



# La «lignification» de Daphné

## L'interprétation magistrale du Bernin

*Apollon et Daphné*, le groupe que Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1680) sculpte entre 1622 et 1625, apparaît à plus d'un titre comme un chef-d'œuvre unique dans l'histoire de l'art. Rare exemple sculpté d'un thème maintes fois traité en peinture et en gravure, il est traditionnellement associé, parmi les œuvres de jeunesse du Cavalier, à *Énée et Anchise*, à *l'Enlèvement de Proserpine* et au *David*, pièces exécutées entre 1618 et 1624. Et pourtant quelle distance l'en sépare ! Métamorphose d'une jeune vierge en arbre, ce marbre est aussi transmutation d'un style en un autre.

Après un exposé de la fable et de sa fortune jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, suivi d'une analyse de l'iconographie de la «lignification», le présent article se propose d'explicitier la nouveauté du groupe berninien dans le traitement du thème. L'occasion est par ailleurs belle pour aborder le problème stylistique : sculpture maniériste ou sculpture baroque ? Il ne nous appartient pas de trancher, mais d'éclaircir et d'éclairer (1).

### La fable

En Grèce, la fable est attestée dès la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Elle semble d'origine orientale — Max Müller a noté la relation entre le mot grec *daphné*, qui signifie laurier, et le mot sanskrit *dahânâ* (2) — et remonterait aux mythes chthoniens. Des versions connues, quatre émergent (3). La plus ancienne, arcadienne, est actée successivement en Laconie, en Thessalie et en Syrie, notamment quant à la filiation de la nymphe. Avec le temps, des syncrétismes se sont opérés entre ces versions (4).

La fable arcadienne présente Daphné comme fille du fleuve Ladon et de la Terre. Par le jeu de sa lyre, Apollon, séduit, tente de l'amadouer. Excédé par la tenace indifférence de la nymphe, il décide de la fléchir d'autorité. Au terme d'une longue poursuite, sur le point d'être rejointe, Daphné appelle sa mère à la rescousse et est instantanément changée en laurier.

La version laconienne est sous-tendue par un fond historique. Fille du roi de Sparte Amyclas et de Diomède, Daphné est vouée à Diane et chasse dans les forêts. Leucippe, fils du roi Oenomaus de Pise, en Arcadie, en est épris. Connaissant l'aversion de la belle pour l'amour, il utilise le subterfuge du déguisement pour l'approcher et se travestit. Apollon, jaloux, ne cautionne pas la supercherie et invite les nymphes à se dévêtir et à se baigner. Leucippe est dévoilé et mis en pièces.

Apollon profite de la confusion née du lynchage pour filer la nymphe. C'est Jupiter qui, ici, la transforme en laurier.

La version thessalienne doit sa célébrité à Ovide (43 av. J.-C. - 17/18 ap. J.-C.). Avant de la présenter, il convient d'évoquer la version syrienne, postérieure. Au cours d'une chasse dans les forêts des bords de l'Oronte, le cheval du roi Séleucos I<sup>er</sup> Nicator déterre d'un coup de sabot une flèche sur laquelle était inscrit le mot *Phoïbon* (nom d'Apollon). De là à déduire que l'aventure de Daphné eut lieu à cet endroit, où par ailleurs les lauriers poussent en abondance, il n'y a qu'un pas que le roi franchit allégrement. Il fait alors dresser sur place un temple dédié à Apollon Daphnéen, auquel il consacre aussi un nouveau faubourg d'Antioche.

Dans le livre I des *Métamorphoses* (vers 452 à 567) qu'il commence à rédiger en l'an 1 de notre ère, Ovide conte les mésaventures des protagonistes avec force détails.

Fier de sa victoire sur Python, Apollon pêche d'orgueil. Il se moque avec vanité et outrecuidance de Cupidon. Humilié, celui-ci se prend à vouloir venger son honneur et à montrer sa propre puissance. Pour ce faire, il décoche deux flèches. L'une, à la pointe d'or aiguë, frappe le jeune dieu et éveille en lui l'amour ; l'autre, à la pointe de plomb émoussée, blesse Daphné, fille du fleuve Pénée — fleuve qui coule entre l'Ossa et l'Olympe et arrose la vallée de Tempé, terre fertile pour les lauriers, — et la confine dans la crainte de l'amour. La jolie demoiselle désire ardemment préserver son innocence et se refuse à tout prétendant au désespoir de son père, qui espère une descendance. Elle supplie ce dernier de la laisser jouir éternellement de sa virginité. Il y consent à contre-cœur. Apollon s'éprend alors de la nymphe. Il la pourchasse avec assiduité lui débitant en un soliloque des paroles tantôt tout en gentilleses, tantôt quelque peu présomptueuses, puisqu'il se glorifie lui-même, mettant en avant ses mérites et sa puissance. Rien n'y fait. Las, l'amoureux perd patience, accélère le pas, se lance comme un chien gaulois court après sa proie (5) à la poursuite de la nymphe qui, dans une fuite éperdue, voit son vêtement peu à peu se défaire, dévoilant sa beauté. Se sentant faiblir, Daphné implore son père de la tirer d'un si mauvais pas. Le poète enchaîne : «À peine sa prière achevée, voici qu'une pesante torpeur envahit ses membres ; sa tendre poitrine est enveloppée d'une mince écorce, ses cheveux s'allongent en feuillage, ses bras en rameaux, son pied, tout à l'heure si rapide, est retenu au sol par d'inertes racines ; son visage, à la cime, disparaît dans la frondaison. Seul subsiste en elle l'éclat de son charme. Telle, Phoebus l'aime encore, et sa main posée sur le tronc sent le cœur qui continue à battre sous la neuve écorce. Entourant de ses bras, comme des

membres, les branches il couvre de baisers le bois ; mais le bois se dérobe à ses baisers» (6). Apollon, déçu, s'exclame : «Eh bien ! puisque tu ne peux être mon épouse, tu seras du moins, dit-il, mon arbre. Toujours c'est de toi que ma chevelure, de toi que ma cithare, ô laurier, de toi que mon carquois s'orneront. Tu seras à l'honneur avec les chefs latins, lorsque de joyeuses voix chanteront le triomphe et que le Capitole verra se dérouler les longs cortèges. À l'entrée de la demeure d'Auguste, c'est encore toi qui, comme le plus fidèle des gardiens, te dresseras devant la porte ; et tu seras la sauvegarde du chêne placé entre deux de tes arbres (7). Et de même que ma tête conserve, avec sa chevelure respectée des ciseaux, toute sa jeunesse, toi, de ton côté, en toute saison, porte toujours la parure de tes feuilles» (8). Ayant assisté, éperdu, à la transformation de Daphné, Apollon reporté sur l'arbre qu'il enserme de ses bras l'affection qu'il n'a pu témoigner à la nymphe : il embrasse le laurier et le consacre à sa personne divine. Il lui accorde une certaine immortalité, en attribuant à ses feuilles une verdure permanente. Pour souligner cette consécration d'un geste symbolique, le dieu prend un rameau et s'en couronne. De sa cime, le laurier acquiesce comme une tête. Rappelons que pour les anciens, la nature est animée d'une vie semblable à la nôtre. La version thessalienne de la fable justifie le culte delphique : tous les huit ans l'on se rendait en procession dans le val de Tempé afin d'y quérir le précieux laurier lequel devait servir à couronner les vainqueurs des jeux pythiques.

## Fortune

La métamorphose de Daphné l'introduit dans le monde végétal. On en compte vingt-deux du genre chez Ovide, dont la moitié en arbre avec, parmi elles, outre celle présentement exposée, celles de Baucis en tilleul, de Philémon en chêne, de Cyparissus en cyprès, de Myrrha en myrte, d'Attis en pin, de Leucothoé en arbre à encens, de Syrinx en roseau, des Héliades, des Bacchantes et des Ménades en espèces non précisées (9). La métamorphose de Daphné est préventive et salvatrice. Elle assure à la nymphe une certaine pérennité sous un nouveau mode d'existence, une sorte d'immortalité même, le laurier étant un arbre à feuilles non caduques. Cette métamorphose végétale concerne ici, comme pour Cyparissus et Attis, une personne pleine de vie, de force et d'éclat. Elle lui donne une apparence vigoureuse, robuste et durable. En contrepoint, la force vitale déclinante de Philémon et Baucis, personnes âgées, se mue en vie végétative.

Selon Giraud, Ovide «n'explique rien à la nature de la métamorphose, refuse même de prendre au sérieux la valeur religieuse des mythes : il se contente de leur prêter vie et couleur...» (10). Cependant, les Grecs ont tenté d'explicitier la fable avec des explications tantôt de type historique ou évhémériste — on s'essaie à retrouver l'histoire sous la fable, la réduisant à un simple fait divers, — tantôt de type philosophique dans un sens mystique, religieux ou moraliste. Ainsi Daphné, parfaite maîtresse de ses désirs et de ses passions, devient-elle symbole de pureté permanente et de vérité — le laurier joue d'ailleurs un rôle dans les oracles et dans la divination. Si

Ovide donne la primauté à Eros, il met toutefois en garde contre le beauté et le charme féminin qui occultent une nature profonde parfaitement insaisissable. Apollon est puni pour ne pas en avoir eu conscience.

Les explications de type naturaliste, quant à elles, argumentent la fable par les contingences géographiques. Le laurier croît dans une terre humide. Dans la version arcadienne, il est donc normal que Daphné ait un fleuve pour père et Gé pour mère. Ladon, l'eau, et Gé, la terre, forces cosmiques, s'unissent pour former créature humaine. Or, selon certains exégètes, le laurier est, plus que tout autre végétal, formé de terre et d'eau. Avec les versions thessalienne et syrienne, la présence d'une vallée de lauriers, celle du Tempé ou celle des bords de l'Oronte, justifie l'existence de la fable.

Des fables ovidiennes, celle de Daphné rencontre la meilleure fortune au Moyen Âge.

Après avoir été interdites pour leur licence susceptible d'attiser vices et passions, *Les métamorphoses* d'Ovide, sont dès le IX<sup>e</sup> siècle l'objet d'une certaine allégorisation. L'auteur est même enseigné dès la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, ce qui se traduit par une nette recrudescence des manuscrits — d'avant l'an 1200, il en reste cent cinquante (11), — en parfaite conformité avec ce mouvement de renaissance qui caractérise l'époque.

Le texte des *Métamorphoses* est alors bien souvent accompagné de notes marginales qui glosent, commentent ou moralisent, notes qui sont recopiées à l'envi. Ainsi, Daphné, seule à avoir repoussé les ardeurs apolliniennes, mérite-t-elle les grâces célestes par sa chaste sagesse. Telle la voit Arnoul d'Orléans, dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle (12), ou encore Jean de Garlande (v. 1180 - v. 1252) dans ses *Integumenta...* écrits vers 1234 (13). Parallèlement, en louant Apollon pour sa sagesse, ce dernier confère à la fable une valeur symbolique : c'est la chasteté qui fait l'amour du dieu. La couronne de laurier est sa juste récompense. Dans l'*Ovide moralisé* (fin de XIII<sup>e</sup> ou début du XIV<sup>e</sup> siècle) (14), Daphné est emblème de virginité. Mais il n'y a pas là que virginité du corps, il y a innocence du cœur. De là, la nymphe est identifiée à la Vierge Marie aimée de Dieu auquel Apollon est assimilé. On glisse là sur des terrains scabreux. Apollon/Dieu, encore identifié au Christ, se couronne du laurier qui enveloppe le corps de Daphné/la Vierge Marie (15).

Bien que les explications moralistes christianisantes perdurent jusque dans un XVII<sup>e</sup> siècle bien avancé, avec Boccace (1313 - 1375) s'amorce un retour à la morale antiquisante qui veut que l'amour soit insaisissable et débouche inmanquablement sur le tragique (16). Apollon retrouve sa masculinité. Il symbolise alors le Mal puisqu'il contraint Daphné. Un châtement lui est logiquement imposé.

À côté des nombreuses versions latines des *Métamorphoses*, et donc de la fable, apparaissent des traductions en langue vulgaire, ou plutôt des adaptations, tant les libertés prises avec le texte original sont importantes soit qu'il est modifié soit qu'il est amplifié, spécialement dans le passage où Apollon s'épanche en vers laudatifs et orgueilleux.

La première adaptation, dont il ne subsiste que deux fragments, remonte à 1210 environ et est due à Albrecht Halberstadt, moine du couvent de Jechaburg et écrivain au

service du landgrave Hermann de Thuringe <sup>(17)</sup>. Elle est cependant remaniée et publiée par Jörg Wickram (v. 1520 - v. 1564) en 1545 <sup>(18)</sup>. La première des éditions en langue italienne, auxquelles se limitera le présent article, est celle de Ser Arrigo Simintendi, de Prato, vers 1339, suivie, vers 1370 de celle, très infidèle, de Giovanni di Buonsignori <sup>(19)</sup>. Viennent ensuite les éditions de Franciscus Puteolanus (Bologne, 1471), de Bonus Accurtius (Milan, 1475), de Domitius Calderinus (Parme, 1479), et de Lorenzo Gualtieri (1519) <sup>(20)</sup>. S'y ajoute une édition anonyme (Venise, 1473) <sup>(21)</sup>. La version de G. dei Buonsignori reparait avec des gravures en 1497 (Venise, Zoan Rosso) <sup>(22)</sup>. Elle est rééditée à huit reprises jusqu'en 1622. Il faut toutefois attendre 1539 pour lire les *Trasformazioni* de Lodovico Dolce <sup>(23)</sup>, première des grandes traductions ovidiennes de la Renaissance. Le traducteur se pose en auteur. Il passe sous silence le nom d'Ovide et amplifie le texte par des adjonctions de son goût.

La plus célèbre traduction reste celle d'Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, publiée pour la première fois à Venise en 1561 <sup>(24)</sup>. Il convient encore de mentionner les traductions de Fabio Muretti et de Giuseppe Ramirez <sup>(25)</sup>.

La fortune de la fable, mise à la portée d'un plus grand nombre par ses nombreuses traductions, est par ailleurs relayée par les poètes qui s'en inspirent plus ou moins fortement, particulièrement dès le XIV<sup>e</sup> siècle, rendant à la suite de Boccace vie au mythe antique. Renaissent alors les émotions du cœur, les élans de l'âme, les pensées franchement avouées ou subtilement camouflées. Ainsi de Pétrarque (1304 - 1374) dans *Le Canzoniere* <sup>(26)</sup>, où il narre son amour pour la jeune femme «qu'il aperçoit le 6 avril 1327 dans la pénombre de l'église Sainte-Claire d'Avignon» <sup>(27)</sup> et qui, coïncidence heureuse, se prénomme Laure, sans doute Laure de Noves, épouse d'Hugues de Sade <sup>(28)</sup>. L'identification de Laure à Daphné s'impose ; le sort de Pétrarque se confond avec celui d'Apollon. Séduit par la beauté de la dame, il soupire et, mu par l'énergie du désespoir, la poursuit, mais en vain. Daphné, comme Laure, est la femme éternelle, celle qui force l'homme à se transcender tout en le faisant souffrir.

*Le canzoniere* sont à la base de toute une littérature pétrarquaisante, tant latine que vernaculaire, où le thème de Daphné est perpétuellement sous-jacent. Le poète voit un abîme infranchissable entre lui et l'objet de son amour. Il va jusqu'à s'en trouver heureux redoutant l'accomplissement, le terme de la poursuite, par crainte de se retrouver dans le vide. Il chante inlassablement la Belle Inaccessible. Ange Politien (1454 - 1494), Laurent de Médicis (1449 - 1492), Pietro Bembo (1470 - 1547), L'Arioste (1474 - 1533) et Le Tasse (1544 - 1595) sont de ces poètes éperdus <sup>(29)</sup>.

Chez Bembo, le malheur qui frappe l'amant découle du fait qu'il n'a pu maîtriser ses passions qu'il a voulu assouvir dans le plaisir charnel. On rejoint là la pensée de Marsile Ficin (1433 - 1499) qui considère l'amour terrestre comme une simple expérience, sans valeur en soi, mais nécessaire — parce qu'il provoque l'exaltation de l'âme — dans la quête de l'amour divin et qu'il faut accepter comme une faveur. La métamorphose constitue alors pour Daphné un châtement parce qu'elle refuse d'aimer, donc de se soumettre à l'ordre universel.

Composé dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le *Grand Olympe ou philosophie poétique* se donne pour ambition d'expliquer *Les métamorphoses* selon le point de vue alchimique. Les flèches que Cupidon décoche sont l'une d'or, l'autre de plomb. L'une enflamme Apollon, l'autre rend Daphné frigide. Le différend qui les sépare renvoie à l'opposition entre le soufre, chaud, et le mercure, froid. Mis en contact, ces deux éléments se détruisent. «Le laurier, résultat de la métamorphose, symbolise la victoire que la pierre des sages, ou pierre philosophale, remporte sur tous les autres métaux» <sup>(30)</sup>.

Dessins ou gravures accompagnés d'une note explicative recelant à l'occasion un précepte moral, les emblèmes, nombreux au XVI<sup>e</sup> siècle, sont un médium de choix. Le premier emblème relatif à la fable paraît dans le recueil de Barthélemy Aneau à Lyon en 1552 <sup>(31)</sup>. Cependant, c'est après la parution de la *Métamorphose figurée* (Lyon, 1557) <sup>(32)</sup>, recueil de cent septante-huit bois gravés par Bernard Salomon (1520 - 1570), que la vogue des emblèmes mythologiques se répand. En Italie, on ne connaît que deux emblèmes relatifs à la fable. L'un représente la poursuite de Daphné par Apollon gravée par le maître au cube ou maître B d'après un tableau de Giulio Romano (1499 - 1546) <sup>(33)</sup>. Il est accompagné d'une octave anonyme italienne. L'autre, une estampe de Jacopo Caraglio (1498/1500 - 1570) d'après Pierino del Vaga, est commenté par un huitain rapportant les paroles d'Apollon à Daphné <sup>(34)</sup>. Ce huitain a une résonance moralisante à caractère chrétien comme celle que le cardinal Maffeo Barberini (1568 - 1644) donne en 1622 à son distique pour le groupe du Bernin <sup>(35)</sup>.

Entretiens, la poésie continue à perpétuer la fable, notamment par Giambattista Marino (1569 - 1625) dont les écrits sont en vogue au début du XVII<sup>e</sup> siècle <sup>(36)</sup>. Une certaine dérive vers un style galant se fait jour qui fait de l'auteur une bien pâle figure de ses devanciers et, *a fortiori*, d'Ovide lui-même. Marino perd en expressivité et en puissance évocatrice ce qu'il gagne en virtuosité verbale. C'est dans ce climat mariniste qu'est créé le chef-d'œuvre berninien.

En guise de clôture au propos sur la fortune de la fable, on peut livrer une interprétation contemporaine du mythe. L'analyse de Nadia Julien, de type freudien, va à l'opposé des explications religieuses qui censent la chasteté. Pour elle, le mythe «évoque la recherche éperdue de l'âme-sœur, seule capable d'apporter le bonheur. Dès qu'on croit l'atteindre, il disparaît. Il symbolise la fixation au moi infantile, aux parents et aux émotions liées à l'amour parental, et par voie de conséquence l'incapacité d'affronter les réalités de l'existence. La métamorphose en laurier est une sorte d'ensorcellement symbolisant les psychoses ou névroses menaçant ceux qui refusent obstinément de sortir des murs de la prison de l'enfance» <sup>(37)</sup>.

## Le traitement iconographique

Les représentations de la fable sont nombreuses dans l'Antiquité <sup>(38)</sup>. Toutefois, les artistes gréco-romains privilégient la poursuite à la transmutation, se contentant d'identifier la nymphe par une simple branche ou brindille plantée au bout

du doigt ou sur la tête. Seules deux mosaïques offrent une vision plus avancée de la transformation. L'une fut trouvée à Tébessa en Afrique du Nord et l'autre à Marino, près de Rome (39). À ces œuvres peut être adjointe une sculpture hellénistique mise au jour en 1824 à Montecalvo. Dite *Daphné Borghèse* pour avoir figuré dans les collections de la galerie éponyme, elle passa dans celle de la Ny-Carlsberg Glyptothek à Copenhague (40). Cette ronde bosse, manchote et acéphale, offre des jambes muées en tronc et des branchages épars sur le corps.

Pour signifier la fable, différents moments s'offrent à l'artiste. Choix timoré : l'artiste élude la métamorphose et se limite à la transcription de la poursuite, un laurier ou un rameau suffisant alors à personnaliser la nymphe. Option plus audacieuse : il s'attaque à la métamorphose. Il a le loisir de choisir par exemple l'instant où Apollon enserre le laurier qui, selon les cas, peut n'être plus qu'un arbre, laissant parfois transparaître une forme humaine, ou alors révélant tantôt le buste de la nymphe entre les feuillages, tantôt, plus cocassement encore, un corps féminin statique dont la tête est devenue tronc d'arbre. Cette dernière pose, illustrée notamment par la miniature de l'*Épître d'Othéa* de Christine de Pisan (v. 1363 - v. 1430) (fig. 1) (41), est plus fréquente au Moyen Âge qu'à la Renaissance. Les illustrations médiévales ont d'ailleurs tendance à préférer la vision d'une métamorphose par le haut du corps.

Le moment-clé de la métamorphose est le plus intéressant pour saisir la pertinence des choix esthétiques.



Fig. 1. *Apollon et Daphné*, miniature extraite de Christine de PISAN, *Épître d'Othéa*, France, v. 1450, La Haye, Bibliothèque royale, ms. 74 G 27, f° 83 r°. D'après Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, pl. 7.

De prime abord, le texte d'Ovide semble limpide : une écorce enveloppe la poitrine, les cheveux s'allongent en feuillage, les bras en rameaux, les pieds s'enracinent, le visage disparaît dans la frondaison. Le poète livre les éléments essentiels de la métamorphose. Mais l'extrême économie de mots soulève maints problèmes mis en perspective par les icones conservées. La narration peut se lire en travelling ou en simultanéité. Poussant l'analyse plus loin, des contradictions apparaissent qui font prendre aux artistes chargés de traiter le thème des libertés parfois douteuses.

S'en tenir au texte s'avère peu aisé. Car selon la logique d'Ovide, Apollon, rapide comme le chien gaulois, aurait dû fondre brutalement sur sa proie au moment où celle-ci se fige sous la torpeur qui l'envahit. L'option iconographique que sous-tend le texte est d'emblée rejetée par tous les artistes qui en restent, et c'est plus conforme à l'esprit de la fable, à une vision plus sereine du moment crucial où la nymphe, sentant le souffle d'Apollon dans son dos, vient juste d'implorer Pénéée, et se transforme. C'est la véritable acmé.

Bien que cela fut fait (42), évoquer chronologiquement l'évolution stylistique du thème n'apparaît pas pertinent parce qu'el-



Fig. 2. Antonio del POLLAIUOLO, *Apollon et Daphné*, 1470, huile sur bois, 27,3 x 17,3 cm, Londres, National Gallery. D'après Franco MAZZINI, *Du gothique à la Renaissance*, Hachette, 1963, p. 908 (coll. «Chefs-d'œuvre de l'art»).

le est tributaire de schémas iconographiques fournis par la gravure maintes fois réimprimés ou recopiés parfois d'un siècle à l'autre à l'enseigne de cette gravure de Virgil Solis (1514 - 1562) (fig. 2) <sup>(43)</sup>. Aborder l'iconographie de la métamorphose selon les quatre principaux éléments donnés par Ovide (le corps, les cheveux, les bras, les pieds) permet, par contre, de soulever quelques aspects inédits.

Un des problèmes majeurs auxquels doivent répondre les artistes a trait au vêtement. En effet, si, au moment de la poursuite, Ovide décrit un vêtement qui, par le souffle du vent, laisse transparaître la beauté de Daphné, la dénudant par endroits, la moulant à d'autres, il le passe sous silence dans sa narration de la métamorphose. L'iconographie figurant habituellement le terme de la course et l'amorce de la métamorphose, les artistes eurent à choisir un parti. Il est évident que, dans le stade de la «lignification» du corps, le vêtement embarrasse. S'il subsiste, la transmutation ne peut toucher que les membres et la chevelure. Le texte d'Ovide s'en trouve malmené. L'enlever autorise une métamorphose plus avancée. Après tout, si le vêtement se défait en cours de poursuite, ne peut-il tout simplement s'être envolé à l'instant de la métamorphose ? Cependant, à l'analyse, les artistes qui ont opté pour la nudité, en ont tiré prétexte pour se livrer à une étude d'anatomie plutôt qu'à la figuration d'un être hybride. La gravure d'Agostino Veneziano (1490 - 1540) éditée en 1518 (fig. 3) <sup>(44)</sup> ou celle, très proche, de Barthel Beham (v. 1502 - 1540), de peu postérieure, en sont deux exemples particulièrement évocateurs <sup>(45)</sup>. Rares sont les cas où le corps prend forme de tronc comme dans la très novatrice eau-forte (1655) de Abraham van Diepenbeck (1596 - 1675) où le corps est encore tout féminin mais où la peau se fait écorce <sup>(46)</sup>.



Fig. 3. Virgil SOLIS, *Apollon et Daphné*, xylographie extraite de *Picta Poesis Ovidiana*, Francfort, Reusner, 1580, f° 16 r°. Bâle, Bibliothèque de l'Université. D'après Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, fig. 9, p. 255.

Conserver le drapé permet des traitements très intéressants. Outre les envolées qu'il permet sous l'effet du vent dégagé par la course, il devient accessoire pour renforcer la beauté de la nymphe — à condition que l'artiste sache lui donner de belles lignes et un joli visage, ce qui n'est pas toujours le cas. Le

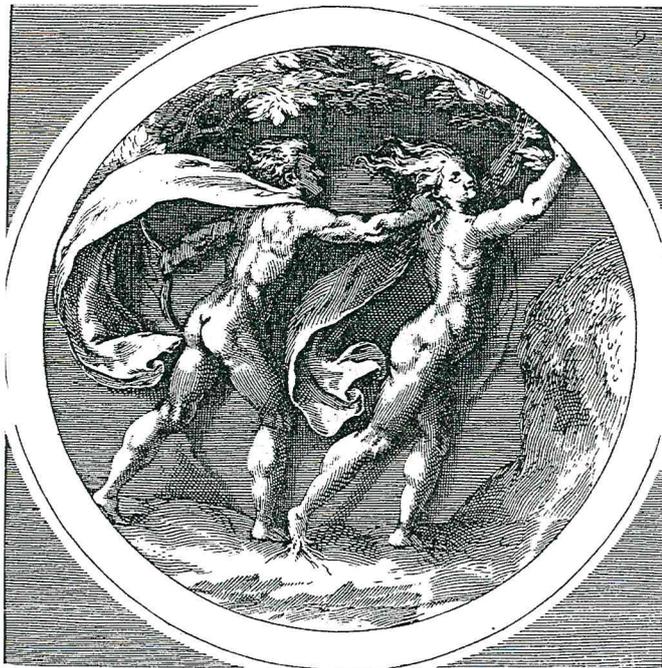
drapé participe alors de l'érotisme tempéré, comme chez Antonio del Pollaiuolo (1432 - 1498) (fig. 4), où seule se dénu- de une jambe de la nymphe chastement vêtue à la mode du XV<sup>e</sup> siècle, ou soit d'un érotisme plus exacerbé, allant jusqu'à ne laisser qu'un simple tissu maintenu contre le corps nu par le vent. Dans ce cas, on peut rester dans une optique pathétique ou verser dans le badinage. Le côté marivaudage avant la lettre se rencontre pour la première fois chez Pierre-Paul Rubens (1577 - 1640) dans son esquisse pour l'une des nombreuses toiles commandées en 1636 pour la Torre de la Parada <sup>(47)</sup>. Il s'agit d'un charmant morceau galant sans plus aucun côté pathétique.



Fig. 4. Agostino VENEZIANO, *Apollon et Daphné*, 1518, burin, 230 x 169 mm, Liège, Collections artistiques de l'Université, inv. 26382. Photo Jean-Philippe Smeers, Liège.

De nombreuses illustrations comparables apparaissent dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles dont celles de Carlo Maratta (1625 - 1713), Carlo Cignani (1628 - 1719), Gian Battista Tiepolo (1696 - 1770), et Louis de Silvestre (1675 - 1760) <sup>(48)</sup>. La tenue vestimentaire d'Apollon s'aligne généralement sur celle de la nymphe. Chez Pollaiuolo, c'est plutôt un Roméo bien vêtu. Chez Veneziano, c'est l'athlète dans toute sa superbe. Souvent, au XVI<sup>e</sup> siècle, le vêtement d'Apollon n'est plus qu'une simple draperie prise par le vent, choix qu'adoptera, entre autres, Polydore Caravage

(1492 - 1543) (fig. 5), mais aussi le Bernin<sup>(49)</sup>. Dans tous les cas, quand vêtement il y a, la métamorphose n'est souvent montrée qu'à son début au moment où les feuillages et les racines pointent, sauf dans quelques cas, comme chez Pollaiolo.



*Polydorus de Caravaggio In.*

Fig. 5. C. ALBERI d'après Polydore CARAVAGE, *Apollon et Daphné*, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, E.C. 30046. D'après K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI et al., op. cit., p. 90.

L'allongement des cheveux en rameaux est encore plus difficile à figurer. Comment passer de la souplesse d'une chevelure volant au vent à la raideur de tiges feuillues ? Bien souvent, on verse dans le burlesque, la nymphe se voyant affublée de tiges plus ou moins droites dressées sur la tête, sans même que le vent ne les ploient. C'est le cas chez Hendrick Goltzius (1558 - 1616), chez le maître IB à l'oiseau ou bien plus tard chez Johann-Wilhelm Baür (1600 - 1640)<sup>(50)</sup>. La gravure la plus intéressante est à nouveau celle de Diepenbeck. Les cheveux sont ici complètement changés en feuillages, cependant que les rameaux sont souples et animés.

Mais pourquoi s'encombrer du problème de la chevelure alors que les rameaux des mains et des bras suffisent à suggérer la métamorphose ? Ce parti, qui rallie la majorité, autorise de beaux effets de cheveux dénoués que traverse le souffle zéphirien comme par exemple dans la xylographie qui illustre *Le Trasformazioni* de Lodovico Dolce (fig. 6).

Ovide parle de bras qui se prolongent en ramages. Encore une fois, les interprétations sont multiples. Soit, les bras sont presque devenus des arbres, comme chez Pollaiolo ou, à l'inverse, seuls les doigts s'effilent en tiges ou en rameaux à peine plus touffus. Il existe bien sûr des stades intermédiaires dans l'illustration. Il est évident que l'option la plus facile est celle des quelques brindilles sortant des doigts.



Fig. 6. *Apollon et Daphné*, xylographie extraite de Lodovico DOLCE, *Le Trasformazioni*, Venise, G. Giolito, 1561, p. 19. D'après Y. F.-A. GIRAUD, op. cit., fig. 4, p. 173.

Les artistes figurent alors plus une femme qu'un être hybride.

Les bras sont pratiquement toujours levés, soit parce que les branches doivent se dresser, soit qu'ils transcrivent un geste d'effroi. Dans ce cas, l'effet est renforcé par leur croisement. C'est un trait qui apparaît dès le Moyen Âge<sup>(51)</sup>, que l'on rencontre dans les gravures d'Agostino Veneziano et de Barthel Beham déjà mentionnées. Bien que décroisés, les bras levés traduisent encore la frayeur aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; mais la figuration de celle-ci est vidée d'une grande partie de sa force et de son pathétisme et participe plutôt du sautiller badin de la nymphe qui se cambre pour échapper à la main d'Apollon qui l'effleure.

La représentation de la métamorphose des membres inférieurs peut être divisée en deux catégories. La première regroupe les images où seul un pied ou une jambe sont touchés par la transmutation. Cela correspond à la réalité de la course : seul un des membres touche le sol. La deuxième classe rassemble les cas où les deux pieds sont atteints. Le traducteur lit alors métonymiquement le vers d'Ovide, ce qui est plus conforme à la logique descriptive du poète<sup>(52)</sup>. Cette option est quelques fois prise dans la poursuite moyennant une incongruité car les deux pieds sont parfois collés au sol. Par ailleurs, dans ce cas, la métamorphose est souvent poussée plus loin et on en arrive progressivement à la scène de l'étreinte de l'arbre par Apollon. On remarque cependant que les artistes ont éprouvé quelque difficulté à rendre l'instant crucial de l'enracinement. Fondre la fin de la course et le début de la métamorphose en une représentation peut engendrer des images versant dans le ridicule. Ainsi, voit-on Daphné, les pieds cloués au sol, basculer en avant sous l'effet de la course<sup>(53)</sup> ou alors gesticuler, les bras levés vers l'avant ou vers le ciel, une jambe en l'air tandis que l'autre, enracinée au niveau des orteils ou de la jambe, fait office de membre porteur statique<sup>(54)</sup>. Certains artistes ont contourné la difficulté en masquant les pieds de la nymphe par la figure de Pénélope.

Rares sont les cas où l'artiste a su se tirer d'affaire. Entre l'exemple magistral de Pollaiolo, encore lui, et celui, tout aussi



Fig. 7. Gian Lorenzo BERNINI, *Apollon et Daphné*, 1622-1625, marbre, h. 243 cm, Rome, Galerie Borghèse. D'après K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, s.p.

exceptionnel du Bernin, peu d'illustrations offrent une solution satisfaisante.

L'illustration de la fable au Moyen Âge et aux Temps modernes concerne presque exclusivement l'art en deux dimensions, principalement la peinture et la gravure. Avant le groupe du Bernin, il faut remonter à 1433 - 1445 pour trouver une figuration sculptée. Elle est inscrite dans la porte de bronze qu'Antonio di Pietro Averlino, dit le Filarete (v. 1400 - 1469 ?) exécute pour la basilique Saint-Pierre à Rome<sup>(55)</sup>. L'*Apollon et Daphné* du Bernin donne lieu à quelques copies et inspire deux artistes dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. L'un, anonyme italien, sépare les deux protagonistes par le personnage de Pénéée qui tente d'arrêter le dieu pour protéger sa fille<sup>(56)</sup>. L'autre, Matthias Rauchmüller (1645 - 1685), autrichien, donne une version plus éthérée, mais qui ne manque pas de brio<sup>(57)</sup>. L'artiste a su conserver l'effet d'élan de la nymphe et sa qualité plastique. On regrette néanmoins que la relation entre les deux protagonistes ait perdu en tension.

## Arrêt sur image



Fig. 8. Gian Lorenzo BERNINI, *Apollon et Daphné*, Rome, Galerie Borghèse. D'après K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, s.p.

Le Bernin choisit le moment paroxystique de la métamorphose suivant le texte ovidien (fig. 7 et 8). Le dieu rejoint la nymphe au terme d'une course effrénée, stoppée par la métamorphose. Il pose la main sur la hanche gauche de la nymphe, touche l'écorce qui jaillit du sol et enveloppe littéralement Daphné par le bas. Un branchage touffu est fixé à l'écorce, entre les deux protagonistes. Du bout des cheveux de la nymphe poussent des feuilles et des doigts des rameaux feuillus. Des racines surgissent des orteils des deux pieds et les chevillent au sol. Le corps de la nymphe, nu, pivote sur lui-même dans un mouvement de torsion : le tronc se développe vers la gauche tandis que la tête est dirigée vers la droite, le regard passant ainsi

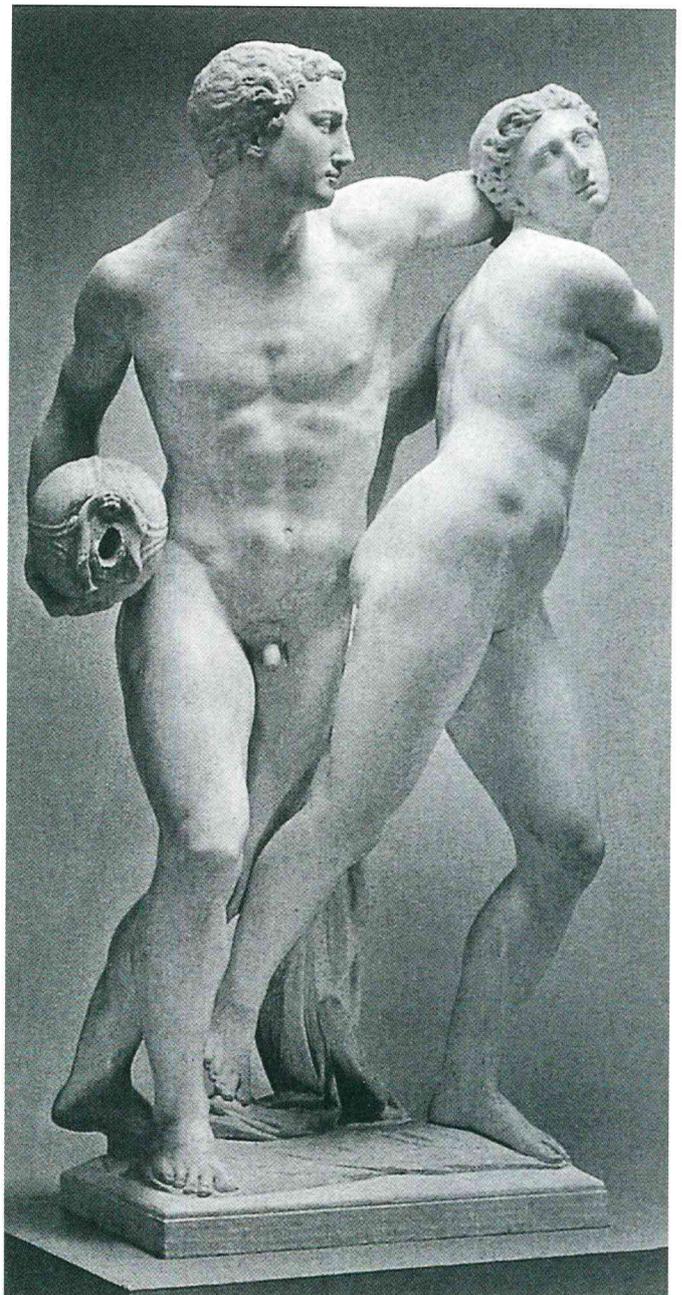


Fig. 9. Battista LORENZI, *Alphée et Aréthuse*, vers 1570, marbre, New York, The Metropolitan Museum. D'après Ch. AVERY, *op. cit.*, 1998, p. 58.

par-dessus l'épaule droite. Le dieu, presque nu, porte seulement un drap qui depuis son bras gauche, celui qui enlace Daphné, monte sur l'épaule, redescend ensuite par le dos pour revenir sur le bas-ventre et masquer le sexe avant d'être rejeté en arrière sous l'effet du vent dégagé par la course. L'ensemble est organisé sur une oblique ascendante et courbe, des pieds d'Apollon aux doigts de Daphné.

Le visage d'Apollon, à l'expression impénétrable malgré la bouche ouverte, est indubitablement inspiré de celui de l'*Apollon du Belvédère*, copie romaine en marbre d'un bronze du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Le parallèle s'arrête là. Le dieu est en effet ici animé d'une course. Perce alors l'influence d'autres œuvres, comme *Alphée et Aréthuse* du sculpteur maniériste Battista Lorenzi, réalisée vers 1570-1574 pour une grotte du jardin de la villa Il Paradisio, une des propriétés du cardinal Alamanno Bandini, dans la banlieue florentine (fig. 9). La nymphe Aréthuse, la tête tournée comme celle de Daphné, tente d'échapper au dieu Alphée ; elle sera secourue par Artémis qui la métamorphosera en fontaine. Bien que le placement des deux personnages ne soit pas exactement le même, la similitude du geste d'Apollon et de celui d'Alphée est évidente.

Le Bernin a réussi à résoudre le problème de la torpeur de Daphné dont l'un des pieds est souvent en l'air. Il arrête la course de la nymphe et rapproche les jambes pour les enserrer dans l'écorce. La base, surélevée sous la nymphe (fig. 10), accentue l'impression de jaillissement de l'écorce. Daphné semble donc emportée dans un mouvement ascendant stoppant net la course. Le pied droit, retenu au sol par des racines, semble encore décidé à avancer.



Fig. 10. Gian Lorenzo BERNINI, *Apollon et Daphné*, détail du socle et du pied gauche de Daphné, Rome, Galerie Borghèse. D'après K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI et al., op. cit., s.p.

Le cartouche rapporté sur le socle porte un distique dont l'invention revient au cardinal Maffeo Barberini, qui accédera à la dignité pontificale le 6 août 1623 sous le nom d'Urbain VIII (1623 - 1644). Lors d'une visite à l'atelier du Bernin, entre août et décembre 1622, son accompagnateur, le cardinal français de Sourdis, un tantinet pudibond, s'étonne et sourcille «qu'il aurait scrupule de l'avoir dans sa maison ; que la figure d'une belle jeune fille comme celle-là pouvait émouvoir ceux qui la voient» (58). Barberini le rassure par ces deux vers que grave Agostino Radi : «*Quisqvis amans sequitur fvgitivae gavidia formae / Fronde Manvs implet baccas sev carpit amaras*» («Tel cet amant qui court après les plaisirs fugaces / S'emplit les mains de feuilles mortes, on cueille des fruits amers») (59). Ce distique, certes dans la lignée des moralisations médiévales, excuse néanmoins quelque peu l'amour des prélats pour les plaisirs païens. Et Hibbard de noter, en parlant du propriétaire de l'œuvre, le cardinal Scipion Borghèse, qu'il possédait «une collection inégalée d'œuvres pornographiques anciennes» et qu'«il n'est pas nécessaire de se perdre en conjectures sur son attitude vis-à-vis de l'Apollon et Daphné» (60).

## Une commande du cardinal Scipion Borghèse

*Apollon et Daphné* s'offre à la fascination du public à la villa Borghèse, demeure même de son commanditaire, aujourd'hui aménagée en musée. L'édifice qui s'inspire de la villa Farnésine et de la villa Médicis, s'élève au milieu de jardins et de vignes, hors de l'enceinte aurélienne de Rome, entre la «Porta Pinciana» et l'ancienne «Porta Salaria» ; il sert d'écrin à l'une des collections de peintures et de sculptures les plus célèbres au monde : le cardinal Scipion Borghèse, neveu du pape Paul V (1605 - 1621), était un mécène très riche et particulièrement influent et c'est grâce à sa bienveillance que la carrière du Bernin en tant que sculpteur a pris son envol. Le cardinal remarque le jeune Lorenzo alors qu'il assiste son père, Pietro Bernini (1562 - 1629), sculpteur d'origine napolitaine au talent suffisamment affirmé pour être requis à Rome aux travaux de décoration de la «chapelle Pauline» (1611 - 1616), chapelle funéraire de Paul V à Sainte-Marie-Majeure.

Le groupe fait partie d'une commande globale de quatre œuvres inspirées de la mythologie et de la Bible : *Énée et Anchise*, *l'Enlèvement de Proserpine*, *David*. La découverte des archives afférentes à la commande en 1953 par Italo Faldi a permis d'en clarifier la chronologie, mettant ainsi un terme aux spéculations des critiques égarés par un ensemble se dérochant à la logique de l'analyse formelle la plus rigoureuse (61). Les quatre sculptures sont exécutées entre 1618 et 1625, concomitamment, le Bernin alternant et variant les tâches. *Apollon et Daphné*, amorcé en 1622, est achevé après le *David* pourtant commencé en 1623. En août 1622, six semaines avant la livraison de *l'Enlèvement de Proserpine*, le Bernin est remboursé de l'achat et du transport du bloc. En 1623, il reçoit un acompte considérable, une somme de 300 écus, à valoir sur l'œuvre dont l'exécution devait être bien avancée. Mais peu après, en juillet, il suspend le travail pour près d'un an, le temps de réaliser le *David*. Dès avril 1624, il se consacre à nouveau à *Apollon et Daphné* ; les paiements

se succèdent régulièrement. Le transport du groupe de l'atelier à la villa Borghèse n'est réglé qu'en septembre 1625 et une dernière somme de 450 écus est versée le 14 octobre.

Le groupe suscite dès son achèvement l'admiration générale et sera copié à plusieurs reprises en réduction et en matériaux divers. Le biographe du Bernin, Filippo Baldinucci, en parle en ces termes : «Par sa conception, ses proportions, l'expression des visages, la grâce exquise de tous ses éléments, et son raffinement d'exécution, cette œuvre surpasse tout ce qu'on pourrait imaginer. Aux yeux des savants et des connaisseurs, la Daphné du Bernin a toujours été et sera toujours une merveille de l'art, étant en soi l'étalon de l'excellence» (62).

À l'origine, le groupe reposait sur une base carrée contre le mur ouest, lequel faisait face à celui donnant sur le jardin et était le seul à être dépourvu de fenêtres. Face à lui, se trouvait *Énée et Anchise*. Selon cette disposition des lieux, le visiteur entrait dans la salle par la porte du mur sud et ne voyait que le dos d'Apollon ainsi que la chevelure et les bras levés de la nymphe (fig. 11). S'avançant vers le centre de la pièce, il découvrait progressivement la nymphe et était insensiblement amené vers le point de vue principal du groupe, en biais, entre la face frontale et le petit côté nord. Le choix de cet emplacement participe d'une organisation scénographique déterminante pour la juste perception de l'œuvre. Nul doute que le Bernin ait étudié les effets de lumière : l'emplacement du groupe et des fenêtres de la *stanza* permet de déduire que le soleil pénètre dans la salle par le sud-est éclairant directement la chevelure de la nymphe.



Fig. 11. Gian Lorenzo BERNINI, *Apollon et Daphné*, détail, Rome, Galerie Borghèse. D'après K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, s.p.

Malheureusement, suite aux importantes modifications apportées à la *stanza* par l'architecte Antonio Asprucci (1723 - 1808), sur ordre de Marcantonio IV Borghèse, entre 1780 et 1785, le groupe est déplacé vers le centre de la salle et celui d'*Énée et Anchise*, prend sa place comme le montre un dessin de Charles Percier (1764 - 1838), lequel séjourne à Rome de 1786 à 1791 (63). À cette occasion, la base est élargie : de carrée, elle devient rectangle. À l'opposé du cartouche primitif est apposé en 1785 par Lorenzo Cardelli un autre cartouche portant trois vers d'Ovide : «*Mollia cinguntur tenui praecordia libro / In frondem crines, in ramos bachia crescent. / Pes modo tam velox, pigris radicibus haeret.*» (64).

## Une nouvelle conception de la sculpture (65)

Le Bernin se démarque de ses prédécesseurs sur plusieurs points, engageant de la sorte la sculpture dans un nouvel âge. Avec la commande Borghèse, il met au point la palette des moyens formels qu'il adaptera par la suite à l'imagerie religieuse réclamée par l'*Ecclesia triumphans*. Le sculpteur nous fera alors participer à des scènes de martyre, d'extase et de conversion en les rendant rhétoriques et spectaculaires.

## Action à son paroxysme et point de vue unique

Pour les prédécesseurs immédiats du Bernin, la manière de figurer un sujet importe plus que le sujet lui-même. Dans l'*Enlèvement d'une Sabine* (1581 - 1583) de Jean de Bologne (1529 - 1608) (66) par exemple, on cherche en vain les manifestations objectives d'une lutte. Trois corps sont superposés dans un mouvement de torsion, le visage de la Sabine est impassible et ses bras, loin de repousser l'adversaire, se déploient élégamment dans l'espace. Ce n'est pas un enlèvement, mais un ballet. Le but premier de Jean de Bologne n'a sans doute été que la représentation d'un mouvement d'une grande virtuosité : le groupe ne reçut un titre que bien après son exécution. Raffaello Borghini raconte dans son *Riposo* (1584) : «Dans le seul but de prouver l'excellence de son art et sans traiter un sujet particulier, il a représenté un fier jeune homme enlevant une très belle jeune fille à un faible vieillard». C'est le thème de l'enlèvement qui justifie le titre que l'œuvre reçoit en définitive (67). Celle-ci invite le spectateur à la circumambulation. La démarche du Bernin est tout autre : il représente une action nettement définie à son paroxysme. Proserpine, dans les bras de Pluton, se débat avec violence (fig. 12). Daphné se métamorphose en laurier sous nos yeux. Le *David* manifeste le mieux le choix d'un moment d'une intensité unique (fig. 13). Il est saisi juste avant le tir : visage crispé, lèvres serrées et sourcils froncés, muscles contractés, corps tordu. Des guerriers, des athlètes ont antérieurement été représentés sans que le temps du «geste» soit celui, instantané, fugitif et intense, de l'effort : si par exemple le *Gladiateur Borghèse* (68) s'animait, il repre-



Fig. 12. Gian Lorenzo BERNINI, *Enlèvement de Proserpine*, 1622, détail, marbre, h. 255 cm, Rome, Galerie Borghèse. Photo Fratelli Palombi, Rome (carte postale).

draît son combat pour une durée indéterminée. Le Bernin est ainsi le premier à associer la dimension du temps à la sculpture. Pour une appréhension, une compréhension et un effet immédiats sur le spectateur, le Bernin impose la vue frontale, en choisissant lui-même de placer les quatre sculptures contre un mur. Elles n'en révèlent pas moins des points de vue secondaires très intéressants. Actuellement, elles trônent d'ailleurs au centre de la galerie principale de la villa Borghèse.

## Réalisme intense et différenciation des surfaces

Ce n'est plus la subjectivité de l'artiste, ce «masque quelque peu déformant appliqué au réel ou à sa perception première», qui gouverne le traitement de l'œuvre du Bernin, mais la réalité et les particularités de l'action choisie. Proserpine, enlevée, se débat avec une fureur telle que les doigts de Pluton s'enfoncent dans sa chair. Elle pleure, des larmes finement sculptées coulent sur ses joues. Les fruits de l'imagination ont cédé la place à des êtres de chair et de sang. Toutes les surfaces, tant celles des personnages que des objets, sont caractérisées avec soin, renforçant ainsi l'aspect réaliste : la peau de Pluton, comme celle d'Apollon et de Daphné, est brillante, celle de Proserpine est mate, le manteau d'Apollon est simplement poncé, les feuilles de laurier sont mates et conservent quelques traces de ciseau, l'écorce est striée à la gradine, laquelle est utilisée à la base des cheveux d'Apollon, les cheveux de Daphné sont taillés au ciseau plat, les boucles sont réalisées au foret.

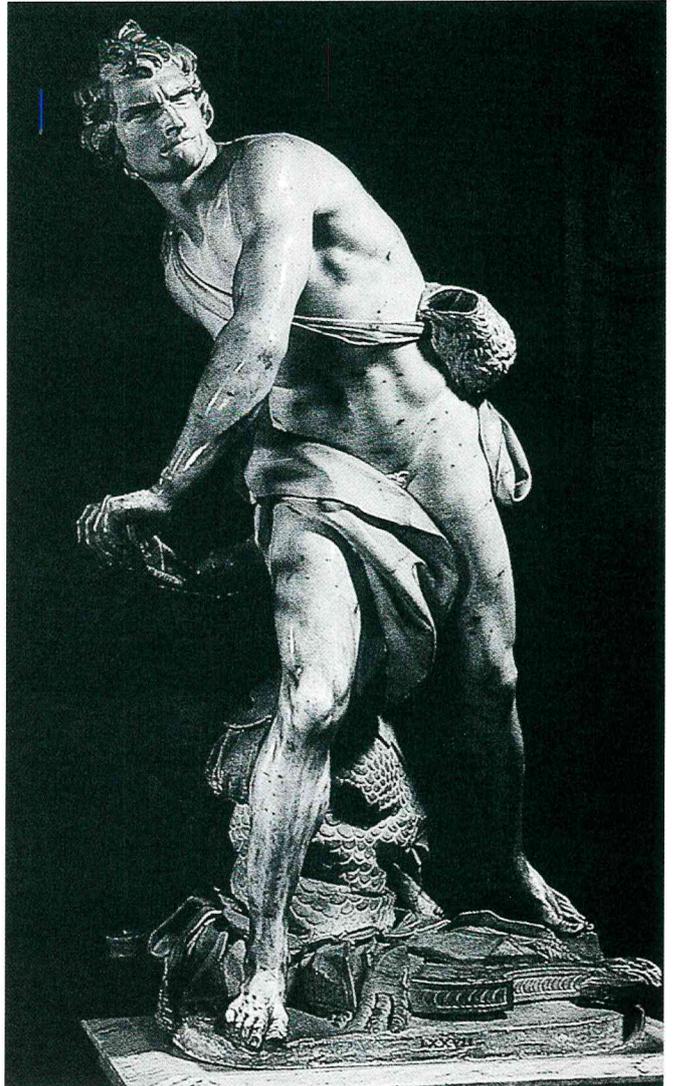


Fig. 13. Gian Lorenzo BERNINI, *David*, 1624, marbre, h. 170 cm sans le socle, Rome, Galerie Borghèse. D'après Sara STACCIOLI (dir.), *Le Musée et la galerie Borghèse*, Rome, 1982 (coll. «Le guide Arno e Tevere»), page de couverture.

L'étude méticuleuse de la nature et du réel, l'influence du Caravage et l'inspiration antique vont forger le réalisme du Bernin. Baldinucci et Domenico Bernini, les biographes du Bernin, nous le présentent sculptant le visage du *David*, devant un miroir tenu par le cardinal Barberini, recherchant sur son propre visage l'expression adéquate pour le héros biblique. Ici, le Bernin est devancé par un peintre, le Caravage (1573 - 1610). Ce dernier et son «école» étudient la nature, les attitudes et les réactions humaines en des circonstances déterminées pour présenter des êtres physiquement et psychologiquement aussi vrais que possible. Dans *La mort de la Vierge*, ce n'est pas la mère du Christ qui est morte, mais une femme ordinaire que son entourage pleure. La dernière source est antique. Après le classicisme serein du V<sup>e</sup> siècle et ses statues peu expressives, l'époque hellénistique manifeste un esprit nouveau ; les sculptures telles le groupe du *Laocoon*, le *Suicide du Galate* <sup>(69)</sup>, animées de sentiments divers, sont plus proches de la nature. Ces œuvres sont très picturales, ainsi le sang que perd le Galate. Le Bernin traitera les larmes de Proserpine d'une manière semblable. Il est difficile de préciser l'empreinte de chaque source, mais on ne peut que souligner l'importance de la sculpture hellénistique. Son influence, récurrente dans tout l'œuvre du Bernin, ne se limite pas à l'emprunt de motifs. Les statues Borghèse ont souvent leur prototype antique : l'*Apollon du Belvédère* pour Apollon, le *Taureau Farnèse* <sup>(70)</sup> pour l'*Enlèvement de Proserpine*, le *Gladiateur Borghèse* pour le *David*. Lors de son voyage en France, la seule fois de sa vie où il s'éloigne de

Rome, le Bernin communique au sieur de Chantelou, son hôte, ses idées sur l'antique. Elles nous sont rapportées dans le *Journal du voyage du Bernin en France* : «[...] son sentiment était que l'on eut dans l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques pour l'instruction des jeunes gens... c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela ils ne pourront jamais produire rien qui est du beau, du grand, qui ne se trouve point dans le naturel [...]» (71). Ces propos, Giovanni Bellori (1615 - 1696), le porte-parole de la cause classique, anti-Bernin, aurait pu les tenir. Ironie du Bernin ? Omission volontaire d'autres sources ?

Il a tout simplement peut-être dit ce que la France classique attendait de lui ; d'autre part, si les classiques et les baroques admirent également l'Antique, ils en font un usage différent. Pour les premiers, l'Antique est le modèle idéal, la perfection formelle à atteindre, tandis que le Bernin part de l'Antique, le modifie, le travaille pour le soumettre à son propre dessein, à la recherche du fugitif, de l'immédiat. L'Antique est une base formelle, ni plus ni moins.

## Rejet des limites inhérentes au bloc de pierre et unification de l'espace de la sculpture et du spectateur

Les sculpteurs contemporains de Jean de Bologne ont réduit à néant la conception michelangélesque qui voulait que toute bonne sculpture rappelle la forme originelle du bloc dans laquelle elle était taillée, en faisant éclater les contours des figures. Ici encore, le Bernin innove : le spectateur est impliqué, son espace, son niveau d'existence, rencontre celui de la sculpture. C'est avec le *David* que le Bernin va le plus loin. Comparons le avec celui de Michel-Ange (1475 - 1564). Le héros de Michel-Ange se concentre avant le tir, Goliath n'apparaît pas, mais on le sent présent ; le combat nous transcende par ses dimensions colossales. Chez le Bernin, les mêmes protagonistes sont présentés dans le même rapport, mais David, en pleine action du jet, est à l'échelle humaine et, avant qu'il ne soit placé sur un socle, à même le sol. La réaction spontanée du spectateur devant la statue est de s'éloigner pour ne pas être pris dans le combat. Le spectateur n'est plus à l'abri d'un combat qui le dépasse, celui-ci lui est immanent, à ses mesures, l'interpelle voire l'agresse.

Cette nouvelle conception de la sculpture s'est mise en place progressivement. *Énée et Anchise* rappelle encore les œuvres antérieures par sa composition en ligne serpentine ; pendant longtemps, on a même attribué le groupe au père de l'artiste. La vigueur d'exécution et le goût pour le rendu des textures sont pourtant étrangers à la manière de Pietro Bernini. Chez *Apollon et Daphné*, une certaine retenue persiste avec une création prise entre des plans parallèles. Avec *l'Enlèvement de Proserpine* et le *David*, c'est l'explosion des formes, leur jaillissement même dans l'espace.

## Question de style

Le type physique d'Apollon et de Daphné détonne au milieu de la production du Bernin : leurs corps lisses, peu musclés, plus adolescents qu'androgynes, contrastent avec ceux des autres personnages comme Pluton, etc. Le toucher délicat de la main d'Apollon côtoie le rapt de Proserpine, tout en force et en puissance, où les doigts s'enfoncent dans une chair généreuse. Cette singularité du traitement est due au sujet et à l'esprit qui lui est conféré. Si Proserpine est femme bien formée, c'est qu'elle incarne la fécondité, alors que la jeune Daphné conserve le tracé juvénile. Le sein naissant et la hanche encore peu développée évoquent la pureté, l'innocence, la virginité de la nymphe. Il n'en est pas moins légitime de s'interroger sur la part prise par Giuliano Finelli (1601 - 1651), engagé dans l'atelier du Bernin comme premier aide dès son arrivée à Rome en 1622 (72). Ce sculpteur formé à Naples et réputé pour le fini délicat qu'il donne à ses réalisations, a collaboré à *Apollon et Daphné* (73), mais il reste difficile d'apprécier son apport, la restauration récente de l'œuvre n'ayant pas permis de différencier les interventions (74). Sommes-nous en face du sommet de la virtuosité berninienne ou de l'excellente exécution du grand Finelli qui arriva là où le Bernin ne sut peut-être pas arriver ? La question mérite d'être posée (fig. 14).

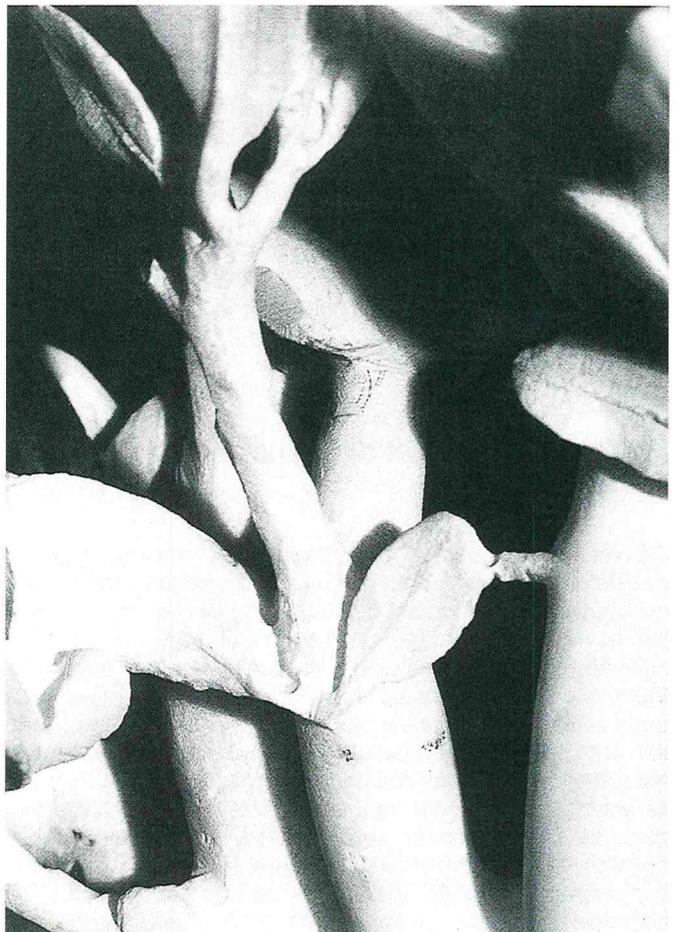


Fig. 14. Gian Lorenzo BERNINI, *Apollon et Daphné*, détail de la main gauche de Daphné, Rome, Galerie Borghèse. D'après K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI et al., *op. cit.*, p. 145.

L'œuvre est revendiquée par les uns comme l'emblème du maniérisme, par les autres comme celui du baroque.

Pierre Somville, dans *Art et Symbole à la Renaissance*, considère *Apollon et Daphné* comme le «meilleur exemple» du maniérisme et de «ces velléités de course ailée, d'envol et d'impossible amour» : «la totalité androgynique presque atteinte y est tragiquement stoppée par la métamorphose en écorce d'une chair palpitante et cette sombre mort de radicales au pied». «Toute l'inutile force de l'essor maniériste et son goût de l'impossible y sont dits, avec l'ultime maîtrise» (75).

À l'inverse, Anne de Margerie précise le choix du visage de la nymphe pour illustrer la jaquette de l'ouvrage de Bottineau paru chez Mazenod et consacré au baroque : «Force de l'œuvre et force du symbole. Apollon poursuit Daphné qui, pour échapper à tant d'ardeur, supplie son père et... c'est la métamorphose ! Elle est transformée en arbre. C'est le moment précis, le passage de la chair au bois, que le Bernin a choisi. Le cri est à la foi peur et stupeur. Déjà les feuilles prolongent les doigts et les racines naissent à ses pieds pendant qu'une écorce rugueuse enlève à son corps toute volupté. Force du sculpteur qui sait animer le marbre, lui donner tension, élan, vitalité ; force d'une œuvre, symbole de tout un art vivant, agité, chaleureux.» (76).

Faut-il départager l'un et l'autre ?

À lire Eugenio d'Ors et Anne Angoulvent, on ne peut que s'étonner de la confusion qui règne quant à la classification des styles.

La taxonomie orsienne est calquée sur celle de Carl von Linné (77). Dans la dixième édition de ses *Systemae naturae* parue en 1758, le savant suédois classe les animaux et les végétaux en un système nouveau. Mais ceux-ci sont des entités physiologiques bien déterminées répondant à des caractères très précis qui ne varient guère qu'insensiblement dans le temps. Le philosophe espagnol classifie lui des phé-

nomènes évolutifs non cernés, pluriels et non-concomitants. De surcroît, il le fait de manière pour le moins maladroite. Par exemple, son *Barocchus nordicus* recouvre le baroque des pays du nord sans distinction entre Flandres et Provinces-Unies. Distinguer un *Barocchus Maniera* — l'adjectif d'espèce est ici remplacé par un substantif — d'un *Barocchus tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus*, paraît saugrenu, deux baroques se succédant. L'idée d'un maniérisme comme style à part entière est ici rejetée au profit de deux espèces d'un même genre, là où il devrait y avoir assurément deux genres qui contiennent en eux des points communs, mais aussi trop de dissemblances. Par ailleurs, la terminologie latine de d'Ors n'est guère orthodoxe. Yves Bottineau la qualifie même de «macaronique» (78).

Quant à elle, tout récemment, Anne Angoulvent introduit une différence entre un esprit baroque qui apparaît vers 1540-1550, et qui se caractérise par une rupture des équilibres religieux, philosophiques et politiques de la Renaissance, et l'art baroque qu'elle ne voit naître qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le maniérisme serait alors une manifestation de l'esprit baroque sans être esthétiquement baroque (79). L'ennui, c'est que dans son chapitre intitulé *la Genèse du baroque*, elle commence d'emblée à parler du baroque de Descartes et de Pascal, même si après elle évoque Machiavel.

Il ne nous appartient pas ici d'entrer dans le débat. Toute classification, toute mise en tiroirs n'est que convention et selon le mot de Victor-Louis Tapié cet «usage des catégories, disons le une fois encore, est un instrument de travail» (80).

Méthodologiquement, il est plus pertinent d'envisager l'œuvre du Bernin non comme le produit d'une esthétique qu'il s'agirait d'identifier mais comme un des signes d'un renouveau plastique que des mécènes perspicaces auront tôt fait de s'accaparer. Urbain VIII n'avait-il pas tenu ces propos prophétiques : «C'est une grande chance pour vous, Cavaliere Bernini, que le cardinal Maffeo Barberini soit devenu pape, mais notre chance est encore plus grande que le Cavaliere Bernini vive sous notre pontificat» (81) (82) ?

## NOTES

### (1) BIBLIOGRAPHIE

- ANGOULVENT, Anne, *L'esprit baroque*, Paris, 1994 (coll. «Que sais-je ?», n° 3000).
- ARASSE, Daniel et TÖNNESMAN, Andreas, *La Renaissance maniériste*, 1997 (coll. «L'univers des formes»).
- AVERY, Charles, *Bernin, Le génie du baroque*, s. l., 1998.
- AVERY, Charles, *La sculpture florentine de la Renaissance*, s. l., 1996 (éd. originale, 1970).
- BALDINUCCI, Filippo, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto e pittore*, Florence, 1682, rééd., Milan, 1949.
- BARUCCO, Pierre, *Le maniérisme italien*, Paris, 1981 (coll. «Que sais-je ?», n° 1897).
- BORSI, Franco, *Le Bernin*, Paris, 1984.
- BOUCHER, Bruce, *Italian Baroque Sculpture*, Londres, 1998 (coll. «Tout l'Art»).
- BOTTINEAU, Yves, *Le Baroque*, Paris, 1986.
- CEYSSON, Bernard, BRESCH-BAUTIER, Geneviève, FAGIOLIO dell'ARCO, Maurizio et SOUCHAL, François, *La Sculpture. La grande tradition de la sculpture du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1987.
- CHANTELOU, Paul Fréard de, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. établie par Ludovic Lalanne en 1885, augmentée de «Notes pour le journal de Bernin» par Jean-Paul Guibbert, Paris, 1981.
- D'ORS Eugenio, *Du Baroque*, 1983 (éd. originale, 1935).
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, 1979.
- Effigies and ectasies. Roman Baroque Sculpture and design in the Age of Bernini*, Edimbourg, National Galleries of Scotland, 1998.
- FERNANDEZ, Dominique, *La perle et le croissant, L'Europe baroque de Naples à Saint-Petersbourg*, 1995 (Coll «Terre Humaine»).
- FRANCASTEL, Pierre (dir.), *Les sculpteurs célèbres*, Mazonod, 1954.
- HIBBARD, Howard, *Le Bernin*, s. l., 1984 (éd. originale, 1965).
- GIRAUD, Yves F.-A., *La fable de Daphné. Essai sur le type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1969.
- FAGIOLIO dell'ARCO, Maurizio et Marcello, *Bernini, Una introduzione al gran teatro del barocco*, Rome, 1967.
- HERRMANN FIORE, Kristina, STRINATI, Claudio et al., *Apolo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Milan, 1997.
- KENSETH, J., *Bernini's Borghese Sculptures : Another View*, dans *Art Bulletin*, LXIII, 1981, p. 191-210.
- LAVIN, Irving, *Five new youthful sculptures by Gianlorenzo Bernini and a revised chronology of his early works*, dans *The Art Bulletin*, L. 3, 1968, p. 223-248.
- MONTAGU, Jennifer, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven et Londres, 1988.
- OLSON, Roberta J. M., *La sculpture de la Renaissance italienne*, Paris, 1992 (coll. «Tout l'Art»).
- POPE-HENNESSY, John, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres et New York, 2<sup>e</sup> éd., 1970.
- SCHEGEL, Ursula, *Zum œuvre des Jungen Gian Lorenzo Bernini*, dans *Jahrbuch des Berliner Museen*, X, 1967, p. 274-294.
- SCRIBNER, Charles, *Bernini*, New York, 1991.
- SCRIBNER, Charles, *Rubens and Bernini*, dans *The Ringling Museum of Art Journal*, 1, 1983, p. 164-177.
- SOMVILLE, Pierre, *Art et symbole à la Renaissance*, Liège, 2<sup>e</sup> éd., 1992.
- TAPIÉ, Victor-Louis, *Baroque et classicisme*, Paris, 1980 (éd. originale, 1957).
- TAPIÉ, Victor-Louis, *Le baroque*, Paris, 1961 (coll. «Que sais-je ?», n 923).
- TOLMAN, Rolf (éd.), *L'art du baroque. Architecture. Sculpture. Peinture*, Cologne, 1998.
- VON BOEHN, Max, *Lorenzo Bernini, seine Zeit, sein Leben, sein Werk*, Bielefeld et Leipzig, 1912.
- WITTKOWER, Rudolf, *Art et architecture en Italie (1600-1750). L'âge du Baroque*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, 1973.
- WITTKOWER, Rudolf, *Gianlorenzo Bernini*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1966.
- WITTKOWER, Rudolf, *Le Bernin et le baroque romain*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 327-341.
- WITTKOWER, Rudolf, *The role of classical Models in Bernini's and Poussin's preparatory work*, dans *Studies in Western Art* (Acts of the 20th International Congress of History of Art, vol. III), Princeton, 1963, p. 41-50.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Bâle, 1961 (éd. originale, 1888).
- Le lecteur trouvera une bibliographie relative au Bernin de près de 700 titres dans M. et M. FAGIOLIO dell'ARCO, *op. cit.* Pour les références plus

- récentes, cfr K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, p. 170 sv. et Ch. AVERY, *op. cit.*, 1998, p. 284 sv. Les ouvrages de R. Wittkower et de H. Hibbard restent fondamentaux pour l'étude du sculpteur romain.
- (2) Max MÜLLER, *Essais sur la mythologie comparée*, Paris-Londres, 1859, p. 71, cité par Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 27.
- (3) Pour une analyse détaillée des quatre versions, cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 27-36.
- (4) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 27-36. Les quelques ouvrages de mythologie consultés livrent habituellement les versions laconienne et thessalienne. Elles y sont fortement résumées, mais s'y dénotent toutefois des variantes quant aux détails : cfr Edith HAMILTON, *La mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Verviers, 1962, p. 132-134 ; Joël SCHMIDT, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1982, p. 90 ; Nadia JULIEN, *Dictionnaire des mythes*, Allier, 1992, p. 184-185 ; Jacques BROSSE, *Mythologie des arbres*, Paris, 1993, p. 199-203 ; Irène AGHION, Claire BARBILLON et François LISSARRAGUE, *Héros et dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, Paris, 1994, p. 102-103.
- (5) La comparaison est d'Ovide lui-même (*Les métamorphoses*, I, 533-539). Les Romains recherchaient les chiens gaulois, réputés pour leur vélocité, entre autres les lévriers.
- (6) OVIDE, *Les métamorphoses*, I, 549-556, trad. Joseph Chamonard, GF-Flammarion, 1997, p. 57 (éd. originale, 1966).
- (7) À Rome, la demeure d'Auguste se trouvait sur le Palatin. La porte en était encadrée de deux lauriers et surmontée d'une couronne de chêne.
- (8) OVIDE, *Les métamorphoses*, I, 557-565, trad. Joseph Chamonard, GF-Flammarion, 1997, p. 57 (éd. originale, 1966).
- (9) OVIDE, *Les métamorphoses* : Baucis (VIII, 611-724), Philémon (VIII, 611-724), Cyparissus (X, 86-142), Myrrha (X, 298-502), Attis (X, 104), Leucothoë (IV, 196-220), Syrinx (I, 691-705), Héliades (X, 91, 263) (II, 335-366, X, 91, 263), Bacchantes (XI, 17), Ménades (XI, 22).
- (10) Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 21. L'essentiel des données reprises dans ce chapitre sont empruntées à cet auteur, dont l'ouvrage reste à ce jour la seule synthèse d'importance sur la fable d'Apollon et Daphné. L'auteur s'est efforcé d'aborder le sujet sous divers angles, faisant intervenir, la philosophie, la théologie, l'histoire de l'art, etc. ; mais c'est bien l'approche du philologue qui prédomine.
- (11) *Idem*, p. 94.
- (12) Né à Saint-Evroue, Arnoul enseigna à Orléans. Il commente *Les Métamorphoses* vers 1175. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 95-97.
- (13) *Integumenta super Ovidii Metamorphoseos secundum Magistrum Johannem Anglicum*. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 97-98.
- (14) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 98-106.
- (15) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 105.
- (16) BOCACCE, *Ninfale Fiesolano* (v. 1348) et *Trattatello in Laude di Dante* (1351-1355). Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 115-122.
- (17) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 128.
- (18) Édition Ivo Schöffer, Mayence, 1545 ; rééditions en 1551, 1581, 1609 et 1631. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 128 et 325-327.
- (19) Nombreuses éditions. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 128 et 171-172.
- (20) *Metamorphoseos*, dans les *Opera*, Bologne, 1471 ; *Metamorphoseon Libri*, Milan, Lavaquia, 1475 ; *Metamorphoseon Libri XV*, Parme, Corallus, 1479. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 128.
- (21) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 128.
- (22) *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venise, Zoan Rosso, 1497, avec cinquante-trois xylographies ; rééditions en 1501, 1505, 1509, 1508, 1517, 1519, 1520 et 1522. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 171-172.
- (23) Venise, Giolito, 1539 ; rééditions en 1553, 1555, 1557, 1558, 1561 et 1570. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 172-174.
- (24) Venise, J. Gryphe, 1561 (les trois premiers livres avaient été publiés à Paris en 1554) ; quinze rééditions entre 1569 et 1607 et huit rééditions annotées entre 1588 et 1624 et en 1775 (Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 174-176).
- (25) Respectivement *Le Metamorfofi di Ovidio in ottava rima*, Venise, Zalterio, 1570, et Sienne, Rossi, 1577. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 174.
- (26) Écrits en . Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 141-147.
- (27) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 141.
- (28) *Ibidem*.
- (29) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 155-171.
- (30) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 189-190.
- (31) *Picta Poesis. Ut pictura poesis erit*, Lyon, M. Bonhomme, 1552. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 193. Giraud reproduit p. 192 la xylographie attribuée à Jean Faber, montrant la métamorphose de Daphné. Ce bois a aussi servi à l'illustration de G. CORROZET, *Hecatombographie*, Paris, D. Janot, 1540.
- (32) Lyon, J. de Tournes, 1557 ; rééditions en 1564, 1583 et 1584. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 193 et 253 (pour le commentaire sur la xylographie *Daphné en laurier*, reproduite p. 254).

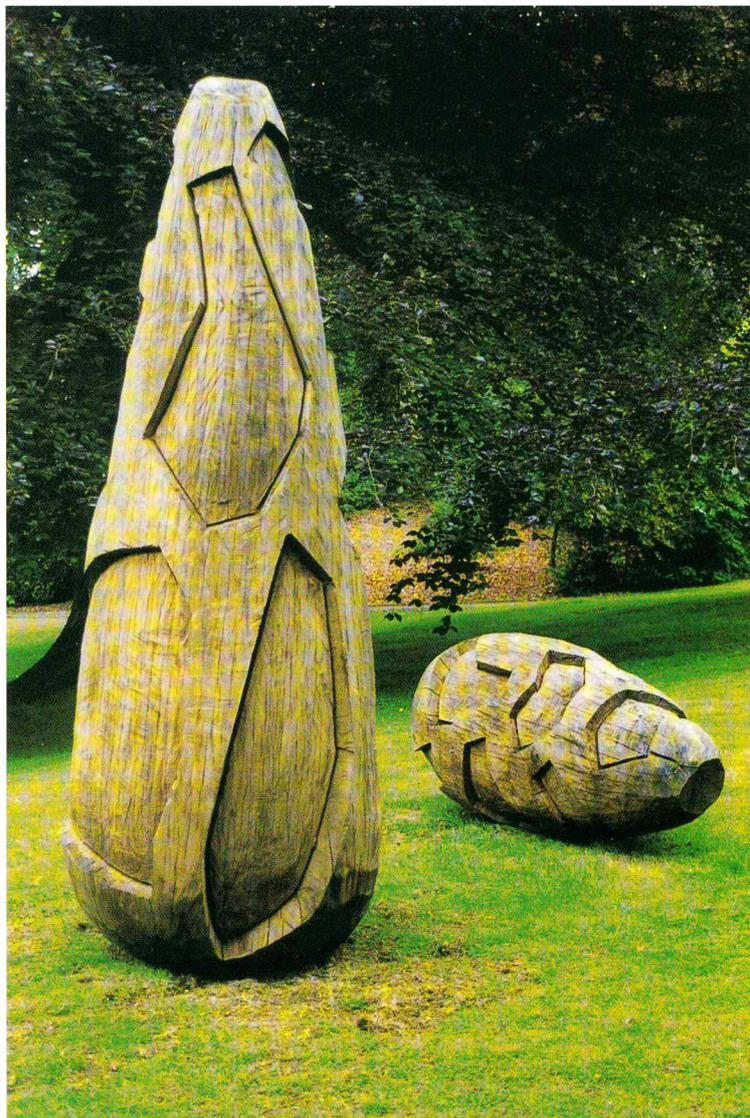
- (33) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 195 et 249.
- (34) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 96 et 252. La planche d'*Apollon et Daphné* est la onzième d'une série de dix-huit gravures de Caraglio d'après del Vaga. Cfr. aussi W. STECHOW, *op. cit.*, p. 28 et fig. 29.
- (35) Cfr *infra*.
- (36) *Dafne*, dans *Egloghe Boscherecce*, Naples, 1620 ; *Dafne*, Idylle VI de *La Sampogna*, Venise, 1621 ; *Parole d'Apollon mentre seguita Dafne*, dans *La Lira, Rime del Cavalier Marino*, Venise, 1644 ; *Dafne in Lauro*, dans *La Lira, Parte Seconda : Madriali et Canzoni*, Venise, 1646 ; *Trasformazioni di Dafne in Lauro*, dans *La Lira, Rime Boscherecce*, 1647 ; *Nido di colombi in un Lauro*, dans *La Lira, Parte Terza, Capricci*. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 280-289.
- (37) Nadia JULIEN, *op. cit.*, p. 184-185.
- (38) On trouvera une liste des œuvres de l'Antiquité à nos jours dans Jane Davidson REID, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 1, New York, Oxford, 1993, p. 325-335.
- (39) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 77 (l'auteur renvoie à Valentin MÜLLER, *Die Typen der Daphne-Darstellung*, dans *Mitteil. des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 44, 1929, fig. 3 et 4.
- (40) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 77 et pl. 1.
- (41) Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 151-152 et W. STECHOW, *op. cit.*, p. 6 et 14-16. Le titre exact de l'écrit est *L'Épître que Othea deesse de prudence envoie à Hector de Troye*.
- (42) Stechow (*op. cit.*) et Giraud (*op. cit.*, *passim*) ont choisi l'option chronologique. Ils se contentent d'une approche descriptive et parfois fastidieuse des œuvres. Giraud se refuse même à décortiquer le texte d'Ovide pour ses chapitres consacrés à l'iconographie, évitant ainsi de se poser certaines questions qui ont dû venir à l'esprit des artistes.
- (43) Cette gravure a été maintes fois réutilisée : *Ovidii Metamorphoseon Libri ligneis iconibus expressis*, Francfort, 1569 ; *Picta Poesis Ovidiana*, Francfort, 1580 ; édition espagnole, Anvers, 1595, etc. Il existe aussi des copies par H. Holmüller (édition latine de Bâle, 1568), de H. Hewamaul et C. Murer (édition de Leipzig, 1582), ainsi que dans les *Veranderinghe (Amsterdam, 1588-1595)*. Cfr. Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 255 pour l'analyse de la gravure et n. 1 p. 255 pour les références.
- (44) L'estampe ici présentée figurait dans les Collections artistiques de l'Université de Liège dans la fardé «Antoine Sallaert». C'est sous le nom de cet artiste et avec la date 1655 qu'elle a été présentée par Jean Housen dans le récent catalogue de l'exposition *L'arbre que cache la forêt*, (= Collections artistiques de l'Université, fasc. 5/1997, p. 5-6).
- (45) Les Collections artistiques de l'Université de Liège possède un exemplaire de cette gravure sous le n° d'inventaire 7788. (Cfr Jean HOUSEN, *op. cit.*, p. 5).
- (46) Parue dans Michel de MAROLLES, *Le Temple des Muses*, Paris, Sommaville, 1655, Livre II, pl. XIII, p. 99. Cfr Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 513 et fig. 16, p. 508.
- (47) Toile conservée au Musée Bonnat à Bayonne. Cfr. Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, p. 280 et pl. 17. Giraud renvoie à l'article de M. JAFFÉ, *Esquisses inédites de Rubens pour la Torre de la Parada*, dans *Revue du Louvre*, 1964, n° 6, p. 313-322, et W. Stechow montre la peinture réalisée par l'atelier de Rubens et conservée au Prado (*op. cit.*, fig. 51).
- (48) Carlo MARATTA, *Apollon et Daphné*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 46). Carlo CIGNANI, *Apollon et Daphné*, Parme, Palazzo del Giardino (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 33), Louis de SILVESTRE le Jeune, *Apollon et Daphné*, Postdam, château de Sans-Souci (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 38), Gian Battista TIEPOLO, *Apollon et Daphné*, huile sur toile, Washington, National Gallery (Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, pl. 21).
- (49) C'est aussi le cas dans Maître IB à l'Oiseau, *Apollon et Daphné*, xylographie (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 22 ; Ch. AVERY, *op. cit.*, 1998, p. 57) et dans Maître B au Würfel, d'après Giulio Romano, *Apollon et Daphné*, burin (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 21), deux gravures qui auraient pu inspirer le Bernin.
- (50) Maître IB à l'oiseau (cfr note 49), J.-W. BAÛR, *Apollon et Daphné*, 1639, eau-forte (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 57). Hendrik GOLTZIUS, *Apollon et Daphné*, v. 1590, burin (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 58 et Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, fig. 10).
- (51) Autre exemple : Karel van MANDER (1548 - 1606), *Apollon et Daphné*, 1588, plume et lavis, Florence, Musée des Offices (W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 54, et Y. F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, pl. 13). Dans ce cas les deux branches, ou plutôt troncs, parallèles partent des épaules.
- (52) Le vers latin est le suivant : «*Pes modo tam velox pigris radicibus haeret*» (vers 551).
- (53) L'exemple le plus frappant est celui du Maître IB à l'oiseau (cfr note 49 et 50).
- (54) Par exemple dans la gravure de Baür déjà mentionnée en note 50.
- (55) Cfr John POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, 1958, p. 332-333.
- (56) *Apollon et Daphné*, bronze, fin XVII<sup>e</sup> siècle, Dresde, Albertinum. Reproduit dans W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 61.
- (57) *Apollon et Daphné*, ivoire, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Reproduit dans W. STECHOW, *op. cit.*, fig. 62 et dans Raffaello CAUSA et Jean CATHELIN, *Le XVII<sup>e</sup> siècle*, s. l., Hachette, 1965, p. 1578 (coll. «Chefs-d'œuvre de l'art»).
- (58) CHANTELOU, *op. cit.*, p. 35 cité par Avry, p. 55-57).
- (59) *Idem*, p. 55.
- (60) H. HIBBARD, *op. cit.*, n. 10, p. 232.
- (61) On trouvera des informations quand à la chronologie de l'œuvre dans R. WITTKOWER, *op. cit.*, 1966, n° 18 J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, 1970, p. 428 et dans Ch. AVERY, *op. cit.*, p. 55.
- (62) BALDINUCCI, cité par Ch. AVERY, *op. cit.*, p. 55.
- (63) Cfr K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, p. 19.
- (64) Alvar GONZALEZ-PALACIOS, dans K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, p. 19.
- (65) Les intitulés des différentes rubriques qui structurent cette partie de l'article sont empruntés à Pierre FRANCASTEL (dir.), *op. cit.*, p. 246-299.
- (66) Marbre de 1582, Florence, place de la Seigneurie, Loggia dei Lanzi.
- (67) R. J. M. OLSON, *op. cit.*, p. 200.
- (68) Marbre du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., acquis par le Musée du Louvre en 1808 et anciennement dans la collection Borghèse (cfr Geneviève BRESCH-BAUTIER (coord.), *Guide des collections du Louvre*, Paris, 1989, p. 182).
- (69) Le *Lacoon* est conservé au Musée du Vatican et le *Suicide du Galate* au Musée national romain.
- (70) Le *Taureau Farnèse* est conservé au Musée national de Naples. Il a été découvert en 1546 (cfr R. J. M. OLSON, *op. cit.*, p. 196).
- (71) M. FAGIOLO dell'ARCO, dans B. CEYSSON *et al.*, *op. cit.*, p. 169.
- (72) La collaboration de Finelli et du Bernin n'a guère duré. En 1626, Andrea Bolgi, sculpteur originaire de Carrare, s'installe à Rome et attire l'attention du Bernin. Et en 1629, lorsque les commandes des quatre statues colossales qui doivent orner les piliers de Saint-Pierre sont attribuées, le Bernin le recommande plutôt que Finelli. Cet événement signifie la fin de la carrière romaine de Finelli qui retourne peu après à Naples. Rudolf Wittkower considère que, après les grands maîtres, Finelli et Bolgi sont «les sculpteurs les plus remarquables» de la génération du Bernin (R. WITTKOWER, *op. cit.*, 1973, p. 328). Cfr aussi B. BOUCHER, *op. cit.*, p. 64-67 et K. HERRMANN FIORE, dans K. HERRMANN FIORE, Cl. STRINATI *et al.*, *op. cit.*, p. 103-104.
- (73) R. WITTKOWER, *op. cit.*, 1973, p. 327 et n. 3 p. 582.
- (74) K. HERRMANN FIORE, p. 103. Contrairement à ceux d'autres œuvres du Bernin, le *bozzetto d'Apollon et Daphné* n'a pas été conservé.
- (75) P. SOMVILLE, *op. cit.*, p. 100 (chapitre «Le maniérisme italien», p. 95-101).
- (76) A. de MARGERIE, *Avant-propos*, dans Y. BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 2.
- (77) E. d'ORS, *op. cit.*
- (78) Y. BOTTINEAU, *op. cit.*, p. 25.
- (79) A. ANGOULVENT, *op. cit.*
- (80) V.-L. TAPIÉ, *op. cit.*, 1961, p. 23.
- (81) H. HIBBARD, *op. cit.*, p. 56.
- (82) Nous tenons vivement à remercier Mlle Isabelle Leirens et Cécilia Bezzan, ainsi que M. Jean-Philippe Smeers.

Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues  
et des orientalistes de l'Université de Liège

NUMÉRO 17/1998

ART &  
FACT

# L'ARBRE QUE CACHE LA FORÊT



# ART & FACT

Association sans but lucratif  
Place du 20-Août, 7 - 4000 Liège  
Tél. 04/366.56.04 - Fax 04/344.24.38

*Prix de vente - cotisation : 950 F / Rédacteur en chef : Jean-Patrick Duchesne, rue Georges Thone, 14 - 4020 Liège - Tél. 04/341.46.49 / Secrétaires : Yves Randaxhe, rue des Sorbiers, 25 - 4000 Liège - Tél. 04/253.57.46 et Jean-Luc Graulich, place Sainte-Barbe, 2 - 4020 Liège - Tél. 04/343.90.17 / Trésorier : Serge Alexandre, place du 20-Août, 7 - compte n° 340-0901180-88 d'Art&fact, Liège / Comité de lecture : Jean-Patrick Duchesne et Serge Alexandre / Couverture : David Nash.*

Art&fact ISSN 0774-1863