baroque n'allait pas tarder à s'épanouir magnifiquement.

67 Enfin, La Chambre loue en termes éloquents le métier du sculpteur.

Nul avant lui n'a manié le marbre avec plus d'adresse et de facilité..., il a ôté pour ainsi dire la dureté au marbre qui s'amollit sous son ciseau...

Il termine en informant qu'il vient de recevoir un buste, portrait fidèle de l'illustre artiste.

68 On trouvera une sorte d'annexe à cet éloge dans le *Panegyrique de Saint-Louis* que La Chambre prononça la même année 1681 dans l'église des Jésuites de la rue Saint-Antoine ; il le fit illustrer par le fameux Sébastien Leclerc qui deviendra son illustrateur exclusif : « Il y a des fidèles, dit La Chambre, où la bonté divine... ne travaille pour ainsi dire qu'à force de coups et de marteaux, comme un sculpteur qui coupe, taille et détruit sans cesse quelque chose de la matière et ne la polit qu'en frappant dessus : ceux-ci sont sanctifiés par les traverses, les croix et les afflictions : tel fut Saint Louis dont la vie a été un tissu continuel de calamités et d'infortunes... » (p. 47). La Chambre fit illustrer cette idée à la première page de son panégyrique où la devise en italien résume le passage : « Dan vita le ferite aspre ». Deux enfants ailés dans un mouvement emporté taillent un buste tout berninesque du saint roi (fig. 10).

Fig. 10 : La Chambre : Vignette du *Panegyrique de St-Louis* (d'après Sébastien Leclerc)

- 69 Les guides de l'ancien Paris, alors signalaient les collections de l'Abbé, où, à côté de copies de Poussin, on voyait des modèles en cire du Bernin, le buste de l'artiste, et celui du Christ que La Chambre avait gardé chez lui, et non déposé dans son église, comme il le prévoyait d'abord. Rien ne montre mieux le bon goût du collectionneur que cette juxtaposition significative du Bernin et de Poussin ; l'Abbé s'occupait alors avec Felibien de l'éloge du Poussin²⁵.
- 70 L'année 1684 fut marquée pour l'Abbé La Chambre par trois circonstances académiques qui l'éloignèrent du Bernin. Le 24 janvier, au nom de l'Académie française, il prononça dans la chapelle du Louvre l'oraison funèbre de la Reine Marie-Thérèse ; il n'y aurait pas lieu d'insister à ce propos, si l'orateur n'avait parlé de

ces draps mortuaires qui couvrent de deuil et de ténèbres un palais tout couvert de gloire, tout ombragé des palmes et de lauriers.

La Chambre a fait illustrer ce passage par Leclerc, qui a représenté le Louvre de Perrault non pas inachevé comme il est resté aujourd'hui, mais avec les sculptures qui étaient prévues par Perrault au fronton et sur la balustrade (fig. 11).

Fig. 11 : Vignette de l'Oraison funèbre de Marie-Thérèse (d'après Sébastien Leclerc)

Même en faisant abstraction des draperies funèbres, on constate que le dessin de Perrault était plus chargé d'ornements que celui du Bernin²⁶.

- 71 Directeur de l'Académie, La Chambre y reçut le 4 mai 1684 La Fontaine. Son discours n'est pas fort bon : mais il était malaisé à un curé de Paris de louer l'auteur des *Contes*. Le 3 juillet, il reçut Boileau. Dans son discours, l'amateur d'art apparaît :

Un excellent ouvrier comme vous devrait bien penser qu'on ne met pas en œuvre du soir au lendemain, le Marbre, le Bronze et le Porphyre, qu'il est plus malaisé d'employer ces matières précieuses que les communes...²⁷

- 72 À la fin de 1684, le Bernin redevenait d'actualité à la Cour et à la ville. Le 10 novembre 1684, Louvois, surintendant des bâtiments depuis la mort de Colbert, informait, dans un rapport au Roi, qu'on installait à Versailles, dans le salon de Diane, le buste de Louis XIV que Le Bernin avait taillé en 1665. On peut encore admirer aujourd'hui ce magnifique aménagement (fig. 12) que le Roi avait hâte de connaître.

Fig. 12 : Le Bernin : *Louis XIV*

- Annotant le rapport de Louvois, il écrivit en marge : « Je serai bien aise que cela soit fait quand j'arriverai »²⁸. Ce buste était enfin pleinement apprécié.
- 73 D'autre part, on apprenait à Paris que, depuis le 14 octobre, dans une flotte française qui venait de Civita Vecchia et se dirigeant vers Le Havre, l'un des vaisseaux, *Le Tardif*, portait dans ses flancs la statue équestre du Roi, œuvre du Bernin. Cette flotte fit escale à Toulon le 1^{er} novembre, où elle se chargea d'une autre statue non moins baroque destinée à Versailles, l'Andromède de Puget. Mais l'arrivée à Paris n'était pas proche, car il fallait plus de deux mois pour aller de Toulon au Havre par la mer et presque un mois pour aller du Havre à Paris en remontant la Seine²⁹.
- 74 L'Abbé de La Chambre crut que le moment était favorable pour édifier un monument littéraire important à la gloire du Bernin et il entreprit d'en donner l'histoire.
- 75 Il en traça aussitôt le plan, et écrivit une importante préface. Les membres de l'Académie française avaient l'habitude de lire à leurs collègues certaines de leurs œuvres et La Chambre, orateur avant tout, désirait donner connaissance de cette préface « pour servir à l'histoire de la vie et des œuvres du Cavalier Bernin ». Une occasion mémorable se présente : le 2 janvier 1685, le nouveau directeur de l'Académie, Racine, recevait Thomas Corneille, qui succédait à son frère, et prononçait un discours fameux. Bayle, toujours fort bien informé, nous apprend, dans le numéro de janvier 1685 des *Nouvelles de la République des Lettres*, que, lorsque Racine eut terminé son discours, Benserade lut une

pièce de sa façon et ajoute : « Après que M. de Benserade eut cessé de lire, M. l'Abbé de La Chambre lut la préface qu'il doit mettre au-devant de la vue du Cavalier Bernin qu'il a composée. L'éloge qu'il a publié de ce fameux architecte, peintre et sculpteur a persuadé le public que la *Vie* sera un ouvrage très curieux et très agréable ».

- 76 Dans la même séance académique, Racine loua Corneille, et La Chambre le Bernin. Si classique et baroque il y a, ils ont été étrangement rapprochés ce jour-là. Bayle se trompait lorsqu'il disait que La Chambre avait déjà composé la vie du Bernin. Elle était loin d'être terminée. Cependant, La Chambre voulut publier sa préface et il la plaça en tête d'une réédition de l'éloge de 1681 : le tout fut illustré d'une excellente vignette de Leclerc (fig. 13).

Fig. 13 : La Chambre : Vignette de l'Éloge du Bernin (1685)

- 77 Cette préface est un très beau texte éloquent et profond, mais ne comporte guère de jugements sur l'art et les œuvres du Bernin : c'est une étude sur la manière d'écrire la monographie d'un artiste, d'un sculpteur en particulier; sur la sculpture, La Chambre développe les idées dont il avait donné un aperçu dans le *Panégryrique de Saint Louis*.
- 78 La vignette de Leclerc est du plus vif intérêt, non seulement par sa perfection technique, habituelle aux œuvres de l'artiste, mais aussi par l'habileté avec laquelle on y donne une idée des divers aspects du génie du Bernin; tout en y mettant divers personnages allégoriques, Leclerc a réussi à montrer, de droite à gauche, l'escalier royal du Vatican avec son effet de perspective, la Place Saint-Pierre et ses colonnades, le buste du Bernin, aujourd'hui perdu, que La Chambre venait de recevoir, la Fontaine de la Place Navone, et enfin la fameuse statue équestre de Louis XIV en marbre blanc, qui était arrivée à Paris en mars 1685 : « Statue équestre », dit La Chambre dans sa préface, « que ce nouveau Praxitèle vient d'élever à la gloire de son Alexandre ». Cette vignette montre de la part de La Chambre et de Leclerc une vive intelligence de l'œuvre du Bernin.

- 79 L'éloge de l'artiste qui remplace la *Vie*, non terminée, après la préface, est le texte de 1681, mais il comporte d'intéressantes variantes : la plupart vont dans le sens de l'admiration ; Saint-André-du-Quirinal par exemple n'est plus seulement « un bijou du fait d'architecture », mais aussi : « la plus mignonne et la plus riante fabrique de Rome moderne ». Une seule variante mêle à l'éloge une certaine réserve : La Chambre ajoute, à propos du goût particulier du Bernin dans ses ouvrages de sculpture, qu'il « était à peu près semblable à celui du Corrège dans la peinture, ayant eu la même grâce, mais peu de correction comme lui ». Quelque amateur passionné de l'antiquité aura suggéré cette remarque sur le peu de correction du Bernin, mais l'assimilation au Corrège atténue considérablement le blâme.
- 80 L'ouvrage de La Chambre eut un très grand succès. Bayle, dans le numéro de septembre 1685, le loue sans réticence. Le ère Bouhours, le plus fameux critique du moment, qui appréciait les œuvres de La Chambre, cite, dans sa *Manière de bien penser* (1687), des passages de cet éloge. Le *Traité des Statues de Lemée* (1688) rappelle des idées « du savant auteur de la préface »³⁰.
- 81 La même année, partit un ouvrage de grammaire, « *Nouvelles observations sur la langue française* », œuvre d'un avocat de Grenoble, Aleman ; il se reporte constamment à La Chambre et à l'éloge du Bernin et donne en même temps une information sur un fait dont aucun témoignage imprimé « contemporain » n'avait parlé : loin d'être le chef-d'œuvre annoncé, la statue équestre de Louis XIV était une œuvre ratée.

Le Cavalier Bernin a toujours excellé dans la sculpture excepté seulement dans la statue équestre du Roi en marbre qui devait être son chef-d'œuvre... Cependant, il y a très mal réussi comme chacun sait.³¹

- 82 Depuis la publication du *Journal* de Dangeau et celle des *Comptes du bâtiment du Roi*³², nous savons ce qui s'est passé : Louis XIV ne se reconnut pas en 1685 dans le monument qui le représentait vingt ans plus jeune ; il trouva cette statue « si mal faite » qu'il voulut d'abord la faire briser, puis la fit transformer en un héros romain et transporter à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses, où elle est toujours. Mais cette décision, favorisée par Louvois qui ne devait pas apprécier une commande de Colbert, n'a pas le sens d'un refus du Bernin, et encore moins de l'art baroque : l'autre statue non moins baroque, l'Andromède de Puget, arrivée dans le même navire, fut placée dans le jardin de Versailles et le Roi s'en dit « très satisfait »³³.
- 83 Un illustre écrivain, en 1693, devait par un texte mémorable montrer que, du moins pour les connaisseurs, la beauté mouvementée de Louis XIV à cheval avait été appréciée. L'Abbé de La Chambre était alors mort, et son successeur à l'Académie fut La Bruyère. Dans la préface du discours de réception où La Bruyère louait La Chambre, on lit ces lignes :

Bernin n'a pas manié le marbre ni traité toutes ses figures d'une force égale, mais on ne laisse pas de voir, dans ce qu'il a moins heureusement rencontré, de certains traits si achevés, tout proches de quelques autres qui le sont moins, qu'ils découvrent aisément l'excellence de l'ouvrage. Si c'est un cheval, les crins sont tournés d'une main hardie, ils voltigent et semblent être le jouet du vent, l'œil est ardent, les naseaux soufflent le feu et la vie, un ciseau de maître s'y retrouve en mille endroits ; il n'est pas donné à ses copistes ou à ses envieux d'arriver à de telles fautes par leurs chefs-d'œuvre : l'on voit bien que c'est quelque chose de manqué par un habile homme et une faute de Praxitèle.

- 84 La mention de Praxitèle rappelle le texte de La Chambre ; on notera que La Bruyère s'intéresse surtout aux caractères de la sculpture les plus empreints de baroque de mouvement. Dès 1707, du vivant même du Grand Roi, les guides de Versailles se servaient de ce beau texte pour présenter la malheureuse statue exilée. La Bruyère avait vengé Le Bernin de l'injuste mépris de Louis XIV³⁴. En France, les tendances de l'art se dirigeaient de plus en plus suivant les principes du Bernin et du baroque de mouvement, surtout pour la décoration, la peinture et la sculpture. On recueillait tardivement le fruit de la politique de Colbert. S'il n'avait pas adopté le dessein du Bernin pour le Louvre, loin de mépriser l'illustre artiste, il lui avait demandé de prodiguer ses conseils et ses enseignements aux élèves de l'Académie de France à Rome. Ces jeunes artistes devenaient donc tout berninesques et le restèrent après la mort de l'artiste.
- 85 Un peintre fameux alors a bien caractérisé le génie du Bernin: Antoine Coypel, à qui nous devons, avec la galerie du Palais Royal (détruite mais gravée), la voûte de la Chapelle de Versailles, a donné de magnifiques exemples du baroque de mouvement: il se souvenait avec plaisir « des bontés que ce grand homme avait eues pour lui », alors que, jeune artiste, il travaillait à Rome près de son père, directeur de l'Académie (1673-1675).
- 86 Il définit l'art du Bernin comme l'avait fait La Chambre :
- [...] Par les idées qu'il a su puiser dans la nature même (ses ouvrages ont) un feu, une vie, une vérité de chair, qui se trouve rarement dans les marbres antiques ... Un tour gracieux et pittoresque qu'il a étudié dans le Corrège ... Tout cela a formé en lui un goût singulier ... par des routes nouvelles et différentes de l'antique...³⁵
- 87 Ce sont les idées et les termes de La Chambre. Coypel n'avait pu mieux faire que les reprendre. Il nous indique ainsi le vrai mérite de notre Abbé. Si, en définitive, il n'écrivit pas la vie du Bernin, il n'en a pas moins rendu un immense service à la mémoire du grand artiste en faisant connaître aux Français son œuvre, dans toute son ampleur et sa variété, ce que Chantelou ou Chambray n'avaient pu faire. En même temps, il montrait que la vraie grandeur du Bernin ne consistait pas à être, comme on l'avait cru en 1665, le représentant de l'antiquité; l'artiste n'était pas non plus un baroque tout court, puisqu'il proscrivait le baroque de surcharge, mais sa plus grande gloire est d'avoir donné la plus parfaite forme et l'élan décisif au baroque de mouvement.
- 88 Des auteurs du XVIII^e siècle l'ont bien compris, tel l'Abbé de Monville qui, dans sa vie de Mignard, cite les écrits de l'Abbé de La Chambre sur Le Bernin, en regrettant, dit-il, que ces beaux textes soient devenus si rares³⁶.

NOTES

1. Nous citerons le *Journal* d'après l'édition Lalanne (Paris, 1885) en faisant précéder le numéro de la page de la lettre J. Les mémoires de Perrault seront cités d'après l'édition Bonnefon (Paris, 1909) en faisant précéder la page de l'indication *Mém.*

2. Chantelou repartit de Rome le 20 octobre 1640 avec Poussin. Il revint de nouveau pour un court séjour en 1643 et resta le correspondant de Poussin, qui peignit pour lui la seconde suite des *Sacrements*.

3. Les colonnes torsées étaient un souvenir antique. On en voit d'antiques à Saint-Pierre même, qui passaient pour venir du Temple de Jérusalem et que Le Bernin avait voulu rappeler. Dans le choix des colonnes, cette réminiscence fut sans doute déterminante. Pour le reste, si colossal soit-il, le baldaquin du Bernin est plus simple que les autres projets qu'il supplanta.

4. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'Architecture antique et moderne*. Avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres. À Paris... MDLI 1^{re} édition, p. 86 dans la 2^e édition, Paris, 1702.

5. Loret, *La Muse Historique*, éd. Livet, Paris 1878, t. IV, p. 101.

6. Dans l'édition de 1684 de Brice (II, p. 219), cette statue est considérée comme « la plus belle pièce du royaume ». Dans l'édition de 1698, II, 232, l'éloge est un peu atténué : « Cette figure est un des plus beaux morceaux de sculpture, qui figure en France... Les draperies surtout sont d'une légèreté merveilleuse. La niche, où cette figure est placée, au-dessus de l'Autel est du dessein du Cavalier Bernin... Un corps d'une disposition singulière qui fait parfaitement bien... » L'auteur sent ce qu'il y a de singulier (nous dirions : de baroque) dans cette niche et ne la condamne nullement. En 1700, dans son *Cabinet des singularités d'architecture...* (t. III, p. 215-233), Florent le Comte, pour louer Le Bernin, se contente de reproduire, en le modifiant un peu, l'éloge publié par l'Abbé de La Chambre. Toutefois, celui-ci n'avait pas parlé de la Vierge des Carmes. Le Comte supplée à cette lacune par un paragraphe aussi élogieux que celui de Brice : cette statue excite une admiration « qu'on ne peut assez exprimer » ; l'exécution des draperies est « une espèce de miracle ». Cette œuvre que nous considérons comme baroque fut donc adoptée avec enthousiasme dans un Paris dit classique. Voir aussi Lemaire, *Paris Ancien et Moderne*, 1685, I, p. 413.

7. *Les continuateurs de Loret*, Ed. Rothschild, Paris, 1881, t. 1^{er}, col. 39.

8. Soutenues principalement par M. A. Laprade dans son livre sur François d'Orbay (Paris, 1960).

9. Charpentier, *Défense de la langue française*, Paris, 1676. Préface : « Pour l'achèvement du Louvre, V. M. n'a pas agréé les desseins qui l'obligeaient à détruire les ouvrages de François I^{er} et de Henri II, comme s'il n'eût pas été honnête que ce que ces grands monarques ont commencé fust déclaré indigne de tenir sa place dans cet édifice royal ». Ce texte confirme ce que Colbert écrivait au Bernin lui-même, le 15 juillet 1667. Cf. Mirot, *Le Bernin en France*, Paris, 1904, p. 113.

10. Dans un sonnet de La Mesnardière, publié en 1666, dans les « *Elogia Julii Mazarini* », 3^e partie, p. 35, le changement, le mouvement de décors caractérisaient l'esprit de la Nouvelle Rome :

Beaux Arts, pères féconds de mille changements

Par vos charmants tableaux, par vos prompts mouvements

Vous nous montrez l'esprit de la Nouvelle Rome.

11. Ce recueil était préparé par l'assemblée qui se réunissait chez Colbert (future académie des Médailles) ; il devait être du même genre que les « *Elogia Julii Mazarini* », réunies vers le même temps, qui parurent en 1666. Les éléments du recueil sur Louis XIV, conservés par Perrault (*Mém.*, 39), sont aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale (Manuscrits, *Mélanges Colbert*, n° 37). Les poèmes cités sont restés inédits, sauf celui d'Aceilly qui se trouve dans les diverses éditions de poèmes de cet auteur.

12. *Les Continuateurs de Loret*, éd. Rothschild, Paris, 1881, t. 1^{er}, col. 279-280.

13. L'assemblée qui se réunissait depuis 1663 chez Colbert était composée à l'origine de Chapelain, Bourzeis, Cassagnes et Perrault, auxquels Charpentier fut vite adjoint.

14. L. Mirot, *Le Bernin en France*, Paris, 1904, p. 107.

15. Ce poème se trouve à la suite de l'*Histoire Auguste des six Auteurs anciens*, Paris, 1667, p. 39. On sait que Jean Varin était originaire de Liège. Plus tard, en 1673, un versificateur, Martinet, à propos d'une statue en pied du Roi faite par Varin (aujourd'hui à Versailles dans le salon de

Vénus), citait l'auteur comme un sculpteur digne de rivaliser avec les plus glorieux artistes de l'antiquité, lui donnant les éloges déjà décernés en 1665 au Bernin :

Varin, qu'on pourrait dire à nos jours réservé

Pour partager l'honneur de Lysippe et d'Apelle...

(Emblèmes royales à Louis le Grand, par le sieur Martinet, Paris, 1673).

16. Sur l'Abbé de La Chambre (1640-1693), Kerviler, *Le Chancelier Pierre Seguier*, Paris, 1875, p. 479-503. Sur les collections de l'Abbé : Bonnafé, *Dictionnaire des amateurs français*, Paris, 1884, p. 149-150, et J. Thuillier : *Pour un Corpus Pussinianum*, p. 191-192, dans « Nicolas Poussin, Colloque international », t. II, Paris, 1960.

17. Le 2 novembre 1666, l'Abbé de La Chambre écrivait à Rome une lettre qui a été imprimée, à l'Abbé Aubert, vicaire de sa nouvelle paroisse. Il y annonce qu'il recevra le sacerdoce le dimanche suivant à Saint-Pierre et qu'il quittera Rome aussitôt pour assumer ses nouvelles fonctions.

18. Un projet de l'avis du libraire au lecteur (B.N. Man. Porte-feuille vallant 17050) semble bien l'œuvre de l'Abbé ; il y décrit le Mercure volant.

19. Sur ce tableau, voir la *Revue des Arts*, Musées de France, 1958, III, p. 107-110. La composition du tableau, qui est plus haut que large, a été modifiée pour s'adapter à la longueur de la vignette.

20. *Le Livre des peintres et graveurs*, éd. Duplessis, Paris, 1855, p. 21.

21. Brice, éd. 1684, t. II, p. 219, Lemaire, Paris ancien et moderne.

22. Il s'agit d'une comparaison où intervient le buste de Brutus inachevé par Michel-Ange (*Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie française...*, Paris, 1698, p. 185).

23. Cette fameuse statue, commandée par Colbert, a donné lieu à une étude définitive de M. Wittkower, dans les *Mélanges Panofsky*, publiés à New-York en 1961. Sur la conception et l'histoire de ce monument, aujourd'hui mutilé, qu'une médaille frappée à Rome et due à Travani reproduit fidèlement (fig. 14) tel qu'il était à son origine, il n'y a rien à ajouter à cette étude définitive.

24. Ce Christ à mi-corps est égaré ou détruit, il en est de même pour la copie que possédait La Chambre. On ne connaît ce Christ que par un dessin préparatoire et une gravure (Wittkower, *Bernini the sculptor of the roman baroque*, Londres, 1955, p. 242).

25. J. Thuillier : *Pour un Corpus Pussinianum*, p. 193, dans « Nicolas Poussin, colloque international », Paris, 1960, t. II, Lettre de Felibien à l'Abbé Nicaise.

26. *Recueil des harangues...*, 1698, p. 431.

27. *Ibidem...*, p. 458.

28. Nolhas, *Versailles, Résidence de Louis XIV*, Paris, 1925, p. 103.

29. Mirot, *Le Bernin en France*, Paris, 1904, p. 125 ; Lagrange, P. Puget, Paris, 1868, p. 201.

30. Bouhours : *La Manière de bien penser*, Paris, 1687, id., in-4°, 268-270. Bouhours discute des poèmes italiens cités par La Chambre ; Lemée, *Traité des statues*, Paris, 1688, p. 23-24.

31. *Nouvelles observations ou Guerre civile des français sur la langue*, Paris, 1688, p. 310. Dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1887, t. I, p. 109, on voit d'après une lettre de Colbert à Errard que les rapports faits à Louis XIV par ceux qui avaient vu à Rome la statue étaient loin d'être unanimement élogieux (19 février 1682). Cependant la statue à son arrivée avait été saluée par les poètes : Guyonnet de Vertron prépara une inscription latine « pour la statue équestre du Roy, faite par le Chevalier Bernin ». (*Le Nouveau Panthéon*, Paris, 1686, p. 82). Le P. Menestrier, dans son *Art des devises* (Paris, 1686), fait ingénieusement, p. 63, de cette statue, le corps d'une devise qu'il proposa sans succès à un noble italien pour un carrousel : « qui da Roma m'inalzo al Grand Luigi. Je suis venu de Rome pour servir icy à la gloire de Louis le Grand ».

32. *Journal de Dangeau*, édition Soulié-Dussieux, Paris, 1854, I, p. 252 (à la date du 14 novembre 1685). La statue, d'abord placée à l'Orangerie, fut mise en 1686 devant le bassin de Neptune, et en 1688, après avoir été transformée par Girardon, à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses, où elle est toujours. Mais en même temps, le buste de Louis XIV par Le Bernin voyait achever sa présentation fastueuse qu'on admire encore dans le salon de Diane ; les ornements de bronze, qu'on commençait à dorer en 1685, étaient payés à Keller en avril 1688. Ce qui prouve que le discrédit dont le Roi frappa la statue équestre visait l'œuvre et non l'artiste. (*Comptes des bâtiments du Roi*, édition Guiffrey, t. II, col. 94, 103, 104, 66).

33. Lagrange, *Pierre Puget*, Paris, 1868, p. 202.

34. Piganiol de la Force, *Nouvelle description ... de Versailles...*, 2^e édition, Paris, 1707, p. 252-255.

35. Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, recueillies ... par M. Henry Jouin, Paris, 1883, p. 313.

36. *La Vie de Pierre Mignard, premier peintre du Roy*, par l'Abbé de Monville, Paris, 1730, p. XLIV.

AUTEUR

JACQUES VANUXEM

Paris