

Hommage à Bernini

L'affirmation d'un génie

Un contexte en pleine évolution

- Quand Gian Lorenzo Bernini naît en 1598, le maniérisme, comme le siècle, est finissant. La Contre-réforme est passée par là qui prônait la production d'images simples et « édifiantes », mais il y avait aussi une certaine lassitude des commanditaires (et sans doute des artistes eux même), vis à vis de la multiplication des « bizarreries ». Il fallait trouver autre chose.
- Comme le souligne John Pope-Hennessy, un peu partout en Italie et sans qu'il y ait vraiment une influence d'un sculpteur à l'autre, les artistes de renom tentent des « voies nouvelles ».
- Plutôt que de rechercher la virtuosité à l'état pur, comme le pratiquait Gian Bologna (Jean de Boulogne), ou bien de s'en référer constamment aux modèles classiques ou à Michel Ange, les sculpteurs tentent d'exprimer **l'émotion**, voire l'empathie, et pas seulement dans les sujets religieux. C'est le prélude de **l'art baroque** que Bernini incarnera mieux que quiconque.

Gian Bologna : Hercule et le Centaure

- Même Jean de Boulogne s'y met. Le virtuose du maniérisme, de la figure à regarder de tous côtés, produit une œuvre qui nous saisit « de face ». La souffrance de l'animal mythique apparaît sur son visage grimaçant.
- La jambe d'Hercule et les bras qui se croisent, la torsion du corps de Nessus, les muscles qui se tendent, composent un groupe d'une rare vérité et violence.
- Gianbologna fait ressentir l'âpreté du combat, par l'enchevêtrement des corps, les sentiments de fureur et de panique qui parcourent les têtes.
- Celles-ci sont alignées sur le jeu des bras et des coudes, mais inversées, le vainqueur regarde son adversaire en bas, le vaincu le voit au dessus de lui, avant que celui-ci ne lui procure le coup fatal.



Alessandro Vittoria « Saint Sébastien »

- Cette statue au contraire, exploite une autre émotion, l'empathie.
- Vittoria (1525-1608) est le plus grand sculpteur de Venise où triomphent plutôt les peintres, Titien, Tintoretto, Véronèse, Jacopo Bassano.
- Familier du style maniériste avec des figures allongées et contorsionnées, il revient ici à une figuration plus réaliste, le corps du saint s'affaisse le long du tronc auquel il est attaché, les muscles sont saillants, peut être tétanisés par la douleur (Sébastien ne mourra pas de ses blessures).
- Vittoria cherche à montrer sa capacité à maîtriser l'anatomie, avec une position du corps du supplicié légèrement ondulée, qui semble envelopper la colonne bien droite et suscite l'empathie.

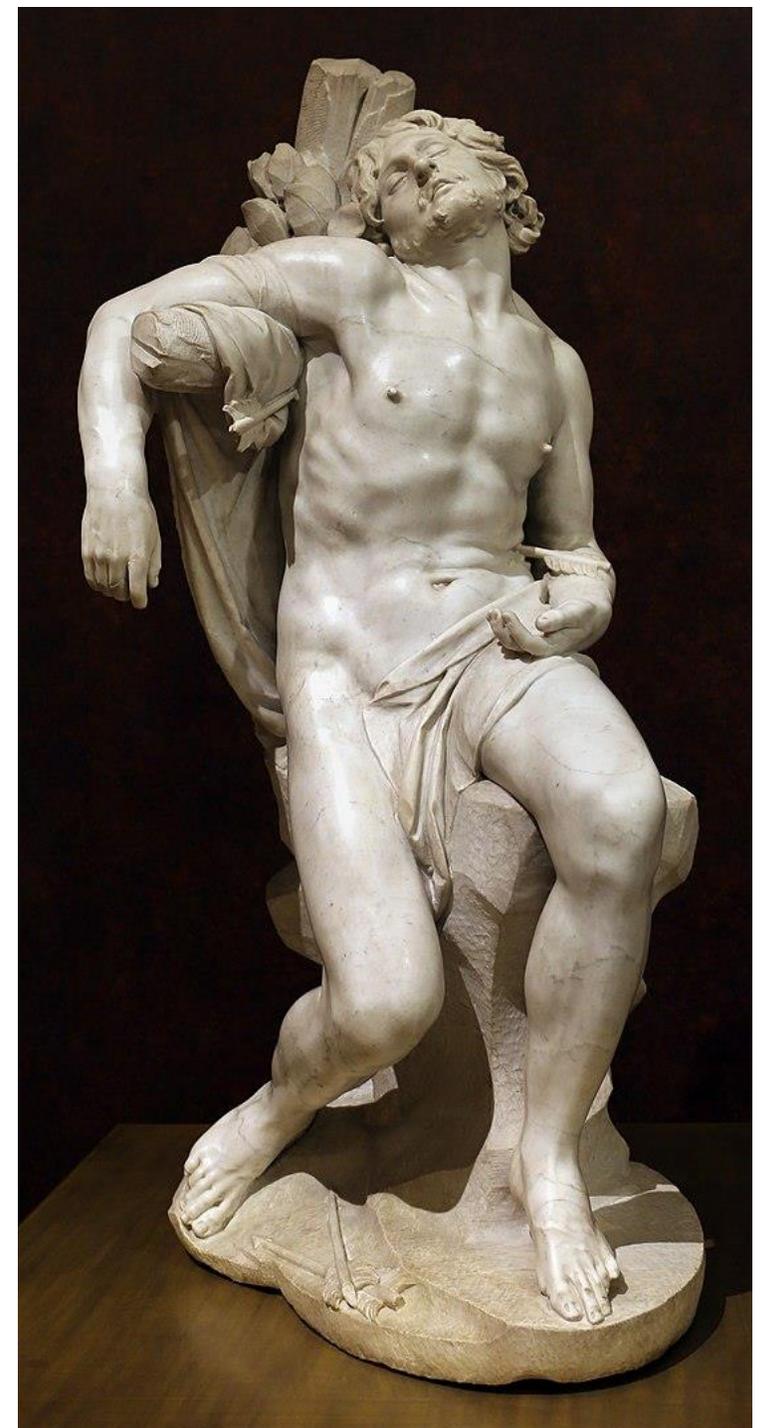


Gian Lorenzo Bernini (1598-1682)

- Bernini est « *figlio dell'arte* », son père Pietro, toscan émigré à Naples, a fait une carrière de sculpteur dans la capitale méridionale. Appelé à Rome pour servir le pape Paul V, il donnera à son fils, révélé par des dons particulièrement précoces, l'occasion de se former à partir des modèles romains, et de connaître ceux qui seront ses futurs « sponsors »: le Cardinal Scipione Borghese, le cardinal Maffeo Barberini, futur Urbain VIII.
- A peine adolescent, Bernini sculpte déjà des chefs d'œuvre, et bien que sa légende de précocité ait été enjolivée par lui-même et ses biographes, il ne fait pas de doute qu'il fut rapidement très doué, encouragé par son père à qui il prêtait main-forte.

« Martyr de St Sebastien »

- Une des premières sculptures du jeune artiste, elle rappelle celle de Vittoria, présentée plus haut, mais ici l'abandon du saint est encore plus frappant. Il n'est plus attaché à une colonne mais est à moitié assis sur un tronc d'arbre. Le bras pendant rend la scène encore plus réaliste.
- La vue de la sculpture provoque la même émotion du croyant que celle de Vittoria: une empathie pour les souffrances du jeune légionnaire, l'admiration pour le dessin d'une anatomie quasi-parfaite.
- Mais il manque encore à Bernini ce qui fera l'essence de son génie, la capture de l'instant paroxystique. Son St Sebastien est encore trop « relâché » par rapport à ce qu'il fera plus tard.

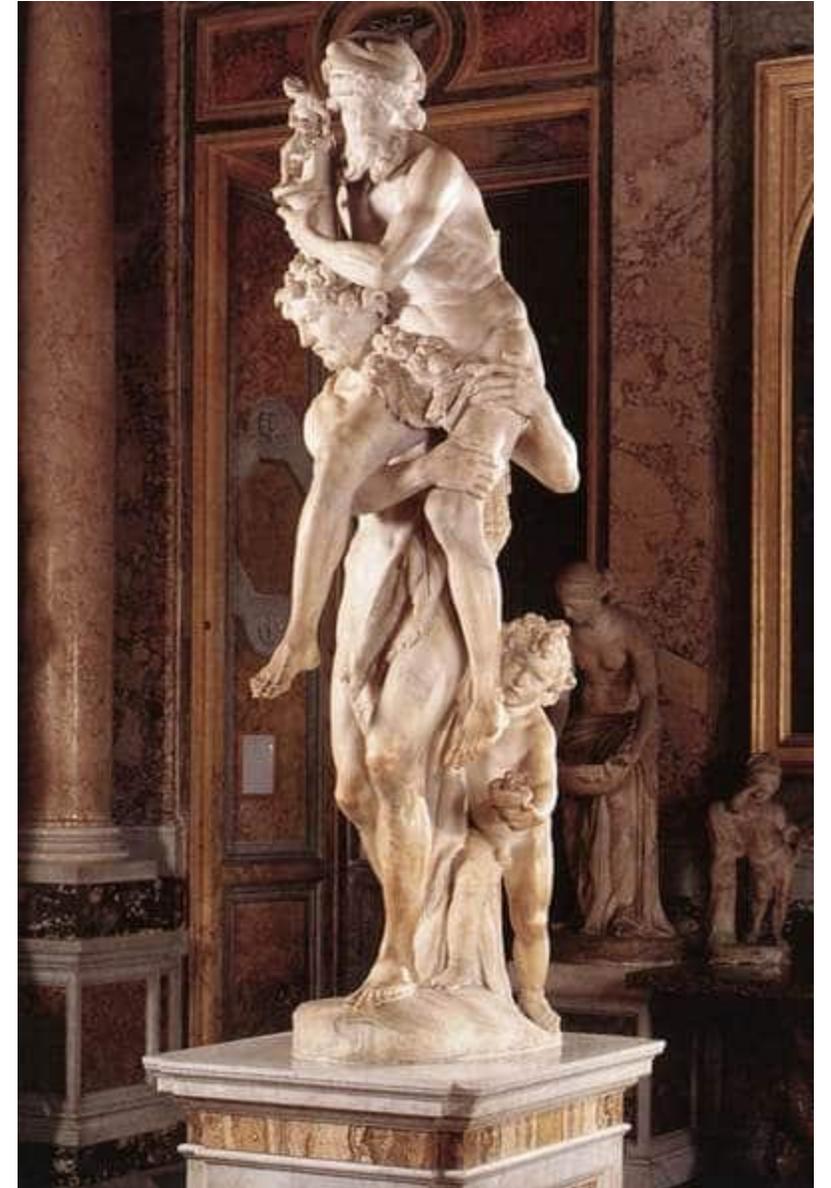


Les commandes de Scipione Borghese

- Ce cardinal, personnage peu sympathique mais neveu du pape et grand collectionneur, qui se fit édifier la « Villa Borghese » sur le Pincio à Rome, reconnut rapidement le génie du jeune Bernini.
- En 1618, alors que ce dernier avait à peine 20 ans, il lui passa commande de 4 statues qui figurent encore dans les collections de la « Galleria Borghese », un incontournable des musées de Rome. Il s'agit de:
 - Enée, Anchise et Ascagne
 - L'Enlèvement de Proserpine
 - Apollon et Daphné
 - David
- Comme Bernini était en pleine ascension et qu'il menait plusieurs chantiers en parallèle, l'ensemble des commandes ne fut honoré que 7 ans après, en 1625.
- A travers ces 4 statues, va peu à peu se révéler l'originalité et le génie singulier de l'immense sculpteur que fut Bernini

Enée , Anchise et Ascagne, 220 cm

- C'est le premier grand travail « autonome » du jeune sculpteur, malgré tout conseillé par son père, probablement auteur du schéma général de l'oeuvre.
- De fait, on ne perçoit pas l'urgence du groupe fuyant Troie en prise aux flammes. Tout paraît relativement calme.
- Enée porte, de façon précautionneuse, sans hâte et sans effort, son père qui se tient droit et a emporté les mânes des ancêtres.
- Le petit Ascagne, qui porte, lui, la flamme de l'autel familial, ne semble pas vraiment apeuré.



suite

- Tout le savoir faire du jeune artiste se concentre dans la restitution des textures et des anatomies. Il réussit à mettre en évidence les rides du vieillard au niveau de l'abdomen, le corps musclé d'Enée, et l'apparence joufflue du bambin qu'est encore Ascagne



Pluton et Proserpine, 1621-22, 255 cm

- Proserpine est la fille de Cérès et Jupiter dont Pluton, dieu de l'enfer, tombe amoureux. Il l'enlève et la conduit dans son royaume, l'enfer.
- L'enlèvement est souvent représenté en peinture (les nombreux enlèvements de Sabines), mais c'est plus difficile en sculpture, car il s'agit de traduire un moment violent, que la fixité et la rigidité du marbre contredit.
- Or c'est précisément dans cet aspect « traduction en pierre d'un moment paroxystique », que le génie du Bernin va éclater.
- Bien entendu, un illustre prédécesseur, Jean de Boulogne (Giambologna), avait déjà produit un célèbre enlèvement (celui des Sabines justement). Mais c'était, pour lui, un exercice de style maniériste, où il n'y avait aucune action paroxystique, juste un groupe de corps s'enroulant les uns sur les autres.



Giambologna et Bernini

Gian Bologna:

« Enlèvement des sables »



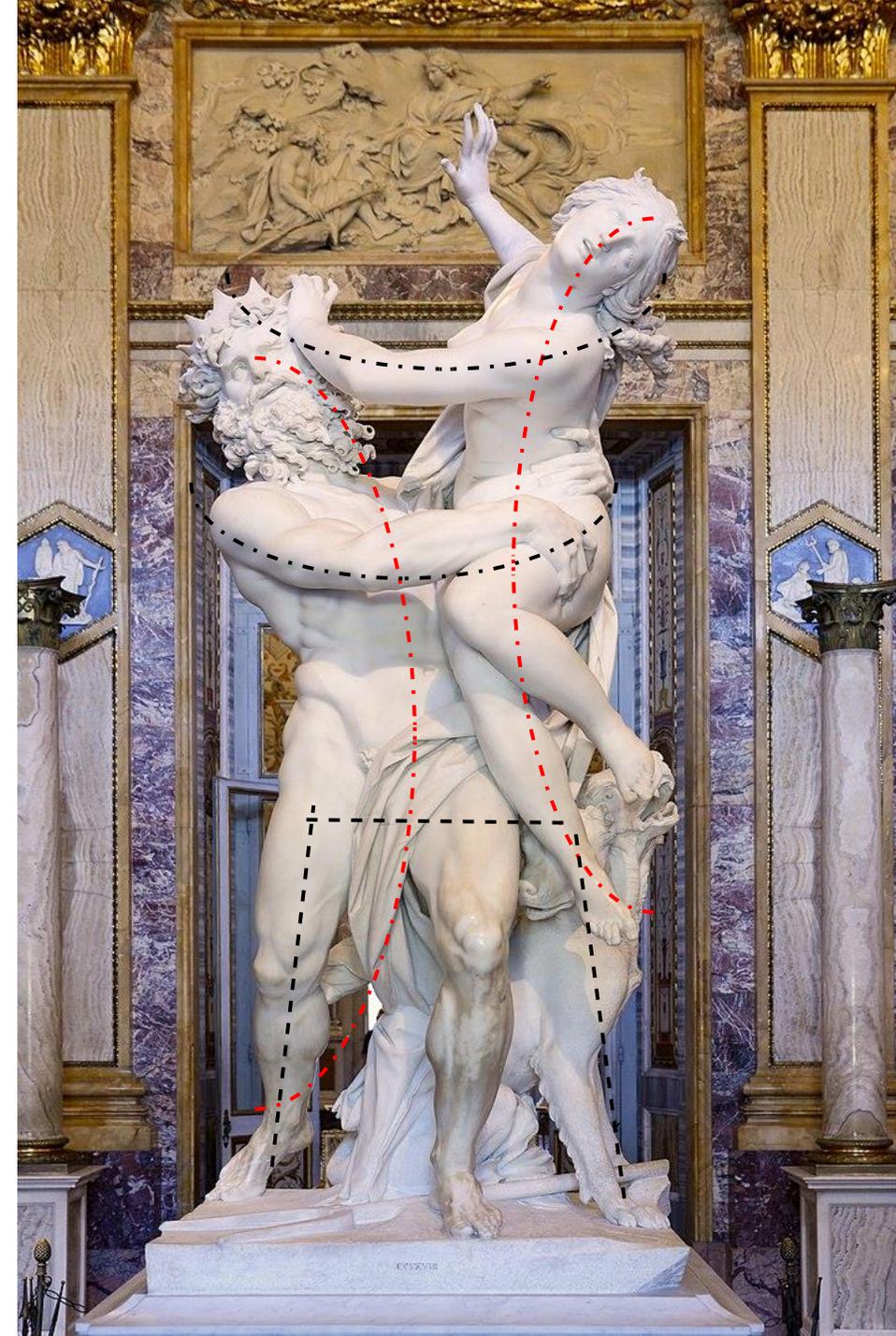
- La statue de Gianbologna est un exercice de virtuosité maniériste. Les corps ont des anatomies parfaites mais les expressions n'ont aucune valeur réaliste. Il s'empilent en une sorte de spirale harmonieuse qui peut être vue de tous les côtés.
- Bernini au contraire traduit « physiquement » la lutte de Proserpine pour se dégager de l'étreinte du dieu.
- Le point de vue est **de face**, qui donne à voir la lutte intense du dieu et de la nymphe.

Bernini: Enlèvement de Proserpine



Un duo tout en courbes

- Le groupe est organisé suivant une géométrie particulière. La tension entre les deux personnages se traduit par leurs silhouettes en courbes divergentes (pointillés rouge). Mais le parallélisme des bras (pointillés noirs), montre que les deux êtres sont unis par la lutte, malgré tout. Pluton finira par l'emporter.
- Cerbère donne de l'assise au groupe, en composant avec les jambes de Pluton une sorte de trapèze sur lequel semble reposer le groupe très animé.
- L'ensemble est particulièrement bien équilibré.



Un savoir faire hors pair

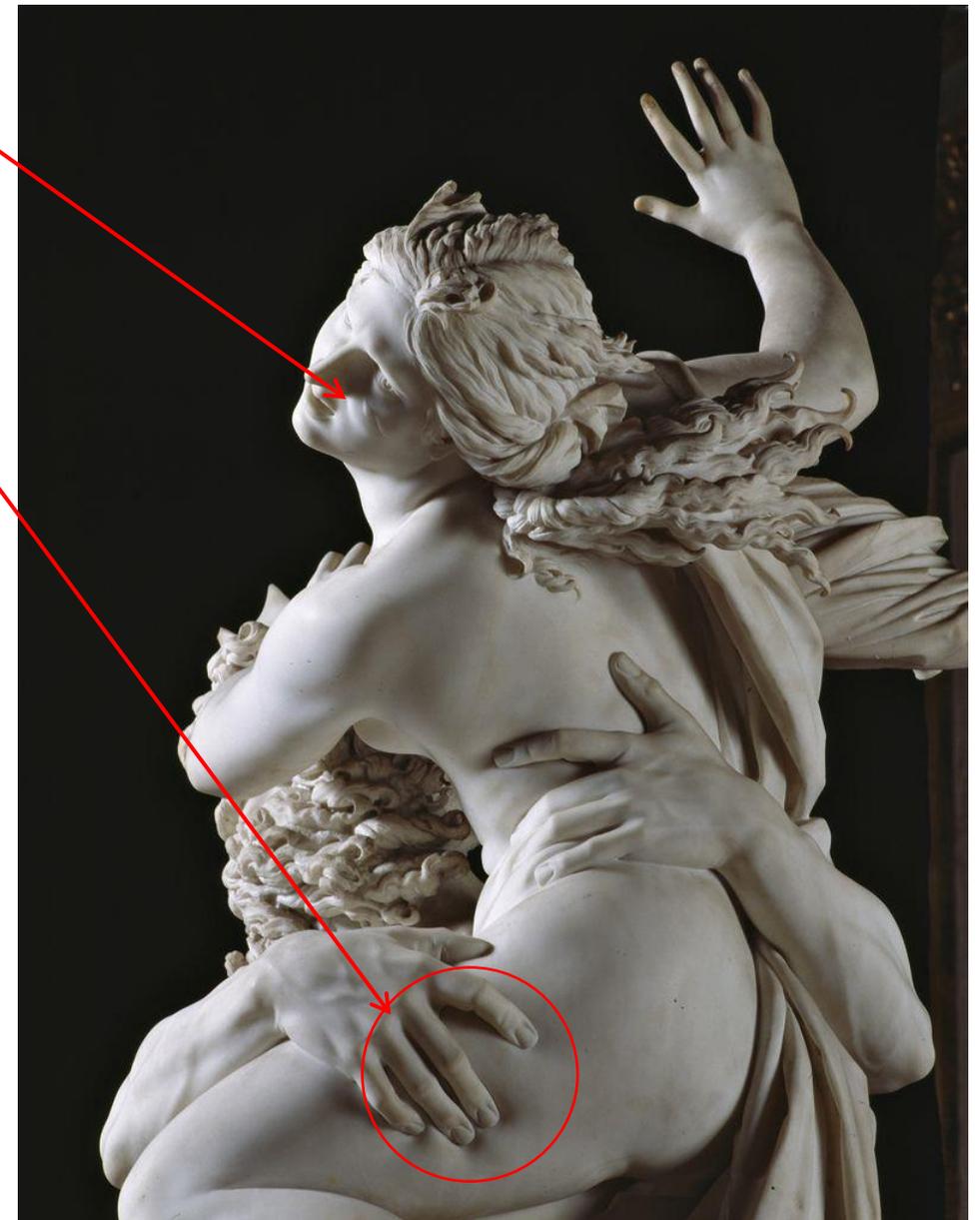
Les détails montrent le savoir faire extraordinaire de Bernini. Le visage de Proserpine verse une larme. Et comment traduire la matière molle dans le marbre dur? Il suffit de regarder les doigts de Pluton qui s'enfoncent dans la chair de Proserpine : Bernini recrée avec le marbre (dur) la mollesse de la chair, comme il l'aurait fait avec une sculpture en argile. Un tour de force!

Larme



Ci-dessus Cerbère, le chien à 3 têtes gardien de l'enfer, accompagne Pluton. On admire la finesse du pelage. Le chien marque l'entrée dans le royaume du dieu.

- Le détail ci dessous montre l'expression de la lutte entre Proserpine et Pluton. Celui-ci semble loucher sous la pression de la main de Proserpine.





Apollon et Daphné, 1622-25, 243 cm

- Apollon poursuit Daphné de son amour. Celle-ci tente de le fuir, invoquant sa mère. Au moment où le dieu croit atteindre sa cible, celle-ci est transformée en laurier.
- Ce groupe est un morceau d'extrême virtuosité, qui n'a rien à voir avec celle de Gianbologna.
- Il capte **un instant transitoire**, celui durant lequel **s'opère la transformation**.
- Comment le marbre, élément « éternel », peut-il capter le fugitif, l'évolutif? C'est la gageure qu'a tenue et réussie Bernini.



Modèles picturaux

- Une statue, par définition, est statique. Aussi Bernini va prendre des modèles en peinture.
- Ci-dessous une gravure inspirée d'un tableau de Polidoro da Caravaggio, 1590. Bernini s'approprie le dessin général et quelques détails (les voiles des vêtements qui se gonflent dans la course) mais leur donne une dynamique bien plus réaliste et plus intense puisqu'Apollon « tient » sa victime.



- Les corps sont en légère torsion, renforçant l'impression de mouvement et donnant un élan, qui part de la main droite d'Apollon en bas à gauche, et se prolonge vers les bras tendus de Daphné en haut à droite. Les deux sont unis dans un même élan.
- La chevelure de la jeune nymphe se soulève et se transforme en laurier.



Disposition de la sculpture et dramaturgie.

- Cela fait plus de 300 ans que la sculpture est placée au milieu du salon de la villa de son commanditaire, la Villa Borghese. Pourtant, elle a été conçue pour être placée près d'un mur et dans un endroit particulier. Elle a été déplacée au XVIIIème.
- Son piédestal (originel) est rectangulaire, les petits côtés donnent les vues de dos et de face. Le grand côté, celui exposé, montre les deux personnages de profil.
- Lorsqu'on entrait dans la pièce, **on voyait d'abord la statue plus ou moins de dos, puis** en lui passant devant, **émergeait le profil des deux personnages** pris dans une sorte de pas de deux, Apollon enserrant Daphné en train de « muter ». **En continuant, apparaissait le visage d'Apollon**, plutôt étonné, **et enfin**, de face, **l'expression** horrifiée de **Daphné**.
- Ces 3 moments (la poursuite, la jonction et la transformation de la nymphe, puis les expressions faciales) sont trois visions d'un même instant extraordinaire, la **mutation** de « l'humain en végétal ». C'est ce que l'on voit dans la diapo suivante qui essaie de retracer le parcours du spectateur qui découvrait la sculpture en 1625.

Dramaturgie:

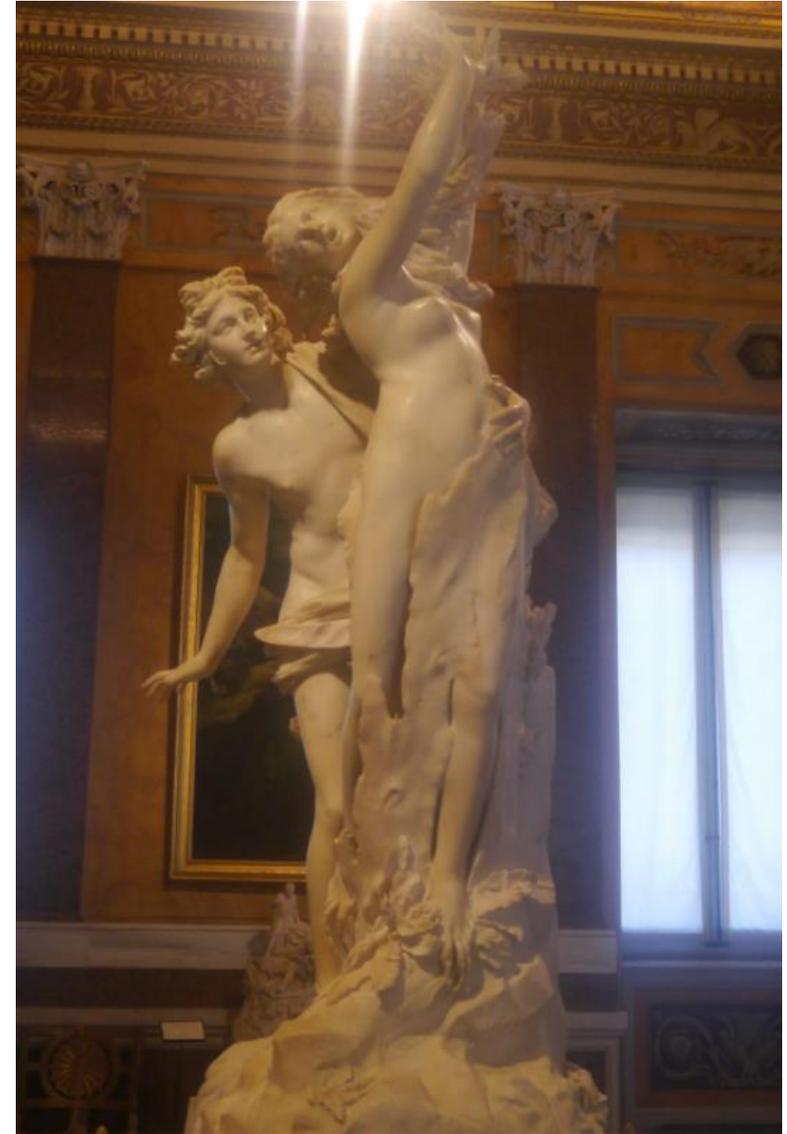
La poursuite



L'instant de capture



L'expression des sentiments



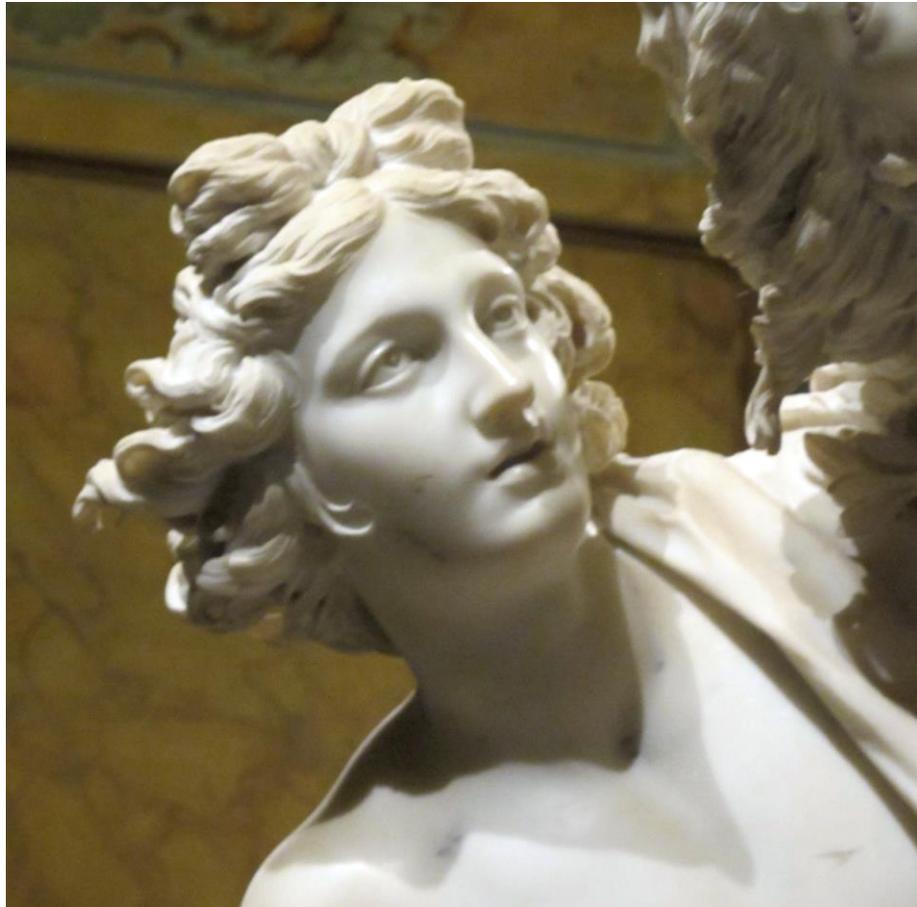
Vue « de derrière »

- C'est le côté qui était aligné le long du mur. Il est évidemment moins fini, car censé ne pas être vu.
- Mais il y avait, paraît-il un passage entre le mur et la statue, de sorte que le curieux pouvait voir la statue « par derrière » et ce qu'il voyait méritait aussi ce détour.
- En effet, c'est le processus de transformation en laurier qui est le plus visible de ce côté, avec l'étoffe volante d'Apollon : Dans les doigts, la chevelure, les jambes transformées en tronc d'où poussent aussi les feuilles.
- Tout le traitement du marbre pour en faire une véritable dentelle, est remarquable. Il semblerait qu'il ne soit pas de Bernini lui-même (qui en était sans doute capable, mais n'avait peut être ni le temps ni la patience pour cela), mais d'un de ses assistants, le plus doué, Finelli.
- Bernini finira par se fâcher avec lui et ce dernier quittera Rome pour s'exiler à Naples.



détails

- Apollon semble mi-songeur, mi-étonné. Sa bouche s'entrouvre, ébahi qu'il est par ce qu'il voit. Bernini lui compose un visage de toute beauté, aux traits réguliers.



Autre statue de Finelli



- La finesse des tracés des feuilles de laurier est extraordinaire. Finelli était réputé pour travailler le marbre comme de la dentelle, et il est quasiment certain que c'est lui qui a fait les branches de laurier. Avec un tel collaborateur Bernini pouvait laisser libre cours à sa créativité pour le rendu des textures

David 1624, 170 cm

- David est représenté au sommet de son action, au moment où il vise la tête du géant. Il arme son bras qui va lancer la fronde.
- Le regard est concentré, les sourcils froncés, les lèvres serrées, il ajuste la cible. La statue doit donc être regardée de face, pour bien saisir l'expression intense du jeune homme.
- Mais dans ce cas, on se rend compte que la cible, Goliath, est dans notre environnement de spectateur, peut être un peu plus loin. Ainsi sommes nous également plongés dans le drame que vit David et avec lui, le peuple juif.
- La jambe droite est celle d'appui, elle doit être fermement plantée sur le sol et l'étoffe l'enroule d'une sorte d'hélice prolongée par le cordon qui contenait la fronde, ; cette hélice, c'est un peu une signature « baroque ».
- Le corps est penché, comme dans un revers à une main au tennis, le plus beau geste de ce sport. Ce mouvement rappelle sans doute celui du discobole, c'est donc un hommage à la statuaire grecque.



Bernini et Michel Ange



- Contrairement Michel Ange qui représente David au repos dans toute sa beauté, avant l'action, au moment où il évalue froidement la distance qui le sépare du danger, Bernini projette son héros dans le mouvement, au paroxysme du geste, qui ne doit pas être erroné sous peine, pour David, de mourir.
- Toute la différence entre le Baroque et la Renaissance est dans l'écart entre ces deux approches.



Le Baldaquin au Vatican: La grande scénographie au dessous de la coupole

- Cette vue nous montre la croisée du transept du Vatican: On devine au dessus l'immense coupole (117 m de haut, 41 m de diamètre à l'intérieur). Le pape voulait que le tombeau de St Pierre soit situé sous cette coupole, au centre de la basilique.
- Mais cet espace vide est gigantesque (plus de 1000 m³), comment le remplir? Un simple autel n'y suffisait pas, ou alors il aurait été bien trop grand pour y dire la messe.
- D'où l'idée du Baldaquin, habituellement une sorte de protection pour les papes dans leurs processions.
- Mais il est dilaté ici à 28 m de hauteur, et en même temps il est « vide », ce qui laisse transparaître toute la beauté de l'espace dans lequel ce baldaquin est immergé.



Scénographie de Bernini

- Achevé entre 1624 et 1633, le baldaquin en bronze posé sur des piédestaux en marbre, fait malgré tout presque « petit » dans l'immense espace sous la coupole.
- Les 4 gros piliers qui soutiennent la coupole sont creusés et décorés, sur deux étages.
- Sur celui du bas il y a une statue et sur celui du haut une balustrade et un fronton, devant une niche.
- Celle-ci contient une relique, et la statue qui est en dessous fait référence à cette relique au dessus .
- Ces 4 reliques sont : un morceau de la « Vraie Croix », celle où le Christ a été crucifié, un bout de la lance qui a percé Son flanc, un morceau du saint Suaire où Son visage s'est imprimé, la tête de St André, frère de Pierre.

- Le Baldaquin surmonte l'autel (édifié en 1594) et sous celui-ci, il y a le tombeau de St Pierre.
- La photo montre la descente vers le tombeau, sous le baldaquin.



Le Baldaquin

- Pour élaborer ce gigantesque monument (28 m, 63 tonnes), Bernini s'est fait aider des plus grands : Stefano Maderno, Finelli, Duquesnoy, Bolgi, sculpteurs et le génial Borromini, tailleur de pierre et architecte.
- Le Baldaquin ressemble à un gigantesque ciboire (« boîte », contenant le corps du Christ, sous forme d'hosties).
- Mais les colonnes torsées sont une évocation du temple de Salomon à Jérusalem (en réalité ce sont les grecs qui utilisaient ce motif décoratif).
- La fausse « frange » imitant l'étoffe au sommet, rend l'édifice encore plus aérien »
- Ce sommet est très particulier et Bernini a mis beaucoup de temps à le concevoir. Initialement il avait prévu une grosse sphère surmontée d'une croix, mais le poids risquait d'être trop important.



Détails du sommet

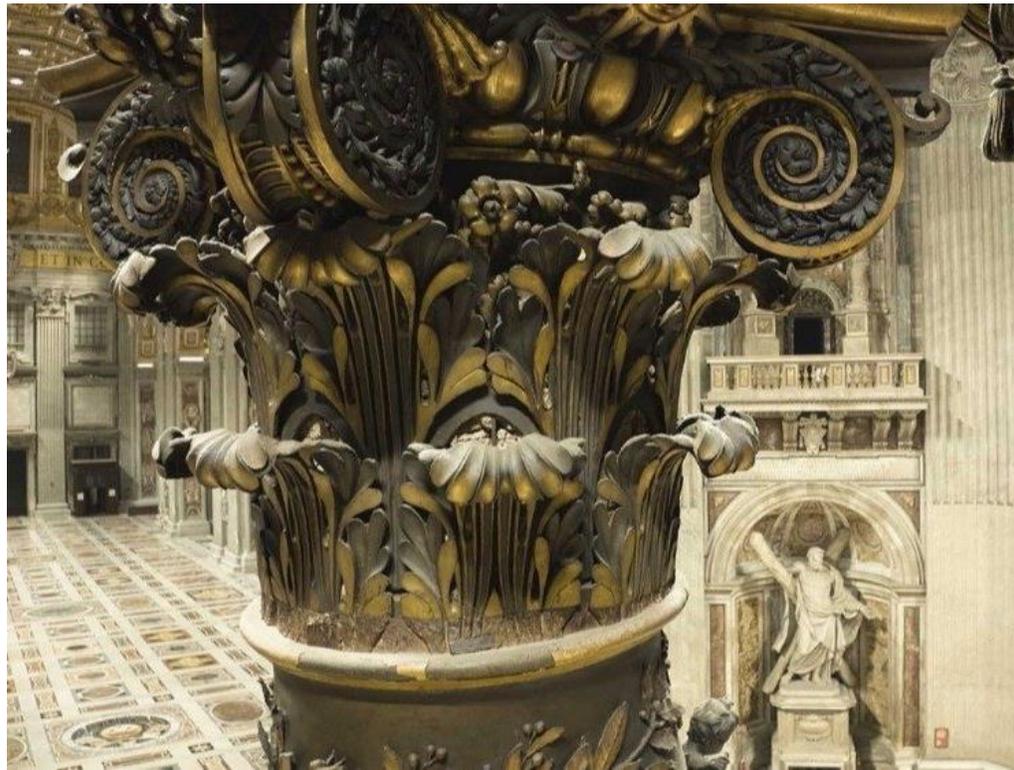
- C'est Borromini qui aurait eu l'idée de concevoir ces 4 « accolades », et de placer aux 4 coins des statues d'anges. Elles aèrent la structure tout en lui donnant de l'élégance, magnifiée par les anges aux 4 coins.
- Cette vue montre le talent de scénographe de Bernini. Sur la pseudo étoffe (en bronze) qui sert de voileage, sont « brodées » les armes des Barberini, les 3 abeilles. Rien n'est laissé au hasard.



Détails des colonnes

- Ces colonnes en bronze orné de dorures sont un chef d'oeuvre esthétique. Elles sont ornées de rainures, puis de lauriers en l'honneur d'Urbain VIII, poète avant d'être pape donc ceint (symboliquement) de la couronne de lauriers que portait Apollon (depuis qu'il avait perdu Daphné). Quelques abeilles (emblème des Barberini) grimpent aux colonnes

Abeille



- Les chapiteaux sont dans l'ordre composite, deux rangées de feuilles d'acanthé (corinthien) sont surmontées d'une volute dorique.
- Tous les motifs sont soulignés par des dorures qui contrastent avec le noir du bronze et donnent de l'éclat au baldaquin.



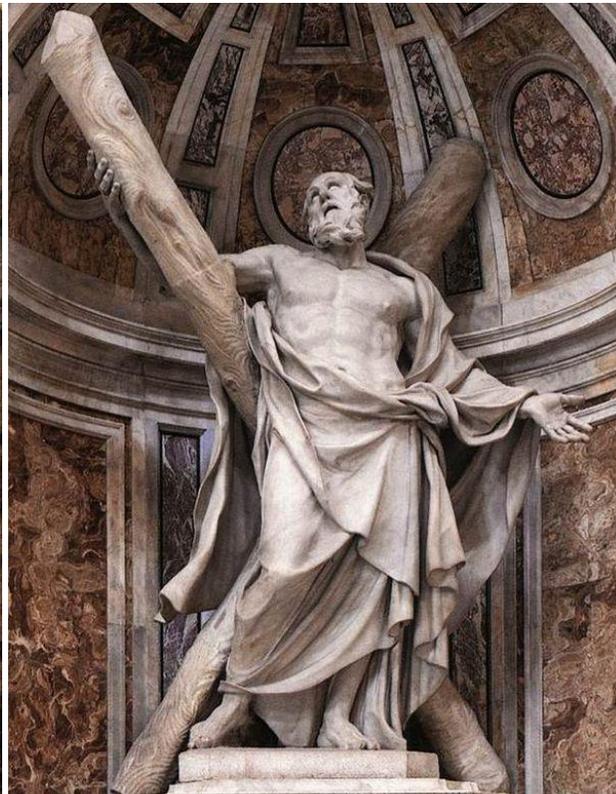
Les 4 statues des piliers

- Deux hommes, deux femmes. Ils regardent vers le haut (Dieu et le Baldaquin), elles baissent les yeux vers le bas (le tombeau de St Pierre, dans la crypte en sous-sol). Longin est le centurion qui a percé le flanc du Christ et s'est converti, Véronique est celle qui a essuyé sa sueur avec le Suaire lors de la montée au Calvaire, Hélène est la mère de Constantin qui a « redécouvert la Vraie Croix », André, frère de Pierre a été martyrisé à Rome.
- Les statues de plus de 4 m de haut, doivent être vues de loin (celle de Bernini n'a même pas été polie), mais aujourd'hui elles ne sont pas toujours visibles, car l'accès au dessous de la coupole est interdit, ce qui empêche de voir correctement les statues qui sont du côté du spectateur, celles des hommes.

Bernini : Longin



Duquesnoy : St André



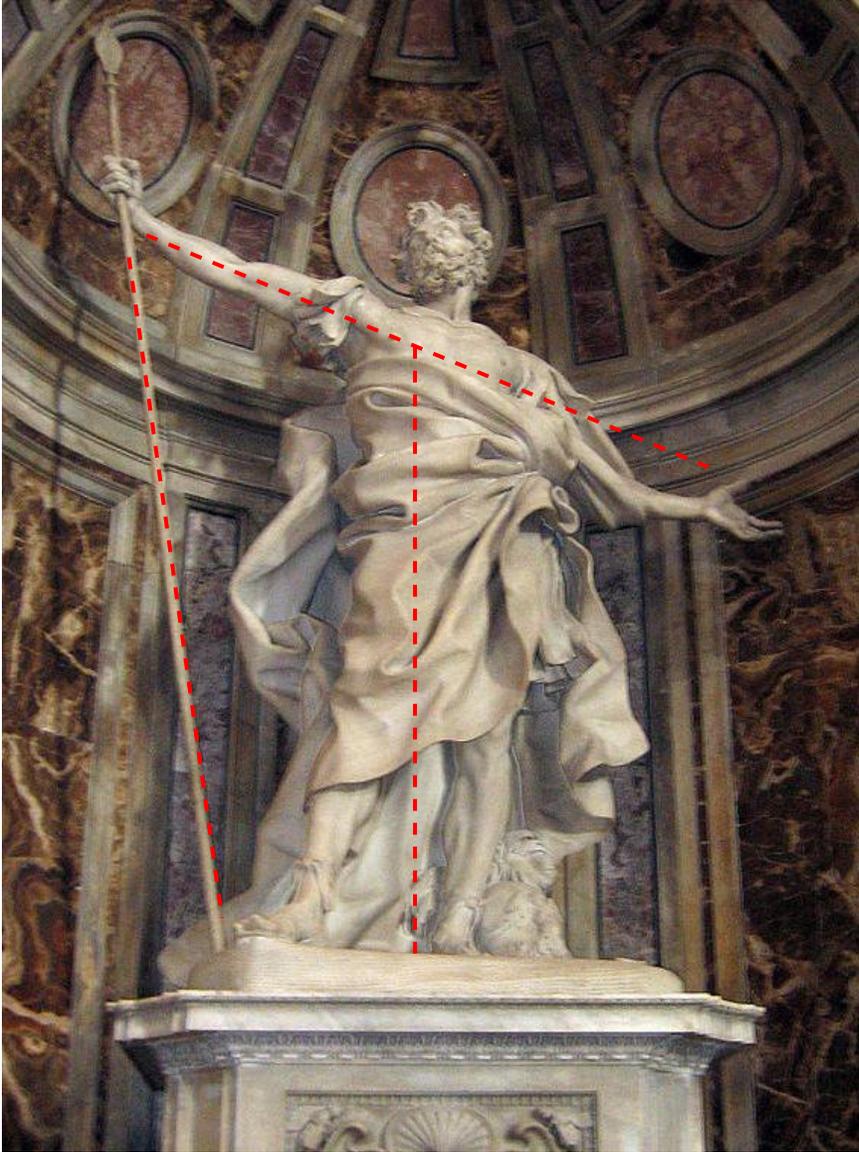
Mochi: Véronique



Bolgi : Hélène



Longin (Bernini)



- Longin se tient **droit** sur sa jambe gauche, **empoigne** sa lance, mais le vêtement qui l'entoure, fixé par un nœud au dessous de l'aisselle gauche, se déploie en larges volutes pour souligner l'instant dramatique où le soldat se convertit.
- Le pli supérieur, dans le prolongement de ses bras, crée une ligne qui mène à la lance, facteur de sa conversion. On est dans l'instant de la **révélation**.
- L'homme est, certes, frappé par le souffle divin (d'où les plis, « baroques », qui volent alors que l'homme ne bouge pas) mais sa silhouette, solidement plantée, est structurée par les droites que forment sa lance, ses bras écartés et son corps.
- Cette stabilité traduit la « sûreté » du message divin. Celui-ci frappe soudainement, mais le soldat est « prêt » à le recevoir, d'où sa « stabilité ».

Saint André (Duquesnoy)

- Saint André a une attitude plus **relâchée** la jambe gauche d'appui fléchie, la droite pliée, la tête inclinée (celle de Longin est droite), le drapé fait deviner son genou.
- L'habit tombe sur le corps en plis plutôt serrés, découvrant le torse parfait du Saint. Son regard en extase se prépare au martyre, il s'abandonne, ce que traduit le relâchement de ses muscles. C'est un moment de **contemplation**.
- La croix de son martyr est énorme, soulignant l'horreur de ce qui attend le saint. Mais celui-ci est « ailleurs », son corps est encore « détaché » de la croix.
- Son **relâchement** (le corps dessine un grand S), les yeux levés vers le ciel, la bouche entr'ouverte, soulignent l'instant de **communion** avec le divin.



Francesco Mochi Véronique

- La sainte, tout en mouvement, déploie le voile sur lequel s'est imprimé la face du Christ. Elle regarde vers le bas, vers l'autel sous lequel est déposé le tombeau de Pierre.
- Elle est penchée et tient son voile comme un étendard. Les plis fins de sa robe accompagnent ce mouvement tout en emphase mais peuvent sembler peu naturels, comme si elle portait un fin voile.
- Son attitude correspond à l'esthétique du lieu, les mouvements doivent être vus de loin, étant donné la taille de la croisée sous la coupole.
- Cette attitude démonstrative est bien en correspondance avec l'esprit baroque qu'imprime Bernini, même si, au final, elle peut paraître un tantinet exagérée.



Andrea Bolgi « Sainte Hélène »

- La mère de Constantin montre aussi le sol où est enterré Pierre, et tient une grande croix (celle de la Crucifixion) qu'elle a retrouvé miraculeusement.
- Bolgi est un élève de Bernini, pas le plus doué, et il applique les recettes du maître : larges plis dans le drapé lourd, mouvements du manteau à l'arrière, vers sa droite et sur son bras gauche.
- Hélène est penchée vers le bas et son visage paraît être celui d'une matrone romaine (ce qu'elle était, effectivement). Mais il est sans expression, seul domine le grand drapé de sa robe.
- La statue manque à la fois d'expression et de mouvement. N'est pas Bernini qui veut!



Conclusion

- Cet « hommage à Bernini » a voulu tracer le début de carrière de cet immense sculpteur, en le replaçant dans le contexte de la montée du Baroque.
- Il correspond à la période la plus heureuse de l'artiste, celle où sa carrière a « décollé » (très rapidement), puis, après l'accession au trône de St Pierre de son ami Maffeo Barberini, celle où il devient le sculpteur et l'architecte « officiel » du pape, avec l'aménagement intérieur de St Pierre grâce au baldaquin.
- Il complètera son oeuvre plus tard, avec l'aménagement extérieur et notamment la création de la place St Pierre devant la Basilique, qui est un chef d'œuvre d'architecture. Car Bernini était les deux, sculpteur et architecte (et même peintre à l'occasion).
- Son art très singulier par rapport à celui de ses confrères, est fait d'un sens très sûr pour la dramaturgie, qui emporte l'adhésion du spectateur par son pouvoir émotionnel. Le fait que cette dramaturgie soit en quelque sorte « gravée dans le marbre », est presque un miracle : il fait vivre d'une vie intense ce matériau si froid, traditionnellement associé aux tombeaux.
- Le génie de Bernini est tel qu'il demande sans doute une suite à cette première présentation.

Références

- Andrea Bacchi et Stefano Piergodi « Le Bernin et la sculpture baroque à Rome », Les Grands Maîtres de l'Art, Le Figaro, 2008.
- John Pope Hennessy « Italian High Renaissance and Baroque Sculpture », Vintage Books, 1985.
- Howard Hibbard « Le Bernin », Macula, 1984 (édition originale 1965)
- Rudolf Wittkower « Art and Architecture in Italy » Penguin, 1958.