

BAROQUE *vision* JÉSUI TE

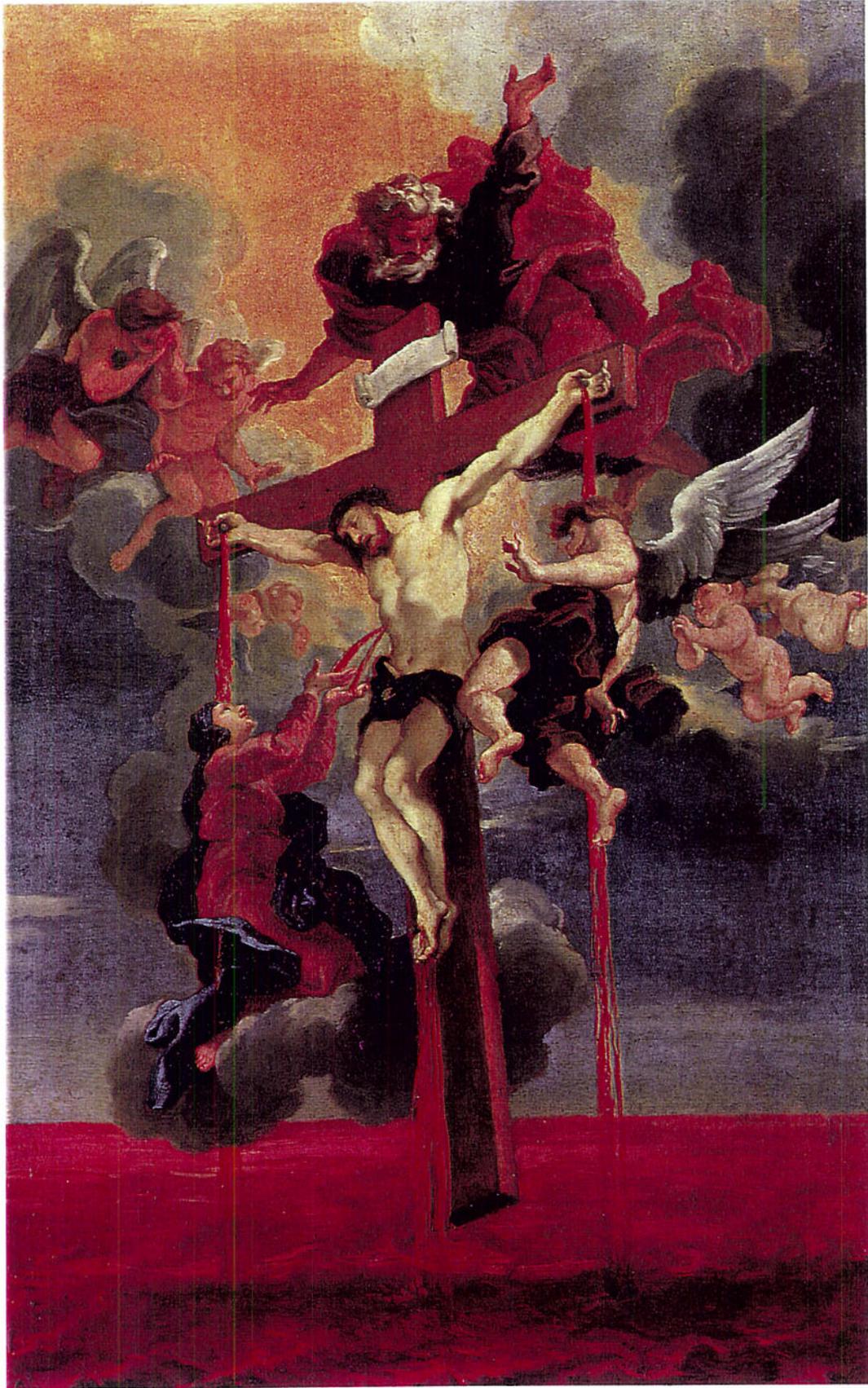
DU TINTORET À RUBENS

SOUS LA DIRECTION D'ALAIN TAPIÉ

2003

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART





La mort de Bernin : visions de rédemption*

Si l'on en croit les biographies que nous ont laissées Filippo Baldinucci et Domenico Bernini, le propre fils de Bernin, l'artiste, sentant sa fin prochaine, prit les mesures qui convenaient pour se préparer à la mort, sous la forme de trois « œuvres d'art ». La première et la plus importante de ces réalisations artistiques était la mort elle-même, ou, plus exactement, l'idée que s'en faisait Bernin et la méthode qu'il avait choisie pour s'y préparer, comme le notent ses biographes, en vertu d'une tradition médiévale décrite par le menu dans un ouvrage célèbre, l'*Ars moriendi*. Cet « art de mourir » avait été remis à l'honneur à la fin du XVI^e siècle, notamment par les Jésuites, qui avaient institutionnalisé la tradition en créant la confrérie de la Bonne Mort (*bona mors*).

Bernin fut membre de cette confrérie pendant de nombreuses années et il faisait ses dévotions quotidiennes au Gesù, principal lieu de culte de la Compagnie à Rome. Ses biographes ajoutent que non seulement Bernin se pliait aux dévotions prescrites, mais qu'il exécuta en outre deux œuvres d'art dans l'espoir de s'assurer une bonne mort. Bien qu'elles diffèrent par le support et par le sujet traité, ces deux œuvres visuelles ont en commun une même préoccupation : la volonté de leur auteur d'en appeler à l'humanité du Christ, qu'il qualifie de « vêtement du pécheur », pour se protéger du châtement éternel¹. Toutes deux ont pour but, d'une part, de s'inscrire dans les manifestations de piété personnelles de Bernin, d'autre part, de démontrer publiquement l'efficacité eschatologique du sacrifice du Christ.

« Le Sang du Christ »

La première est une composition spectaculaire connue sous le nom du *Sang du Christ*, une œuvre que Bernin a conçue et réalisée sous deux formes : une gravure confiée à François Spierre (l'imprimeur français avec qui il travaillait le plus volontiers vers la fin de sa vie) et un tableau de grandes dimensions qu'il garda au pied de son lit jusqu'à sa mort (fig. 1 et 4)². La genèse de cette composition est décrite en termes émouvants par les deux biographes de l'artiste, Filippo Baldinucci et son fils, Domenico Bernini.

Baldinucci :

La pensée de la mort était toujours intensément présente à son esprit. Il avait souvent à ce sujet de longues conversations avec le P. Marchese, son neveu, prêtre oratorien à la Chiesa Nuova, bien connu pour sa bonté et son érudition. Si vive et si constante était la ferveur avec laquelle il aspirait au bonheur de ce dernier sommeil que, dans le seul but de l'atteindre, il accomplit pendant quarante ans les dévotions prévues à cette fin par les pères de la Compagnie de Jésus, à Rome. C'est aussi dans leur église qu'il recevait la sainte communion deux fois par semaine. Il augmenta le montant des aumônes qu'il avait coutume de verser depuis sa prime jeunesse. Il ne cessait de cultiver par la pensée et d'exprimer par des paroles le profond respect et la compréhension qu'il ressentait depuis toujours devant le pouvoir du sang du Christ Rédempteur, dans lequel (comme il avait coutume de le dire) il espérait se laver de ses péchés. Il réalisa un dessin sur ce sujet, qu'il fit ensuite graver et imprimer, représentant le Christ en croix, dont les mains et les pieds déversaient des ruisseaux de sang formant presque une mer, et la grande Reine des Cieux, qui offrait ce sang au Père Éternel. Il peignit aussi ce pieux sujet de méditation sur une grande toile, qu'il forma le vœu de garder toujours au pied de son lit, dans la vie et dans la mort³.

* On trouvera des détails sur l'ensemble des sujets évoqués dans mes essais sur la mort de Bernin (voir bibliographie).

¹ Bernini 1713, 170 f. : « *Ed era si viva in lui questa fiducia che chiamava la Santissima Humanità di Christo «Veste de' Peccatori», e perciò tanto maggiormente confidava, non dover esso esser fulminato dalla Divina vendetta, quale dovendo prima di ferir lui, passar la veste, per non lacerare l'innocenza, l'averebbe perdonato al suo peccato.* »

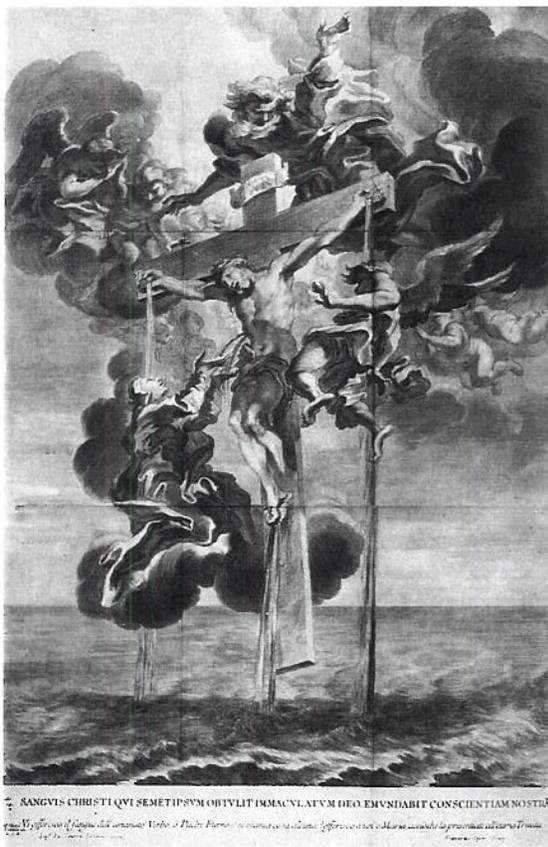
² On connaît au moins cinq copies de cette peinture. Ces diverses versions, leur histoire et leur attribution ont été étudiées par Tedaldi 1996; Gia Bindi, in Bernardini et Fagiolo Dell'Arco 1999, pp. 443-446; et in *Pittura barocca...* 1999, 76 f; Petrucci 2001, pp. 81-84; voir aussi n. 11 ci-dessous.

³ Baldinucci 1948, p. 135 : « *Teneva egli sempre fiso un vivo pensiero della morte, intorno alle quale faceva bene spesso lunghi colloqui col padre Marchesi suo nipote sacerdote della Congregazione dell'Oratorio nella chiesa Nuova, huomo della bontà e dottrina, che è notà; e con tal desiderio aspirò sempre mai alla felicità di quell'estremo passo, che per questo solo fine di conseguirla durò quarant'anni continovi a frequentar la divozione, che a tale effetto fanno i padri della Compagnia di Gesù a Roma; dove pure due volte la settimana si cibava del sacramento eucaristico. Accresceva le limosine, esercizio stato suo familiarissimo fino dalla prima età. Si profondava talora nel pensiero e nel discorso d'un'altissima stima e concetto che egli ebbe sempre dell'efficacia del Sangue di Cristo Redentore, nel quale (come era solito dire) sperava di affogare i suoi peccati. A tale oggetto disengò di sua mano e poi fecesi stampare un'immagine di Cristo Crocifisso, dalle cui mani e piedi sgorgano rivi di sangue, che formano quasi un mare, e la*

gran Regina del Cielo, che lo sta offerendo all'Eterno Padre. Questa pia meditazione fecesi anche dipingere in una gran tela, la quale volle sempre tenere in faccia al suo letto in vita e in morte. »

⁴ Bernini 1713, pp. 170 sq. : « È spiegava il suo sentimento con soggiungere, che la bontà di Dio essendo infinita, e infinito il merito del prezioso Sangue del suo Figliuolo, era un'offendere questi attributi il dubitare della Misericordia. A tale effetto egli fece per sua divozione ritrarre in stampa e in pittura un maraviglioso disegno, in cui rappresentarsi Gesù Christo in Croce, con un Mare di Sangue sotto di esso, che ne versa a torrenti dalle sue Santissime Piaghe, e qui si vede la Beatissima Vergine in atto di offerirlo al Padre Eterno, che compare di sopra colle braccia spase, tutto intenerito a sì compassionevole spettacolo; et in questo Mare, egli diceva, ritrovarsi affogati i suoi peccati, che non altrimenti dalla Divina Giustizia rinvenir si potevano, che frà il Sangue di Gesù Christo, di cui tinti o haverrebbero mutato colore, o per merito di esso ottenuta mercede. Ed era sì viva in lui questa fiducia che chiamava la Santissima Humanità di Christo "Veste de' Peccatori", e perciò tanto maggiormente confidava, non dover esso esser fulminato dalla Divina vendetta, quale dovendo prima di ferir lui, passar la veste, per non lacerare l'innocenza, l'haverrebbe perdonato al suo peccato. »

⁵ Marchese 1670. Dans l'introduction, le Précieux Sang s'adresse au lecteur : « Sangue di Gesù Crocefisso al cuore di chi legge [...] Ah che l'huomo carnale non penetra le cose superne, e che da Dio prouengono : perciò a farle meglio capire, l'infinita carità del Signor Iddio hà ora con particolar prouedimento disposto, che da mano di diuoto artefice sia delineata l'Imagie del Salvatore Crocefisso, grondante Sangue in tanta copia, che se ne formi un ampio mare, e che per mani della Beatissima Vergine Maria conforme al pio sentimento di S. Maddalena de Pazzi io sia del continuo offerto all'eterno Padre à favore de' peccatori (per la cui esplicatione si è composto il presente libro) affincché con tali mezzi agli occhi dell'huomo carnale rappresentati, il tuo cuore sia più facilmente disposto à udire, e ad ubidire à suoi celesti ammaestramenti. Apri adunque l'orecchio del cuore, mentre fissi l'occhio alla diuota imagine, o leggi questi fogli. »



SANGVIS CHRISTI QVI SEMETIPSVM OBTVLIT IMMACVLATVM DEO, EMVNDABIT CONSCIENTIAM NOSTRÀ
 «Vnguento di Gesù del uincuto Verbo o Padre Eterno, con una mare di sangue che scende dalle piaghe del suo corpo»
 1669, gravure, 47,3 x 29 cm, Rome, Bibliothèque vaticane.

La version gravée, elle aussi de taille respectable, avait à l'évidence pour objet d'assurer à cette composition une diffusion plus large, sous deux formes, d'abord comme une image pieuse destinée à commémorer la canonisation, en 1669, de Marie-Madeleine de Pazzi, homonyme de la Vierge; par ailleurs, le format avait été soigneusement calculé de façon à constituer, une fois replié en un in-octavo plus facilement maniable, le frontispice d'un opuscule religieux publié l'année suivante par le neveu bien-aimé et conseiller en « bonne mort » de l'artiste, le père oratorien Francesco Marchese. Version moderne de l'*Ars moriendi* intitulée *Le seul espoir du pécheur réside dans le sang de Notre Seigneur Jésus-Christ*, l'ouvrage de Marchese propose une introduction invitant le lecteur à contempler cette image, dont il donne une explication détaillée⁵. Les inscriptions portées sur la gravure, adaptées d'un passage de l'Épître de Paul aux Hébreux et d'une citation des paroles mêmes de Marie-Madeleine, ainsi que le titre de la brochure de Marchese, disent bien la signification et la fonction de l'image⁶ :

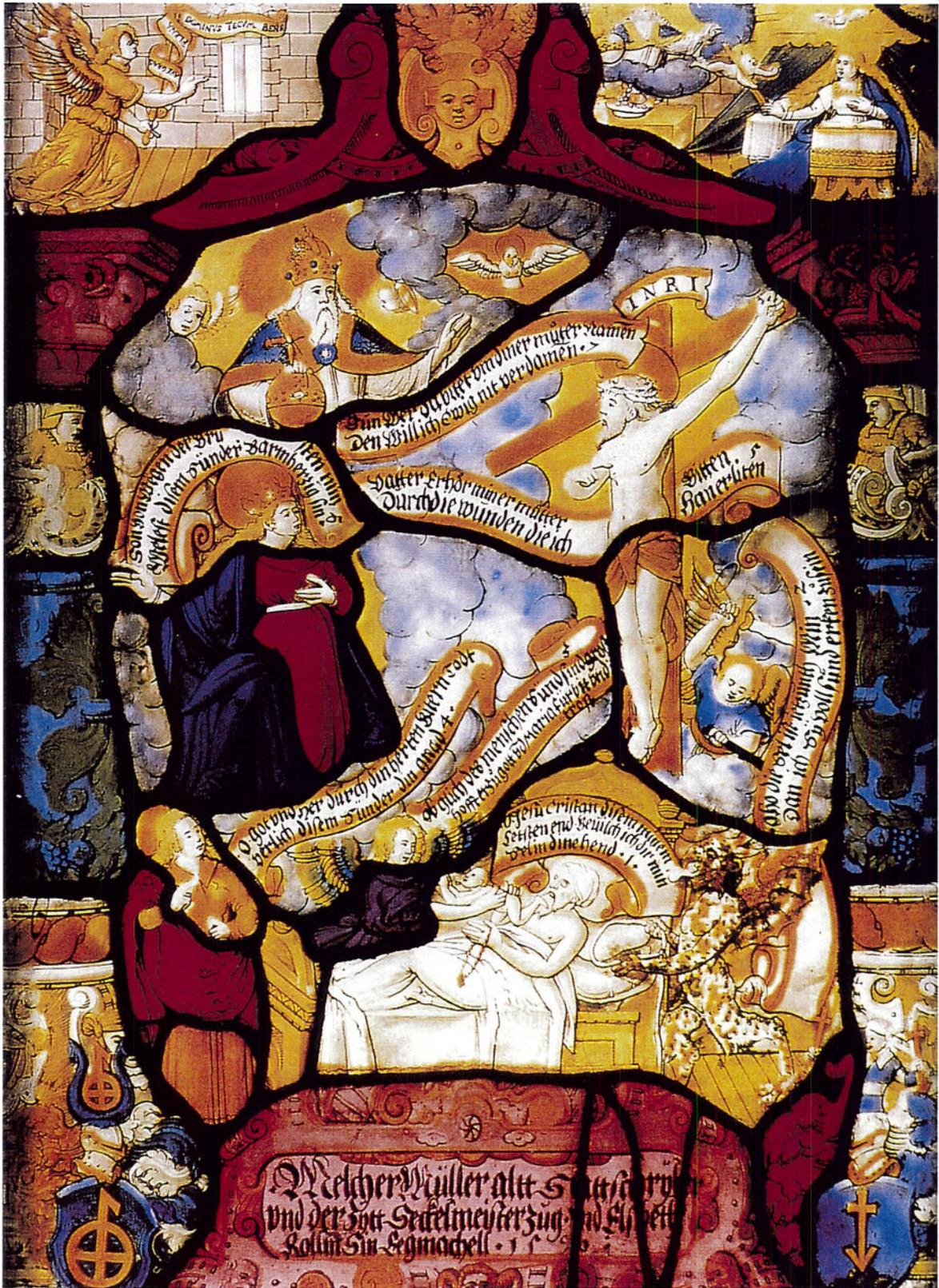
hebr./9.14/ SANGVIS CHRISTI, QVI SEMETIPSVM OBTVLIT IMMACVLATVM DEO, EMVNDABIT CONSCIENTIAM NOSTRÀ (« Le sang du Christ, qui s'est offert à Dieu sans tache, lavera notre conscience ») S. M. Magd./de Pazzis uit./p. 2. C. 6/ Vi offersico il sangue dell'umanato Verbo, o Padre Eterno : e se manca cosa alcuna, l'offerisco a voi, O Maria, accioche lo presentiate all'aeterna Trinità. (« Je vous offre, Père éternel, le sang du Verbe incarné; et pour le cas où il y manquerait quelque chose, je vous l'offre, ô Marie, afin que vous le présentiez à la Sainte Trinité. »)

Eq. Io. Lauren. Bernini inuen.

Franciscus Spier Sculp.

Fig. 1. François Spierre d'après Bernin, *Le Sang du Christ*, v. 1669, gravure, 47,3 x 29 cm, Rome, Bibliothèque vaticane.

Fig. 2 (ci-contre). *Le Mourant et l'intercession du Christ et de la Vierge auprès de la Trinité*, 1590, vitrail votif, Wettingen, Suisse.



⁶ He, 9, 14 : « *Quanto magis sanguis Christi qui per Spiritum Sanctum semet ipsum obtulit immaculatum Deo emundabit conscientiam vestram ab operibus mortuis ad serviendum Deo viventi* » (« Combien plus le sang du Christ, qui par un esprit éternel s'est offert lui-même sans tache à Dieu, purifiera-t-il notre conscience des œuvres mortes, pour que nous rendions un culte au Dieu vivant » [les traductions de l'Ancien Testament citées dans ces notes sont tirées de Bible 1955 (N. d. T.)]. Pour le passage de la partie II, chap. VI, de la biographie de Vincenzo Puccini, voir n. 26 ci-dessous.

⁷ Sur le vitrail de Wettingen, daté de 1590, voir Anderes et Hoegger 1989, pp. 258 sq.

⁸ Les textes auxquels Marchese fait référence sont cités *in extenso* dans Lavin 1972, p. 167, n. 26.

⁹ Cette composition de Botticelli, que Vasari qualifie de « triomphe de la foi », est particulièrement intéressante dans ce contexte, dans la mesure où le flux qui descend de la croix forme le fleuve purificateur du baptême.

¹⁰ En dépit de Beltramme 1994.

¹¹ Sans s'arrêter sur le sens du motif, Francesco Petrucci remarque avec pertinence (cat. 25 et *in* Petrucci 2001, pp. 81-84) que la version peinte du *Sang du Christ* qui se trouve actuellement à Gênes dans une collection particulière montre effectivement deux jets séparés, l'un de sang et l'autre d'eau, contrairement à d'autres versions, sur lesquelles les deux effusions sont rouges (Bernardini et Fagiolo Dell'Arco 1999, fig. 223 et 226). Petrucci ajoute que ce détail prêche en faveur du tableau conservé à Gênes, qui mesure 99x70 cm, comme étant la « grande toile » originale que Bernin avait exposée près de son lit, alors que les autres ne seraient que des copies réalisées à partir de la gravure. Dans le calice de l'eucharistie, il est vrai, le vin et l'eau sont effectivement mêlés, et il est intéressant à cet égard de revenir sur la phrase de l'artiste rapportée par son fils : « Et dans cette mer, disait-il, ses péchés seraient noyés, et ils ne pourraient être retrouvés par la justice de Dieu, sinon mêlés au Sang de Jésus-Christ, dans la teinte duquel ils auraient changé de couleur ou obtenu miséricorde du fait de ses mérites »

La composition générale, conçue comme une vision environnée de nuages représentant la Vierge médiatrice à genoux au pied de la Croix, respecte les modèles d'intercession traditionnels de l'*Ars moriendi*, dont l'une des premières injonctions était que le fidèle qui se préparait à une « bonne mort » devait contempler « des images saintes, en particulier le Christ en croix et la Vierge Marie » (fig. 2)⁷. Sur ces images, cependant, la Vierge désigne son sein, car c'est en tant que mère qu'elle en appelle à son fils, qui ne peut refuser sa requête, alors que le Christ désigne son flanc ouvert, car c'est en fils sacrifié qu'il transmet la demande de Marie à Dieu le Père. Aucune de ces caractéristiques n'est présente sur la composition de Bernin, sur laquelle, en outre, la vision n'est pas censée apparaître à l'intérieur de l'image au moribond gisant sur son lit de mort, mais *au travers* de l'image en direction de qui la regarde. Il est clair que, tout en retenant les éléments essentiels de l'imagerie de l'*Ars moriendi*, Bernin se démarque radicalement de la tradition médiévale, qui insistait sur ce que l'on pourrait appeler le mécanisme extérieur de la médiation. Au contraire, l'artiste met l'accent sur le véhicule intérieur, sacramentel, de la rédemption, à savoir l'eucharistie elle-même, ce qui correspond aux inscriptions portées sous l'image et au titre de l'ouvrage de Marchese dans lequel elles sont expliquées.

La composition de Bernin comprend trois innovations fondamentales qui, ensemble, expriment le concept essentiel repris par les textes : l'eucharistie est une offrande réciproque au pécheur et du pécheur, et le seul moyen par lequel puisse s'accomplir la rédemption universelle.

L'océan

Depuis les premiers temps du christianisme, les métaphores qui expriment la générosité et l'ubiquité du sang du Christ ont un rapport avec l'élément liquide. Le P. Marchese consacre un très long passage à l'efficacité universelle de l'eucharistie en comparant le sang du Christ à une mer infinie qui recouvre le monde. Il assimile ce sang à une fontaine ou à un fleuve, et cite un certain nombre de sources qui le confortent dans ce concept, en particulier les prophètes Job (38, 11 : « Ici se brisera l'orgueil de tes flots ») et Michée (7, 19 : « Jette au fond de la mer tous nos péchés »), ou encore saint Jean Chrysostome (Homélie 41 : « Ce Sang, qui coulait en abondance, a lavé le monde ») et Marie-Madeleine de Pazzi, qui parle d'une ère de grâce au cours de laquelle le Verbe incarné a envoyé le sang du Christ ici-bas, comme un second déluge, après celui de Noé⁸. On retrouve en d'autres occasions ce type de métaphore, par exemple dans la célèbre *Crucifixion* de Botticelli, où le sang du Christ devient le fleuve du baptême (fig. 3)⁹. Mais la formulation explicite de Marchese et la représentation, par Bernin, d'un flot de sang formant un océan sans limites, même si elles sont dans le droit fil de ces précédents, sont très largement inédites¹⁰.

Le sang et l'eau

L'une des raisons réside dans la deuxième des innovations que nous avons annoncées plus haut : de la blessure ouverte dans le flanc du Christ sortent non pas un flot de liquide, comme on s'y attendrait, mais deux (fig. 4). Ce motif illustre d'une manière explicite un détail de la mort du Christ qui ne figure que dans l'Évangile selon saint Jean. Jean raconte qu'un centurion romain perce de sa lance le flanc de Jésus après que celui-ci a rendu le dernier soupir, et que de cette blessure sortent soudain du sang et de l'eau¹¹. Pourtant le Christ, qui est déjà mort, ne devrait pas saigner du tout. Jean salue ce double prodige – la blessure saigne et, de plus, il n'en sort pas seulement du sang, mais aussi de l'eau – et prend bien soin, par ailleurs, de préciser qu'il a été le témoin visuel de ce miracle :

Puis, sachant que tout était achevé désormais, Jésus dit, pour que toute l'Écriture s'accomplît : « J'ai soif. » [...] Quand Jésus eut pris le vinaigre, il dit : « Tout est achevé », il baissa la tête et rendit l'esprit. [...] Mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau. Celui qui a vu en rend témoignage – un authentique témoignage, et celui-là sait qu'il dit vrai – pour que vous aussi, vous croyiez. Car cela est arrivé pour que s'accomplît l'Écriture¹².



tianisme, le double jaillissement provoqué par le coup de lance est considéré comme un symbole du mélange du sang et de l'eau dans l'eucharistie. Ces substances font aussi le lien entre le début des sacrements et leur fin, l'eau étant identifiée au baptême et à l'Église, le sang à l'eucharistie et au Christ. « Saint Cyrille et saint Jean Chrysostome disent que l'eau symbolise le baptême, qui se situe au commencement de l'Église et des autres sacrements, et que le sang représente l'eucharistie, qui est la fin et le couronnement des autres sacrements, celui qu'ils désignent tous comme leur commencement et leur fin. » Tout particulièrement importante est l'idée qu'avec ce coup de lance l'Ancien Testament laisse la place au Nouveau, et que le dessein de Dieu pour le salut des hommes est en marche. Et, pour les Pères de l'Église, la double effusion du sang et de l'eau signifie que « de la mort et du flanc du Christ, comme d'un second Adam endormi sur la Croix, l'Église a été créée, comme Ève, pour être l'épouse du Christ¹³ ».

Ainsi, la blessure ouverte dans la poitrine¹⁴ du Christ est la source de l'eucharistie par excellence, ce qui explique pourquoi l'océan n'est formé que du sang qui coule de trois des blessures du Christ, celles de ses deux mains et celle de ses pieds joints. Le mélange de sang et d'eau est un facteur important de l'association de l'eucharistie avec les liquides salvateurs en général, un exemple remarquable, dans ce contexte, étant la référence de Rupert de Deutz à la mer Rouge, dans les commentaires qu'il propose de la liturgie du vendredi saint dans son traité sur l'office divin. Expliquant pourquoi l'eau et le sang sortent ensemble du flanc de Jésus et pourquoi ce mélange est indispensable, l'auteur compare leur association aux flots de la mer Rouge, qui se sont ouverts puis refermés pour permettre au peuple élu d'échapper à ses poursuivants diaboliques :

La blessure infligée par la lance apparaît de la sorte bien distincte des souffrances de la crucifixion : elle révèle la vraie nature de Jésus et prouve que sa mort constitue la réalisation d'un plan divin – pour que s'accomplisse l'Écriture. Depuis les premiers temps du chris-

(« et in questo Mare, egli diceva, ritrovarsi affogati i suoi peccati, che non altrimenti dalla Divina Giustitia rinvenir si potevano, che frà il Sangue di Gesù Christo, di cui tinti o haverebbono mutato colore, o per merito di esso ottenuta mercede », Bernini 1713, p. 170).

¹² « Postea sciens Iesus quia iam omnia consummata sunt ut consummaretur scriptura dicit sitio. [...] Cum ergo accepisset Iesus acetum dixit consummatum est et inclinato capite tradidit spiritum. [...] Sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exiit sanguis et aqua / et qui vidit testimonium perhibuit et verum est eius testimonium et ille scit quia vera dicit ut et vos credatis / facta sunt enim haec ut scriptura impleatur os non comminuetis ex eo » (Jn, 19, 28, 30, 34-36). [Trad. fr. : Bible 1955 (N. d. T.).]

¹³ « [...] ut significaretur ex morte et latere Christi, quasi secundi Adae dormientis in cruce, Ecclesiam quasi Evam Christi sponsam formatam esse [...] ut ait Cyrillus et Chrysostomus, aqua significet baptismum, qui est principium Ecclesiae et Sacramentorum caeterorum; sanguis vero repraesentet Eucharistiam, quae omnium Sacramentorum finis est et complementum, ad quae duo quasi ad principium et finem, caetera Sacramenta

Fig. 3. Sandro Botticelli, *Le Triomphe de la Foi*, gravure sur bois.

Fig. 4. Détail de fig. 1 : la Vierge recevant et offrant le sang et l'eau de l'eucharistie.

omnia deducuntur » (Cornelius a Lapide 1866-1868, XVI, p. 621; *ibid.*, VI, pp. 249, 248). Les premières interprétations sont résumées par Malatesta 1977 et Meeham 1985. Voir aussi l'importante étude de Heer 1966, qui rapproche la tradition johannique de la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus, suivie en cela par O'Donnell 1992. La première partie du verset 19, 34 de saint Jean figure sur la banderole gravée dans la partie haute de la niche qui abrite la statue de saint Longin par Bernin, sujet analysé par Preimesberger 1989.

¹⁴ « *Cur nec solus sanguinis nec sola aqua de latere eius exierit, vel cur aqua sanguini sociata sit. [...] Societate, inquam, vivifici pretiosi sanguinis hoc accepit, ut comparetur vera similitudine Rubro mari, per quod salvatus populus transiit Pharaone submerso cum curribus et equitibus suis. Nam fugientes Aegyptum huius saeculi mundatos in veram reprobationis terram transmittit diabolumque persequentem penibus absorbet cum praeteritis actibus et pompis suis* » (Rupert de Deutz 1999, III, pp. 812-814).

¹⁵ J'ai tenté de démontrer que cette tradition sous-tendait la relation particulière qui unit la Vierge et l'Enfant Jésus dans la *Vierge à l'Enfant* de la chapelle Médicis due à Michel-Ange (Lavin 2001).

¹⁶ Tous les contemporains, y compris Bernin lui-même, identifient cette figure comme étant la Vierge Marie (comme le note très justement Bindi in Bernardini et Fagiolo Dell'Arco, 1999, p. 445). De fait, elle seule est capable d'accomplir la tâche à laquelle l'invite Marie Madeleine, et que Bernin a mise en image. Sans aucun doute, la figure renvoie aussi aux deux homonymes de Marie, Marie Madeleine, qui se trouve fréquemment représentée abîmée en prière au pied de la Croix (Brauer et Wittkower, 1931, p. 168), et Marie-Madeleine de Pazzi elle-même. La sainte, qui appartenait à l'ordre des Carmes déchaussées, dédié à la Vierge, était connue pour ses visions extatiques, telle celle où apparaît la légende reprise dans *Le Sang du Christ*. Cette assimilation à sainte Marie-Madeleine est analysée dans le détail par Beltramme 1994, qui la donne pour certaine, se rangeant en cela à l'avis de Blunt 1978.



Fig. 5. *Madonna avvocata* («*Madonna di San Sisto*»), icône, Rome, église Sainte-Marie du Rosaire.

Par cette association, je vous le dis, avec le précieux sang générateur de vie, l'eau a reçu cette signification, de sorte qu'elle apparaît comme semblable à la mer Rouge, que le peuple élu a traversée, tandis que Pharaon y était englouti avec ses chars et ses cavaliers. Car elle conduit ceux qui fuient l'Égypte de cette terre, lavés de tout péché, vers la véritable Terre promise, et submerge le diable qui les poursuit, en même temps que ses pompes et ses œuvres éphémères¹⁴.

Bien que le sang et l'eau soient fréquemment figurés comme deux jets contigus, je ne connais aucun précédent à ces deux flux radicalement distincts de Bernin, qui se séparent pour inonder chacun l'une des deux mains de la Vierge – dont les deux seins, faut-il le rappeler, représentent, selon la tradition, l'Ancien et le Nouveau Testament réunis en un seul corps¹⁵.

La Vierge Marie, médiatrice,
Église et prêtre

Tout aussi important est le fait que les liquides qui s'échappent de la poitrine du Christ ne tombent pas dans l'océan, mais dans les mains de Marie, où ils disparaissent. Le rôle de la Vierge est la troisième innovation de la composition de Bernin, et non des moindres. Marie est montrée à genoux, bras et mains levés, paumes ouvertes en corolle

pour recevoir les effusions de sang et d'eau qu'elle s'apprête, une fois mélangées dans le calice de l'eucharistie, à savoir elle-même, à offrir à la Trinité – c'est-à-dire exactement ce qui se passe pendant la messe¹⁶. Cet acte sans précédent présente une combinaison des trois interprétations, liées entre elles mais cependant distinctes, du rôle de la Vierge dans le processus du salut. En tant que mère du Christ, la Vierge est la mieux placée pour intercéder auprès de son fils, qui ne peut lui refuser aucune demande de pardon. À Rome, ce thème est le plus souvent associé à une catégorie d'images où l'on voit la Vierge levant ses deux mains vers le ciel, dans un geste à la fois d'imploration et d'offrande. Ce type d'image nous est familier depuis les représentations byzantines classiques de la Crucifixion montrant la Vierge debout au pied de la Croix dans une semblable attitude. Isolée de ce contexte, elle est représentée sur une célèbre icône intitulée *Madonna Avvocata* (fig. 5), si bien qu'aucun Romain, en regardant le personnage de Bernin, ne peut être insensible à l'allusion¹⁷. Mais jamais avant lui le rôle de la Vierge, explicitement exprimé par ses paumes levées vers le ciel, n'avait été aussi clairement eucharistique. En réponse à l'invocation de Marie-Madeleine de Pazzi, la Vierge n'est plus seulement mère et médiatrice, elle devient le seul véhicule possible du salut de l'humanité. Grâce à l'Assomption, le rôle de Marie comme épouse du Christ lui vaut l'épithète de *Regina Caeli* et, en dernière instance, son assimilation à l'institution de l'Église, sous le nom latin d'*Ecclesia*. La formule courante, *Mater Ecclesia*, désigne aussi bien l'Église que la Vierge en tant qu'épouse, mère et souveraine¹⁸. C'est précisément en cette qualité que la Vierge est identifiée à l'Église et représentée comme une figure active de la Crucifixion, moment où l'effusion de sang et d'eau est explicitement comprise comme le sacrement d'eucharistie. La plupart des descriptions de la Crucifixion que nous

Londres; le double jaillissement hors de la poitrine, que désigne le Christ, est recueilli dans un calice par un ange à genoux (Goffen 1989, ill. 57).

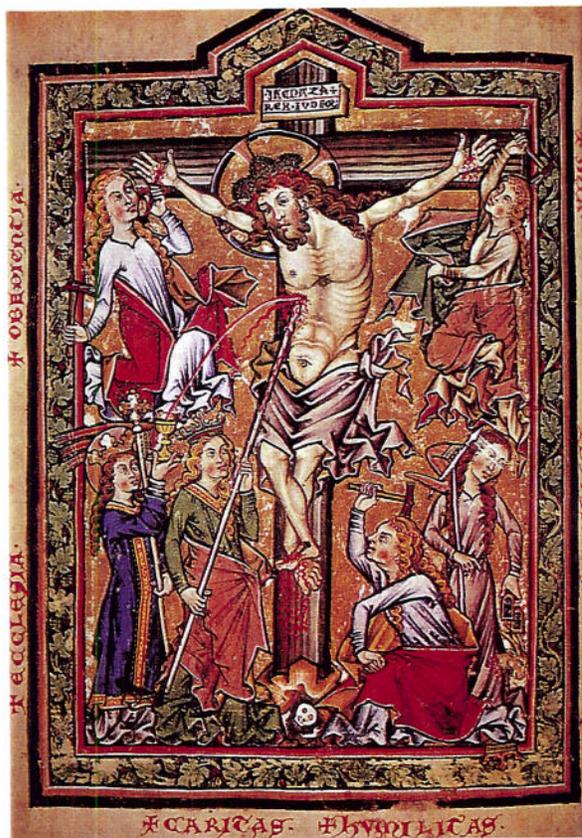
²⁰ Voir les exemples cités in Seifert 1970.

²¹ Sur ce thème délicat et controversé, voir *Marienlexicon* 1988-1994, V, pp. 314-318. En 1916, le Saint-Office a interdit la diffusion d'images de Marie revêtue des ornements sacerdotaux, et définitivement prohibé le culte de *Maria Sacerdos* en 1927.

²² « *Sacerdos pariter et altar quidem ferens, dedit nobis coelestem panem Christum in remissionem peccatorum* » (d'après Marracci 1710, p. 107).

²³ Missaglia et al., 1954, fig. 102, p. 111. Je n'ai pas pu retrouver la trace de cette image de Madone prêtresse. L'inscription portée dans la partie inférieure (à peine lisible sur la reproduction de mauvaise qualité que propose le livre de Missaglia d'un document d'origine non spécifiée conservé dans un album de l'église Saint-André-et-saint-Claude-des-Bourguignons à Rome) précise que « Marie médiatrice offre à Dieu le Père ce que consacrent les prêtres, à savoir le corps sans tache et le précieux sang de Jésus-Christ, son Fils, Notre Seigneur » : « *MARIA TANQUAM MEDIATRIX OFFERT DEO PATRI QUOD CONSECRATUM EST A SACERDOTIBUS SCILICET [C]ARNEM VIRGINEAM ET SANGUINEM PRETIOSUM FILII EIUS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI.* »

²⁴ Bernard de Clairvaux 1950, III, p. 305. « *Caeterum quidquid illud est, quod offerre parat, Mariae commendare memento, ut eodem alveo ad largitorem gratiae gratia redeat quo influxit. Neque enim impotens erat Deus, et sine hoc aquaeductu infundere gratiam, prout vellet; sed tibi vehiculum voluit providere. Forte enim manus tuae, aut sanguine plene, aut infectae muneribus, quod non eas ab omni munere excusasti. Ideoque (alias, itaque) modicum istud quod offerre desideras, gratissimis illis et omni acceptatione dignissimis Mariae manibus offerendum tradere cura, si non vis sustinere repulsam. Nimirum candidissima quaedam lilia sunt: nec causabitur ille lilliorum amator inter lilia non inventum, quidquid illud sit quod inter Mariae manus invenerit. Amen* » (Migne 1844-1847, CLXXXIII, col. 448).



Tout ce que tu te prépares à offrir à Dieu, souviens-toi de le confier à Marie, pour que la grâce du Très-Haut te revienne par le même canal. Ce n'est pas que Dieu fût impuissant, et qu'il n'ait pas été en mesure de t'envoyer sa grâce, s'il le souhaitait, sans passer par cet aqueduc. Mais il a voulu t'offrir ce véhicule. Car il est possible que « tes mains soient couvertes de sang » (Is, 1, 15) ou souillées par les richesses, parce que tu n'as pas su, comme le prophète, « les détacher des biens de ce monde » (Is, 33, 15). C'est pourquoi, de peur que ce don ne soit rejeté, si modeste soit-il, préoccupe-toi de confier à Marie l'offrande que tu veux faire, afin que Dieu la reçoive de ses mains, elle qui lui est si chère, et si digne de toute acceptation. Car les mains de Marie sont les plus blanches des lis; et, assurément, ce dieu qui aime les lis ne pourra refuser la moindre chose qui lui sera présentée au milieu des lis par les mains de sa mère. Amen²⁴.

La même idée est exprimée par saint Bonaventure dans son traité sur le Verbe incarné, en des termes qui semblent parfaitement illustrés par *Le Sang du Christ* :

[...] parce qu'il n'est pas possible de goûter les bienfaits de ce sacrement sans la protection de la Vierge. Et pour cette raison, parce que le très saint corps de Jésus nous a été donné par son intermédiaire, c'est par ses mains que ce sacrement doit être offert et reçu, puisque c'est à elle que nous le devons et qu'il est le fruit de ses entrailles²⁵.

Dans *Le Sang du Christ*, Marie Madeleine en appelle d'abord à Dieu le Père, puis à la Vierge, enfin à la Trinité. L'élément qui, peut-être, nous permet d'appréhender le plus complètement la véritable signification de l'image de Bernin et du texte de Marchese est caché : c'est l'omission flagrante du Saint-Esprit dans l'évocation de la sainte. Cette omission n'est certainement pas un hasard, dans la mesure où le Saint-Esprit est un échelon central dans la hiérarchie des formules d'offrande de la sainte, telles qu'elles ont été rapportées par son biographe, Vincenzo Puccini, et reprises par l'inscription portée sur la gravure, par la sainte elle-même dans ses *Colloqui* et par Marchese dans le texte de sa brochure²⁶. Il s'agit là, sans aucun doute, du « Dieu caché » qui habite tout autel, célébré par un verset d'Isaïe « *Vere tu es Deus absconditus, Deus Israel salvator* » (« Vraiment, chez toi, Dieu est caché, le Dieu d'Israël, le Sauveur », Is, 45, 16), et dont la présence est rendue effective par le sacrement d'eucharistie administré par l'Église.

Le buste du Sauveur

Un passage remarquable du journal tenu par Fréart de Chantelou lors de la visite de Bernin à Paris au cours de l'été 1665, dans l'intention de participer à l'achèvement du Louvre

Fig. 7. *Le Christ crucifié par les Vertus, l'Église portant le calice recevant le Sang et l'Eau*, 1260, psautier dit du Bonmont, Besançon, Bibliothèque municipale, ms 54, f° 15 v°.



à la demande du roi Louis XIV, fait état d'une rare occasion de désaccord entre Paul Fréart de Chantelou, gentilhomme d'une grande intelligence et d'une grande culture que le roi avait chargé d'escorter Bernin et de lui servir de traducteur, et l'artiste lui-même, au sujet des mérites du célèbre graveur français Claude Mellan (1598-1688)²⁷. Mellan, qui, dans sa jeunesse, avait pratiqué à Rome (1624-1636), où il avait gravé les illustrations conçues par Bernin pour une édition des poèmes d'Urbain VIII en 1631, était alors installé à Paris²⁸. L'intérêt que portait Bernin à Mellan, son contemporain exact, ne fait aucun doute, sachant notamment qu'il exprima le désir, alors que son séjour à Paris touchait à sa fin, de renouveler l'entrevue qui les avait réunis très peu de temps après son arrivée. S'ensuivit alors un échange de vues au cours duquel Bernin défendit chaleureusement Mellan contre les critiques stylistiques de Chantelou, qui interprétait d'une façon perspicace mais plutôt négative la manière austère, minimaliste et purement linéaire dont le graveur rendait les formes et la luminosité – sa plus grande réussite, que Bernin appréciait au plus haut point²⁹.

Nous en revenant, il m'a dit dans le carrosse qu'il n'avait point revu un certain graveur qui l'était venu voir dès le commencement. Je me suis souvenu que ce graveur est Melan. Je lui ai dit que présentement il travaille peu, y en ayant d'autres plus habiles dans cette profession, que sa gravure à moi ne m'avait jamais plu, qu'il ne songeait qu'à faire de beaux traits. Il m'a réparti que néanmoins il avait gravé merveilleusement bien, qu'il avait vu, entre autres de lui, deux ou trois pièces du signor Poussin qui lui semblaient admirables, principalement une *Sapience éternelle*³⁰. Je lui ai dit que M. Poussin, aussi bien que moi, avait trouvé ses dessins faiblement gravés, n'ayant songé qu'à ne faire qu'un trait à sa gravure, au lieu de penser à imiter les ombres et les lumières, et les demi-teintes, ce qui était fort aisé, pour ce que les dessins de M. Poussin étaient extraordinairement

Voir aussi le sermon de Bernard sur l'attente de la naissance du Christ : « *Cum ergo in prima sit remedium, in secunda adiutorium est; quia nihil nos Deus habere voluit, quod per Mariae manus non transiret* » (« Car Dieu n'a pas voulu que nous recevions quoi que ce soit qui ne fût passé par les mains de Marie ») (*ibid.*, col. 100).

²⁵ « [...] *quia non nisi patrocinio beatæ Mariæ Virginis ad virtutem huius Sacramenti pervenitur. Et propter hoc, sicut per eam hoc sacratissimum corpus nobis datum est, ita per manus eius debet offerri et per manus eius accipi sub Sacramento quod nobis præstitum est et natum ex eius utero* » (Bonaventure 1934-1964, V, p. 316, *De verbo incarnato*, sermon VI, § 20, cité par Crocetti 2001, p. 125).

²⁶ « *T offerisco adunque à te, o Verbo; lo presento à te Spirito Santo, e se cosa alcuna ci manca, l offerisco à te, o Maria, cho lo presenti all'eterna Trinità, per supplimento di tutti i difetti, che fossero nell'anima mia, e ancora per soddisfazione di tutte le colpe che fossero nel corpo mio* » (Puccini 1609, pp. 241 sq.). « *Io t'offerò il Sangue del tuo humanato Verbo, dico l'offerò a te Padre, l'offerò a te Verbo, e l'offerò a te Spirito Santo. E se nulla ci mancassi, l'offerò a te, Maria, che l'offerisca all'eterna Trinità per supplimento di tutti e difetti che fussino nell'anima mia, e ancora per soddisfazione di tutti e difetti che fussino nel corpo mio* » (De'Pazzi 1960, p. 20).

« *Vi offerisco, o Padre eterno, il sangue dell'umanità del vostro Verbo; l'offerisco a voi stesso, o Divin Verbo; l'offerisco anco a voi, o Spirito Santo; e se manca à me cosa alcuna, l'offerisco a voi, o Maria; accioche, lo presentiate alla Santissima Trinità* » (Marchese 1670, p. 83).

À cet égard, en ce qui concerne la composition de Bernin pour *Le Sang du Christ*, les précédents ne manquent pas. Le Saint-Esprit en tant que tel ne figure pas non plus sur *l'Intercession du Christ et de la Vierge* de Filippino Lippi à Munich (Lavin 1972, p. 165, fig. 4), même s'il est implicitement présent entre l'ange et la Vierge de l'Annonciation qui flanquent la figure centrale de Dieu le Père; on trouve une allusion à l'eucharistie dans le corps du Christ représenté sur la prédelle du retable. Bernin n'a pas davantage figuré le Saint-Esprit sur son dessin du Christ et de la Vierge invoquant Dieu le Père que l'on peut voir à Leipzig (Lavin 1972, p. 165, fig. 3).

Fig. 8. Anonyme flamand, *La Vierge prêtre offrant le calice à la Sainte Trinité*, déb. XVIII^e s., gravure, Bruxelles, collection Jumpers.



achevés, vu sa mauvaise main, qu'il n'avait donné à ces estampes que l'écorce sans demi-teintes et sans ombres au degré qu'il eût fallu, et cela peur de corrompre ses beaux traits. Le Cavalier a réparti que cela lui avait semblé bien gravé et beau. J'ai réparti que nous avions à présent ici des gens qui gravaient beaucoup mieux; que j'estimais la gravure qui était celle de Marc-Antoine, lequel avait si bien imité la peinture; que de ce temps-ci, les estampes d'après Rubens avaient été bien gravées. Il m'a demandé s'il y avait quelqu'un ici qui gravait bien à l'eau-forte. Je lui ai dit que c'était une gravure réservée aux grands maîtres, qui quelquefois gravaient eux-mêmes leurs dessins; qu'Annibal Carrache en avait gravé quelques-uns, comme une *Samaritaine* et quelques Vierges. Il m'a dit qu'il en doutait fort (10 octobre 1665).

Trois jours plus tard, Bernin rendit effectivement visite à Mellan – un honneur aussi exceptionnel que la visite du roi de France à Bernin lui-même³¹.

Deux autres anecdotes traduisent le haut degré d'estime dans lequel Bernin tenait Mellan. Après que ce dernier eut quitté Rome en 1936 pour retourner à Paris, Bernin fit appel à un autre artiste français de grand talent, François Spierre, pour exécuter la version gravée du *Sang du Christ* et les frontispices des sermons et commentaires de son excellent ami Giovanni Paolo Oliva, général des Jésuites et prédicateur apostolique³². Bernin admirait beaucoup Spierre, précisément, comme le rapporte Filippo Baldinucci, parce qu'il utilisait les mêmes techniques linéaires que Mellan.

Il rallia le cercle du Cavalier Bernin, qui, parce qu'il le portait en grande estime, lui confia la commande de plusieurs œuvres, qu'il exécuta le plus souvent d'un seul trait, à la manière de monsieur Mellan, de Paris, dont Bernin avait une si haute opinion qu'on l'avait entendu dire qu'il ne lui connaissait pas d'égal en son temps³³.

L'admiration de Bernin pour Mellan, toutefois, ne reposait pas seulement sur la qualité de son style et sur ses compétences professionnelles. Dans les années 1640, Bernin avait donné une interprétation très personnelle du Christ³⁴ pendant la Cène (fig. 11), les cheveux longs et bouclés flottant sur ses épaules, portant la moustache et une barbe bifide, vêtu d'une tunique dont le drapé couvrirait son épaule gauche comme une carapace et levant la main droite pour bénir le pain posé devant lui sur la table – instituant ainsi le sacrement de l'eucharistie – mais tournant aussi sa paume ouverte vers le personnage de Judas recroquevillé de l'autre côté de la table, sur sa gauche.

Qu'il en ait eu connaissance ou non, Mellan semble s'être approprié le concept de Bernin pour une œuvre de son cru, une gravure représentant le buste du Christ et portant le nom de l'artiste, la date, 1652, et un verset des Psaumes invitant les saints à adorer le Seigneur : ADORATE DOMINUM OMNES SANCTI EIVS (fig. 10)³⁵. L'inscription et les deux textes auxquels elle fait allusion invitent les fidèles à adorer le Seigneur comme le font les saints, en donnant à cette image une implication eschatologique qui conduit le spectateur de ce monde dans l'autre. Le visage et

³¹ Trois ouvrages récents et décisifs sur Mellan : Préaud 1988, Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, Ficacci 1989. Mellan était aussi un peintre ambitieux, bien qu'occasionnel (voir Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, pp. 17-20; Ficacci 1989, pp. 353-371). J'ai moi-même apporté ma pierre à l'édifice en ce qui concerne *La Sainte Face*, la fameuse pièce de résistance de Mellan (voir Lavin [à paraître]).

³² Sur les magnifiques réalisations de Mellan à partir de dessins de Bernin, voir les judicieux commentaires de Ficacci 1989, pp. 282-285, et les illustrations correspondantes, excellentes.

Fig. 9. Le Caravage, *La Madone du Rosaire*, 1607, huile sur toile, Vienne, Kunsthistorisches Museum.



superaverunt] FRAGMENTA NE PEREANT (« Recueillez les morceaux [qui restent], afin que rien ne soit perdu³⁷ »). Le thème de l'œuvre n'est donc pas à proprement parler la multiplication des pains, mais l'enseignement du Christ à ses apôtres, leur enjoignant de sauver les âmes de ceux qui n'ont pas mangé cette précieuse nourriture, faute de quoi ils seront perdus. Les commentaires d'Oliva sur ce passage sont à cet égard sans ambiguïté, en accord avec les commentaires de saint Augustin sur le récit de Jean :

Par conséquent, rien n'est dénué de signification; tout a un sens, pour qui sait le comprendre : car même le nombre de personnes nourries correspond aux fidèles qui respectent la Loi... Et que sont ces « morceaux », sinon la nourriture que la foule n'a pu manger? Nous sentons bien qu'il s'agit d'une signification cachée, à laquelle la foule ne peut accéder. Qu'en déduire, sinon que ces choses qui restent cachées à la multitude sont confiées à des hommes capables de les transmettre aux autres, comme l'étaient les apôtres³⁸?

Ce n'est pas un hasard si il Baciccia, le peintre préféré de Bernin à la fin de sa vie, a repris la figure du Christ de cette gravure pour décrire la rencontre du Christ avec la Samaritaine près du puits (fig. 13). En offrant à la jeune femme l'eau qui étanche la soif pour toujours, Jésus montre du doigt la cité de Samarie, où elle transmettra son message et où bon nombre de gens croiront en lui. Depuis le début du christianisme, cet épisode a été compris comme l'annonce de l'eucharistie, et le message est identique à celui du repas offert aux cinq mille personnes qui ont suivi Jésus sur la montagne³⁹.

Jésus lui répondit : « Quiconque boit de cette eau aura soif de nouveau; mais qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif; l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant

les épaules du Christ sont en diagonale par rapport au plan de l'image, créant un mouvement ascendant vers la droite et vers l'extérieur qui trouve son point culminant dans la bénédiction de la main. L'estime que Bernin porte à Mellan prend tout son sens lorsqu'on voit que la version gravée de la bénédiction du Christ transforme la nature purement rituelle du bas-relief de la Cène en une expression passionnée de la compassion, et en une invocation de l'intervention divine en faveur de ceux qui encourent le châtement, à la gauche du Sauveur.

L'interprétation par Bernin de cette image de Mellan explique en partie l'adaptation qu'il en a faite pour sa figure du Christ, dans sa *Multiplication des pains et des poissons* gravée par Spierre pour les commentaires d'Oliva sur un choix de textes bibliques publié en 1677 (fig. 12)³⁶. L'explication de la scène se trouve dans les paroles de saint Jean inscrites sur la pierre (la *Cathedra Petri* du prince des apôtres) sur laquelle le Christ est assis. Après avoir rassasié la multitude, Jésus dit à ses disciples : COLLIGITE [*quae*



³⁹ Fréart de Chantelou 1985, pp. 280 sq.; *id.* 1885, p. 221.

³⁰ Voir Préaud et Brejon de Lavergnée 1988, pp. 146 sq., n. 189, ill. p. 149.

³¹ Le 13 octobre 1665; Fréart de Chantelou 1985, p. 296; *id.* 1885, p. 232.

³² Ces frontispices ont été étudiés in Bernardini et Fagiolo Dell'Arco 1999, pp. 415-418.

³³ « Si congiunse a quegli del partito del Cavaliere Bernini, dal quale, siccome fu assai stimato, così ricevè ordini di far molti lavori, i quali poi fu solito condurre per lo più ad una taglia sola, second lo stile di Monsù Melano di Parigi [...] Bernini [...] ebbe sì gran concetto dello Spierre, che fu udito dire da qualificato cavaliere, non averne quel suo tempo un altro eguale » (Balducci 1974-1975, V, p. 561).

³⁴ On trouvera une analyse intéressante de la typologie du Christ dans l'œuvre de Bernin in Martinelli 1996, pp. 181-231.

³⁵ Préaud 1988, p. 44, n° 17, ill. Le texte est un amalgame de versets de deux psaumes, les psaumes 95, 9 : « ADORATE DOMINUM in decore sanctorum paveat a facie eius omnis terra » (« Adorez le Seigneur dans son parvis de sainteté, tremblez devant lui, toute la terre ») et 30, 24 : « Diligite Dominum OMNES SANCTI EIUS fideles servat Dominus et retribuēt qui satis operantur superbiam » (« Aimez le Seigneur, tous les saints; il garde les fidèles, mais il rétribue avec usure celui qui fait l'orgueilleux »).

³⁶ Oliva 1677-1679.

³⁷ Jn, 6, 12.

Fig. 10. Gravure de Claude Mellan, Buste du Sauveur, 1652.

Fig. 11. Bernin, détail de *La Cène*, Rome, S. Maria della Vittoria.



en la vie éternelle. » [...] Jésus lui dit : « Va, appelle ton mari et reviens ici. » [...] La femme alors, laissant là sa cruche, courut à la ville et dit aux gens : « Venez voir un homme qui m'a dit tout ce que j'ai fait. Ne serait-ce pas le Christ ? » Ils sortirent de la ville et s'acheminèrent vers lui. [...] Un bon nombre de Samaritains de la ville avaient cru en lui

à cause de la parole de cette femme qui attestait : « Il m'a dit tout ce que j'ai fait. » Aussi, quand ils furent venus à lui, les Samaritains le prièrent-ils de s'arrêter chez eux. Il y resta deux jours. Ils furent encore bien plus nombreux à croire, à cause de sa parole à lui. Et ils disaient à la femme : « Ce n'est plus sur tes dires que nous croyons; nous l'avons nous-mêmes entendu, et nous savons que c'est vraiment lui le sauveur du monde⁴⁰. »

À cette époque, il Baciccio était occupé à peindre à fresque les plafonds du Gesù, en grande partie grâce à la recommandation de Bernin, et sous la protection d'Oliva.

Tout ce que nous savons de Bernin en général et de sa manière de se préparer à la mort en particulier laisse à penser qu'il entendait jouer, en tant qu'artiste, le rôle missionnaire qui était celui d'Oliva en tant que prédicateur jésuite et exégète des Saintes Écritures. Oliva le disait lui-même à propos des connaissances théologiques de l'artiste et de sa vivacité d'esprit : « S'entretenir avec le Cavalier de questions spirituelles était un défi intellectuel, un peu comme une soutenance de thèse⁴¹. »

Il semble clair que cette image du Christ « tourné vers les autres », symbole du sacrement d'eucharistie, est devenue emblématique de la mission dont Bernin se sentait investi, sur le plan tant privé que public. C'est pourquoi elle intervient dans la genèse de la toute dernière œuvre de Bernin

⁴⁰ La relation entre le frontispice et le texte d'Oliva est notée par Tebaldi in *Pittura barocca...* 1999, p. 141.

Saint Augustin, *Traité sur l'Évangile de saint Jean*, 24, 6 (Augustin 1888, p. 159) : « Nihil igitur vacat, omnia inuuant, sed intellectorem requirunt : nam et iste numerus pasti populi, populum significabat sub Lege constitutum [...] Quae sunt autem illa fragmenta, nisi quae populus non potuit manducare? Intelligentur ergo quaedam secretiora intelligentiae, quae multitudo non potest capere. Quid ergo restat, nisi ut secretiora intelligentiae, quae non potest capere multitudo, illis credantur qui idonei sunt et alios docere, sicut erant Apostoli? » (Migne 1844-1877, vol. 35, col. 1595).

Fig. 12. François Spierre, d'après Bernin, *La Multiplication des pains et des poissons*, gravure pour les *Commentaires* du P. Oliva, publiés à Lyon en 1677-1679.

Fig. 13. Giovanni Battista Gaulli, dit il Baciccio, *Le Christ et la Samaritaine*, Rome, Galleria Spada.

(la troisième réalisation artistique dont nous parlions plus haut), exécutée dans l'optique de cette « bonne mort » que préconisait l'*Ars moriendi* : un buste du Sauveur en marbre, commencé un an avant sa mort en 1680 (fig. 14). L'original de cette œuvre célèbre, connue grâce à un certain nombre d'études préparatoires et à plusieurs copies ou variantes, a été considéré comme perdu pendant de longues années. Ses biographes rapportent que Bernin en avait fait don à la reine Christine de Suède, son amie, en gage de leur estime mutuelle. Sa présence au palais de la souveraine est effectivement notée par Tessin le Jeune lors de son passage à Rome en 1687-1688. À sa mort, en 1689, Christine légua le buste au pape Innocent XI Odescalchi (1676-1689), et, de fait, il figure pour la dernière fois dans un inventaire du palais Odescalchi daté de 1713. Cette sculpture, y compris le socle de jaspe de Sicile dont il est question dans l'inventaire, a été retrouvée tout récemment dans la sacristie de la chapelle du pape Clément XI Albani (1700-1721), à Saint-Sébastien-hors-les-Murs⁴².

De façon étonnamment innovante, le Sauveur est représenté à la manière héroïque des bustes antiques, arrondis en bas, creux à l'arrière et montés sur un socle. Le Christ est représenté jusqu'à la taille, bras compris, mais la draperie est agencée de façon à masquer l'amputation du torse et à « cacher » la main gauche⁴³. De la sorte, le corps semble se prolonger à l'intérieur et au-delà de ses limites physiques. Ce buste monumental était monté sur un socle porté par les mains tendues de deux anges en bois doré agenouillés sur une sorte de podium, également en bois doré. Le monument complet mesurait près de trois mètres de haut, vision miraculeuse et surnaturelle présentée au spectateur par un couple de messagers divins.

Bien que très largement inspiré de l'image de Mellan, le *Sauveur* de Bernin est d'une conception plus sublime que pathétique. Le torse est représenté de face, la main droite bénissant, conformément à la tradition des bustes du *Sauveur du monde*, et cette figure est tout aussi exaltée, voire austère. En revanche, on ne note aucune référence explicite au thème de la domination du monde, tel le globe surmonté d'une croix habituellement présent sur ce type de représentation. Contrairement au mouvement ascendant unidirectionnel du personnage de Mellan, le Christ de Bernin lève la tête vers la droite et vers le haut, tandis que son bras droit est replié sur la poitrine, dans un geste qui rappelle l'Eucharistie telle qu'elle apparaît sur le frontispice des commentaires d'Oliva. Le résultat est un puissant *contrapposto* qui constitue à ma connaissance un exemple unique parmi les représentations isolées du Sauveur.

La draperie épaisse, volumineuse et enveloppante matérialise presque littéralement la lumineuse métaphore de l'humanité du Christ servant, selon Bernin, de bouclier protecteur propre à assurer le salut du pécheur. Le visage du Christ reflète l'insondable dessein de la justice divine venue du Très-Haut. Mais le geste protecteur et presque affectueux de la main droite repousse la sinistre menace de la main gauche. Au centre, à demi cachée par le drapé, cette main gauche désigne sa poitrine, allusion à la blessure de Longin, la blessure fondatrice de l'eucharistie – geste qu'il effectue lorsqu'il en appelle à la miséricorde de son Père et lorsqu'il exécute la volonté divine lors du Jugement dernier⁴⁴. Il est clair que cette image chiasmique de Bernin est une symbiose délibérée de trois aspects généralement distincts du Christ, sauveur, intercesseur et juge.

Le principe ultime de ce triple processus de salut est exprimé par le geste de la main gauche à moitié cachée. Analogie en cela à la mystérieuse présence du Saint-Esprit dans *Le Sang du Christ*, élément pivot du Dieu en trois personnes de la Sainte Trinité, ce geste renvoie au paradoxe quintessenciel du *Deus absconditus* que reconnaît dans chaque autel celui qui a des yeux pour voir.

Les retombées

Bien que l'on ait perdu toute trace de ce buste depuis 1713, jusqu'à sa réapparition inopinée il y a deux ans, les répercussions de l'œuvre ont été considérables après la mort de l'artiste⁴⁵. Quelque dix ans plus tard, il est devenu le modèle obligé d'une nouvelle génération de sculpteurs qui, dans les années 1690, furent chargés de réaliser une série de bas-reliefs sur le même thème, le buste du Sauveur ayant été choisi comme enseigne d'une vaste entreprise de charité initiée par le pape Innocent XII, grand réformateur (fig. 15). L'Hospice apostolique des invalides nécessiteux

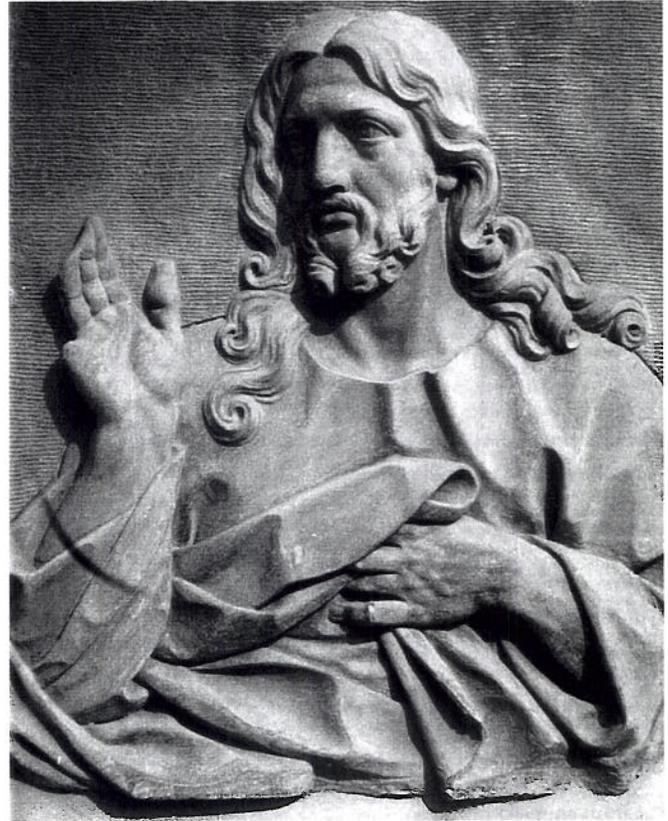
³⁹ Il est intéressant de noter que ce type de Christ prescripteur apparaît de nouveau dans une œuvre d'il Baciocia, *Le Christ dans la maison de Simon*, conservée à Burghley House, Stamford (comme le fait remarquer Silvia Bruno in Bernardini et Fagiolo Dell'Arco, 1999, pp. 440 *sq.*). L'implication eucharistique est la même. Le geste protecteur de Jésus à l'égard de Marie Madeleine en train d'oindre ses pieds anticipe de façon explicite sur l'attitude de la jeune femme lors de la déploration et de la descente de croix : « Et Jésus dit : Pourquoi tracassez-vous cette femme ? C'est vraiment une bonne œuvre qu'elle a accomplie pour moi... Si elle a répandu ce parfum sur mon corps, c'est pour m'ensevelir qu'elle l'a fait » (Mt. 14, 10 et 12). En fait, ce tableau est le pendant d'une œuvre d'il Baciocia, *Les Saintes Femmes devant le Sépulture*, conservé au Fitzwilliam Museum, à Cambridge. Voir Brigstocke et Somerville 1995, p. 72; Weston-Lewis 1998, p. 260 (où le tableau de Burghley House est reproduit à l'envers).

⁴⁰ Jn. 4, 13-14, 16, 28-30, 39-42.

⁴¹ « *E come che ei fù solito, molti, e molti anni prima di sua morte trattenersi spessissimo in continui discorsi con dotti, e singolari Religiosi, tanto s'infiammava in questi sentimenti, e tanto alto ascendeva la sottigliezza del suo ingegno, che ne stupivano quegli, come un'huomo, per altro dedito alle lettere, potesse molte volte non solo giungere alla penetrazione più intima di altissimi Misterii, mà motivarne dubbii, e venderne ragioni, come se sua vita condotta avesse nelle Scuole. Diceva il P. Gio. Paolo Oliva, Generale della Compagnia di Gesù, che Nel discorrere col Cavaliere di cose spirituali gli faceva di mestiere di un'attenzione tale, come se andar dovesse ad una Conclusione » (Bernini 1713, p. 171).*

⁴² Cucco 2001, p. 119, qui traite à peine de la relation avec Bernin; et Fagiolo Dell'Arco 2002, qui donne l'œuvre comme « attribuée » à Bernin.

⁴³ Ce Christ à deux bras peut trouver un précédent dans un buste du Sauveur exécuté par Agnolo Poli et daté de 1498, que l'on peut voir au Museo Civico de Pistoia; la disposition des bras est la même, mais il faut noter que, dans l'un et l'autre buste, les bras ont fait l'objet de restaurations

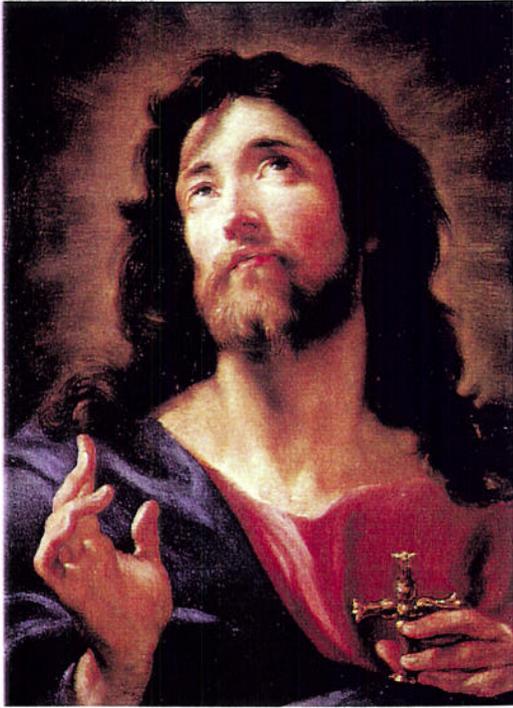


était une initiative extraordinaire, conçue pour réunir au sein d'une seule institution les manifestations philanthropiques de la place de Rome, afin de centraliser des aides matérielles et spirituelles pour les plus démunis et de les redistribuer. Ces images du Sauveur furent placées sur la façade de divers bâtiments de la ville, afin de signifier à tout un chacun que les revenus de ces propriétés étaient affectés aux bonnes œuvres de l'hospice par les donateurs, parmi lesquels le pape lui-même. Inauguré en 1692, le projet était censé se suffire à lui-même avec le temps, mais, malgré beaucoup d'efforts et d'investissements, il devint évident qu'il n'était pas viable financièrement. Il souleva aussi des objections de principe, dans la mesure où cette façon de faire privait l'indigent de sa liberté, le mendiant de son droit, donné par Dieu, de demander la charité, et le donateur de la faculté de disposer de ses biens et de dispenser ses aumônes comme bon lui semblait. L'hospice, quelques années plus tard, dut fermer ses portes. Il fut pourtant à l'origine d'un certain nombre de maisons d'accueil plus grandes encore et de programmes d'assistance dont certains, malgré le même type d'obstacle, se sont poursuivis jusqu'à aujourd'hui.

Bernini était lié de deux façons à cette entreprise, soutenue depuis des décennies par d'actifs réformateurs sociaux appartenant à l'ordre des Oratoriens. L'homme qui avait rédigé le projet final et en était devenu l'administrateur n'était autre que le P. Francesco Marchese, neveu bien-aimé de l'artiste. Depuis l'époque du *Sang du Christ*, Marchese avait poursuivi une carrière intellectuelle et ecclésiastique distinguée, devenant en 1676 prédicateur apostolique auprès du pape Innocent XI. Profondément convaincu de l'intérêt et de la pertinence de cette mission charitable, le P. Marchese fut certainement pour beaucoup dans le choix du buste de Bernini comme emblème de l'hospice. Par la suite, les entreprises inspirées par cette initiative furent pour certaines plus ambitieuses, peut-être, mais sûrement pas plus somptueuses : Innocent XII avait choisi pour abriter les indigents l'une

Fig. 14. Bernini, *Buste du Sauveur*, 1680, marbre, Rome, église Saint-Sébastien-hors-les-Murs.

Fig. 15. Bas-relief du Sauveur, v. 1692, Rome, Palazzo di Montecitorio.



de ses propres résidences officielles en tant qu'évêque de Rome, le palais, alors inoccupé, qui jouxtait la cathédrale Saint-Jean de Latran. Le lieu choisi n'était pas seulement la démonstration des préoccupations sociales du pontife, il était aussi providentiel, d'un point de vue iconographique. Les images du Christ conservées au Latran, réputées être la reproduction authentique des traits du Sauveur, étaient parmi les plus célèbres et les plus largement vénérées de toute la chrétienté – si vénérables que Bernin aurait souhaité s'en inspirer de toute façon. Mais il était lié à ce projet d'une façon encore plus directe, ayant été chargé dès 1676, par le pape Innocent XI, de restaurer à cette fin le palais du Latran. Pour toutes ces raisons, et considérant l'échelle monumentale et la présentation triomphale du buste du *Sauveur*, je soupçonne Bernin de l'avoir conçu dès l'origine en pensant qu'il serait installé de façon définitive au Latran – témoignage de l'ultime acte de charité de l'artiste, à l'imitation de Jésus-Christ.

Domenico Bernini rapporte que son père a laissé à Innocent XI un tableau d'il Baciccia représentant le buste du Sauveur dont il était l'auteur⁴⁶. Une admirable peinture d'il Baciccia récemment découverte montre un lien étroit avec la dernière œuvre de Bernin, même s'il est certain qu'il ne s'agit pas d'une copie de la sculpture (fig. 16)⁴⁷. Ce nouveau tableau illustre le talent et l'inventivité dont l'artiste a su faire preuve dans le cadre établi par son mentor⁴⁸. La composition, dans le présent contexte, est remarquable pour deux raisons. Dans l'inclinaison de la tête et du geste de bénédiction de la main droite, il Baciccia reprend clairement le mouvement et l'intensité de la gravure de Mellan qui inspira Bernin. En même temps, il adopte et transpose la signification essentielle du *contrapposto*. Le Christ lève les yeux vers le ciel pour invoquer son père, comme il le fait en général sur les images de sa crucifixion. Grâce au geste de sa main gauche, il devient le *Sauveur du monde*, montrant la croix dont il surmonte le globe. En adaptant l'œuvre de Bernin, il Baciccia instaure un nouveau thème, en vertu duquel le Christ apparaît à la fois comme un intercesseur plaidant auprès de son père la cause de l'humanité, et comme le sauveur du monde par la grâce de son sacrifice.

Bibliographie : Puccini 1609; Marchese 1670; Oliva 1677-1679; Marracci 1710; Bernini 1713; Migne 1844-1877; Cornelius a Lapide 1866-1868, 1876-1908; Fréart de Chantelou 1885; Augustin 1888; Brauer et Wittkower 1931; Bonaventure 1934-1964; Baldinucci 1948; Bernard de Clairvaux 1950; Missaglia *et al.* 1954; De'Pazzi 1960; Baldinucci 1966; Heer 1966; Seiferth 1970; Lavin 1972; Lavin 1973; Baldinucci 1974-1975; Haussherr 1977; Malatesta 1977; Blunt 1978; Lavin 1978; Shearman 1983; Cardile 1984; Mâle 1984; Fréart de Chantelou 1985; Meeham 1985; *Marienlexicon* 1988-1994; Préaud 1988; Préaud et Brejon de Lavergnée 1988; Anderes et Hoegger 1989; Fagiolo Dell'Arco *et al.* 1989; Ficacci 1989; Goffen 1989; Preimesberger 1989; O'Donnell 1992; Beltramme 1994; Peccolo 1994; Brigstocke et Somerville 1995; Huchard *et al.* 1996; Martinelli 1996; Tebaldi 1996; Lavin 1998; Weston-Lewis 1998; Bernardini et Fagiolo Dell'Arco 1999; Carloni 1999; *Pittura barocca...* 1999; Rupert de Deutz 1999; Lavin 2000a; Lavin 2000b; Morello et Wolf 2000; Crocetti 2001; Cucco 2001; Lavin 2001; Petrucci 2001; Fagiolo Dell'Arco 2002; Lavin (à paraître).

Fig. 16. Giovanni Battista Gaulli, dit il Baciccia, *Le Sauveur du monde*, huile sur toile, 64 x 50 cm, Rome, collection Ducrot.

tardives (Morello et Wolf 2000, pp. 242 *sq.*). Bernin a déjà eu recours à cette draperie enveloppante, pour les bustes de François I^{er} d'Este et de Louis XIV; mais, en l'occurrence, ces drapés tenaient lieu de « tapis volants », comme pour soulever de terre ces souverains revêtus d'une lourde armure, alors que la draperie du Christ est partie intégrante de son propre vêtement.

⁴⁴ Voir à ce sujet, pour le premier, *l'Intercession du Christ et de la Vierge*, de Filippino Lippi (mentionnée n. 26 ci-dessus), et, pour le second, le Christ du *Jugement dernier* de Michel-Ange.

⁴⁵ Pour ce qui suit, voir Lavin 1998 et Lavin (à paraître).

⁴⁶ In « *Testamento lascio al Papa un bellissimo Quadro di mano di Gio : Battista Gaulli rappresentante il Salvatore, sua ultima opera in Marmo* » (Bernini 1713, p. 176).

⁴⁷ Sur *Le Sauveur du monde* d'il Baciccia, voir l'article de Cecilia Grilli in Fagiolo Dell'Arco *et al.* 1999, pp. 208 *sq.*, n° 49 (« Dernières années du XVII^e siècle »).

⁴⁸ C'est aussi le sentiment de Tebaldi 1996, qui va jusqu'à inverser la relation, et de Petrucci, in Fagiolo Dell'Arco *et al.* 1989, pp. 59-68.

