



Giovanni Careri

Envol d'amour
Le Bernin : montage des arts
et devotion baroque

Préface d'Hubert Damisch

8° Mon

47809

INHA Institut National d'histoire de l'Art



090300270005

ÉDITIONS MIMESIS
IMAGES, MÉDIUMS

NOTE À LA PRÉSENTE ÉDITION SOMMAIRE ÉDITION

NOTE À LA PRÉSENTE ÉDITION	7
<i>Hubert Damisch</i>	
PRÉFACE	13
INTRODUCTION	17
LA CHAPELLE FONSECA	29
LA CHAPELLE ALBERTONI	131
SANT'ANDREA AU QUIRINAL	207
CONCOURS INFINI DE PLIS	257
ILLUSTRATIONS	263
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	305

1. L'ouvrage est révisé et corrigé par Hubert Damisch.
2. Pour une bibliographie sur le sujet, voir notamment : Hubert Damisch, *La Chapelle Fonseca*, Cahiers de la Sorbonne, Paris, 1976, pp. 123-130. *Hubert Damisch, L'Architecture de la Plis*, Cahiers de la Sorbonne, Paris, 1976, pp. 123-130. *Hubert Damisch, L'Architecture de la Plis*, Cahiers de la Sorbonne, Paris, 1976, pp. 123-130.

NOTE À LA PRÉSENTE ÉDITION

En collaboration avec l'éditeur Mimesis, nous avons décidé de réimprimer le livre que vous tenez entre les mains¹. Il avait été édité en 1990 à Paris par la Maison Usher, mais en raison de la fermeture de la branche française de cet éditeur, *Envols d'amour* a eu une circulation très réduite et il est vite devenu introuvable. La raison de cette nouvelle parution est l'actualité de la question théorique de l'intermédialité, encore embryonnaire au début des années quatre-vingt-dix mais remarquablement développée depuis une quinzaine d'années². L'une des thèses que j'avais alors soutenue est que le montage inter-médial avait déjà été expérimenté par Gian Lorenzo Bernini dans certaines de ses chapelles et autels. La configuration de cette opération se présente comme un dépassement des limites de chacun des arts et acquiert ainsi une dimension théorique dans la mesure où elle viole – et donc exhibe – les règles que chaque art implique. La question annexe de la position du spectateur dans le « *composito* » maintient, elle aussi, toute son actualité, tant les cas étudiés sont exemplaires de l'analyse de l'énonciation visuelle. En revenant sur ce texte après plus de vingt-cinq ans, il me semble nécessaire de renvoyer à quelques études qui ont corrigé, en partie, les « données documentaires » que j'avais réu-

1 Il s'agit d'une réimpression à l'identique y compris pour la « Pré-face de Hubert Damisch ».

2 Pour une généalogie de la notion d'intermédialité, cf. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, suardi, media, dispositivi*, Turin, Einaudi, 2016, pp. 158-164). Sur le montage inter-médial cf. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare e testimoniare il mondo visibile*, Rome-Bari, Laterza, 2010.

nies, sans, cependant, invalider mes thèses et les implications théoriques qui les alimentent.

Un article de Fabio Barry, paru dans *The Art Bulletin* en 2004, présente de nouveaux documents sur la Chapelle Fonseca qui permettent de corriger quelques imprécisions relatives aux grands anges qui portent le cadre et au faux marbre polychrome, qui n'appartient pas à la réalisation originale mais a été ajouté au XIX^e siècle et ensuite enlevé lors de la dernière restauration¹.

Le livre de Karen Shelley Perlove sur la chapelle Albertoni, publié en 1990 et résultant de la thèse de doctorat que j'avais consultée et citée, ne présente pas de variations qui m'induisent à revoir mon interprétation. Je dois cependant rappeler que l'autrice a documenté le fait que le drap qui relie la niche de l'autel était, à l'origine, en bois et qu'il a été remplacé par le jaspe en 1702 seulement, suite à une commande de Don Angelo Palluzzo Altieri. Perlove avance l'hypothèse que la forme et la polychromie du drap d'origine auraient été conservées : mon analyse demeure donc valide en substance².

La restauration récente de l'église de saint André au Quirinal a été accompagnée par une publication collective qui contient un article de Valeria Di Giuseppe Di Paolo sur le rôle du tableau d'autel dans le « composto ». Il s'agit d'une contribution inté-

3 L'auteur signale mon lapsus, ici corrigé, à propos de l'attribution du tableau d'autel à Giacinto Gimignani à la place de Ludovico Gimignani. Par ailleurs, les grands anges qui soutiennent le cadre ne sont pas en bronze mais en stuc, ils ont été peints en couleur bronze en 1691. Le panneau rectangulaire en faux marbre a été ajouté en 1824 substitution de ce panneau avec un fond bleu ciel est considérée "discordante" par l'auteur de l'article et je partage son avis, cf. Fabio Barry, « New Documents on the Decoration of Bernini's Fonseca Chapel », *The Burlington Magazine*, vol. 146, n° 1215 (juin 2004), pp. 396-399, note 1.

4 K. Shelley Perlove, *Bernini and the Idealisation of Death*, The Pennsylvania State University Press, 1990, p. 17.

ressante mais dépourvue d'éléments relatifs à la question théorique du « composto ».

En 2005, Tomaso Montanari a publié dans *Studi secenteschi* une note philologique sur le terme « bel composto » dans laquelle il soutient que la formule rapportée par Baldinucci et par Domenico Bernini a été surévaluée et qu'on ne peut pas l'attribuer au Bernini⁵. D'après Montanari, les deux biographies du Bernini ne sont pas indépendantes : le fils aîné de l'artiste, monseigneur Pier Filippo, aurait préparé les documents envoyés à Baldinucci, alors que l'autre fils, Domenico, aurait écrit sa propre biographie plus tard, en se fondant sur la documentation utilisée par Baldinucci, par le texte biographique qu'il avait rédigé et sur d'autres matériaux supplémentaires. Cette reconstruction explique la proximité des deux biographies : celle de Domenico étant largement calquée sur celle de Baldinucci. D'après Montanari, cependant, le fils du Bernini ne comprend pas toujours le sens du texte qu'il reprend et il se serait, en particulier, trompé en changeant quelque peu la phrase de Baldinucci qui se réfère au « bel composto », son père, écrit-il « a atteint la perfection en étudiant sans relâche et en sortant parfois des règles sans jamais les violer ». Cette phrase est paradoxale : comment en effet sortir des règles sans les violer ? Voici en revanche, la phrase de Baldinucci : « Il est universellement reconnu qu'il a été le premier à avoir essayé d'unir l'architecture avec la sculpture et la peinture de telle façon que de toutes on puisse faire un « bel composto » ; ce qu'il fit en enlevant certaines odieuses uniformités d'attitudes, et en brisant parfois, sans les violer, les bonnes règles, mais sans toutefois s'obliger à en suivre une :

5 V. Di Giuseppe Di Paolo, « Il Martirio di sant'Andrea del Borghognone nella formulazione del "bel composto" berniniano : genesi, elaborazione visiva e fortuna iconografica », in M. Bevilacqua, A. Capriotti, *Sant'Andrea al Quirinale. Il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*, Rome, De Luca, 2016, pp. 93-102.

6 T. Montanari, « Il "bel composto" ». Nota filologica su un nodo della storiografia berniniana », *Studi secenteschi*, vol. XLVI, 2005, pp. 195-210.

et il disait à ce propos que celui qui ne sort parfois de la règle jamais ne la dépasse... ». La différence est dans l'usage du singulier « règle », *la regola*, pour indiquer « l'usage scolaire et médiocre du langage architectural », que le Bernin aurait dépassé, alors que le pluriel « règles » renvoie au canon formel de l'architecture que l'artiste aurait toujours respecté.

Montanari suggère que cette subtile différence d'usage du terme « règle » implique un argument défensif que Baldinucci oppose aux détracteurs du Bernin (Milizia et Bellori) qui, en l'associant à Borromini, critiquaient la violation du canon « les règles ». Selon Baldinucci, le Bernin se serait octroyé beau-coup de libertés, en violant ainsi la « règle » (la médiocrité), comme Michel Ange l'avait fait à Saint Laurent, d'après Vasari. À la différence de Vasari, cependant, le biographe du Bernin s'impose de montrer « comment la nouveauté berninienne s'insère dans la tradition sans traumatismes », et pour cette raison ajoute que l'artiste n'a jamais violé « les règles ». Montanari en conclut que le terme « composto » n'a pas été inventé par le Bernin, comme je le pensais à la suite de Irving Lavin, mais par Baldinucci lui-même qui le reprend de la *Vie de Michel-Ange* de Vasari où le terme *ornamento composto* « ornement composé » est utilisé pour la *Sagrestia Nuova*. La démonstration est convaincante, surtout en ce qui concerne la fonction stratégique et défensive du terme « règle » chez Baldinucci. J'ai cependant fait de cette notion un usage plus large qui englobe ce que la prise de « licence » et « la rupture du canon » ont en commun, à savoir des opérations de composition qui n'obéissent pas à des règles préétablies mais établissent une règle nouvelle en l'appliquant à chaque « composto » différemment. Cette relation entre créativité et normativité, proche de la réflexion kantienne sur l'imagination, se mesure au paradoxe d'une théorie du singulier, que j'ai repris en me situant dans la perspective de « l'objet théorique ». Le cadre strict de la normativité artistique propre à

la critique de l'époque ne me semble pas, en revanche, suffisant pour théoriser les opérations mises en œuvre par Bernin. Dans la perspective du montage des arts, j'ai tenté de faire apparaître comment chaque art prend le relais d'un autre en jouant sur les limites constitutives de chacun. Par ailleurs, selon Montanari, le terme « composto » s'appliquerait à la seule architecture, alors que les deux biographes se réfèrent explicitement à l'opération qui permet « d'unir l'architecture avec la sculpture et peinture ». Il s'agit, d'après lui, « d'une conception sculpturale et picturale du langage architectural » : je considère pour ma part qu'il a réalisé une opération de montage des arts. Analyser dans le détail telle opération est l'objet de mon livre, et « composto » est le terme que je continue de trouver adéquat pour nommer un ensemble de dispositifs de connexion entre des médiums et des registres sémiotiques hétérogènes, que Bernin a élaborés de manière tout à fait originale.

La discussion pourrait se poursuivre autour d'un élément important, qui reste assez implicite dans la « note philologiques » publiée dans *Studi secenteschi*. Si l'on admet qu'il y a « montage des arts », peut-on affirmer que le Bernin non seulement savait ce qu'il faisait, mais qu'il ait pu inventer un terme approprié à cette « invention » ? La question est pour moi d'importance secondaire : je ne veux pas reconstruire l'intention de l'auteur

paradigmes interprétatifs, autant ceux-ci sont, à leur tour, remis en forme par la résistance opposée par l'œuvre elle-même. Voir Y.-A. Bois, D. Hollier et R. Krauss, « A Conversation with Hubert Damisch », *October*, vol. 85, été 1998, pp. 3-17 ; Louis Marin a prêté, à sa manière, l'heuristique de l'objet théorique, notamment dans *Opacité de la peinture* (Paris, Usher, 1989), Paris, EHESS, 2006. Pour une « application » à l'art contemporain, voir M. Bal, « Narrative Inside Out : Louis Bourgeois's *Spider* as Theoretical Object », *Oxford Art Journal*, vol. 22, n° 2, 1999, pp. 101-126. J'ai proposé une discussion de ce modèle par rapport à la chapelle Sixtine dans G. Careri, « Time of history and time out of history. The Sistina Chapel as theoretical object », *Art History*, vol. 30, n° 3, juin 2007, pp. 326-348. J'ai repris et développé ce travail dans *La torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris, EHESS, 2015.

7 Hubert Damisch définit comme « objet théorique » la construction théorique et historique produite à partir d'une œuvre singulière, il précise qu'autant celle-ci est éclairée par l'application de différents

mais au contraire examiner comment chacun des « composés » produit du sens par son opération propre. Expliciter cette forme d'élaboration permet de mesurer la dimension théorique de l'œuvre elle-même, indépendamment du lexique utilisé par les traités et par les témoignages. Je dois convenir avec Montanari que les deux énoncés à propos du « composto » ne sont pas suffisants pour attribuer au Bernin l'invention du terme, mais rien ne permet de l'exclure par principe, et, de toute manière, il reste à prendre en charge l'opération de montage – sémiotiquement productrice – propre aux œuvres elles-mêmes. Il est de fait fort probable que pour l'artiste la dimension théorique de l'opération « composto » ait été presque entièrement absorbée dans le « faire ». Pour la décrire, j'ai utilisé indifféremment le terme historiquement contemporain de « composto » et celui de « montage » qui date du XX^e siècle. Il s'agit d'instruments théoriques nécessaires pour décrire des opérations de production du sens et non de termes critiques ou normatifs. Ce n'est pas ici le lieu de poursuivre une discussion, pourtant essentielle, entre une histoire de l'art qui se fonde essentiellement sur les œuvres et une histoire de l'art travaillant sur les documents et sur les témoignages. Il s'agit de perspectives toutes deux complémentaires et nécessaires à une discipline qui aurait aujourd'hui intérêt à discuter plus ouvertement ses présupposés et à faire émerger ses différences de méthode.

HUBERT DAMISCH
PRÉFACE

Stôt entré à Sant'Andrea au Quirinal, le visiteur doit faire face à quelque chose comme un paradoxe, sinon comme un défi. Là où, dans l'église toute proche de San Carlo alle Quattro Fontane, construite par Borromini une vingtaine d'années auparavant, l'intérieur sur plan ovale s'étend longitudinalement, du portail jusqu'à l'autel qui en occupe l'autre extrémité, pour former une manière de nef, il en va tout autrement avec l'église du Bernin : l'édifice se développe ici transversalement, la ligne qui va du portail à l'autel correspondant à l'axe le plus court de l'ellipse. Mais la comparaison ne s'arrête pas là : à San Carlo, la nef à demi obscure conduit à un autel des plus modestes, éclairé par la seule bougie du Saint Sacrement, comme la coupole au décor géométrique intriqué l'est, de façon diffuse, par la lanterne ; à Sant'Andrea, la lumière pénètre à flots par les fenêtres ouvertes à la base de la coupole, alors que celles de la lanterne sont dotées de vitres teintées de jaune, à demi opaques, dont la luminescence étouffée isole cette lanterne de la voûte à nervures dorées. Et quant à l'autel, surmonté qu'il est par un tableau de grandes dimensions lui-même entouré d'un envol d'anges en stuc doré, il s'inscrit dans un chœur qui s'ouvre derrière l'écran formé par quatre colonnes monumentales en marbre veiné de rouge, comme le sont encore les pilastres qui en décorent le fond.

Ceci ne serait rien si celui que j'ai nommé le visiteur n'était, d'entrée de jeu, établi en position de spectateur par l'effet d'un dispositif calculé dans lequel les ressources qui sont celles de la peinture et de la sculpture se combinent à celles de l'architecture pour concourir à la création de ce que Giovanni Careti,

reprenant à son compte la notion introduite par Baldinucci dans sa *Vie du Chevalier Bernin*, a choisi d'analyser sous le titre du « bel composito ». La figure du saint crucifié que donne à voir le tableau d'autel échappe au cadre de la représentation, tournée qu'elle est elle-même vers un spectacle que ni le visiteur, auquel il est interdit de pénétrer dans le chœur, ni les figurants qui assistent, dans la peinture, au martyre, ne sont admis à contempler. En revanche, le visiteur qui vient de pénétrer dans l'église, et qui se trouve immédiatement face au chœur, ne saurait manquer d'être frappé par la grande figure sculptée, en stuc blanc, établie sur la corniche, au dessus du chœur, et qui semble avoir été saisie (au sens où l'on parle, au cinéma, d'un « arrêt sur image ») dans son mouvement ascendant, lequel n'est pas suggéré seulement par l'attitude du saint, caractéristique d'une « montée au ciel », mais par l'interruption des lignes architectoniques du fronton, qui en est le corollaire en même temps que l'indice.

Dans son étude du « bel composito », Giovanni Careri a eu raison de vouloir rompre avec le modèle scénographique et la référence au théâtre, qui prend en l'occurrence figure de lieu commun : si « composito » il y a, les procédures qui le définissent aussi bien que les effets auxquels il vise ne doivent rien au « théâtre » qui pourrait être celui de la peinture, pas plus qu'à celui de la sculpture ou de l'architecture. Ce à quoi l'on a affaire, en l'espèce, est plus proche de ce qu'un homme de cinéma comme Eisenstein a nommé le « montage des attractions » : soit une séquence calculée qui mobilise des éléments hétérogènes tant par leur substance que par le régime sous lequel ils appellent aux sens ou à l'entendement pour les faire concourir à une synthèse expressive qui vise à agir sur le spectateur, à le manipuler, à le mouvoir, à l'« agiter » (au sens qui pouvait être celui de l'*agitprop*). À la différence près que là où le cinéma ré-duit les attractions à l'unité d'une même substance en définitive photographique, le « bel composito » tire au contraire parti de la démultiplication affirmée des matières, pour mieux brouiller ou déplacer les frontières entre peinture, sculpture et architecture, et si bien pervertir ou transposer les contraintes et les règles

traditionnelles auxquelles obéissaient ces trois arts que la différence même qui peut-être entre eux joue en l'espèce comme un facteur de synthèse, ou d'intégration. C'est ce jeu que Giovanni Careri s'est proposé de mettre au jour, sur l'exemple de trois chapelles du Bernin, et ce par les moyens d'une *description* qui, d'être poussée au-delà des limites du genre, prend ici valeur de méthode, en même temps qu'elle assume une dimension proprement théorique, sinon métaphysique.

La référence à la notion de « montage », empruntée qu'elle est au cinéma, n'en fait pas moins problème dès lors que cette notion était parfaitement étrangère, et pour cause, à la pensée esthétique du temps. Sauf à vouloir, avec Eisenstein, que le cinéma représente une manière de synthèse, au sens hégélien du terme, des arts du passé, et qui les « dépasse » tout en les intégrant, en même temps qu'il en fournirait rétrospectivement la clé, à la façon dont l'anatomie de l'homme fournirait, à en croire Marx, la clé de celle du singe. Mais ce problème, qui est celui de la nécessité en même temps que du bon usage de l'analyse chronisme en matière d'histoire de l'art, en rejoint un autre, plus fondamental encore s'il est possible, et auquel le texte de Giovanni Careri fait constamment écho : s'agissant, dans ses propres termes, de « donner au processus de contemplation induit par le « bel composito » une détermination historique précise », on ne saurait de toute évidence y réussir qu'en procédant à une manière de variation eidétique, nourrie entre autres par la connaissance de l'angéologie et de la littérature mystique (à commencer par les *Exercices* de Loyola), mais qui a nécessairement son départ dans l'expérience à laquelle est actuellement soumis, aujourd'hui encore, quiconque entre dans l'église Sant'Andrea pour y être aussitôt transformé en spectateur. Le propre du « bel composito », sa détermination constitutive est qu'il produise, comme la condition de son opération, le spectateur qui en est, en fin de compte, le vrai matériau. Force est à présent au visiteur d'entrer dans les bonnes grâces du sacristain pour être admis à pénétrer dans le chœur et à contempler à son tour la vision, peinte dans le lanternon, dont est honoré tout à la fois le saint crucifié sur la toile et l'officiant de la messe,

au moment de l'élevation. Cette intrusion revêt tous les dehors d'une indiscretion, dès lors qu'elle correspond à une manière de court-circuit dans le réseau de l'expérience initiatique à laquelle étaient soumis les novices, conformément à l'enseignement de Loyola. Elle n'en répond pas moins, à sa façon, à l'opération même qui est celle de l'art : une opération (comme le démontre superbement l'analyse que Giovanni Careri a donnée du « *bel composto* ») qui n'aura pu produire, en son temps, les effets dont la description formelle, élayée qu'elle est par un savoir historique sans faille, est à même de démontrer les mécanismes, que parce qu'elle en appelle aujourd'hui encore en nous à ce « spectateur transcendantal » dont ce livre – et c'est là ce qui en fait tout le prix – impose l'idée avec une force, une insistance toujours renouvelées.

Hubert Damisch

INTRODUCTION*

E concetto molto universale ch'egli sia stato il primo, ch'abbia tentato di unire l'architettura colla scultura, e pittura in tal modo che di tutte si facesse un bel composto ; il che egli fece con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendo talora senza violarle le buone regole, ma senza obbligarsi a regola : ed era suo detto ordinario in tal proposito, che chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai.¹

Il est universellement reconnu qu'il a été le premier à avoir essayé d'unir l'architecture avec la sculpture et la peinture de telle façon que de toutes on puisse faire un « *bel composto* » ; ce qu'il fit en enlevant certaines odieuses uniformités d'attitudes, et en brisant parfois, sans les violer, les bonnes règles, mais sans toutefois s'obliger à en suivre une ; et il disait à ce propos que celui qui ne sort parfois de la règle jamais ne la dépasse...

Cette formule de Filippo Baldinucci aussi riche de contenu que puissamment synthétique porte témoignage de la conviction, universellement partagée à son époque, que le Bernin avait réalisé un nouveau type d'intégration entre les arts. Toute son œuvre peut être en effet interprétée du point de vue de l'insertion de la sculpture dans l'espace architectonique, ou de l'architecture dans l'espace urbain, mais la réalisation la plus complète du « *bel composto* » se trouve dans les intérieurs des chapelles et des églises : parce qu'y est dévolu à la peinture un rôle déterminant, mais aussi parce que l'intérieur de la chapelle baroque est un organisme autonome et total, un monde

* Dans les citations p. 42-43, 82-83 et 247-248, c'est moi qui souligne.
1 F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, (Florence, 1682), S. S. Ludovici (éd.) Milán, 1948, p. 140.

obscur, fermé en bas par une balustrade et éclairé en haut par la lumière d'une lanterne. Recouvert d'une lumineuse voûte céleste, ce sombre lieu terrestre est peuplé de corps peints, de corps de marbre, de stuc et de chair. Y sont représentés les « envois d'amour » des âmes amoureuses de l'Époux, les morts extatiques des martyrs et l'intense dévotion des fidèles. Les métamorphoses des âmes parviennent à la visibilité à travers les transformations des corps. Ce sont de mystérieuses alchimies où se fondent le divin et l'humain, la vie et la mort, le plaisir et la douleur, l'effort et l'abandon : des événements qui ne peuvent trouver de représentation en dehors de la tension issue de la coprésence des opposés. Les surfaces des corps, l'épiderme des marbres, les plis des tissus se déforment et se recomposent selon un schéma formel qui met en place des antonymes, l'oxymoron : ils sont tendus et détendus, pliés et dépliés, lumineux et obscurs. Ce type de configuration des matériaux et des figures comme des contenus pathétiques est organisé en une sorte de « montage », fait de progressions d'une composante du « composto » à l'autre. L'intégration de formes artistiques soumises à différents régimes de règles présente en effet l'avantage de comprendre une série de sauts de niveau pouvant accueillir le développement à la fois irrégulier et continu d'un processus. Les conversions d'une composante en une autre sont les seuls critiques de sa dynamique. Ses progrès et ses revirements prennent forme dans le passage d'une figure sculptée à une figure peinte, dans le passage d'une figure érigée, dans la transformation du stuc en marbre, dans l'échange entre le concept et le percept, dans la transformation du général en particulier...

Pour montrer le fonctionnement du « composto », j'ai choisi d'étudier trois ensembles construits par le Bernin à Rome entre 1664 et 1675 : la chapelle Fonseca à San Lorenzo à Rome entre (1664-1675), la chapelle Albertoni à San Francesco in Lucina (1665-1674) et l'autel de l'église de Sant'Andrea au Quirinal (1658-1670). Des contraintes architectoniques différentes ont présidé à la conception de ces trois lieux. Alors que le premier est une chapelle qui respecte l'espace qui lui est accordé par le

plan général de l'église, le second résulte de l'importante modification d'une chapelle préexistante. L'autel du Quirinal enfin n'a de sens que dans le cadre d'une église entièrement projetée par le Bernin. La chapelle Fonseca et l'église du Quirinal doivent être analysées en relation avec les pratiques dévotionnelles jésuites, alors que la chapelle Albertoni a été conçue dans un contexte spirituel carmélitain et franciscain. Cependant, en dépit de ces différences, les trois ensembles peuvent être comparés comme « compost » pour le rôle majeur qu'y joue la relation entre peinture, architecture et sculpture.

Si ces trois lieux sont l'objet particulier de mon analyse, la problématique du « bel composto », telle qu'elle est posée par Baldinucci, nous renvoie à une question qui est explicitement au centre de la réflexion esthétique depuis l'époque de la *Critique du jugement* : celle de l'unification non discursive d'un multiple hétérogène dans la représentation. L'hétérogénéité des arts dans le « composto » est plus riche et plus articulée que l'hétérogénéité propre à chacun des arts considérés isolément. L'unification des trois systèmes de représentation demande en effet la violation des règles de chacun d'eux et leur recomposition selon une nouvelle règle. Toutefois, si la nécessité d'une règle nouvelle est une condition générale, elle ne pourra pas être la même pour chaque « composto » en particulier. Le thème du « composto » et sa destination spécifique, de même que le choix des matériaux ou la distribution des couleurs, sont autant d'exemples d'éléments qui, chaque fois, doivent de nouveau se composer en une unité. Comme dans le jugement réfléchissant de Kant, l'opération « bel composto » est le schéma général de ce qui, à chaque nouvelle occurrence, se réalise lors d'une occasion particulière.

La composition du « composto » doit être dès lors considérée de deux points de vue : celui de sa construction par l'artiste et celui de sa réception par le spectateur croyant. Le montage particulier de chaque « composto » amène chez l'observateur une opération particulière de recomposition, un « libre jeu des facultés » différent. Si, cependant, nous essayons de reconstruire la réception d'un spectateur virtuel mais historiquement

déterminé, il nous fait tenir compte de la forme de contemplation, elle-même historiquement définie d'après les règles d'un jeu entre l'entendement, l'imagination et l'affect, jeu qui, dans notre cas, est moins libre que dans la formulation kantienne. En effet, la réception du « *composito* » se réalise à l'intérieur d'une pratique de dévotion impliquant non seulement un système de croyance, mais aussi une discipline de l'affect et de l'imagination : un entraînement spécifique de l'esprit qui, associé à un protocole rituel, peut transformer le croyant grâce à ses effets sacramentels. Notre reconstruction hypothétique d'un spectateur virtuel devra donc se fonder sur la relation entre les indications qui sont inscrites dans chaque « *composito* » par la forme particulière de son montage et les schémas spécifiques des différentes formes de la contemplation chrétienne du XVII^e siècle.

Les chapelles du Bernin ont souvent été décrites en termes théâtraux pour à la fois rendre compte de leur décoration globale et de leur efficacité émotionnelle sur le spectateur. Cependant, bien que les « *compositi* » soient des machines de l'émotion, référence au théâtre me semble apporter plus de confusion que de clarté, d'autant que le paradigme théâtral demeure presque toujours un modèle trop général tant du point de vue théorique que historique.

L'adhésion de l'observateur du « *composito* » se réalise à travers l'application d'une forme spécifique de contemplation à la recomposition d'un ensemble d'éléments de contemplation et hétérogènes. La dynamique émotionnelle et cognitive de la contemplation trouve ses ressorts dans la dynamique des sauts entre peinture, sculpture et architecture. La référence au théâtre, en revanche, réduit l'hétérogénéité constitutive des « *composito* » à un unique dénominateur extérieur, au lieu de permettre de le démonter afin de chercher à comprendre comment chacune de ses composantes exerce une fonction particulière. Le terme « *composito* », forme substantivée du processus de composition (« *composet* »), désigne l'aboutissement du procès de composition. Dans son *Traité de la peinture*, Léonard emploie le mot pour définir le travail du poète :

Se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro che un adunatore di cose rubate a diverse scienze, colle quali egli fa un composito bugiardo, o con più onesto fine dire un composito finto².

Si tu veux trouver l'office propre au poète, tu trouveras qu'il n'est rien d'autre que celui qui rassemble des choses volées à diverses sciences, avec lesquelles il fait un ensemble (*composito*) menteur, ou pour dire plus poliment un ensemble feint.

Sa valeur fondamentale, la référence à l'hétérogénéité, se retrouve dans son usage spécifiquement architectonique. L'ordre « *composito* » (*composite*) est en effet caractérisé par l'association de l'ordre ionique à l'ordre corinthien, particulièrement dans les chapiteaux. Il n'est peut-être pas sans intérêt de signaler que Serlio présente la genèse de ce quatrième ordre comme une rupture des règles propres aux ordres grecs : c'est elle qui aurait permis aux Romains d'inventer une règle nouvelle.

La formulation de Baldinucci met l'accent sur l'originalité du « *composito* » berninien en insistant sur son caractère de processus et en particulier sur les moments de violation des règles qui permettent de passer d'un système de représentation à un autre et d'un registre expressif à un autre. Dans les réalisations du Bernin, l'opération « *bel composito* » comprend donc des procédures qui relèvent du montage, à condition d'entendre cette notion avec la rigueur théorique que lui donne Sergei Eisenstein³. Celui-ci entend justement par ce terme l'ensemble des opérations de commutation entre les différents systèmes de représentation ou entre les différents registres expressifs.

Pour Eisenstein, le cinéma, grâce aux vertus de la caméra et à celles du montage, peut réaliser, mieux que les autres arts, cette composition particulière d'éléments sensoriels, émotionnels et conceptuels qui différencie l'objet esthétique de tout autre type

2 Leonardo da Vinci, *Traitato della pittura*, Vaticano Urbinate 1270, vol. I, première partie, chap. 28

3 S.M. Eisenstein, *Neravnovesnaia priroda*, Moskva, Iskustvo, 1964, vol. III, trad. franç. *La non-indifférente nature*, Paris, UGE 10/18, 1976.

d'objet. Comme le Bernin, Eisenstein travaille sur les sauts de niveau et sur les conversions entre composantes hétérogènes, en calculant les effets sensoriels, pathétiques et cognitifs. Comme Eisenstein, le Bernin comprend que l'association de plusieurs arts dans un « *composito* » ou dans un « *montage* » est un progrès seulement à condition de préserver la spécificité de chacun et de calibrer les passages de l'un à l'autre en fonction des effets pathétiques et cognitifs produits sur le spectateur. Le « *bel composito* », comme le montage d'Eisenstein, mais selon des procédures particulières et chaque fois différentes, est une opération de décomposition et de recomposition d'un multiple hétérogène qui s'accomplit dans le spectateur.

La dynamique du « *bel composito* » dans les chapelles du Bernin ne peut être ni comprise ni décrite si l'on se limite à fixer la signification de toutes les composantes à travers une série d'enquêtes iconographiques consacrées séparément à chacune d'elles. L'identification des motifs ou des figures est nécessaire, mais doit être coordonnée à la reconstruction des mécanismes qui permettent le passage entre les différentes composantes qui « *composito* » et en déterminent la réception. La majeure partie des études existantes ignore ces dispositifs de fonctionnement ou de « *mise en œuvre* » et parvient à des résultats qui ne sont certes pas toujours inexacts, mais qui restent souvent trop généraux ou parfois même inconsistants. L'identification de la signification de chaque élément doit être vérifiée sur la base de son adéquation à la règle de montage du « *composito* ».

Entre deux interprétations possibles, on devra donc privilégier celle qui s'adapte le mieux à la cohérence de l'ensemble et non pas celle qui s'explique le mieux à partir d'un ensemble extérieur. Sinon, on se retrouve avec une série d'images sources disjointes et incohérentes qui ne peuvent donner lieu qu'à des interprétations faibles et trop générales.

La prise en considération des mécanismes de « *mise en œuvre* » du « *composito* » nous oblige donc à considérer en même temps le sens de chacune des composantes, leur montage et leurs effets sensibles, cognitifs, pathétiques et de croyance sur un spectateur virtuel. Autrement dit, si au lieu de nous poser la question « *qu'est-*

ce que cela signifie ? », nous nous demandons aussi « *comment cela signifie ?* », ou encore « *quels effets cela produit-il ?* » et « *À l'intérieur de quelle pratique de dévotion ?* ». nous nous trouvons nécessairement obligés de développer nos recherches et nos analyses sur le fond et dans le champ d'une théorie de l'énonciation et de ses structures formelles⁴. La chapelle ou l'autel ont été conçus par quelqu'un et pour quelqu'un et comprennent un certain nombre d'éléments qui inscrivent le spectateur et la situation de leur réception dans la configuration du montage du « *composito* » lui-même et dans ses dispositifs de présentation. Les points de vue privilégiés à l'intérieur de l'architecture de la chapelle, les regards directs à l'observateur, la situation des cadres et les positions des anges qui les soutiennent, sont autant d'exemples d'éléments de « *présentation-de-la-représentation* » déterminant un réseau spécifique des positions du spectateur. Le parcours virtuel qu'il effectue à travers ce réseau de positions possibles est étroitement articulé avec les « *sauts* » et les passages caractérisant la dynamique du montage de chaque ensemble.

J'ai étudié chaque « *composito* » comme un « *objet théorique* »⁵, c'est-à-dire sans lui appliquer une théorie préconçue, mais en essayant d'expliquer le travail théorique que chaque « *composito* » implique. Cette démarche inductive impose beaucoup de contraintes : elle oblige à une description et à une analyse extrêmement minutieuse et interdit que l'on s'éloigne de l'objet par des généralisations sans règle. Dans le va-et-vient entre la description du fonctionnement de l'objet et la construction du schéma des effets qu'il provoque, la théorie ne saurait se passer de l'histoire, ni l'histoire de la théorie. Ni l'une ni l'autre ne sont les cadres figés dans lesquels le « *composito* » doit trouver sa place, mais elles sont la théorie et l'histoire que le « *composito* » lui-même produit, les cadres qu'indissolublement il construit.

- 4 L'analyse de la structure et du fonctionnement du mécanisme formel de l'énonciation, inaugurée par E. Benveniste, a été étendue du champ du discours à celui du texte et de l'image par L. Marin.
- 5 Objet théorique : cette formule est utilisée par H. Damisch et L. Marin depuis une dizaine d'années.

Mon interprétation a donc un but différent et peut-être ambiguë que celui d'une simple analyse iconographique. Plus se donne l'objectif idéal de fonder l'analyse dans la description des mécanismes de mise en œuvre de chaque ensemble particulier. Cette méthodologie qui construit un type de connaissance différent de celui de l'iconographie, fait émerger de nouvelles articulations à l'intérieur de « *compositi* » déjà étudiés d'un autre point de vue et constitue en outre un instrument efficace pour le contrôle de l'analyse iconographique elle-même. Les recherches consacrées aux chapelles du Bernin et, plus généralement, l'ensemble des analyses iconographiques des vingt dernières années, accordent aux arts visuels un seul type de complexité : celui de l'identification des motifs, des figures et des programmes iconographiques. Le « *bel composito* » est un bon exemple pour démontrer que les arts visuels ne sont jamais la simple illustration d'un texte et ont une manière particulière de signifier. Naturellement cet objectif ne me conduit pas à renoncer à la lecture et à l'analyse de tous les textes du XVII^e siècle qui peuvent apporter quelque lumière sur le fonctionnement de chaque « *bel composito* ». Mis à part les rares documents relatifs à la commande de l'œuvre, j'ai accordé une attention particulière à la commande de mystiques contemporains, en y mettant en valeur les textes linguistiques et les figures théoriques ayant une configuration formelle semblable à certaines solutions adoptées par le Bernin. J'ai étudié en outre les écrits nécessaires à la reconstruction des schémas historiquement déterminés de la reconstruction des par chaque « *bel composito* ». Enfin, j'ai analysé les formulations théologiques relatives à l'efficacité sacramentelle induite formes d'usage de la chapelle.

Au cours de mes analyses, je me réfère souvent aux études ayant précédé la mienne, et en particulier au livre que Irving Lavin a dédié à *Bernini and the unity of visual arts*⁶. Dans ce livre, qui contient les premières analyses explicitement consacrées à la problématique de l'intégration des arts, Lavin a étu-

dié un groupe de travaux réalisés par le Bernin entre 1630 et 1647, suivant une progression qui culmine avec le « *bel composito* » de la chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria (1647). Ses analyses, minutieuses et riches de suggestions, ont été précieuses pour ma recherche, mais l'orientation méthodologique différente m'a conduit à élaborer une autre conception du « *composito* ».

La chapelle Cornaro synthèse et recueille pour I. Lavin les progrès réalisés dans les œuvres précédentes : les « *compositi* » sont donc reliés les uns aux autres selon la chronologie d'une série progressive. Les solutions réalisées dans chaque « *composito* » s'expliqueraient en fonction de celles qui les ont précédées. Cette stratégie d'interprétation historique a l'inconvénient d'être appliquée séparément à chaque élément du « *composito* » et conduit Lavin à faire passer au second plan la question de la cohérence interne de l'ensemble et de son fonctionnement. Alors qu'il étudie séparément l'architecture, la sculpture et la peinture, j'ai cherché quant à moi à mettre en évidence et à caractériser un groupe de noeuds problématiques concernant les modes d'articulation des trois arts et les façons dont ils se dépassent et se transcendent. Cette dimension dynamique de « mise en œuvre » du « *composito* », ainsi que l'opération de réception qui lui correspond, est pratiquement absente des analyses de Lavin et des autres textes consacrés à la question ou en tout état de cause se trouve toujours subordonnée à l'identification préliminaire et déterminante des motifs iconographiques sur la base de textes ou d'œuvres de la même époque ou antérieurs.

Ma série de « *compositi* », bien qu'elle comprenne un groupe d'œuvre qui, au moins partiellement contemporaines entre elles, appartiennent toutes à la dernière phase de l'activité du Bernin, n'est pas chronologique. Chaque « *composito* » est soumis à une analyse interne ayant pour but de déterminer un certain nombre d'invariants et de différences. Cette approche de type structural a l'avantage de pouvoir proposer et démontrer, par exemple,

6 I. Lavin, *Bernini and The Unity of Visual Arts*, New York-Londres,

Oxford University Press, 1980. Je cite la traduction et mise à jour italienne, *Bernini e l'unità delle arti visive*.

que la sculpture de l'âme en apothéose de Sant'Andrea au Quirinal fonctionne comme l'emblème du cœur en flammes enchaîné sur l'autel de la chapelle Albertoni, ou encore celui de disposer d'un éventail de possibilités formelles et d'un schéma de transformations permettant de comparer les mécanismes des trois « compositi » et non pas uniquement leurs composantes.

Cette organisation de la série me conduit à laisser nettement de côté la conception téléologique, d'origine vasarienne, d'une histoire de l'art qui naît d'elle-même pour évoluer selon une ligne ascendante ou descendante.

L'ordre de la série correspond à la progression de ma recherche : j'ai transposé et développé certaines questions qui m'étaient apparues dans l'étude de la chapelle Fonseca, à San Lorenzo in Lucina, dans celle de la chapelle Albertoni à San Francesco a Ripa et enfin dans l'analyse de l'autel de l'église de Sant'Andrea au Quirinal. Au fur et à mesure que la recherche avançait, les « compositi » réagissaient l'un sur l'autre. Les invariants et les singularités se précisaient selon un ordre qui n'est assurément pas celui suivi réellement par le Bernin, mais selon un style de pensée qui n'est pas moins en affinité avec le travail de l'artiste. Pour des chantiers aussi longs, le modèle du peintre travaillant en même temps trois tableaux, le modèle sans à travers leurs ressemblances et leurs différences, les pen- effet probablement plus proche de la dynamique de la création artistique qu'un schéma strictement chronologique. Les trois parties qui composent le livre ne sont pas trois monographies exhaustives et ne conduisent pas à des progrès substantiels de type documentaire. Chacune d'entre elles comprend un résumé rapide des principaux documents et une discussion des interprétations les plus importantes, auxquelles font suite l'élaboration des hypothèses et leur vérification dans l'élaboration des mécanismes de « mise en œuvre » du « composito » et des dispositifs de son utilisation. Dans les trois sections qui concluent chaque partie, les résultats des trois recherches sont discutés et comparés. Cette présentation schématique ne correspond pas toujours qu'au squelette du travail. La nature composite des trois « compositi » et la spécificité de chacun d'entre eux m'ont en

effet amené à proposer chaque fois une articulation différente des problèmes selon un cheminement souvent oblique et irrégulier, composé de « temps » différents et de nombreux allers et retours, à l'image des « compositi » étudiés.

LA CHAPELLE FONSECA

Les données documentaires

Surtout connue pour le buste en marbre du médecin portugais Gabriele Fonseca, la chapelle de l'Annunziata de San Lorenzo in Lucina (fig. 1) fut commandée au Bernin, selon Rudolf Wittkower, à la fin de l'année 1663¹.

Elle fut terminée en 1675 avec la mise en place du buste du donateur. Le tableau d'autel, une copie de l'*Annunciazione* du Quirinal (1612) de Guido Reni (fig. 5) exécutée par Ludovico Gimignani, est signé et daté de 1664 (fig. 6). Wittkower soutient que la forme de ce tableau d'autel est conditionnée par l'installation architectonique et que, en conséquence, la conception de l'architecture de la chapelle devait être à cette date déjà très avancée. Cette hypothèse doit être considérée avec prudence dans la mesure où elle exclut la possibilité d'un conditionnement inverse : celui de la conception de la structure architectonique de la chapelle à partir de la peinture. En effet, la possibilité d'une action structurante du tableau d'autel sur l'organisation architectonique de l'édifice et sur l'invention des figures sculptées ne peut pas être éliminée. L'*Annunciazione* de Gimignani est la copie d'un des tableaux d'autel les plus célèbres et les plus admirés de l'époque, à tel point qu'il est possible de soutenir l'hypothèse selon laquelle l'architecture a été, au moins en partie, conçue par Bernin à partir de l'*Annunciazione* du Quirinal peinte par Guido Reni. Il existe un projet du mur de l'autel,

1 R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of The Roman Baroque*, Londres, The Phaidon Press, 1966, pp. 256-257, fiche 72.

probablement autographe, actuellement conservé à Windsor, que Wittkower mentionne et reproduit (fig. 2) sans s'attarder sur les petites mais intéressantes différences existant avec la réalisation définitive adoptée par Bernini.

La première attestation de l'existence de la chapelle se trouve dans *Roma Antica e Moderna* de Franzini, en 1668. Les décorations en stuc pourraient être, comme Donati l'a suggéré, de Giovanni Rinaldi¹. Des quatre figures enchâssées dans les profondes niches des deux murs latéraux, seule celle qui est à droite sur la paroi de gauche est l'œuvre du Bernini : les autres sont postérieures et, à l'exception peut-être de la femme à droite sur le mur de droite, elles ne représentent pas des membres de la famille Fonseca. Bien que le donateur soit mort en 1668, le buste date pour Wittkower des années 1674-75, pour des raisons stylistiques et parce qu'un bon guide n'en fait pas mention en 1674¹.

L'état de conservation de la chapelle est très mauvais. Une forte dégradation peut être relevée dans les faux marbres de la paroi de l'autel, dans les anges de bronze et dans la toile latérale gauche. Une restauration est prévue pour 1990.

Résultats et limites d'une approche iconographique

Le testament de Fonseca, daté du 10 décembre 1668, a été retrouvé à l'*Archivio Capitolino* de Rome par Irving Lavin et publié par Judy Dobias. À partir de ce document, elle a tenté une interprétation de l'iconographie de la chapelle⁵. On y lit

- 2 G.L. Bernini, « Drawing for The Altar of the Fonseca Chapel », Royal Library, Windsor Castle. Reproduit in R. Wittkower, *Lorenzo Bernini, op. cit.*, p. 257, planche 113.
- 3 U. Donati, « Gli autori degli stucchi in S. Wittkower, *Gian Rivalta del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1940, p. 144-150.
- 4 F. Thi, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese », Roma, Roma, 1674.*
- 5 J. Dobias, « Gian Lorenzo Bernini's Fonseca Chapel in S. Lorenzo

le passage suivant qui concerne la chapelle de San Lorenzo in Lucina :

Dopo che staro morto voglio che il mio corpo sia seppellito nella ven. Chiesa di S. Lorenzo in Lucina, nella quale chiesa è seppellita la bona âme della Sig.ra Isabella Cardoso Fonseca mia carissima, e diletta ma Madre, e la Sig.ra Isabella Cardoso Violana mia diletta ma sorella nella sepoltura della mia Capella della SS.ma Annunziata che muovamen me ho fatto costruire, et perfezionare, et ordino che quelle siano trasportate nella medesima sepoltura della mia Cappella suddetta avendo il placet di chi occorre in quanto sia di bisogno sopra la quale sepoltura si dovrà fare nella lapide l'inscrizione del mio Cognome e Patria, et anco specificare gli honori, e cariche concessi dalla felmen. di Innoc. X, et la lettura di pratica da me esercitata nella sapienza di Roma.

Après ma mort, je veux que mon corps soit enterré dans l'Église très vénérée de San Lorenzo in Lucina, dans laquelle est ensevelie la bonne âme de la signora Isabella Cardoso Fonseca, ma Mère très chère et très bien aimée, et la Signora Isabella Cardoso Violana ma sœur très bien aimée, dans la sépulture de ma Chapelle de la Très Sainte Annunziata que j'ai fait rénover, et perfectionner, et j'ordonne qu'elles soient transportées dans la même sépulture, dans ma Chapelle susdite, ayant reçu l'accord qui est nécessaire à propos de cette sépulture, sur laquelle on doit gravier, sur la plaque, l'inscription de mon Nom et de ma Patrie, et spécifier aussi les honneurs et les charges qui m'ont été accordés par l'heureuse mémoire d'Innocent X, et l'enseignement que j'ai donné à l'Université de la Sapienza à Rome.

Bien que les « faux tissus » en marbre qui revêtent les parois sous les bustes de la chapelle ne portent aucune inscription, les volontés de Fonseca auraient été, selon Judy Dobias,

in Lucina, Rome » *The Burlington Magazine*, CXX, 1978, pp. 65-71. Le testament retrouvé par Irving Lavin est l'*Archivio Capitolino de Rome*, Not. 30 Capitolini, Sez. 19, Not. J. B. Rontinus, 10 décembre 1668, Busia 56, *Testamenta & Donationes ab anno 1667 usq. 1672*.

respectées dans le programme iconographique de la chapelle. Curieusement, la chercheuse américaine ne fait pas allusion à l'unique élément qui pourrait effectivement être interprété à la lumière du testament, à savoir l'habit de Fonseca, la toge réservée aux médecins. Judy Dobias propose avant tout une reconstruction de la disposition originale des deux toiles latérales, dont celle qui est située actuellement sur la gauche, *Madonne de Santa Maria Maggiore*, est une œuvre du XIX^e siècle, alors que celle qui est maintenant sur la droite, *Élisée jette le sel dans le fleuve*, signée par Ludovico Gimignani et datée de 1664, devait se trouver à l'origine sur le côté gauche (fig. 4). En effet, selon les biographies de Guglielmo Cortese et les guides du XVII^e, à la place de l'*Élisée* de Gimignani, se trouvait une toile de Cortese dont les dessins préparatoires, conservés au *Gabinetto Nazionale delle Stampe* de Rome, ont été interprétés par Dieter Graf et Erich Schleier comme des esquisses pour un *David qui met en garde Nathan*⁶. Se fondant sur une confrontation entre les dessins préparatoires, une copie anonyme (fig. 3) et un tableau de Sebastiano Ricci, Judy Dobias propose pour la peinture perdue de Guglielmo Cortese un autre sujet extrait du Livre des Rois, *Le roi Achab et le prophète Isaïe sur le mont Carmel*. Ainsi, selon sa reconstruction, qui semble pleinement convaincante, les parois latérales de la chapelle Fonseca étaient à l'origine ornées de deux toiles à sujet biblique. Judy Dobias met en relation les iconographies des deux toiles avec l'activité médicale de commanditaire, et plus particulièrement avec la relation les tié du testament cité plus haut. Fonseca, médecin personnel du pape Innocent X et professeur de médecine d'abord à Pise, puis à Rome, fut un des défenseurs les plus importants de « poudre des Jésuites », la quinine, que les missionnaires de cet ordre rapportèrent du Pérou. Cette médecine n'obtint pas tout de suite la faveur universelle et rencontra en particulier

6 D. Graf et E. Schleier, « Some Unknown Works by Guglielmo Cortese », *The Burlington Magazine*, 1973, pp. 794-801.

un scepticisme remarquable en milieu protestant où elle fut appelée la « poudre de l'Antéchrist ».

À l'occasion de la violente crise de malaria survenue à Rome en 1645, la quinine fut distribuée gratuitement aux pauvres par les Jésuites qui l'avaient confectionnée dans leur pharmacie du *Collegio Romano*. En 1657, Fonseca donna une preuve exemplaire de son efficacité en guérissant Flavio Chigi. Deux de ses écrits théoriques traitent d'épidémies : *Consultationes et Fervium Pestilentium et Convivia Medicinalia*.

Les deux peintures des parois latérales représentent deux miracles du Livre des Rois liés à l'eau : l'épisode d'Élie illustre le retour miraculeux de la pluie après trois années de sécheresse dues à l'impiété du roi Achab, celui d'Élisée raconte la purification miraculeuse de l'eau du fleuve Jénicho, probablement toujours souillée par la faute de Achab. « En conséquence, écrit Judy Dobias, de même qu'Élie a arrêté la sécheresse par une action spirituelle, de même Élisée a enfin purifié l'eau qui avait été salie au temps du Roi Achab »⁷. La peinture de Gimignani comprend une inscription latine sur un feuillet porté par de petits anges : *Non erit ultra in vis mors. lib. Regis cap. 3*. Pour la chercheuse américaine, la purification de l'eau du fleuve Jénicho de ses effets mortels doit être mise en relation avec l'action efficace de la quinine sur la maladie et ses suites fatales. Fonseca s'identifierait à Élisée et le sel se substituerait symboliquement à la quinine. La représentation impliquerait le souvenir et la glorification de l'activité médicale de Fonseca et correspondrait ainsi aux volontés exprimées dans le testament. Sur le côté opposé de la chapelle serait décrit au contraire le triomphe de la foi, puisque « dans ce siècle les bien-être physique et spirituel sont inséparables »⁸ : l'épisode d'Élisée et celui d'Élie seraient corrélés parce que tous deux feraient référence à un acte de purification, physique pour Élisée, spirituel pour Élie.

La connaissance de la vie et de l'œuvre du commanditaire permettrait donc d'interpréter l'iconographie, inspirée de l'Ancien

7 J. Dobias, « Gian Lorenzo Bernini's... » art. cit., p. 70.

8 *Ibidem*.

Testament, des deux toiles latérales de la chapelle. La mise en relation entre salut physique et salut spirituel et la substitution de la quinine au sel sont deux opérations vraisemblables et justifiées historiquement : la première concerne en général la culture européenne du XVIII^e siècle, la seconde intéresse l'individu Fonseca et son histoire singulière. La première relation est fondée sur le rapport entre les deux toiles latérales mais implique Fonseca à différents niveaux d'interprétation : allégorique pour la fondée d'Élie et littéral pour celle d'Élisée. Pour comprendre la seconde, il faut avoir recours à des données extérieures. Il est certain que la diffusion et la défense de la quinine par Fonseca étaient connues de beaucoup. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de mettre en doute, chez les contemporains de Fonseca et du Bernin, l'acuité de l'interprétation et l'habitude du portrait allégorique qui étaient, sans aucun doute plus importants que les nôtres. Ceci n'empêche pas que, dans la chapelle, il n'y a pas trace de la substitution symbolique de la quinine au sel. Cela n'interdit pas la substitution qu'en accueillant la proposition de Judy Dobias comme substituable nous puissions penser à un destinataire averti, un parent ou pour une chapelle funéraire qui est un lieu semi-privé.

La reconstruction proposée par Judy Dobias de la disposition originelle des deux toiles et l'identification de la disposition Cortese nous permettent peut-être d'introduire de la toile de deux iconographies, mais aussi de leur rapport entre le buste du donateur.

En effet, s'il est possible de voir en Élisée, représenté dans la paroi derrière le buste, une sorte de portrait allégorique de Fonseca, on ne doit pas oublier que ce dernier avait fait sur nuage sorti de la mer qui mettra fin à la sécheresse. Si nous considérons avec attention la position du buste dans la chapelle, nous nous rendons compte que le nuage, montré à Achab, l'était aussi à Fonseca.

Une tradition séculaire faisait d'Élie l'exemple de l'homme de prière et de contemplation. Le miracle sur le mont Carmel,

autre qu'une démonstration de la supériorité du monothéisme juif menacé par le culte de Baal, a été interprété par la tradition carmélite, dès le XIV^e siècle, comme une « vision » d'Élie. Dans le *De Patronatu Beatissime Virginis Mariae* (1450), Arnald Bostius adressait à la Vierge ces paroles : « ... Tu es cette petite nuée, montant du Carmel, qui avait la forme d'un pas d'homme, et cet homme c'était notre Père Élie ». Mais déjà l'auteur de *L'Institution des premiers moines* (autour de 1370) avait interprété la vision du nuage sorti de la mer comme la révélation à Élie des quatre secrets de l'*Ortu virginis* que je rapporte ici, en reprenant le texte et le commentaire du Père Brochet :

1. La Conception Immaculée. La Vierge surgira de l'eau salée de l'humanité coupable, comme un léger nuage, de la même nature que l'eau de mer dont elle avait surgi sans pourtant en avoir l'amertume.
2. La virginité volontaire de Marie à l'instar d'Élie. Si elle « monte vers le mont Carmel » et cela « comme le pas d'un homme », cela signifie qu'elle marche sur les traces d'Élie qui était monté le premier sur le Carmel, vers l'élévation de la virginité volontaire.
3. Le temps de l'origine de la Vierge. Les disciples d'Élie devaient la voir monter vers le Carmel seulement dans la septième période des générations (les disciples d'Élie ont accompli sept fois l'ascension du mont avant d'apercevoir le petit nuage).
4. Sa maternité virginale. Dieu descendra dans ce petit nuage telle une douce pluie « sans le vacarme de la collaboration humaine », c'est-à-dire sans violer sa pureté.

Le Bernin ayant peinturonné Fonseca dans l'acte de contempler une Annonciation, il nous est possible d'avancer l'hypothèse d'une relation, que nous devons préciser par la suite, entre la « vision mariale » d'Élie et la contemplation de Fonseca. La copie anonyme de la peinture de Cortese laisse supposer que celle-ci ne représentait pas seulement « le triomphe de la foi »,

9 B. Borchert « L'iconographie du Carmel », in *Carmelus*, vol. II, Rome, 1955, p. 92.

ou « la purification de l'esprit », mais aussi le moment précis du passage de la sécheresse à l'irrigation, processus qui, dans la tradition mystique du XVII^e, figure le passage d'un état d'indigence spirituelle à celui de la communication avec le divin.

La peinture pourrait donc se référer au moment crucial de l'oraison que le buste de marbre de Fonseca représente. Lisons à titre d'exemple l'un des nombreux passages de l'autobiographie de sainte Thérèse d'Avila (XI, 6) qui décrit le progrès spirituel au travers de la métaphore de l'irrigation :

Le débutant doit concevoir que le terrain où il entreprend de cultiver un verger où se délectera le Seigneur est très ingrat, plein de très mauvaises herbes, et doit planter les bonnes. Sachons que cela est déjà fait quand une âme décide de faire oraison et qu'elle a commencé. Avec l'aide de Dieu, nous devons tâcher, en bons jardiniers, de faire pousser ces plantes, prendre soin de les arroser pour qu'elles ne meurent point, mais donnent un jour des fleurs dont le parfum rejoindra Notre-Seigneur ; il viendra donc souvent se délecter dans ce jardin et se réjouir au milieu de ces vertus. Voyons donc de quelle façon nous pouvons les arroser, comprenons ce que nous devons faire, voyons si l'effort que cela nous coutera est supérieur au bénéfice, ou combien de temps nous aurons à le soutenir. Il me semble qu'il y a quatre manières d'arroser : à le grand peine l'eau d'un puits ; on tire plus d'eau à moindre peine en tournant la manivelle d'une noria munie de godets comme je l'ai fait quelquefois ; on amène l'eau d'une rivière ou d'un ruisseau ce qui arrose beaucoup mieux car la terre se gorge mieux d'eau, on n'a pas besoin d'arroser si souvent et le jardinier a beaucoup moins de travail ; enfin, s'il pleut beaucoup, le Seigneur lui-même arrose sans que nous ne prenions aucune peine, et c'est l'application de ces quatre manières d'arroser ce jardin sous peine de le voir dépérir me semble très propre à aider un peu à expliquer les quatre degrés d'oraison où le Seigneur, dans Sa bonté, a élevé quelquefois mon âme¹⁰.

10 Thérèse d'Avila, « Autobiographie », in *Œuvres complètes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1954, XI, 6, p. 71.

L'attente de la pluie apportée par le petit nuage sur le mont Carmel pourrait correspondre d'une certaine manière à la tension manifestée par la position de l'orant Fonseca : une sorte de traduction allégorique de son état intérieur. L'épisode d'Élise pourrait représenter une étape ultérieure dans son parcours de purification spirituelle. Cette hypothèse, que je reprendrai plus avant, à l'avantage de proposer une interprétation qui, sans exclure celle de Judy Dobias, établit une relation entre la signification des deux toiles et la position particulière du buste en marbre du donateur.

D'un point de vue méthodologique, l'étude des rapports internes à l'œuvre, sans être obligatoirement l'unique approche possible, conduit souvent, comme nous le verrons, à formuler des questions et des réponses plus rigoureuses et plus précises. Pour la peinture d'autel également, Judy Dobias fait référence à une phrase du testament de Fonseca :

... e devotamente prego la Gloriosissima Vergine Maria Madre di Dio i suoi Santi et Angeli che sempre nell'ora della mia morte intercedano per me.

... et je prie pieusement la Très Glorieuse Vierge Marie Mère de Dieu, Ses Saints et Ses Anges pour que toujours à l'heure de ma mort, ils intercedent pour moi.

Cette phrase ne se réfère pas à la chapelle mais est une formule (plutôt stéréotypée par ailleurs) qui se trouve au début du testament. On peut voir dans la position du buste de Fonseca une demande d'intercession, d'autant plus que, comme le fait remarquer Judy Dobias, Fonseca serre dans la main droite un rosaire. Cependant, je ne vois pas comment il est possible de considérer la phrase du testament comme « visuellement jouée dans la peinture et par les anges de stuc... » de la chapelle. La formule de dévotion qui devrait fournir la « base textuelle » à la conception de la chapelle ne fait pas allusion à l'Annonciation bien que, comme nous l'avons vu, Fonseca appelle sa chapelle *SSma Annunziata*. En interprétant le rôle de la peinture

d'autel et son rapport avec le buste en fonction du programme iconographique présumé, contenu dans le testament, Judy Dobias arrive à des conclusions qui ne sont pas erronées, mais qui sont trop générales :

La Vierge assume souvent le rôle de Reine du Saint Rosaire et de la Porte des Cieux. Dans ce cas, elle est probablement liée à la Porte des Cieux et la foi, à travers elle, conduit au salut ; pour cette raison, le sujet aurait été particulièrement adapté à une chapelle funéraire¹¹.

Face au problème de l'identification de l'iconographie des toiles des parois latérales, l'approche de Judy Dobias se révèle efficace ; au contraire, sa seconde démarche – l'interprétation de leur relation thématique avec la vie et l'œuvre du commanditaire – n'a qu'une validité partielle parce qu'elle néglige le rapport entre les deux toiles et l'ensemble constitué par le buste et la peinture d'autel et donc le sens général du « *composto* » projeté par le Bernin.

La troisième partie, qui affronte le nœud fondamental du rapport entre le buste et le tableau d'autel, aboutit à un résultat décevant parce qu'elle se contente de constater une relation générique entre un programme iconographique (présupposé) et la fonction d'intercession de la Vierge Marie sans étudier, ni les conditions de sa présentation, ni la relation entre la peinture, ni la peinture et l'architecture, ni la relation entre la sculpture, et l'« observateur » qui y pénètre. La faiblesse que cette interprétation partage avec beaucoup d'autres analyses iconographiques provient en large partie d'une surévaluation de la documentation écrite, des « vrais » programmes iconogra-

11 J. Dobias, « Gian Lorenzo Bernini's Fonseca Chapel... », art. cit. ;

The Virgin commonly takes on the role of Queen of the Holy Rosary and the Gate of Heaven. In this case she is presumably linked to the Gate of Heaven, and faith through her leads to salvation, and therefore, the subject would have been especially suitable for a burial chapel.

phiques, ou pensés comme tels, et de la sous-évaluation des dispositifs de fonctionnement et des significations propres aux « arts visuels ». L'attention portée au sujet inusuel des deux toiles latérales s'établit aux dépens de l'analyse de l'iconographie « sans problème » de l'Annonciation de la peinture d'autel. Ce décalage est symptomatique d'une approche qui semble reconnaître à l'art un seul type de complexité et une seule façon de la résoudre : trouver le programme ou la « base textuelle » de l'œuvre.

Avec sa complexité à plusieurs niveaux, le « *bel composto* » me semble un bon exemple pour proposer une alternative à l'excessive généralité à laquelle se condamne une approche iconographique quand elle se prive, au nom d'une rigueur de méthode mal comprise, d'instruments et d'objectifs plus ambigus qui, pourtant, sont indiqués, en partie au moins, dans les textes fondateurs de l'iconologie de notre siècle.

Le dessin de Windsor

Au stade actuel des recherches, il est difficile de savoir si le dessin conservé à la *Royal Library* du château de Windsor (fig. 2) a été exécuté avant ou après le tableau d'autel de Gimignano. On peut penser, comme Wittkower, que la peinture a été choisie et réencadrée en fonction du projet ou, à l'inverse, que le projet a été pensé à partir de la peinture.

En réalité, les deux hypothèses sont trop extrêmes pour être satisfaisantes. En effet, bien que les lignes générales du projet se trouvent réalisées dans la chapelle, trois modifications remarquables indiquent l'apport fondamental de certains éléments de l'Annonciation du tableau d'autel à la conception de la structure architectonique et des parties sculptées de l'ensemble.

La première, de moindre importance, est la disparition des petits *putti* et des nuages qui, dans le dessin, soutiennent les deux grands anges portant à leur tour le grand cadre ovale. À leur place, ayant la même fonction, le Bernin a inséré un rectangle de faux marbre doré, encadré par une épaisse bordure

noire. Cette forme géométrique, qui reprend exactement de l'autel, résout à travers un expédient de type architectonique le même problème que celui qui, dans le dessin, avait été pris en charge par les *putti* et les *anges* : atténuer l'effet déconcentrant du tableau qui, au lieu de prendre appui sur l'autel, est souligné vers le haut contre l'arc de la voûte, et fournir aux deux anges une base de soutien. La distance entre l'ovale et l'autel est dans la chapelle encore plus grande que dans le projet. Le rectangle noir est comme un second autel : il est la marque de l'opération innovatrice de surélévation qui, comme nous le verrons, est de la plus grande importance pour la définition du rapport entre la peinture, l'architecture et la sculpture. Les leurs de ce grand rectangle, noir et or, ne sont pas indifférentes : elles repréminent les couleurs dominantes de la toile et celles du double cadre du tableau d'autel.

La seconde modification porte sur le bord supérieur du cadre et de l'arc de voûte où, à partir des petits amours en vol de la peinture, se développe une spirale de *putti* en stuc reliant la peinture à la voûte (fig. 7 et 8).

La troisième transformation concerne la position des deux grands anges qui soutiennent le cadre. Dans le dessin de Windsor, celui de droite regarde le tableau. Dans le dessin de Windsor, celui de gauche regarde en bas à gauche, vers le lieu qu'occupera la peinture. Dans la chapelle, et indique avec la main droite l'intérieur du tableau, c'est l'ange de gauche qui occupera la niche avec le buste de Fonseca, et l'ange de droite qui regarde vers la niche de Fonseca et qu'au lieu de droite regarde à l'intérieur du tableau d'autel, tandis que celui de gauche regarde la peinture, il porte la main à sa poitrine.

La transformation du geste n'est pas un simple détail : l'ange n'adopte pas une position quelconque mais répète exactement le geste accompli par la Vierge Marie dans la peinture d'autel. Une variation de la même position est ensuite reprise exactement par Fonseca. La reprise et la transformation d'autel, de Marie sont de la plus grande importance pour l'égalisation de la chapelle parce qu'en elles se manifeste une sorte de processus d'émulation qui conduit le donateur à assumer

la même position que celle de l'ange qui, à son tour, s'est conformé au geste de Marie.

Nous ne pourrions comprendre la signification d'un tel processus de conformation que d'après l'étude du tableau. Je me limite pour l'instant à signaler que, dans la chapelle, contrairement à ce qui arrive dans le dessin de Windsor, une chaîne de gestes semblables relie le donateur à l'ange et à Marie et la sculpture à la peinture.

Etant donné que le tableau est une copie, il paraît intéressant de chercher à penser la transformation du geste de l'ange noir et l'invention de la position de Fonseca à partir de la position de Marie dans l'original de Guido Reni.

Cette hypothèse semble fondée, dans les limites de sa fécondité heuristique, à condition de ne pas s'arrêter à une simple constatation de l'influence d'un détail mais d'expliquer la signification globale du « transfert » de la peinture de Reni du Quirinal à San Lorenzo in Lucina et d'en étudier les effets.

La version qui paraît la plus vraisemblable — une fois admise l'antériorité du projet inscrit dans le dessin de Windsor — est celle d'une seconde phase dans laquelle la préoccupation d'intégration de la peinture à l'intérieur du « *bel composto* » assume un rôle déterminant, non seulement pour la conception de toutes les figures sculptées, mais aussi pour la structure architectonique elle-même.

Pour vérifier cette hypothèse, il est nécessaire d'entreprendre dans un premier temps une étude de la peinture originale afin de rechercher ensuite les modalités d'intégration de la peinture de Reni, à travers la copie de Gimignani, dans la chapelle Fonseca.

L'annonciation du Quirinal de Guido Reni dans l'ekphrasis de G. P. Bellori

Nous savons par le *Journal* de Fréart de Chantelou que le 16 juillet 1665, à Paris, devant une *Annonciation* de Guido Reni assez semblable à celle du Quirinal, le Cavalier Bernin avait déclaré, avec sa délicatesse habituelle, que le tableau

« seul valant la moitié de la ville » et, peu après, « qu'il valait mieux que Paris »¹². La présentation de la copie de Ghinami dans la chapelle Fonseca démontre que son jugement n'exprime pas seulement une vague admiration mais aussi une profonde compréhension de l'« idée » d'Annonciation que Guido avait élaborée.

Dans ces mêmes années, l'Annonciation du Quirinal fut l'objet de la méditation subtile de Giovanni Pietro Bellori, auteur des *Vite de' Pittori Scultori e Architetti Moderni* (1672) et théoricien de l'*Idea del Pittore dello Scultore e dell'Architetto*. Le texte de Bellori, situé au début du chapitre de la *Vita di Guido Reni*, est consacré aux « Peintures de la Capella Pontificia dans le Palais du Quirinal » :

La cappella è disposta in quadro fra quattro pilastri, sopra li quali volgoni quattro archi a regger la cupola. L'arco in facciata s'inoltra in dentro alla formazione dell'altare col quadro di mezzo terminato in ricco ornamento di stucco dipintovi il mistero dell'Annunziatazione a cui la cappella è dedicata. Guido prese il soggetto dalle parole dell'angelo dette alla Vergine : « Lo Spirito Santo verrà sopra di te ed adombrerà la virtù dell'Altissimo », al-l'usc insieme alla risposta : « Ecco l'ancella del Signore, si faccia secondo la tua parola ».

La chapelle est disposée en carré entre quatre piliers, au-dessus desquels se voient quatre arches pour soutenir la coupole. L'arc d'en face s'avance vers l'intérieur pour former la coupole, le tableau centré, dans un riche ornement en stuc où a été peint le mystère de l'Annonciation auquel la chapelle est dédiée, avec pris le sujet des mots de l'ange adressés à la Vierge : « L'Esprit Saint viendra sur toi et la Vertu de Très-Haut produira de l'ombre (adombrera). Il fait allusion, en même temps, à la réponse : « Voici la servante du Seigneur. Que cela soit fait selon ta parole ».

Suit une description, au présent, selon les règles de l'*ekphrasis* :

12 P. Fréart de Chamblon, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, Pandora, 1981, p. 61.

Adombrasi la camera intorno, dove Gabriele umilitatosi avanti la Vergine abbassa un ginocchio, tiene con una mano il giglio simbolo dell'Immacolata Verginità di Maria e con l'altra addita sopra in una gran luce lo Spirito Santo, che discende in candida colomba con cinque amorette, li quali s'intracciano con le mani e scherzano per giubilo di Maria eletta madre del Signore. Di color oro è l'angelica veste e circonda il manto con una gemma affibbiato al petto ; la Vergine è circondata da un drappo di color celeste, posa sopra di uno sgabelletto le ginocchia ed, ubbidiente ancilla del signore piega le braccia, china le luci ed accoglie lo spirito divino che l'infonde. Più risplende la sua bellezza quanto maggiore è l'umiltà del volto che nel mirare a terra ha del celestie ; dietro in quell'ombra che abbaglia la camera da uno spiraglio d'aria traluce il tavolino con un libro aperto, quasi ella intenta all'orazione siasi d'improvvisa rivolta al nunzio divino.

La chambre tout autour se remplit d'ombre (adombrasi), Gabriel, prosterné devant la Vierge, abaisse un genou, tient dans une main le lys symbole de La Virginité Immaculée de Marie et avec l'autre, il indique au-dessus, dans une grande lumière, l'Esprit Saint qui descend sous la forme d'une colombe blanche accompagnée de cinq petits amours, lesquels s'entrelacent les mains et jouent pour la jubilation de Marie élue mère du Seigneur. Le vêtement de l'ange est de la couleur de l'or et violet le manteau fermé sur le sein avec une pierre précieuse ; la Vierge est entourée d'une étoffe de couleur céleste. Elle pose ses genoux sur un petit tabouret et, servante obéissante du Seigneur, replie ses bras, incline ses lumières (sue luci) et accueille l'esprit divin qui l'infuse. Plus sa beauté resplendit, plus grande est l'humilité du visage qui en regardant à terre a quelque chose de céleste ; derrière, dans cette ombre qui éblouit la chambre, dans un fillet d'air, brille (traluce) une petite table avec un livre ouvert, comme si, absorbée dans son oraison, Marie s'était retournée soudain vers l'ambassadeur divin¹³.

13 G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori ; scultori e architetti moderni*, (Florence, 1672), Turin, Einaudi, 1976, pp. 501-502.

duction en termes de lumière et d'ombre des deux évangéliques cités par Bellori dans la partie introduc-
 tive de son ombre » se transforme en « la chambre tout rempli d'ombre » et « le Saint Esprit viendra tout au-
 dessus » [Gabriel] indique au-dessus, dans une grande lumière
 l'Esprit Saint... ».

La première transposition s'appuie sur la répétition de
 forme verbale *adombra* : il s'agit d'une substitution de la
 seconde joue sur la reprise du déictique « au-dessus » de la
 troisième comme un « contenant », rempli, dans le texte évan-
 gélique, par l'« Esprit Saint » et dans l'ekphrasis par la « grande
 lumière » qui se substitue à lui.

Les opérations décrites au futur et sans indication de lieu dans
 les énoncés angéliques deviennent dans l'ekphrasis deux opéra-
 tions au présent, en acte dans un lieu. L'assombrissement se réa-
 lise dans la « chambre » tandis que l'« illumination » est placée,
 par le geste déictique de Gabriel, « au-dessus » de la « chambre »,
 L'actualisation et la localisation, réalisées par le passage de
 temps présent de l'ekphrasis et avec l'indication de la « chambre »,
 tion, mettent en scène, dans le texte descriptif, le passage au
 rations élémentaires et fondamentales sans lesquelles il est
 impossible de transposer et fondamentales sans lesquelles il est
 impossible de transposer en image le récit évangélique.
 Suivant de manière plus explicite la même procédure, Bellori
 signale dans le préambule que Guido « fit allusion en même
 temps » à la réponse de Marie, « Voici la servante du Seigneur,
 que cela soit fait selon ta parole » : il indique la même procé-
 dure, dans le tableau, de deux séquences qui, dans le texte, sont
 successives.

Toutefois, la « traduction » en termes de lumière et d'ombre
 des énoncés de l'ange démontre que, pour Bellori, la peinture
 ne vise pas simplement à mettre les personnages dans une scène
 et un lieu pour raconter l'histoire de l'Annonciation, mais tente
 de mettre en peinture les opérations qui réalisent le « mystère
 de l'Annonciation auquel la chapelle est dédiée ».

Les deux énoncés de Gabriel cités par Bellori ne révèlent pas
 à Marie le contenu du secret de l'Annonciation : « Tu concevras
 et tu donneras le jour à un fils... », mais décrivent *in figura* les
 modalités des opérations qui réaliseront l'Incarnation.
 Les instruments de l'Incarnation sont l'Esprit Saint et la Vertu
 du Très-Haut, mais pour que le mystère se réalise, l'accord de
 Marie a été nécessaire, le *Fiat* qui, selon toutes les apparences,
 comme le souligne l'entière tradition exégétique, est le dénoue-
 ment où l'échange des paroles se transforme instantanément en
 une opération réalisée. Dans le texte évangélique, l'« explica-
 tion » de Gabriel précède de quelques instants la réalisation de
 son annonce et sa fonction est de rendre accessible à Marie un
 mystère qui, par définition, est une vérité inaccessible à la rai-
 son humaine et cachée en Dieu, mais révélée par lui, bien que
 restant caché par le voile de la foi.

La transformation des deux énoncés angéliques en termes de
 lumière et d'ombre dans l'ekphrasis de Bellori et dans la peinture
 de Remi obéit à l'économie du mystère qu'ils sont appelés à ex-
 pliciter. Celle-ci s'articule autour de la relation entre la lumière
 de l'Esprit Saint – principe de visibilité qui rend perceptible le
 mystère dans sa manifestation – et l'Ombre – principe d'invisibi-
 lité qui le voile pour qu'il n'apparaisse pas sans être caché.
 Dans le texte de saint Luc, cité par Bellori, Gabriel, auteur
 du discours, incarne le principe de « dichibilité » du mystère
 qui va se réaliser ; dans l'ekphrasis, sa veste d'or l'associe au
 principe de visibilité incarné par la « colombe blanche ». La
 « dichibilité » du mystère du texte évangélique est devenue dans
 l'ekphrasis sa visibilité entre Lumière et Ombre.

Dans le préambule du texte de Bellori, comme dans le texte
 évangélique, Marie est la destinataire du discours explicatif de
 l'ange dont l'annonce ne se réalisera qu'un instant plus tard.
 Dans l'ekphrasis, comme dans le tableau, l'« explication »
 donnée à Marie des modalités de réalisation de l'Incarnation
 est contemporaine de sa mise en acte. Dans l'ekphrasis, Marie
 « accueille l'esprit divin qui l'infuse ». Acteur narratif et figure
 du mystère réalisé dans le même temps, elle assume en elle-
 même les traits caractéristiques de la coprésence paradoxale

des termes contraires significatifs de l'économie du mystère : son visage « en regardant à terre a quelque chose de mystère ; son corps est exposé à la Lumière de l'Esprit Saint et enveloppé par l'Ombre de la Vertu du Très-Haut.

L'image la plus forte de l'économie du mystère qui informe l'*ekphrasis* de Bellori est « l'ombre qui éblouit la chambre », à l'ombre principe d'invisibilité – sont attribuées les capacités d'illumination propres à la lumière, mais dans de telles proportions qu'elle conserve, « dans l'éblouissement », sa valeur proprement voilée.

Peindre de mystère de l'Annonciation

Lumière et Ombre, l'*ekphrasis* de Bellori reproduit la peinture de Guido Reni, non pas en termes d'événements successifs mais comme un ensemble de poses prises dans une chambre. L'Annonciation de Reni par Bellori nous invite à la vue, étude de la lumière et de l'ombre, des figures et des lieux, à partir de la question implicite par sa description : *comment peindre le mystère de l'Annonciation ?*

Pour répondre à cette question, il ne suffit pas de reconnaître des postures, des attributs, des lieux « réels », des « systèmes » ou des bases textuelles. Il convient plutôt de s'interroger sur la mise en peinture d'opérations abstraites, d'admettre, comme le faisait déjà Bellori quand il transformait les énoncés linguistiques de Gabriel en phénomènes d'ombre et de lumière, que la peinture dispose de moyens qui lui sont propres pour penser et représenter le mystère principal de la foi chrétienne.

La figure de Gabriel est composée par le syncrétisme et trois moments successifs de son agir. Le « manteau violet » qui voltige sous son bras correspond à son arrivée, l'index pointé vers le haut à l'« explication », le genou « abaissé » à l'humilité face à Marie en qui se réalise l'Incarnation, devenue instantanément *Regina Angelorum*. Dans la peinture, Bellori l'a indiqué : l'« explication » à Marie est contemporaine de l'infusion par

La chapelle Fonteca

l'Esprit Saint. La Vierge a pris la pose canonique de l'Annonciation, l'aureole et la joie des petits amours confirment que le mystérieuse Conception s'est réalisée ou est en train de se réaliser. Seule la « petite table », désormais presque entièrement enveloppée par l'ombre, indique une position virtuellement entièrement ténéreuse. La figure de Gabriel, syncrétisant en une pose entièrement virtuelle en une pose unique, rend virtuellement présent le développement entier de son « agir ». La figure de Marie, au contraire, a pris une pose qui dure dans le temps sans qu'il soit possible de déterminer ni son commencement, ni son développement futur. Les temps syncrétiques de la pose de l'ange et le temps unique et duratif de la pose de Marie sont, paradoxalement, contemporains si bien que, par un jeu de l'imagination, nous pouvons rapporter à chaque moment de l'action de Gabriel un moment de l'action de Marie : Marie touchée, Marie qui s'interroge, Marie qui interroge l'ange, jusqu'à la pose finale de l'*Humilitatio*. Jeu instructif qui nous fait comprendre que les temps portés par la figure de l'ange virtualisent la temporalité durative de l'action de Marie. Contrairement à la majeure partie des *Annonciations* de la Renaissance, ce n'est pas Marie mais l'ange qui se charge de l'intelligibilité narrative de la séquence pour laisser seulement à la Vierge le moment décisif où « elle incline ses lumières et accueille l'esprit divin qui l'infuse ». La terminologie métaphorique de Bellori, dans cette phrase également, pourrait ne pas manquer d'intérêt, comme si, pour accueillir la « grande Lumière » provenant d'en haut, il était nécessaire à la Vierge de baisser son propre regard, sa propre « lumière », obéissant à une sorte de loi hydraulique moralisée en vertu de laquelle le déversement de lumière vers le bas l'*Humilitas* – laisse l'espace nécessaire à la pénétration de la lumière par le haut – la *Gratia*. L'*Humilitatio* et la transfusion de la lumière transforment l'opposition sémantique des valeurs morales traditionnellement associées au haut et au bas dans l'équivalence humilité-gloire.

Le renversement de l'axiologie a lieu sur le visage de Marie lui-même qui « en regardant à terre a quelque chose de céleste ». Le choix de cette phase qui comporte une forte intensité

de communication mystique à l'intérieur des possibilités offertes par la séquence de l'Annonciation est sans doute une des raisons principales de la décision du Bernin de faire copier la peinture de Reni pour la transférer dans son « *bel composto* ».

La représentation du mystère de l'Annonciation investit les deux dispositifs topologiques fondamentaux du tableau : le rapport entre la situation du corps de la Vierge et celle du corps de l'ange et le rapport entre la figure et le fond et entre ombre et lumière. Gabriel et Marie prennent place dans une étroite avant-scène, entre le fond de nuages noirs et la surface du tableau, sur ce qui reste d'un sol en perspective que les nuages s'approprient à engloutir. Les deux personnages sont soutenus par deux supports : un nuage pour l'ange et un « petit tabouret » pour Marie. Le lieu de l'ange et le lieu de Marie sont définis par la position des supports respectifs sur la grille perspective du sol. Alors que Marie est agenouillée sur un objet solide aux contours réguliers, Gabriel est appuyé sur un objet évanescent et privé de contour stable. Le nuage, « corps sans substance », ne se laisse ni situer ni mesurer par le damier en perspective du sol¹⁴. Il ne « reçoit pas les lumières » de la même manière que le « petit tabouret » qui projette une ombre sur le sol, mais les absorbe et les reflète irrégulièrement, produisant des flous blancs et gris. Le corps de l'ange, comme le nuage, est sans matière, sans poids, instable, évanescent, ni mesurable ni situable en un lieu. Marie, comme son support, a un corps matériel, stable, mesurable et situable en un lieu.

Sicut patet in nubibus. Le corps et le lieu de l'ange

La situation topologique du tableau peut être mieux comprise à la lumière de l'argumentation philosophique et théologique sur la relation entre le corps et le lieu de l'ange.

14 La relation entre le nuage et le dispositif perspectif a été étudiée par H. Damisch in *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972.

Une telle question avait déjà été au centre d'une polémique au XIII^e siècle entre franciscains « augustiniens » d'un côté et dominicains aristotéliens, disciples de saint Thomas de l'autre. Saint Bonaventure, par exemple, s'opposant à saint Thomas, soutenait qu'il n'existe aucune forme pure dans la création et que les anges aussi sont composés de forme et de matière (hylémorphisme). Pour les disciples d'Augustin, la matière se confondait avec les principes d'altérité et de mutabilité qui sont liés à l'état de l'être créé. Chaque créature comporte une matière parce qu'elle est mutable par définition. Si l'Être Incréé est l'Immuable, l'être créé, et donc l'ange également, est mutable. La matière étant le principe de mutabilité, l'ange est matériel.

La pensée thomiste oppose au point de vue « créationniste » d'Augustin une classification des créatures en fonction de leurs opérations. Et les opérations de l'ange, son intelligence, s'appliquent non pas à l'essence des choses matérielles, mais à celle des choses intellectuelles. Thomas établit alors non seulement que les anges sont incorporels (*Summa theologica*, la q. l., a. 1) mais qu'ils ne sont pas faits de matière et de forme. Ce sont des formes subsistantes, étant établi que la substance est conforme à ses opérations et que les opérations angéliques sont absolument immatérielles : *Impossibile est quod substantia intellectualis habeat quaecumque materiam. Operatio enim cuiuslibet rei est secundum modum substantiae eius. Intelligere autem est operatio penitus immaterialis quod ex eius obiecto apparet.* (*Ibid.*, a. 2).

Ce trop bref résumé du débat médiéval démontre que les questions qui touchent l'ange, loin d'être de stériles disputes de chapelle, concernent la base même de l'édifice cosmologique et philosophique. Au Moyen Âge, à la Renaissance et jusqu'au XVII^e siècle, l'ange est un outil spéculatif d'une fécondité exceptionnelle parce qu'il permet de penser l'homme et ses opérations à l'état virtuel. Comment se situe en un lieu un corps sans matière ? Comment fonctionne un langage sans signes sensibles ? Deux questions qui exemplifient le processus d'abstraction rendu possible par la figure de l'ange.

Dans un bel article sur le langage des anges selon la scolastique, Jean-Louis Chrétien a montré comment, à partir de la construction d'un langage angélique absolument transparent, les scolastiques finissent par introduire une sorte de sémantique modale où formuler une pensée ne suffit pas à l'ange qui communique avec un autre ange, mais où la volonté de la communiquer est nécessaire et suffisante¹⁵. Pour qu'il existe un langage, il devient alors nécessaire qu'au « vouloir dire », on puisse opposer un « non vouloir dire » symétrique : pour communiquer, l'ange doit « pouvoir non vouloir dire ». Le secret devient alors la condition d'existence du langage angélique. Le langage de l'homme se définit par un manque par rapport à l'ange, c'est un langage où, entre dire et vouloir dire, il ne peut jamais y avoir identité : un langage qui laisse toujours un résidu inexprimé, ou qui produit un supplément de sens non prévu. Entre ces deux pôles, « s'introduisent toutes les façons de dire en taisant ou de taire en disant (réticence, parole à demi-mot...) si au vouloir-dire se mêle un ne pas vouloir dire, si le secret s'insère dans la communication même »¹⁶. Le langage humain est, pour ce qui concerne le secret, « le modèle de son modèle ». Mais c'est la spéculation, en apparence gratuite, sur le langage angélique qui a fait émerger ce qui appartient vraiment au langage de l'homme : son intersubjectivité inhérente et constitutive. « Il semble souvent, à lire les textes scolastiques, conclut Jean-Louis Chrétien, que le langage angélique soit comme le noyau du langage humain. Le langage humain, c'est le langage angélique plus... Plus la corporéité, l'espace et le temps. Et donc plus le signe, la médiation, la discursivité »¹⁷.

Une semblable manière de procéder par abstraction caractérise la réflexion sur le corps et sur le lieu de l'ange. Dans ce cas aussi, la figure de l'ange porte avec elle la modalité du vir-

15 J.-L. Chrétien, « Le langage des anges selon la scolastique », *Critique*, 387/88, p. 672.

16 *Ibidem*, p. 685.

17 *Ibidem*, p. 688.

tuel par rapport à l'actuel de la condition humaine, comme le montrent les textes fondateurs de saint Thomas que nous résumons brièvement (*Ibid.*, I, q.11). L'ange ne peut être ni mesuré ni circonscrit par un lieu parce que le lieu est une quantité dotée d'une position et l'ange, être immatériel, est privé de quantité. Cependant, ce n'est pas la même chose que d'être en un lieu et d'être en un corps : le corps est en un lieu parce qu'il y applique sa quantité « dimensionnelle » (*secundum contactum dimensionis quantitatis*), les anges n'ont pas cette quantité mais une quantité virtuelle (*sed in eis quantitas virtualis*). Quand on dit qu'un ange est en un lieu, on doit comprendre qu'il y applique sa « virtus » (*Per applicationem igitur virtutis angelicae ad aliquem locum qualitativumque, dicitur angelus esse in loco corporeo*). Où « virtus » signifie tant la possibilité logique que la puissance, la force productrice des effets¹⁸. Ce n'est sûrement pas pour eux-mêmes que les anges ont besoin d'assumer un corps, mais pour les hommes. Dans la Nouvelle Alliance, pour leur montrer, en s'entretenant familièrement avec eux, ce que sera la société intellectuelle qu'ils espèrent avoir dans leur vie future, dans l'Ancienne Alliance, pour annoncer au moyen d'une image (*quodam figuralem indicium*) que le Verbe Divin doit assumer un corps humain. En effet, toutes les apparitions de l'Ancien Testament ont été ordonnées pour préparer la venue du Fils de Dieu dans la chair. L'ange et le corps qu'il assume ne sont pas dans un rapport de matière et de forme : l'ange est pour le corps comme un moteur que ce corps mobile ne fait que représenter (*sed sicut motori representato per corpus mobile assumptum*).

L'Écriture sainte décrit les propriétés des choses intelligibles à travers les similitudes avec les choses sensibles, de la même manière les anges forment, à travers la puissance divine, des corps sensibles (*ita corpora sensibilia divina virtute sic formatur ab angelis, ut congruant ad representandum angeli intelligentes proprietates*). À son niveau ordinaire de dilatation, l'air ne

18 L'ambivalence de la notion de *virtus* a été étudiée par L. Martin dans *Opacité de la peinture*, Paris, Usher, 1989.

fixe ni l'image ni la figure ; toutefois, quand il est condensé, il peut prendre diverses formes et refléter les couleurs, comme il arrive avec les nuages (*quando tonen condensatur, et figurant et colorari potest, sicut patet in nubibus*).

À partir de l'air, les anges forment leur propre corps, le condensant par vertu divine, dans la mesure où il est nécessaire qu'ils assument une forme (*Et sic angeli assumunt corpora ex aere, condensando ipsum virtute divina, quantum necesse est ad corporis assumendi formationem*).

La peinture peut-elle figurer une relation potentielle comme le contact virtuel d'un corps immatériel avec un lieu ? Et, si nous répondons affirmativement, quelle est la signification que ce contact prend dans une *Annonciation* ?

Le corps « nuageux » de Gabriel et sa façon d'être situé en un lieu sont confrontés, dans l'*Annonciation* de Guido Reni, au corps et au lieu de Marie devenue Mère de Dieu, réceptacle humain du corps divin incircrivable. L'apparition corporelle de Gabriel est la dernière de la longue série annonçant la venue du Verbe dans la chair mais est aussi, avec l'application de sa *quantitas virtualis* à un lieu qui ne peut pas la mesurer, l'image sensible d'une situation topologique paradoxale qu'une autre *virtus* plus puissante a cependant miraculeusement résolue, circrinscrivant, dans le corps virginal, matériel et localisé de Marie, l'incircrivable Verbe Divin. La quantité virtuelle du corps de l'ange est représentée, dans la peinture, par la relation entre le nuage qui lui tient lieu de base et le système de coordonnées qui ne peut la mesurer. La localisation virtuelle de l'ange dans le lieu est devenue, en Marie, la localisation actuelle de l'Illocalisable, la circrinscription de l'Incircrivable. Le rapport de l'ange au lieu est la figure sensible d'une situation irrésolue : il énonce en termes topologiques le problème insoluble que l'opération mystérieuse du Saint Esprit a résolu en Marie.

La relation que Guido Reni construit entre les deux protagonistes de l'*Annonciation* n'est pas du tout une exception dans la peinture de l'époque. À partir du Concile de Trente, le nuage devient au contraire le support canonique de Gabriel, très pro-

bablement pour que la représentation du mystère de l'Incarnation soit en adéquation avec les résultats dogmatiques de la polémique sur la Transsubstantiation qui avait opposé catholiques et protestants. Il suffit de citer ici le titre du vingt-troisième chapitre du *Tractatus de Angelis* de Molanus : *Presentia angeli qui existit in spatio divisibili indivisibiliter est naturalis et perfectior presentia corporis Christi in Eucharestia*¹⁹. Les traités volumineux de Cajetan, Molanus, Petau et Suárez démontrent que la réflexion des scolastiques sur le corps et sur le lieu de l'ange n'était pas épuisée au XVII^e siècle²⁰. Comme l'a démontré Pietro Redondi en analysant le contexte du procès de Galilée, le modèle sacramentel du miracle de la Transsubstantiation est le paradigme théorique central, non seulement de la théologie de ce siècle, mais aussi des théories physiques sur la structure de la matière²¹. Les traités d'angéologie thomistes du XVII^e siècle réaffirment, contre les thèses protestantes et contre les nouvelles théories physiques, la différence entre matière et substance et se servent de l'ange comme figure paradigmatique d'une substance immatérielle. L'ange n'est pas dans un lieu mais, n'étant pas infini, il a une spatialité et une temporalité qui lui sont propres et sur lesquelles les théologiens du siècle s'interrogent, parvenant à des conclusions contradictoires. Le jésuite Francisco Suárez tente d'aplanir les hardiesses spéculatives du docteur angélique, en réintroduisant une « substance spirituelle » et une distinction entre l'*ubi intrinseco* de l'ange – sa position à l'intérieur de l'ordre cosmique de l'univers – et l'*ubi extrinseco*, qui est l'espace de son opération : l'*actione transeunte*.

19 J. Molanus, *Tractatus de angelis*, Lovanii, 1593, cap. XXII, pp. 192-193.

20 J. Molanus, *Scolasticorum Theologorum in Thomae Aquinatis Summam*, Coloniae Agrippinae, 1618, t. IV, : F. Suárez, *De Angelis*, in *Opera omnia*, t. 2, Paris, Vivès, 1856 ; D. Petau, *Opus de theologicis dogmatibus*, t. 4, Paris, Vivès, 1864.

21 P. Redondi, *Galilée hérétique*, Paris, Gallimard, 1985.

Pour Suárez, la fonction de l'ange est de lier à travers le temps et l'espace ce qui est singulier²². Petau et Molanus restent au contraire plus proches des positions de Thomas en réaffirmant la dimension virtuelle du corps de l'ange et de l'application de l'ange au lieu²³. Tous ces textes font de l'ange un « objet théorique » capable de rendre compte non seulement de l'ordre des sphères célestes, mais aussi de ses articulations spatio-temporelles avec le monde terrestre.

Lumière et ombre, figure et fond

Les traces de la *mirabilis operatio* qui réalise en Marie le mystère de l'Annonciation sont inscrites aussi dans le second dispositif topologique fondamental de la peinture de Reni : la relation entre figure et fond et entre ombre et lumière²⁴.

Provenant de la « colombe blanche » de l'Esprit Saint, la lumière pénètre dans l'ombre pour rejoindre la tête de Marie. Le passage de la lumière à l'ombre ne s'accomplit pas avec la simple inclusion de la tête dans la surface dorée. S'il en avait été ainsi, l'aurole serait un cercle de lumière sur fond de lumière : elle apparaîtrait au contraire comme une couche lumineuse interposée entre la tête et le fond noir des nuages. Le passage entre la lumière et l'ombre n'est pas un seuil, une limite qui sépare deux termes contraires, mais une zone de grande complexité chromatique où, sans produire de gris, et la lumière et l'ombre sont présentes.

Séparée de la zone lumineuse du ciel, la tête de Marie est déjà devenue une source de lumière autonome. Pour reprendre

22 F. Suárez, *De Angelis*..., op. cit., pp. 419-478. Cf. M. de Certeau, « Le parler angélique », in *Actes sémiotiques*, VI, 54, Paris, EHESS-CNRS, 1984.

23 J. Molanus, *Scholasticorum Theologorum*..., op. cit. : D. Petau, *Opus de Theologicis*..., op. cit.

24 *Mirabilis operatio* : j'emprunte cette formule d'Albert le Grand à G. Didi-Huberman qui la développe dans « L'hymen et la couleur, figures médévales de la Vierge », *La part de l'œil*, n° 4, 1988, p. 14.

une formule scolastique citée par Georges Didi-Huberman à propos de la *mirabilis operatio* : « Marie, *illuminata in se*, emplit et traversée par la grâce, devient alors *illuminatrix in alios*, source d'une lumière que l'humanité doit recevoir pour comprendre sa chance de rédemption »²⁵. Dans le passage du ciel à l'aurole, le nuage noir, qui avait pour fonction d'être l'écran, producteur d'ombre, opposé à la lumière provenant du fond de la peinture, devient le fond sur lequel brille le cercle de l'aurole. Le nuage noir, « figure » qui s'élève sur le fond de lumière, devient « fond » de la lumière de l'aurole, et la lumière, du fond, se fait, dans l'aurole, figure. L'ombre trace les contours de la lumière. L'aurole, générée par l'inversion de la figure et du fond, est le chiffre du mystère réalisé : un cercle de lumière enveloppé par l'ombre où le visible est voilé, à la fois lumineux et obscur.

Les traces de la solution mystérieuse à la question de la commensurabilité entre un « corps » céleste et un lieu terrestre, énoncée par la position de Gabriel sur le damier, sont inscrites dans l'*Annonciation* de Guido à travers une *mirabilis operatio* picturale : l'inversion de la figure et du fond, à savoir le changement de position entre la lumière, principe de visibilité, et l'ombre, principe d'invisibilité. Le signe codifié et rigide de l'aurole devient, dans les mains de Guido, la sécrétion du contact entre visible et invisible : une figure de l'Incarnation.

Le problème de la commensurabilité entre le divin et l'humain, représenté dans les *Annonciations* de la Renaissance essentiellement au moyen de la construction de lieux distincts mais corrélés par le dispositif perspectif, est ici affronté dans un espace que le contraste entre lumière éblouissante et ombre ténébreuse est en train de dissoudre. Le dispositif perspectif est encore opérant, mais seulement pour mesurer l'incommensurabilité entre le « corps » de l'ange et le lieu de l'homme et le bref intervalle qui sépare encore la masse obscure des nuages de la surface du tableau et en permet la visibilité.

25 *Ibidem*, p. 11.

Les deux protagonistes de l'Annonciation sont enfermés dans une étroite avant-scène, à la limite de l'ombre qui « envahit la chambre » et de la lumière qui l'inonde par devant. Un faisceau de lumière, provenant du haut à gauche, illumine la scène et se reflète sur le flanc droit de Marie et sur la veste dorée de Gabriel. Dans la chapelle de l'Annunciata au Quirinal, la lumière provient de la voûte où Guido Reni a peint Dieu le Père en Gloire parmi les anges. Le tableau d'autel est englobé dans un ensemble plus vaste qui comprend la voûte et les pendentifs : « La chapelle de l'Annunciata de Reni (1610), écrit D. J. Pepper dans sa monographie, était l'affirmation la plus puissante et la plus importante à ce jour de la réussite accomplie d'une décoration intégrée et impliquait une signification considérable pour l'avenir »²⁶.

L'intégration du tableau d'autel dans le corps architectonique de la chapelle du Quirinal et en particulier la relation, signalée par le geste de Gabriel, entre la peinture et la voûte, est sans aucun doute un autre des éléments qui a poussé le Bernin à « transférer », par la médiation de la copie de Gimignani, l'Annonciation de Guido dans la chapelle Fonseca.

Le transfert du tableau d'autel

Si nous faisons abstraction des qualités chromatiques, infiniment supérieures dans l'original, et du format ovale, la copie de Gimignani est extrêmement fidèle. Le Bernin l'a montée dans un grand cadre de marbre noir soutenu par deux grands anges de bronze de même couleur. La peinture est appuyée contre l'arc de la voûte au-dessus de l'autel. Les chapiteaux des deux piliers qui l'encadrent prolongent exactement l'axe médian de l'ovale. Dans le tableau, cette ligne centrale est marquée par l'étroite bande lumineuse du bord extrême de l'aile de Gabriel

et par la tête de Marie. Cette ligne cruciale qui, dans la peinture, sépare et unit la terre et le ciel, devient, dans le corps architectonique, la charnière entre le stuc, blanc, léger et lumineux, de la voûte et le rouge obscur et pesant des piliers. Le sol de la chapelle, divisé en compartiments identiques à ceux de la voûte, en est une image spéculaire où, à la place du vide ovale de la lanterne, est située la trappe qui conduit à la tombe. À la destination céleste de l'âme s'oppose ainsi le « dépôt » terrestre du corps dans l'attente de la résurrection. Les matériaux et les couleurs sont distribués dans l'architecture de la chapelle de manière à distinguer deux régions cosmiques définies par leur distance de la source lumineuse située au centre de la voûte. Le « ciel » blanc et lumineux de la voûte s'oppose ainsi à la « terre » fauve des murs et des piliers. Cependant, comme dans la peinture, le contact entre la lumière et l'ombre n'est pas caractérisé par la simple juxtaposition de termes opposés. Le stuc lumineux et blanc du « ciel » de la voûte « pénètre » dans le marbre fauve de la terre, couvrant les piliers et les murs de taches et de veines blanches. La relation entre lumière et ombre se déplace de la peinture au corps même de l'architecture qui, non seulement ajuste l'articulation fondamentale des piliers et de l'arc de voûte sur la ligne médiane de la peinture, mais aussi « emprunte » le processus d'infusion lumineuse, en se recouvrant, dans *tout* son développement, de striures blanches. L'intensité dans la distribution des veines s'atténue seulement sur le marbre des deux balustrades situées le long de la limite extrême de la chapelle, loin de la source lumineuse de la voûte. Cette rarefaction de l'inscription de la lumière dans le marbre en correspondance avec la frontière extérieure de la chapelle caractérise le seuil que le croyant traverse pour accéder à l'espace interne, comme une zone cruciale de passage de l'ombre à la lumière. L'inscription de l'infusion de la lumière dans l'ombre, sur les murs de l'architecture, correspond en effet à l'illumination réelle de la chapelle Fonseca où, du puits lumineux de la lanterne, la lumière est versée dans le vide obscur de la pièce. La ligne médiane du tableau d'autel continue tout au long du périmètre de la chapelle et, tout en traversant la ligne

d'horizon de la toile de droite (qui était à l'origine à gauche), ne semble pas avoir laissé d'empreinte profonde sur l'organisation des deux toiles latérales. Le Bernin reprend à nouveau, frais, pour la chapelle Fonseca, l'intégration de l'autel au corps architectonique qu'il avait expérimentée dès les années 1640, 1647 dans la chapelle Raimondi²⁷. Une ligne horizontale relie en effet la table de l'autel avec l'articulation de la base du pilier, continue le long de la modénature des parois latérales, offrant un support aux niches, et se conclue avec les tablettes d'appui des deux balustrades. La base de l'autel donne naissance à une autre ligne continue le long du socle du pilier qui, interrompue seulement par les deux portes, parvient jusqu'à la base de la balustrade.

Toutefois, aucune de ces deux lignes transversales, qui délimitent deux articulations fondamentales de l'architecture intérieure de la chapelle, n'est située à la limite de deux matériaux ou de deux colorations différentes, contrairement à ce qui arrive pour l'articulation entre le pilier et la voûte.

Cette confrontation renforce la valeur de charnière de la ligne transversale haute et démontre que le marbre strié ne sert pas, comme dans d'autres cas, à différencier les membres architectoniques pour en valoriser la fonction structurale mais, au contraire, pour unifier toute la partie basse de l'architecture en une masse unique dans laquelle, aux articulations des membres, se superpose un écran, une superficie unique d'inscription de la lumière et de l'ombre. La valeur tectonique de l'architecture intérieure de la partie inférieure de la chapelle est ainsi atténuée jusqu'à la négation de son imperméabilité.

Les marbrures abondantes créent en effet une vibration intense de la surface et, en représentant le processus d'infiltration de la lumière dans le marbre, la libèrent de sa compacité et de sa fermeture. L'imperméabilité du mur est une des règles dont s'affranchit le Bernin pour « unir l'architecture à la sculpture et à la peinture de telle sorte, que de l'ensemble naisse un « *bel composto* » ». Cette violation se manifeste de manière encore

plus évidente autour du tableau d'autel où les corps des deux grands anges sont à moitié englobés par le mur. La paroi interne de la chapelle doit être considérée comme une sorte de filtre qui ne laisse pas passer n'importe quel élément mais seulement la lumière et les anges qui sont les vecteurs de la Grâce divine. Le buste de Fonseca est certainement lui aussi inclus dans le mur mais à l'intérieur de l'encadrement de la niche qui simule un mur mais à l'intérieur de l'encadrement de la niche qui simule une fenêtre, permettant l'illusion d'un espace qui l'accueille. Le corps en marbre du donateur ne « pénètre » pas dans la paroi architectonique. Ses membres ne sont pas absorbés par la tablette de la niche, sur laquelle il s'appuie : elle en soutient le poids comme une quelconque surface fermée. La situation des corps des anges n'est pas la même : ils ne sont pas, comme des bas-reliefs classiques, entourés par un cadre à l'intérieur duquel prévalent des règles différentes de celles en vigueur à l'extérieur. Ils sont véritablement en vol entre l'intérieur et l'extérieur du mur. Une telle position nous renvoie encore aux thèses thomistes selon lesquelles l'ange est en même temps dans le lieu et contenant du lieu (*Nam sustantia incorporea sua virtute contingens rem corpoream, continent ipsam, et non continentur ab ea : anima enim est in corpore ut continens et non in contenta. Et similiter angelus dicitur esse in loco corporeo non ut contentum sed ut continens aliquo modo*)²⁸. La situation topologique des deux anges noirs dans la chapelle autorise une confrontation intéressante avec la situation topologique de l'archange dans la peinture. Gabriel n'est ni contenu ni mesuré par le système des coordonnées perspectives qui, tracées sur le sol, expriment la règle du lieu terrestre. Les deux grands anges ne sont pas contenus par le mur intérieur de la chapelle : ils sont au-delà de la règle valide pour le corps humain, assument une position qui, en n'étant ni à l'intérieur ni à l'extérieur, mine à sa base la règle même et ils mettent l'extérieur et l'intérieur en communication à travers leur corps. Dans cette position intermédiaire entre extérieur et intérieur, l'ange est associé plastiquement et conceptuellement à la lumière.

27 I. Lavin, *Bernini e l'unità...*, op. cit., pp. 23-53.

28 Thomas d'Aquin, *Summa theologica*, Ia, q. LI.

Dans le tableau, la position paradoxale de l'archange dans le lieu était confrontée à la position de Marie et énonçait, d'une certaine façon, les données du problème que la *mirabilis operatio* de l'Esprit Saint avait résolu en Marie. Dans la chapelle, la position des deux anges est confrontée à celle du donateur qui est associé à Marie, non pas dans une nouvelle incarnation mais dans une expérience spirituelle où la communication avec le divin est très intense²⁹. Nous verrons bientôt de quelle manière ces trois figures sont liées entre elles : remarquons ici que l'ac-tion de structuration et aussi de déstructuration de l'espace architectonique intérieur de la chapelle par le tableau d'autel a été rendue possible uniquement parce que celui-ci ne s'ouvre pas sur un espace extérieur, comme une « fenêtre sur le monde » qui aurait introduit une spatialité radicalement hétérogène dans l'espace de la chapelle, mais accueille une scène, au sein d'une architecture intérieure qui va disparaître, engloutie par la ren-contre de l'ombre avec la lumière.

À l'analyse du tableau de Reni est apparu que le rapport complexe de l'ombre et de la lumière prend la place de la relation existant entre les architectures factices des *Annunciations* de la Renaissance. Dans cette *Annunciation*, l'architecture de la « chambre » résiste à sa disparition définitive pour laisser entrevoir, pour quelques instants encore, la rencontre miraculeuse et mystérieuse de la Lumière avec l'Ombre. C'est cette spatialité instable, définie par le contraste entre la lumière et l'ombre, qui se déplace du tableau à la chapelle. Les articulations entre les membres architectoniques risquent alors de disparaître derrière l'écran uniforme du marbre strié : ce dernier les cache à la vue pour faire écran et contenir la rencontre de la Lumière et de l'Ombre. Les figures des anges se profilent entre la Lumière et l'Ombre, entre l'intérieur et l'extérieur, entre les parois et le tableau d'autel.

Après ce regard d'ensemble sur les effets du « transfert » du tableau de Reni dans l'architecture du « bel composto » du Bernin, adoptons un point de vue plus rapproché pour étudier atten-

tivement les relations qu'il a tissées entre architecture, figures peintes et figures sculptées. Les cinq *putti* en stuc au-dessus de l'ovale du tableau continuent vers le haut la guirlande formée par cinq petits amours peints de manière à dessiner une courbe symétrique et inverse (fig. 7 et 8). La chaîne des *putti* s'élançe, en dessinant une spirale, vers le haut de la voûte et forme un second arc composé de cinq *putti* (dotés seulement de têtes et d'ailes) pour aboutir, à l'intersection de la voûte et de la lanterne, à un autre *putto* qui renverse de nouveau la courbe de la spirale et la conduit enfin vers la calotte de la lanterne : là, une gloire de petits amours entoure la colombe en stuc de l'Esprit Saint située dans le lieu d'émanation de la lumière naturelle qui se répand dans l'ombre de la chapelle. Tout comme dans le ciel de l'Annonciation, elle est lumière divine « émise » par la colombe de l'Esprit Saint. La spirale angélique réunit les deux colombes, relie les deux sources de Lumière et réalise, en tra-versant toutes les césures architectoniques, une interpénétration entre le ciel peint et le « ciel » de la chapelle. Lorsqu'on regarde vers la voûte, on peut imaginer que le Bernin a fait pivoter de quarante-cinq degrés la moitié supérieure du tableau en redis-tribuant les éléments en trois dimensions à partir du fond du puits lumineux de la chapelle jusqu'aux bords de la peinture d'autel. Les angles entre les arcs de la spirale des amours se font plus aigus au fur et à mesure qu'ils s'approchent de la lanterne : l'accélération est accentuée par la superposition de la courbe sur le damier en perspective de la voûte, décoré de rosettes. Le rapetissement des amours, mesuré par la progression de la courbe, renforce encore sa course vers le haut. La perte progressive des parties visibles des corps des *putti* apparaît dès lors comme une absorption graduelle du corps de l'ange dans le corps architectonique de la voûte qui fonctionne ainsi exactement comme un nuage. La dématérialisation du corps de l'ange s'achève à l'approche du corps invisible de la source lumineuse. Dans la peinture du Corrège ou de Titien, les corps des anges se font toujours plus menus et plus diaphanes aux abords de la source de la lumière jusqu'à en devenir indiscernables. Ici, comme dans d'autres réalisations du Bernin, au dia-

pour établir un contact visuel ou seulement pour indiquer. Chacune de ces fonctions constitue un élément du groupe.

Le développement de la spirale a la forme d'une fugue : une partie des éléments est répétée, identique, tandis que les autres varient. Quelques-uns servent seulement à rappeler, comme dans une anaphore, le segment précédent, d'autres ont pour unique fonction d'indiquer la direction prise par la nouvelle courbe. Certains servent à entrecroiser un arc avec le suivant, d'autres à capter l'attention de celui qui regarde la scène de l'Annonciation et à lui enseigner – comme le conseille Alberti dans *Della Pittura* – l'affect correspondant, la jubilation. La bande de *putti* peints par Guido, qui a servi au Bernin de motif de base pour sa « fugue », est formée de deux *putti* qui regardent la Madonne, d'un troisième qui regarde Gabriel, d'un quatrième qui dirige son regard en avant, hors du tableau, vers l'observateur, et d'un cinquième qui regarde vers le haut. Ce dernier – qui, dans la chapelle du Quirinal, conjoint le tableau aux fresques de la voûte – sert au Bernin pour greffer le second arc de la spirale en croisant son regard avec le premier *putto* en stuc de droite. Les quatre autres *putti* peints définissent par leurs regards les trois positions du dispositif d'énonciation de la peinture : ils désignent Gabriel et Marie qui sont engagés dans un échange verbal et, en dirigeant également un regard vers l'extérieur de la peinture, ils signalent à l'observateur que ce qui se dit dans le tableau le concerne. La première troupe de *putti* en stuc reproduit le même schéma des positions, mais le regard porté vers l'extérieur de l'autel n'est plus dirigé face à la peinture mais vers le bas à droite, vers la niche du donateur, Gabriele Fonseca, devenu destinataire privilégié du tableau. Le premier *putto* en stuc à partir de la droite regarde joyeusement l'Annonciation du tableau d'autel, le second regarde le donateur, joignant ses mains pour l'inviter à la prière (fig. 7 et 8).

En transférant la peinture de Guido dans son « bel *composto* », le Bernin a confié aux deux premiers *putti* de droite le rôle d'établir le contact entre la peinture et celui qui la contemple en redessinant dans l'espace architectonique les positions du dispositif d'énonciation du tableau d'autel. Le

destinataire générique désigné par les *putti* du tableau devient dans la chapelle un individu : le donateur Gabriele Fonseca. La rotation que le Bernin a fait subir au second arc de la spirale angélique n'a pas seulement une valeur plastique mais aussi une fonction précise de redéfinition de la destination du tableau d'autel. À la position centrale, prévue par Remi dans la chapelle du Quirinal, s'ajoute dans la chapelle Fonseca une position latérale privilégiée, réservée au donateur et délimitée grâce à un habile développement dans l'espace architectonique du dispositif que Remi avait mis au point dans le tableau.

Le passage du groupe peint au premier groupe sculpté prend la forme d'une désarticulation des jointures entre les éléments qui laisse une trace dans la torsion décrite par la position des deux premiers *putti*, autour de l'angle de l'arc. Le groupe des amours en stuc retrouve un bref instant d'équilibre au sommet *putti* chanteurs, assis de façon stable sur un nouveau mouvement de l'arc, pour ensuite se lancer dans un nouveau mouvement circulaire vers la droite avec le dernier *putto* auquel s'accroche le troisième groupe.

À l'intérieur du groupe des *putti* peints, les deux amours de droite forment un couple qu'une étoffe bleue enlace par un très beau noeud. L'un regarde en bas, l'autre en haut, l'un tourne vers la gauche, l'autre semble vouloir arrêter le mouvement délicat s'agrippant à la main de son voisin. Cet entrelacement délicat et léger de petits amours volants, construit sur le schéma d'un axe vertical autour duquel se déploie un mouvement rotatoire, montre bien les virtualités syntaxiques et dynamiques de ces figures peintes.

Le Bernin, qui en a compris la valeur et les a développées savamment pour exalter la position du donateur, s'en est servi aussi pour construire une sorte de parodie plaisante des poussées et des contre-poussées de l'implantation architectonique de la voûte qui intensifie le dynamisme de l'architecture, sans en détruire les principes structuraux. Il suffit de regarder de quelle façon les deux premiers *putti* semblent mimer, par la rotation de leurs corps, l'angle de l'arc de la voûte et comment les chanteurs, assis au sommet de cet arc, en confirment la solidité ;

ou enfin comment le dernier amour exalte par son élan vers le haut l'accélération vers la lanterne. Les deux couples d'anges musiciens au-dessus des piliers sont aussi des figures archées en *contrapposto* à une guirlande, dessine la rotation mouvement de la voûte, celui de gauche, composé d'un flûtiste et d'un joueur de viole, accélère encore le mouvement. Les anges de la voûte sont disposés stratégiquement au-dessus des césures de la voûte entre les membres de l'architecture : le premier groupe de petits amours traverse tous les arcs qui, à partir du cadre, se répètent par vague jusqu'à la première rangée de rosettes, également les cercles retournés et symétriques s'éclaircissant à partir de la base de la lanterne. Le second groupe continue à même mouvement jusqu'à la colonnette à la base de la lanterne. Les grands anges musiciens sont superposés aux guirlandes séparant la voûte en compartiments et vont au-delà, avec leurs ailes et leurs pieds, des limites de la voûte elle-même. La violation systématique du compartimentage, associée à la violation de l'imperméabilité de la surface de la paroi, produit une intrusion complexe entre l'architecture de la voûte et l'architecture parodique composée par les anges.

Les grands anges blancs construisent en effet une seconde voûte qui, bien qu'appuyée sur la première, la dépasse en accentuant la poussée vers le haut et le mouvement rotatoire. Ils respectent et exaltent la valeur de soutien des structures portantes mais nient la fermeture de la calotte de la voûte. Ainsi, de même que les anges sont des figures de l'architecture de la voûte, cette dernière a quelque chose d'angélique par son matériau, cette blanc, léger et malléable, et par sa couleur.

Dans le vocabulaire de sculpteur du Bernin, le stuc est un matériau réservé aux corps célestes et aux corps en état de transition entre la terre et le ciel, comme l'« âme » de saint André dans l'église du Quirinal. Pour paraphraser Eisenstein, la nature du stuc est non-indifférente. Sa matière est tellement légère et a une telle disponibilité à accueillir la manipulation que les valeurs de légèreté, de protéiformité et d'évanescence passent

La chapelle Fonseca

de la matière au corps sculpté qui lui donne forme³³. Les anges et les nuages sont les corps qui reçoivent le mieux les valeurs du stuc. Ils en exaltent les potentialités formelles jusqu'aux limites de l'absence de forme. Le blanc du stuc, plus opaque et plus jaune que celui du marbre, lui permet de représenter efficacement la matérialisation de la lumière dans les corps célestes des nuages et des anges.

La voûte en stuc de la chapelle Fonseca exerce la fonction angélique de condensation et de transmission de la lumière. Le stuc permet la conjonction matérielle des anges à la lumière. Le réalisé aussi une « conjonction conceptuelle » entre les anges et la voûte, entre sculpture et architecture.

L'ange et le cadre

Entre la moitié supérieure du tableau et la voûte, le Bernin a construit une relation d'équivalence ontologique et de continuité spatiale. Entre le tableau d'autel et la moitié inférieure du corps architectonique, une coupure à valeur ontologique se révèle, qui marque un rapport de discontinuité spatiale. Tandis que dans la moitié supérieure, la spirale des *putti* traverse le cadre et fait se confondre les deux ciels, dans la moitié inférieure la scène de l'Annonciation ne s'étend pas sur la surface architectonique sur laquelle elle est posée : le cadre isole la peinture.

Les deux grands anges noirs soutiennent l'ovale du tableau d'autel comme on soutient un objet pesant et compact. Leur action de présentation provoque une perturbation du statut de l'image peinte : elle n'apparaît plus comme une ouverture sur la « chambre » de l'Annonciation, mais comme un objet, un tableau qui représente l'Annonciation. La valorisation de la matérialité de la peinture contraste avec la continuité établie entre le ciel peint et la voûte. Nous avons affaire à une peinture qui, vers le haut, se fond avec l'architecture de la

33 Cf. S. M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, op. cit.

voûte mais en même temps s'isole du bas de la paroi laquelle elle est posée.

Envois d'anges

Le cadre est formé par un grand ovale noir, veiné ici et là de blanc, et par un second ovale décoré de modénatures dorées. Dans sa composition interne, il fournit une sorte de prototypé de lecture du tableau, un chiffre du « mystère de l'Annonciation » qu'il présente. Comme l'aurole de Marie, il comporte une forme circulaire dorée incluse dans une seconde forme circulaire obscure. Non seulement, la masse « ténébreuse » enveloppe la fine bande de « lumière », mais chacun des deux éléments opposés inclut, comme dans l'aurole, son contraire. L'or du premier cadre englobe l'ombre produite par les reliefs de la modénature, le marbre noir du second cadre est veiné de subtils filets de « lumière » blanche. Le grand panneau rectangulaire en (faux) marbre situé entre l'autel et la peinture est une autre figure du mystère présenté dans le tableau : un rectangle d'or incliné dans un rectangle noir, Lumière enveloppée de Ténébres. Ce panneau était probablement destiné à l'origine à servir de fond à un crucifix posé sur l'autel (cf. le dessin de Windsor : fig. 2) qui fut plus tard remplacé par un *Ecce Homo*. L'étape terminale de la mission de rédemption était juxtaposée à la scène qui en représentait le début, pour indiquer que la cifixion et la mort sont présentes dès l'Incarnation. Au Quirinal, Guido Reni avait donné corps à la même idée en superposant au lys offert par Gabriel à Marie un haut crucifix en bronze.

Les corps des deux grands anges noirs épousent l'ovale du cadre. L'ange de droite dessine un arc qui va de l'aile droite à la pointe du pied gauche. Le cadre s'appuie sur l'aile, sur l'épaule et entre les jambes écartées. La partie inférieure de la tunique est parcourue par une série de plis qui se font toujours plus serrés au fur et à mesure qu'ils s'approchent des jambes, formant une sorte de « ressort » disposé le long de la ligne de force de l'action de l'ange qui, pour retrouver l'équilibre, s'appuie avec l'autre aile au pilier (fig. 10 et 12).

Le corps de l'ange de gauche est caché par la tunique adhérant à son corps qui paraît ainsi poussé par un vent impétueux. Les plis dessinent un mouvement de rotation vers la droite confirmé

La chapelle Fonseca

par la position des ailes et des ondulations des cheveux. Le pied gauche s'enfonce dans un carré de tissu qui répond à la pression en se repliant le long des bords. La poussée se termine dans les ondes décroissantes des plumes devant le genou droit.

Le motif du couple des anges qui montent et portent dans le ciel une image encadrée à une longue histoire. Elle commence avec les couples symétriques des victoires ailées qui accompagnent dans l'apothéose les portraits des empereurs romains et avec les Éros psychophores des sarcophages qui portaient au ciel les âmes des défunts³⁴. Les deux anges du Bernin sont asymétriques et complémentaires dans leur forme et dans leurs fonctions. Il est impossible de décider s'ils portent la peinture au ciel ou s'ils l'approchent du donateur. Cependant, on ne peut nier que le groupe conserve quelque chose de la signification originelle du motif. En effet, bien qu'il soit difficile de concevoir l'apothéose d'une scène narrative, l'*Annonciation* est glorifiée et exaltée par son cadre angélique à la manière dont le portrait d'un empereur l'était par le couple des victoires qui le soutenait. Les anges noirs de la chapelle Fonseca remplacent l'architecture dans sa fonction de soutien de la peinture. Comme les *puri* de la voûte, ils dessinent au-dessus de l'architecture une autre architecture « parodique » qui respecte et exalte la force de soutien des piliers mais nie la fermeture du mur. Pour reconnaître cette situation, il suffit de voir comment l'ange de droite s'appuie au pilier et en épouse les formes avec l'aile et comment, d'autre part, son corps enveloppant le cadre, il disparaît dans le mur. La statique de cette architecture « parodique » résulte d'une somme de poussées et de contre-poussées en équilibre précaire. L'instabilité de l'appareil de présentation se communique à la peinture elle-même et modifie son statut : c'est une image qui peut disparaître, évanescence comme une vision. La couleur noire unit les anges au cadre : ceux-ci forment un ensemble qui se différencie tant du blanc de la voûte que du brun du marbre de la paroi et des piliers. Le cadre d'un

34 Cf. G. Beretfelt, *A Study of the Winged Angel, the Origin of the Motif*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1968.

tableau, comme l'écrit Cesare Brandi, doit orchestrer un double passage : « le premier entre l'espace physique dans lequel immergé le spectateur et la spatialité du tableau ; le second entre cette spatialité et la spatialité du mur sur lequel le tableau est accroché »³⁵. Le raccord entre ces trois spatialités est déterminé par la spatialité du mur qui peut être traitée comme un plan, comme une surface ou exceptionnellement, ainsi dans la chapelle Fonseca, comme quelque chose d'intermédiaire : une surface perméable. Brandi rappelle que jusqu'au début du XX^e siècle, le mur a conservé une structure perspective larvée, marquée par les modénatures de sa propre décoration et par les jeux de couleurs qui le divisent en compartiments.

Chaque mur « a en lui sa pyramide », écrivait Alberti³⁶. Entre le mur perspectif, le tableau et la fresque en perspective, le raccord est un raccord entre plans différents et non entre surfaces. Quand le cadre est une architecture peinte, construite selon les mêmes lignes de fuite que la fresque elle-même, l'adéquation entre les deux plans est parfaite : le mur disparaît. Il s'agit d'un *sfondato* (un mur troué). Si le mur est traité comme une surface, écrit Brandi, « le problème changera selon les caractéristiques spatiales du tableau, à tel point que, si celui-ci traite lui aussi sa propre spatialité comme une surface, le simple écart qui se produit entre la surface du fond et la surface de la peinture pourra aussi suffire pour créer une strate spatiale isolante »³⁷.

Cette dernière et extrême solution au problème du raccord est celle adoptée par Mondrian qui s'était rendu compte qu'on ne pouvait traiter comme une « entrée » le raccord entre deux spatialités de surface. « Pour autant que je sache, déclarait-il dans une célèbre interview en 1948, j'ai été le premier à disposer le tableau en avant du cadre plutôt que dedans. J'avais noté qu'une peinture sans cadre marche mieux qu'une peinture

encadrée et que l'encadrement engendrait une sensation de profondeur, aussi ai-je pris un simple cadre en bois et j'ai monté mon tableau par-dessus... »³⁸.

Le « cadre-entrée » règle le raccord entre deux plans et génère une illusion de profondeur et, à l'autre extrême, le cadre isolant de Mondrian fait ressortir l'écart entre la surface des parois et l'« épaisseur tressée » du plan du tableau³⁹. Dans notre cas, le cadre et les deux anges doivent orchestrer le raccord entre la profondeur en voie de disparition de la peinture et la spatialité ambiguë du mur. Les deux spatialités sont hétérogènes : celle de la peinture, même en résultant de la rencontre de la Lumière et de l'Ombre, reste cependant toujours un plan. La spatialité du mur, traversée par les marbrures de lumière blanche et par les corps noirs des anges, n'est ni une surface ni un plan mais une sorte de filtre perméable. Cette situation peut être comparée à celle des nombreuses œuvres où les anges présentent une peinture en volant parmi les nuages. L'effet qui en résulte est celui d'accentuer la matérialité du tableau qui apparaît comme un objet et non plus comme une fenêtre.

Pour isoler efficacement la peinture de la paroi « molle » sur laquelle elle s'appuie, Le Bernin l'a dotée d'un cadre robuste en marbre noir. Pour lui assurer un support et une « mobilité » potentielle, il l'a confiée à deux anges. Émergeant de la paroi, le groupe du cadre et des anges est l'élément le plus solide du mur central de la chapelle, le seul à rester presque complètement imperméable à l'infiltration de la lumière qui pénètre la surface de la paroi. Présentateurs de la représentation, les deux grands anges sont « collés » matériellement et conceptuellement au cadre et donnent corps et figure à ses fonctions, jusqu'à l'excès.

Le cadre est un dispositif, un signe, qui peut se classer selon l'analyse logico-typologique de Pierce, parmi les indices :

35 C. Brandi, « Togliere o conservare la cornice come problema di restauro », *Bollettino dell'Istituto centrale di Restauro*, n° 36, Rome, 1958.

36 L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Florence, 1485, cité in Brandi, art. cit.

37 C. Brandi, « Togliere o conservare... », art. cit.

38 Cf. J. J. Sweeney, *Piet Mondrian*, Museum of Modern Art, 1948, cité en français par Y.-A. Bois, « New York City de Piet Mondrian », *Cahiers du Musée d'Art moderne*, 15, Paris, 1985.

39 Sur la « tresse » dans l'art contemporain, cf. H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, pp. 74 et sq.

Les indices se distinguent des autres signes ou représentation grâce à trois caractéristiques : en premier lieu, ils n'ont pas de ressemblance significative avec leur objet, en second lieu, ils renvoient à des individus, à des unités singulières ou à des *continua* singuliers, en troisième lieu, ils dirigent l'attention sur les objets mêmes au travers d'une impulsion-aveugle (*blind compulsion*).⁴⁰

L'indice est conçu de manière à ce que l'attention ne s'arrête sur lui qu'un bref instant, juste le temps d'être dirigée sur l'objet indiqué. Les cadres ne sont pas faits pour être regardés : la répétitivité et la directionnalité de leur ornementation servent à porter le regard sur le tableau à l'improviste. Par l'intermédiaire d'une « impulsion aveugle »⁴¹. Le cadre du tableau d'autel, avec son complément angélique, est un indice hypertrophie qui, tout en présentant la peinture, tend à se présenter lui-même.

Les deux grands anges semblent au premier abord avoir la même fonction que les deux premiers amours en stuc : l'un en regardant dans la peinture attire l'attention et invite à regarder, l'autre enseigne à l'observateur privilégié l'affect correspondant. En réalité, comme nous l'avons vu, ils ne présentent pas, comme les petits amours, l'Annonciation, mais une représentation de l'Annonciation.

En outre, s'il est vrai que l'ange de gauche a la configuration formelle d'un indice, celui de droite non seulement devient pour le donateur l'objet principal de sa contemplation aux dépens de la peinture mais, dans une certaine mesure, contrairement aux réquisits de l'indice, il ressemble à l'objet auquel il renvoie. On pourrait dire, avec Pierce, qu'il est une sorte d'icône de la peinture, un signe – un interprétant – qui renvoie au signe interprété non pas sur un mode indiciel mais analogique. Cet ange est en effet directement associé à l'ar-

change Gabriel dont il partage la fonction de médiation et d'humilité devant la mère de Dieu. Mais surtout, il est associé à Marie dont il reprend exactement la position de la tête, du bras et enfin des doigts.

Toute forme de représentation se présente représentant quelque chose⁴². La dimension transitive s'accompagne toujours d'une dimension réflexive en laquelle l'œuvre ne renvoie qu'à elle-même, se soustrayant à la transparence de la communication. Cette résistance laisse apparaître l'« être chose » de l'œuvre, sa matérialité. Les deux grands anges noirs sont un second cadre superposé au premier : ils renforcent la dimension de la présentation de la représentation et affaiblissent sa transitive en laissant apparaître l'« être chose » du tableau d'autel. Par l'ange de droite pourtant, à l'intérieur de l'intransitivité du « se présenter » présentant, est ouvert un nouveau canal qui, par voie analogique, conduit à la peinture. L'ange qui porte la main à la poitrine ne présente pas seulement l'Annonciation mais, en même temps, la représente pour Fonseca (fig. 10). Il incarne un dispositif sémiotique hybride, un indice iconique, ou une icône indicielle, dans lequel s'additionnent le pouvoir de renvoi de l'indice et l'analogie de l'icône, le contact de l'indice et la distance de l'icône.

Se faire ressemblant pour renvoyer à Dieu était, nous l'avons vu, la fonction des anges pour le Pseudo-Denys. Ici, le contact et le renvoi ont comme objet l'Annonciation ; le statut sémiotique hybride est le même mais, comme nous le verrons, tant la ressemblance que la *deixis* ont une valeur particulière. Pour en comprendre le sens, il est nécessaire d'étudier la posture du destinataire de l'opération de l'ange : le buste de Gabriele Fonseca (fig. 9 et 11).

40 Ch. S. Pierce, « Elements of logic », *Collected Papers* (2306), Cambridge, 1932, traduction française in Ch. S. Pierce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

41 Cf. G. Carení, « L'Écart du cadre », *Cahiers du Musée d'Art moderne*, 17/18, Paris, 1986.

42 Cette formulation est de Louis Marin qui l'a élaborée à partir de son étude de la *Logique de Port-Royal* et des *Pensées* de Pascal dans *La critique du discours*, Paris, Minuit, 1975, p. 58 et sq. Sur le problème de l'autoréflexivité esthétique, cf. aussi P. Montani, *Il debito del linguaggio*, Venise, Marsilio, 1985.

Le buste de Gabriele Fonseca

Eniola d'Amico

Dans son livre sur le Bernin sculpteur, Wittkower consacre un long passage au buste de Gabriele Fonseca, « un superbe travail de son dernier style, d'une grande ferveur religieuse et mystique » :

Fonseca s'incline hors d'une niche dans une attitude d'intense dévotion, une main nerveuse fermement pressée contre son corps tandis que l'autre étreint le rosaire en un serrement aussi désespéré que se tend vers un bateau de sauvetage. Les taches d'ombre obscure et de lumière vacillante produites par les plis profonds de l'habit fournissent un support supplémentaire à l'agitation spirituelle, la différenciation, presque de couleur, de la peau, de la barbe et de la fourrure renforce l'impression de vie qui bat. Fonseca se tourne vers l'autel au-dessus duquel apparaît l'Annonciation séchée par des anges. C'est ce mystère qui a appelé sa dévotion et son abandon spirituel. Un lien intangible entre lui-même et l'autel trace un pont dans l'espace où se meut l'observateur, et parce que Fonseca est rendu de manière si réaliste qu'il donne la sensation d'être vivant, il reste pour toujours le protagoniste de ceux qui prient dans la chapelle : l'intensité de leurs prières est encouragée par son exemple. Le but ici est semblable à celui de la chapelle Cornaro... Bien sûr, le visiteur sait que de tels bustes et statues, regardant en bas du haut des murs, commémorent des gens qui sont décédés. Mais, puisque tous les moyens de caractérisation réaliste sont employés pour les faire paraître vivants pour l'éternité, le croyant qui vient se joindre à eux dans leurs prières efface par inadvertance la limite la plus rigoureuse de toute, celle qui sépare la vie de la mort⁴³.

⁴³ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*..., op. cit., pp. 26-27 : *Fonseca is leaning out of a niche in an intensely devotional attitude, one nervous hand firmly pressed against his body while the other clasps the rosary in a grip as desperately hopeful as that of a drowning person holding on to a life-saving raft. The patches of dark shadow and flickering light produced by the deep folds of the gown give further support to the spiritual agitation, and the almost colouristic differentiation of skin, beard and fur heightens*

La chapelle Fonseca

Le texte de Wittkower est à la base de toutes les lectures successives du buste et mérite une analyse attentive plutôt qu'une nouvelle paraphrase. Dès le début, il définit le style de Fonseca par deux termes, « ferveur religieuse et mystique », qui introduisent le premier axe de son interprétation : le donateur traverse une expérience religieuse intense qui trouve une représentation sensible dans la pression que les deux mains exercent sur le corps et sur le rosaire et dans le contraste entre l'ombre obscure et la lumière vibrante produite par les plis de l'habit. Le second axe de la lecture de Wittkower est celui qui souligne le réalisme du portrait. On a tellement abusé de la catégorie « réalisme » que cette dernière, avec sa capacité descriptive, a perdu celle de différencier un style ou une œuvre d'une autre et de décrire quoi que ce soit. Cependant Wittkower en fait un usage circonstancié et précis : le réalisme n'est pas une qualité absolue du portrait, mais le résultat d'une opération formelle de différenciation interne des textures, peau, tissu, fourrure, barbe : un effet. Dans un texte plus tardif qui reprend dans ses grandes lignes l'analyse de Wittkower, Howard Hibbard associe la différenciation des textures à la déformation des traits expressifs :

the impression of pulsating life. Fonseca turns towards the altar above which appears the Annunciation carried by angels. It is this mystery that has called forth his devotion and spiritual surrender. An intangible bond between himself and the altar bridges the space in which the beholder moves, and since Fonseca is so realistically rendered that he evokes the sensation of being alive, he remains for ever the protagonist of those who worship in the chapel : the intensity of their prayers is prompted by his example. The aim here is similar to that of the Cornaro Chapel... Of course, the visitor knows that such busts and statues looking down from the walls commemorate people who are dead. But since all the means of realistic characterization have been employed to make them look as if they were eternally alive, the worshipper joining them in their prayers inadvertently effaces the most rigorous boundary of all, the one that separates life from death.

Le Bernin a brillamment différencié la fourrure et le tissu, la peau et les cheveux, mais l'intention n'est plus naturaliste, comme beaucoup de ses dernières œuvres, le *Fonseca* exprime l'accentuation du détail expressif une émotion véhémentement de la caricature. Cette tendance, déjà remarquée dans certaines pièces anciennes, est ici poussée à l'extrême. Le grand art et la caricature peuvent, à première vue, sembler incompatibles, et la aussi grand maître que Dickens fut accusé de les avoir confondus. La caricature, en tout cas, implique le caractère⁴⁴.

Hibbard n'explicité pas le rapport entre la différenciation des textures et l'accentuation du détail expressif, mais semble vouloir dire que la somme des deux produit un effet qui n'est pas très loin de celui d'une caricature. Il considère le processus du point de vue du sculpteur qui a « chargé » les traits de Fonseca pour en intensifier l'expressivité. Son observation à propos de Dickens peut nous aider à éclairer la première phrase : le processus de différenciation des textures et l'intensification des traits expressifs donnent à Fonseca un *caractère*, à savoir, dans une acception *minimale*, un ensemble de traits distinctifs qui en font un *individu* et, dans une acception plus large, une *personnalité*, un ensemble de manières habituelles de sentir et de réagir qui distinguent un individu d'un autre. À l'effet de réel, décrit par Wittkower, il faut donc ajouter son corrélat : « l'effet d'individualité » implicitement indiqué par Hibbard.

Le troisième axe de l'interprétation de Wittkower est celui qui, en un tour de phrase, décrit la relation entre le buste et le tableau d'autel. Le choix de trois termes semble indiquer ici le sens de sa lecture : l'*Annonciation* portée par les anges apparaît (*appears*) à Fonseca. C'est ce mystère (*mystery*) qui suscite sa dévotion et son abandon spirituel (*spiritual surrender*). La première phrase décrit la modalité de la perception de la peinture comme un appareil sans insister sur la signification miraculeuse du terme mais en se limitant à souligner la temporalité instantanée et éphémère de la vision. Pour Wittkower comme

pour Bellori, l'*Annonciation* de la chapelle Fonseca n'est pas le récit d'un épisode évangélique, mais la représentation d'un mystère (*mystery*) qui suscite dévotion et abandon (*surrender*). Sans aller jusqu'à émettre l'hypothèse qu'il ait consciemment utilisé le terme « abandon », *surrender*, pour faire allusion explicitement à la conformité à la volonté de Dieu dont parlent les textes mystiques contemporains, nous devons relever que Wittkower a indiqué, sans l'approfondir, une relation entre le mystère de l'*Annonciation* et la passivité de l'attitude dévotionnelle de Fonseca. Le quatrième et dernier axe de l'analyse porte sur la relation entre le donateur et l'observateur : pour le croyant qui pénètre dans la chapelle, l'intensité de la dévotion du donateur est un exemple à suivre. Le buste, si réaliste qu'il semble vivant, pousse le croyant à s'identifier à Fonseca et à aller ainsi au-delà de la limite la plus rigoureuse, celle qui sépare la vie de la mort. Wittkower, qui avait utilisé de façon précise la catégorie dangereusement générale de « réalisme », n'en fait cependant pas autant avec « le sembler vivant » qui en est une variante, elle aussi usée. L'identification du croyant avec un mort ne semble pas pertinente pour une analyse des effets de la chapelle sur l'observateur parce qu'elle fait l'économie du statut représentationnel du buste et parce qu'il n'est pas certain que ce soit l'objectif principal de l'acte rituel pour lequel la chapelle a été projetée. Cependant, l'interprétation de Wittkower a deux implications intéressantes : la première est que les dispositifs qui régulent le passage à travers les différents éléments de la chapelle ne s'arrêtent pas au donateur mais prévoient une sorte de case vide réservée au « croyant ». La seconde est qu'entre le croyant et le donateur s'instaure une relation privilégiée de type « imitatif » : Fonseca est le modèle du croyant. Cette relation a quelque affinité avec l'intensité de la dévotion et le « réalisme » du buste, avec « l'être individu » de Fonseca, plutôt qu'avec son « sembler vivant ». La limite principale des analyses de Wittkower et de Hibbard, comme de toutes celles qui les ont suivies, est de se concentrer presque exclusivement sur le buste sans s'arrêter sur les procédures qui permettent l'intégration de tous les éléments en un « bel com-

44 Cf. H. Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth, 1965, traduction française *Le Bernin*, Paris, Macula, 1984, p. 214.

posto ». Leurs observations ont néanmoins fait apparaître trois caractéristiques importantes : le buste est un modèle à imiter il exprime, en surface, une expérience spirituelle profonde et intense : il est enfin le portrait caractérisé d'un individu, profond et kower a laissé en outre transparaître la pertinence de la relation entre la contemplation du mystère et l'abandon de la relation celui qui contemple.

Ces caractéristiques ne regardent pas seulement le buste mais sont aussi présentes dans l'ensemble de la chapelle *imitation* ou *conformation*, *intensification* et *individualisation* ou *caractérisation*. Un unique dessein commande le fonctionnement de ces trois processus et en règle le rapport avec la fonction entre mystère et passivité.

Pour en faire apparaître la trame, nous devons en préciser le fonctionnement et en valoriser la pertinence du point de vue historique. La relation d'imitation proposée au croyant pénétrant dans l'espace de la chapelle n'est que le dernier maillon d'une chaîne qui commence avec l'imitation que l'ange de droite fait de Marie, continue avec l'imitation que l'ange de droite fait se conclure avec celle que Fonseca fait de l'ange de droite fait vot. La répétition du geste de Marie et sa transformation, pour vers les positions assumées par l'ange et le donateur au visiteur dépliées virtuelles reproduites par l'ange et le donateur, à travers par l'intermédiaire de la ressemblance des attitudes et leurs réactions un processus d'assimilation spirituelle (fig. 1, 11 et 12). Cette interprétation du processus d'assimilation des corps, positions corporelles comme la représentation progressive de conformation spirituelle pourra sembler relever d'un processus de conformation spirituelle pour la représentation progressive des composés » réalisé par le Bernin dans la chapelle Fonseca, précisément comme un montage d'éléments hétérogènes, peut constituer des séries dans lesquelles la répétition d'une configuration formelle permet le passage d'un élément à l'autre, tandis que sa déformation, en intensifiant certains traits, décrit le développement d'un processus. La correspondance entre la ressemblance progressive des attitudes corporelles et la confor-

mation spirituelle n'est pas une simple correspondance entre figures, fixée par une tradition iconographique, mais est une correspondance entre processus de transformation, sujets à une dynamique intensive analogue.

La posture, qui remplit la fonction de modèle, est celle assumée par Marie dans l'Annonciation : l'attitude canonique dans laquelle la Vierge « incline ses lumières et accueille l'esprit divin qui l'infuse ». Toutefois, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'humilité de Marie est déjà une imitation à un niveau inférieur de la *kenosis*, l'humilité suprême du Fils qui a accepté d'assumer la condition humaine. L'*Humilitatio* de Marie, son obéissance à la volonté divine et la réception de la Grâce, sont deux événements contemporains qui tendent à se confondre en un seul moment tant du point de vue théologique que du point de vue figuratif. L'abandon à la volonté de Dieu est « l'action passive » de l'homme, l'attitude qui permet l'infusion de la Grâce, non seulement dans le cas unique, extrême et exemplaire de l'Incarnation mais aussi, à des degrés divers, dans les sacrements, dans la prière et dans la contemplation.

L'adhésion à la volonté divine est appelée « conformation » parce que, dans le cadre d'une théologie qui reste toujours en fin de compte « participationniste », la Grâce transforme le sujet, le rend participant et donc plus semblable à Dieu, plus « conforme » au Christ. La conformation de l'homme au Christ est le mouvement spéculaire du processus inverse : celui au travers duquel le Christ s'est fait ressemblant à l'homme. La « conformation » est la version spirituelle de l'imitation du Christ que les auteurs mystiques ont parfois poussée jusqu'à l'identification, la « déformité », sommet de l'*Échelle de perfection* (qu'on se réfère aux écrits de Caterina Bellinzaga, morte en 1624), ou jusqu'à la conformation extrême dont parle Maître Eckart dans son *De theologia mystica speculativa* :

Nous sommes totalement transformés en Dieu et changés en lui de la même manière que dans le sacrement (de l'eucharistie) le pain est changé en corps du Christ ; je suis ainsi changé en lui parce qu'il me fait son être, et non seulement semblable, par le

1. On se déprend de l'attache naturelle aux biens finis.
2. On met la volonté « en équilibre », en état d'indifférence, de manière qu'elle soit prête aussi bien à recevoir ces biens finis qu'à en être privée.
3. Par un acte simple, on accepte d'avance la volonté de Dieu encore inconnue en voulant a priori ce que Dieu veut parce qu'il le veut.
4. Quand la volonté de Dieu apparaît comme s'appliquant à un point particulier, c'est le moment d'exercer la conformité proprement dite.

« L'étan de la volonté humaine, écrit le père Le Gaudier, véritablement remise entre les mains de Dieu, l'enlève et la fixe non seulement sur ce qui constitue l'objet du vouloir divin mais le vouloir divin lui-même ; et la volonté humaine embrassée sur lui, que moralement parlant, elle y trouve sa propre mort, en ce sens qu'elle ne peut plus avoir, à l'égard des biens dont il s'agit, d'autre acte que de se conformer au vouloir divin ; de sorte que, pour ainsi parler, elle aide par son acte la volonté divine ; de ce seul objet déterminé, comme s'il n'y avait plus aucune volonté, entière remise de notre volonté à Dieu ne se réalise pas sans un acte de la volonté humaine. Mais cet acte à pour objet d'exclure de la volonté humaine tout autre acte, afin de recevoir uniquement la forme que lui donne d'une certaine manière l'acte divin. C'est un priver librement la volonté humaine de sa propre liberté, de sorte qu'elle ne puisse pas faire autre chose qu'adhérer au vouloir divin. C'est là de la volonté divine pour vouloir et ne pas vouloir ce que cette volonté divine veut et ne veut pas ». (...) « Dans la volonté créée ainsi parfaitement semblable à soi »⁴⁷

47 P. Le Gaudier, *De perfectionibus vitae spiritualis*, Paris, 1643, cité et résumé dans Mgr F. M. Cathérinet, « Conformité à la volonté de Dieu : époque moderne », in *Dictionnaire de spiritualité*, t. 2, col. 1458-59.

Ce texte est intéressant non seulement parce qu'il décrit la dynamique du rapport entre vouloir divin et vouloir humain avec ses effets d'assimilation et de conformation, mais aussi parce qu'il précise que l'adhésion à la volonté divine est aussi soudée par l'affect.

Pour les théologiens comme pour les spirituels de cette époque, l'affectivité dépend de la volonté, puissance ou faibles opérations humaines. Dans la contemplation proposée par les *Exercices*, chacune des trois facultés joue un rôle spécifique. Sans aller jusqu'au divorce entre amour et connaissance qui caractérise la mystique, la méditation ignacienne privilégie également l'application de la volonté et de l'imagination aux « discours » de l'entendement. L'acuité de la polémique autour de la question de la conformité dans les années 1670 conforte notre tentative de description de la série de figures semblables de la chapelle Fonseca, fondée sur la correspondance entre le processus d'assimilation à l'attitude corporelle de Marie et le processus d'adhésion et de conformation spirituelles à son état intérieur.

La caractérisation nettement affective du buste du donateur ne peut se comprendre que dans le cadre des pratiques de dévotion qui valorisent l'affectivité et la soumettent à un travail spécifique. Le privilège que ces pratiques accordent à l'investissement psychologique du sujet est l'horizon à l'intérieur duquel le « devenir individu » de Fonseca devient intelligible.

La figure de Marie dans l'Annonciation est le modèle auquel se conforme l'ange, le donateur et le croyant. Son attitude est composée d'un ensemble de traits dont certains dessinent la configuration de l'*Humilitas*, tandis que d'autres décrivent l'*in-fusion* dont elle est l'objet. La Vierge agenouillée se penche vers la terre, vers l'*humus*, accomplissant le geste qui probablement a fourni au terme *Humilitas* son étymologie. Le bras gauche est presque entièrement caché par son habit tandis que le droit exerce une légère pression sur la poitrine. Ce geste, comme tous les gestes, ne peut pas être interprété isolément et a certainement lui aussi une valeur d'humilité et d'obéissance. Toutefois, dans

la chapelle Fonseca, il est intégré à une série d'autres gestes ou postures qui en valorisent la dimension affective. Marie incline sa main gauche le cœur, siège du pathos, le lieu intime caché à la vue, où les effets de la Grâce divine trouvent leur manifestation affective la plus intime. Elle se sent elle-même, elle éprouve son « sentir », son être « affecté ».

La pression de la main traduit en quelque sorte pour l'extérieur l'intensité de son affect intérieur, enregistre l'« infusion » que l'extérieur a déjà atteint un stade très avancé de perfection spirituelle et elle adhère sans effort à la volonté divine. Son geste est donc léger et « gracieux », surtout si on le confronte à celui de Fonseca, contracté et angoussé. Dans la peinture religieuse de Guido Reni, la grâce caractérise un type de position du corps qui, excluant la tension, va de l'attitude passive, mais mesurée, de Marie à l'abandon voluptueux des membres des saints en position d'extase ; la grâce renvoie à l'affectivité que la Grâce induit. Irving Lavin a justement observé que le Bernin, en faisant sourdre aux saints et aux anges des poids importants sans effort apparent, soulignait la relation étroite entre la grâce de l'attitude et l'efficacité de la Grâce. Les Pères de l'Église portant la *Cathedra Petri*, comme les anges qui soutiennent la couverture du *Baldachin* de la Pierre, en sont de splendides exemples.

En transérant la configuration du bras droit de Marie, comme gauche de l'ange de bronze, le Bernin reproduit exactement la courbe du poignet, la position des doigts et la pression de la main sur le tissu. L'ange incline la tête devant la Regina Angelorum dont il se fait le miroir pour le donateur.

Gli Angeli stessi, già che non possono tra i comprensori forse imitatori nel Cielo, accettano d'abbandonare l'Empireo, e co' ricordi, con gli impulsi renderci in alcun modo somiglianti a sé o nel candor del vivere, o nell'ardore dell'amore, o nell'elevazione dell'intendere.

Les Anges eux-mêmes, ne pouvant pas former des imitateurs dans les territoires du Ciel, acceptent d'abandonner l'Empyrée et

de séjourner dans la fange, parmi les hommes, pour pouvoir, avec l'assistance, avec les souvenirs, avec les impulsions, nous rendre d'une certaine manière ressemblants à eux soit dans la candeur de la manière de vivre, ou dans l'ardeur de l'amour, ou dans l'élévation de l'entendement⁴⁸.

Dans ce sermon lu au *Collegio Romano*, Giovanni Paolo Oliva, général des Jésuites et grand ami du Bernin, soulignait le pouvoir que possèdent les anges de « nous rendre ressemblants » à eux par différentes voies dont celle, « sympathique », de l'amour ardent, qui n'est autre que la voie affective de la conformité.

Passant de Marie à l'ange de bronze, l'attitude de soumission de Marie est extraite du contexte narratif de l'Annonciation et est présentée à Fonseca en tant que telle. Ces opérations d'extraction et de transfert correspondent aux procédures herméneutiques qui négligent le caractère historique des événements pour leur attribuer une valeur symbolique actuelle et efficace. L'ange « met à part » pour le donateur ce qui dans l'Annonciation est toujours actuel : l'efficacité sacramentelle du mystère de l'Incarnation, la possibilité de rédemption qu'elle a ouverte à l'homme qui se soumet à la volonté de Dieu. Il ne communique pas une information, il est un médiateur sans être un messageur, un médiateur qui transmet à travers son corps une attitude, un mode d'être affecté que l'homme peut imiter dans la mesure de ses possibilités. La tension, absente du corps de Marie et de celui de l'ange, traverse le corps de Fonseca (fig. 9 et 11). Le geste de la main droite qui résulte de l'intensification violente de celui de l'ange, est déformé jusqu'au point d'osciller entre la configuration de la contrition et du repentir, la *palma premeus pectus* d'Ève pécheresse, et celle de la réception douloureuse du fruit de la contemplation. Chez l'homme, l'effort poursuivi sur le chemin de l'assimilation à la divinité se heurte à la force inverse de la dissemblance : le péché. L'*Humilitas* de Fonseca,

48 G.P. Oliva, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Gio. Paolo Oliva e dedicato ad Alessandro VII*, Rome, 1659, predica I, X.

à la différence de celle de Marie et de l'ange, est l'humilité du pécheur. La main gauche étreint le grain du rosaire : Fonseca répète peut-être avec l'archange *Gabriel* la salutation angélique en y ajoutant, comme dans l'Ave Maria, l'invocation d'assistance in *hora mortis* qui convient parfaitement à une chapelle funéraire.

A cette interprétation basée sur l'homonymie, j'en préfère une autre qui tient compte de l'intégration du buste dans le « bel composto ». De manière plus intense que l'ange, Fonseca comprime son cœur, le siège intérieur et caché du « pathos » saint la courbe du coude, remonte le long de l'avant-bras jusqu'à rejoindre la main (fig. 11). Cette vague de tissu n'enregistre pas un mouvement et ne tombe pas non plus simplement sous son poids. Elle dessine une séquence de plis toujours plus resserrés au fur et à mesure qu'ils se rapprochent du cœur. Wittkower avait noté que l'agitation de l'habit « supporte l'agitation spirituelle » du buste, mais les profonds plis du tissu ne sont pas les seuls éléments passionnels du portrait. S'y ajoutent la tension des mains, l'abandon de la bouche, le regard fixe, la prostration tous ces éléments et en déterminent la forme selon la tension composition intensive.

De quels instruments disposons-nous pour analyser la représentation de l'affect si nous voulons dépasser et approfondir les considérations générales de Wittkower sans toutefois céder à des projections arbitraires ?

Dans son étude du « premier plan » cinématographique, Gilles Deleuze, développant une idée de Bergson, a indiqué deux pôles capables de nous guider dans l'analyse phénoménologique de l'« image-affect » :

Partons d'un exemple qui, précisément, n'est pas de visage : une pendule qu'on nous présente en gros plan plusieurs fois ; guilles animées de micro-mouvements au moins virtuels, même si on nous la montre une seule fois, ou plusieurs fois à longs

Envols d'annonces

La chapelle Fonseca

intervalles : les aiguilles entrent nécessairement dans une *série intensive* qui marque une montée vers (...), ou tend vers un instant critique, prépare un paroxysme. D'autre part, elle a un cadran comme surface réceptive immobile, plaque réceptive d'inscription, suspens impassible : elle est *unité réfléchissante et réfléchie*.

La définition bergsonnienne de l'affect retenait exactement ces deux caractères : une tendance motrice sur un nerf sensible. En d'autres termes une série de micro-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée. Quand une partie du corps a dû sacrifier l'essentiel de sa motricité pour devenir le support d'organes de réception, ceux-ci n'auront plus principalement que des tendances aux mouvements ou des micro-mouvements capables, pour un même organe ou d'un organe à un autre, d'entrer dans des séries intensives. Le mobile a perdu son mouvement d'extension et le mouvement est devenu mouvement d'expression. C'est cet ensemble d'une unité réfléchissante immobile et de mouvements intenses expressifs qui constitue l'affect. Mais n'est-ce pas la même chose qu'un Visage en somme ? Le visage est cette plaque nerveuse porte-organe qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. Et chaque fois que nous découvrons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été « envisagée » ou plutôt « visagifiée », et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde (...) même si elle ne ressemble pas à un visage. Ainsi le gros plan de la pendule⁴⁹.

Cette approche, presque ethnologique, de l'expression, à partir d'une transformation qualitative de l'extension, est adaptée pour rendre compte de la force expressive qui se dégage du personnage de Fonseca où tout le buste est traité comme un visage : une surface réceptive presque immobile traversée par les séries intensives des plis de la toge, des gestes des mains, de

49 G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 125-126.

l'abandon de la bouche... Fonseca semble vouloir sortir de la niche, la force arrêtée de son mouvement d'extension se transforme en force d'expression.

À un visage, écrit Deleuze, il y a lieu de poser deux sortes de questions suivant les circonstances : à quoi penses-tu ? Ou bien qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que tu sens ou ressens ? Tantôt le visage pense à quelque chose, se fixe sur un objet, et c'est bien le sens de l'admiration ou de l'étonnement, que le *wonder* anglais a conservé (...) Tantôt au contraire, il éprouve que le ressenti quelque chose, et vaut alors par la série intensive que les parties traversent successivement jusqu'à un paroxysme, chaque partie prenant une sorte d'indépendance momentanée⁵⁰.

Cette analyse des deux pôles de l'expression de l'affect n'est pas du tout en contradiction avec les conceptions en vigueur à l'époque dont nous nous occupons.

Et ce n'est pas un hasard, écrit toujours Deleuze, si l'affect apparaît sous ces deux aspects dans les grandes conceptions des Passions qui traversent à la fois la philosophie et la peinture : ce que Descartes et Leibniz appellent *admiration* et qui marque un minimum de mouvement pour un maximum d'unité réfléchissante et réfléchi sur le visage ; et ce qu'on appelle *désir*, inséparable de petites sollicitations ou d'impulsions qui composent une série intensive exprimée par le visage⁵¹.

Un aspect n'exclut pas l'autre : nous pouvons nous trouver devant l'intensité pure, comme dans le cas de l'*Extase de sainte Thérèse* ou de la *Bienheureuse Lodovica Albertoni* ou l'ion de *Apollon* et *Daphné* de la *Galleria Borghese*. Dans le buste de Fonseca, les deux pôles sont mêlés : le regard est fixé sur un objet, mais en même temps le corps est parcouru de séries intensives.

50 *Ibidem*, p. 127.
51 *Ibidem*.

(...) nous nous trouvons devant un visage intensif chaque fois que les traits s'échappent du contour, se mettent à travailler pour leur compte et forment une série autonome qui tend vers une limite ou franchit un seuil : série ascendante de la colère, ou comme dit Eisenstein, « ligne montante du chagrin » (*Le cuirassé Potemkine*). C'est pourquoi cet aspect sériel est mieux incarné par plusieurs visages simultanés ou successifs, bien qu'un visage puisse suffire s'il met en série ses divers organes ou traits. La série intensive dévoile ici sa fonction qui est de passer d'une qualité à une autre, de déboucher sur une nouvelle qualité.

Produire une nouvelle qualité, opérer un saut qualitatif, c'est ce qu'Eisenstein réclamait pour le gros plan. (...) Au contraire, nous sommes devant un visage réflexif ou réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terribile, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte. (...) De même que le visage intensif exprime une puissance pure, c'est-à-dire se définit par une série qui nous fait passer d'une qualité à une autre, le visage réflexif exprime une Qualité pure, c'est-à-dire un « quelque chose » de commun à plusieurs objets de nature différente⁵².

Deleuze a construit les deux pôles de l'image-affect à partir du cinéma où à un visage succède une autre image. Ses exemples de passage d'une qualité à une autre à travers un visage intensif sont extraits du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein : « du pope-homme de Dieu au pope-exploiteur de paysans ; de la colère des marins à l'explosion révolutionnaire... ». L'expression d'une qualité commune d'objets hétérogènes à travers un visage réfléchissant est exemplifiée par *Femmes amoureuses* où Ken Russell « a su jouer de la qualité commune à un visage durci, à une frigidité intérieure, à un glacier mortuaire ».

On peut se demander s'il est légitime de transférer les deux pôles de l'image-affect, de l'image mobile du film à l'image fixe de la sculpture. Comme l'écrit cependant Deleuze, un seul visage, s'il met en série ses différents organes ou traits, suffit à exprimer la puissance de l'affect. Il n'est pas difficile d'indi-

52 *Ibidem*, p. 128.

viduer dans le buste de Fonseca, entièrement traité comme visage, non seulement des traits qui échappent à leur contour se mettent à évoluer pour leur propre compte, mais aussi des lignes intensives opposées : la progression des plis et de la tension de la main sur la poitrine, l'abandon de la bouche et de la tension Cet assemblage intensif contrasté exprime un état affectif transitoire dans lequel l'abandon va succéder à la tension et de la tête versa. En outre, le buste de Fonseca n'est pas une figure tran- mais le résultat de l'intensification paroxystique de l'attitude de l'ange et, en même temps, il prépare en la précédant une attitude * image-affect », celle du croyant.

Plutôt que de permettre un saut d'une qualité à une autre, l'affect du donateur porte jusqu'à l'extrême limite la qualité commune qui le lie à l'ange et à Marie.

En effet, pour parler comme Deleuze, l'aspect « qualité-sant » du buste, son regard fixe sur un objet, exprime une condition commune à plusieurs objets de nature différente, mais à l'unique pièce d'œil-caméra, celui d'un regard externe, d'une unique regard de Fonseca à se demander quelle est la qualité commune au corps tendu et défail du donateur et au corps gracieux de l'ange à trouver une réponse dans la question à laquelle nous avons cherché à trouver une réponse dans le processus de conformité de l'ange.

C'est exactement la question à laquelle nous avons cherché à trouver une réponse dans le processus de conformité de l'ange. spect intensif et l'aspect réfléchissant de l'affect de Fonseca sont reliés : pour savoir ce qu'il ressent, il est nécessaire de comprendre quelle est la qualité qui le rapproche de l'ange de Marie. L'affect intensif et réfléchissant de l'ange et positif qui met en mouvement le processus de l'ange et l'observateur du « bel composto ». La puissance d'interprétation développée par les séries intensives opposées fait du buste est le dis- une figure ambiguë : Fonseca souffre-t-il ou jouit-il ? L'abandon de la tête va-t-il s'étendre au buste dans son entier ou, au contraire, sera-ce la tension qui s'emparera de tout le corps ? Cette interrogation, le regard réfléchissant du donateur cette interrogation, le regard réfléchissant du donateur ne fait pas une réponse certaine, mais se limite à indiquer qu'entre l'intensité de l'affect et l'objet du regard, il y a un « quelque chose » commun, une qualité partagée.

La ressemblance au corps de l'ange est la trace de la qualité commune aux deux corps, mais elle renvoie, à son tour, au corps « modèle » de la Vierge de l'Annonciation où la qualité commune aux trois corps devient finalement intelligible parce que l'attitude du corps de la Vierge n'y est plus présentée en tant que telle, mais à l'intérieur d'une situation : Marie obéit à la volonté divine et devient le corps de l'Incarnation.

Toutefois cette « situation » est un mystère. Elle ne peut donc pas être comprise par l'entendement mais seulement contemplée dans la foi et l'affect. C'est ce que fait Fonseca, proposant à l'observateur de l'imiter en assimilant la « qualité commune ». Sans aller jusqu'à qualifier le travail du Berrin de cinématographique, plutôt que de théâtral, nous ne pouvons pas nier qu'il a construit un montage : il s'affronte en effet à la nécessité de trouver une nouvelle règle capable de lier entre eux des éléments hétérogènes pour construire avec eux une nouvelle unité.

Cette opération d'unification non discursive du multiple dans la représentation, à partir d'une nouvelle règle, peut être considérée tant du point de vue de l'artiste « monteur » que de celui du spectateur appelé, dans la contemplation, à un grand effort d'unification de l'hétéroclite, mais qui se trouve ensuite récom-pensé par le don de « conformité ».

Nous nous demanderons bientôt s'il est possible de donner au processus de contemplation induit par le « bel composto » une détermination historiquement plus précise : limitons-nous pour l'instant à relever que les deux pôles de l'image-affect selon Deleuze nous ont permis non seulement de considérer la puissance expressive du buste comme la conversion qualitative de son mouvement d'extension, mais aussi d'encadrer l'explosion d'intensité de l'attitude de Fonseca dans la progression d'une série de figures semblables, selon une « séquence » qui trouve son point de départ dans la peinture, passe par le « relief » de l'ange, traverse la sculpture pour se conclure avec le croyant.

La progression vers la tridimensionnalité est parallèle à la progression de l'expression affective (fig. 9 et 10). Dans le passage de l'ange à Fonseca, elle correspond à un saut dans la hiérarchie spirituelle des figures. Cet ordre n'est pas indifférent :

une figure sculptée en trois dimensions s'offre, mieux qu'une figure peinte, à la « sympathie » de l'observateur et invite au dialogue à la conformation affective. La sculpture se prête au jeu intensif des changements de lumière et de points de vue. Chacune des plus petites variations d'angle ou d'éclairage lui légèrement prévaloir l'abandon sur la tension et inversement sans que ni l'une ni l'autre ne réussisse à l'emporter.

Si la ressemblance des corps est la trace d'un processus de conformation spirituelle, la déformation produite par l'intensification des traits expressifs du donateur, même dans le cadre de la conformité avec les autres figures, accentue la caractérisation des traits distinctifs du sujet et fait émerger la caractérisation des traits distinctifs du sujet et fait émerger la caractérisation n'est pas caractérisé par sa maîtrise propre d'une pose qui en valoriserait la dignitas sociale ou professionnelle, comme en l'exemple, extrême, du buste de Louis XIV réalisé par le Bernin en 1665, mais plutôt par ce qui échappe manifestement à cette possession de soi : les pulsions de l'affect. La caractérisation affective du portrait du donateur doit ainsi se comprendre à cette le contexte de la subjectivité de la dévotion moderne dans de la relation avec le divin une expérience individuelle et, en particulier, dans le cadre de la pratique spirituelle qui fait d'Ignace de Loyola : et ceci non seulement pour les raisons de caractère historique que nous avons évoquées des *Exercices* parce que, contrairement à d'autres pratiques dévotionnelles, les *Exercices* associent à une gestion spécifique de la subjectivité une gestion spécifique de la dévotionnelles, leur est engagé dans une épreuve affective alors que, en même temps, il voit une image à laquelle il se conforme, le donateur entre « voir » une image et « essayer de se conforme, en même elle » nous conduit à approfondir la question des relations entre la chapelle et les *Exercices*. Ceux-ci forment une série méthodique d'expériences de soi : l'auteur ne se lasse de recommander au directeur spirituel de les adapter à la personnalité et à la situation de chacun. Dans la psychologie d'Ignace, les pulsions affectives sont appelées *mociones*, « motions », du latin

movere. Elles exercent sur l'âme une action « motrice » qui a sa contrepartie en surface dans l'expression sensible de l'affect.

Apprendre à connaître les « motions » et à les interpréter est une étape importante dans le progrès spirituel que proposent les *Exercices*. Elles peuvent être bonnes ou mauvaises : selon leur origine (le sujet, Dieu, le démon), leur contenu (une pensée, une image, un désir) et la réaction de joie ou de peine qu'elles produisent. La compréhension des *mociones* ne doit pas conduire à la neutralisation de l'affectivité, mais au contraire au développement d'une affectivité orientée conformément à la volonté divine. L'affectivité n'est pas en soi mauvaise : elle est à la fois un instrument à mettre en œuvre et une donnée dans laquelle la personne doit se construire.

La caractérisation de la figure du donateur à l'intérieur de la séquence des figures semblables dépend de l'intensification des manifestations corporelles de ses « motions ». Fonseca est un individu parce que son affect le différencie radicalement non seulement de l'ange qui lui est supérieur dans la hiérarchie spirituelle et qui est donc sujet à des « motions » moins contrastées et violentes, mais aussi de tout autre individu.

Dans les *Exercices*, l'implication du sujet passionnel dans la méditation est liée à l'implication du sujet physique par l'intermédiaire de l'« application des sens » qui, selon le père Joseph Maréchal, apparaît dans les exercices avec trois sens différents :

1. Parmi les « modes d'oraison », est décrite une forme de prière qui consiste à examiner devant Dieu les opérations des cinq sens corporels, pour obtenir d'en conformer l'usage aux exemples de Notre-Seigneur ou de la Sainte Vierge. Les « sens » ne sont ici qu'une matière à considérer, non un instrument d'oraison.

2. Autrement en va-t-il dans la « Méditation de l'enfer » (première semaine, cinquième exercice) : il ne s'agit pas seulement de réfléchir avec méthode sur la « peine des sens », mais de participer par imagination à ces tortures des damnés : « voir par la vue de l'imagination », « entendre de ses oreilles... », « flairer par l'odorat... », « toucher par le tact... ». Cette fois, l'on est réellement invité à faire une application des « cinq sens ». Simple exercice d'imagination encore, rien de plus, qui doit inspirer des réflexions salutaires.

3. D'interprétation théorique plus délicate est l'application des sens qui trouve place, à peu près journalièrement, à partir de la seconde Semaine, et qui a toujours pour objet un « mystère » évangélique, un épisode de la vie de Jésus. Sa formule type se lit dans le cinquième et dernier exercice du premier jour de la seconde Semaine. Dès le matin, le retraitant a contemplant l'Incarnation et la Nativité ; le soir « avant le souper », il applique l'oraison préparatoire et les trois préluces, on trouvera profit à parcourir au moyen des cinq sens de l'imagination (la matière de la première et de) la seconde contemplation. Le premier point consiste à voir les personnes d'une vue imaginative, méditant quelque point en détails circonstances qui les concernent, et tirant par l'ouïe ce qu'elles disent, ou ce qu'elles pourraient dire et venant sur soi-même, à recueillir de là quelque fruit. Le troisième point consiste à sentir et à goûter, par odorat et par goût, l'infinité et ainsi de tout le reste, ou bien de l'âme et de ses vertus, contemplant : en réfléchissant sur soi-même et en tirant profit de là. Le quatrième point consiste à toucher au moyen du tact ; par exemple, à embrasser et à baiser les endroits où ces personnes se trouvent debout ou assises, en s'ingéniant toujours à retirer du fruit de cet exercice »⁵³.

L'application des sens est un travail de l'imagination au service de l'affectivité et tend à susciter un sentiment de présence de l'objet de la contemplation. Elle n'est possible qu'après la « composition visuelle du lieu ». Elle n'est possible qu'après la vue de l'imagination le lieu physique où se trouve la chose que je veux contempler ». La contemplation, avec application des sens, doit s'effectuer selon *subjecta materia*, à savoir, « si la contemplation porte sur la résurrection, demander la joie avec le Christ joyeux, si elle porte sur la passion, demander la peine avec larmes et souffrance avec le Christ souffrant ».

53 J. Maréchal, « Application des sens », in *Dictionnaire de spiritualité*, t. I, col. 810-828.

L'application de la règle de la *subjecta materia* n'est rien d'autre qu'une réalisation méthodique – un exercice – de la conformation affective. L'exercice d'imagination du lieu qu'elle exige pourrait nous aider à définir le rapport entre le buste du donateur et l'image peinte qui ne serait alors que la représentation de l'image mentale composée par Fonseca en vue de la contemplation. En ce cas, le donateur, se conformant à Marie par l'intermédiaire de l'ange, serait « humble avec Marie humble ». Toutefois, il ne faut pas oublier que la peinture représente le « mystère de l'Annonciation », de telle sorte qu'il est nécessaire de tenir compte aussi de l'application des sens, commençant à partir de la seconde semaine et ayant pour objet un mystère évangélique.

Cette application des sens aux « mystères de la vie du Christ » est d'interprétation délicate parce que, comme l'affirment certains commentateurs successifs à la mort de saint Ignace, elle ouvre de nouveau la porte à la contemplation passive ou infuse que le fondateur de la Compagnie avait laissée à demi-fermée pour des raisons pédagogiques et stratégiques. Moins prudents que le père Joseph Maréchal, les rédacteurs de la récente traduction en français des *Exercices* (1985) en donnent une définition qui précisément est entièrement centrée sur leur application aux mystères de la vie du Christ :

À partir de la deuxième Semaine, saint Ignace propose une « application des sens » comme dernier exercice de la journée. Il invite ainsi l'exercitant à se laisser toucher, à travers sa sensibilité, jusque dans son corps par le Verbe de Vie, rendu visible, audible et palpable à nos sens (I in I, 1-3). Préparé par les contemplations, leurs reprises et répétitions, le retraitant se laisse informer en tout lui-même par les mystères de la vie du Christ Jésus, dans la ligne de la seconde épître aux Corinthiens, 3, 18. Par cet exercice, saint Ignace inféche, par une juste prise en compte de la sensibilité et du corps, l'antique doctrine des « sens spirituels », mise en forme par Origène au III^e siècle dans une perspective spiritualisante et dualiste⁵⁴.

54 I. de Loyola, *Exercices spirituels*, Paris, Desclée de Brouwer, 1985, p. 220.

Selon cette définition, qui résume celle de tant de Jésus tout au long de l'histoire de la Compagnie, l'application des sens à la contemplation des mystères a une efficacité sacramentelle : l'événement passé de la vie de Jésus Christ devient pour l'exercitant une expérience présente qui le transforme.

Le Seigneur c'est l'esprit ; et où est l'esprit du Seigneur, là est la liberté. Et nous qui, le visage dévoilé, réfléchissons la gloire du Seigneur, nous sommes transformés en cette même image, de gloire en gloire, comme de par le Seigneur, (qui est) esprit. (Cor., 3.17, 18)

La transformation que les rédacteurs du vocabulaire des Exercices prennent comme exemple et modèle pour celle d'une transformation des sens « aux mystères de la vie du Christ est une opération de conformation sacramentelle. La seconde semaine des Exercices est prévue pour le premier jour de paratoire, trois préambules, trois points et un colloque.

Prière. La prière préparatoire habituelle. Le premier préambule. Me rappeler l'histoire que j'ai à contempler ; c'est, ici, comment les trois Personnes divines regardaient toute l'étendue ou la circonférence du monde entier, pleine d'hommes, et comment, en voyant qu'ils descendaient toute l'étendue, elles décident en leur éternité que la deuxième Personne, plénitude des temps fut venue, elles envoient l'ange Gabriel à Notre Dame.

Le deuxième préambule. Une composition en se représentant le lieu ; ce sera, ici, voir la grande extension et circonscrivant du monde où se trouvent des peuples si nombreux et si divers de même voir ensuite plus particulièrement la maison et les chambres de Notre-Dame, dans la ville de Nazareth, dans la province de Gaillée.

Le troisième préambule. Demander ce que je désire ; ce sera,

ici, demander une connaissance intérieure du Seigneur qui pour moi s'est fait homme, afin que je l'aime et le suive davantage.

Remarque. Il convient de remarquer, ici, que cette même prière préparatoire doit se faire, sans la modifier, telle qu'elle est indiquée au début ; et que ces trois mêmes préambules doivent se faire pendant cette Semaine et les autres qui suivront, en en modifiant la forme en fonction de « ce qu'on se propose » (sub-jecta materia).

Le premier point. Voir les personnes, les unes et les autres. - Premièrement, ceux qui sont sur la face de la terre, si différents, aussi bien par leur costume que par leur visage, les uns blancs et les autres noirs, les uns en paix et les autres en guerre, les uns pleurant et les autres riant, les uns en bonne santé et les autres malades, les uns naissant et les autres mourant, etc.

- Deuxièmement : voir et considérer les trois Personnes divines, comme sur leur siège royal ou le trône de leur divine Majesté ; comment elles regardent toute la face et la circonférence de la terre, et tous les peuples en si grand aveuglement, et comment ceux-ci meurent et descendent en enfer.

- Troisièmement : voir Notre-Dame et l'ange qui la salue. Et réfléchir pour tirer profit de cette vue.

Le deuxième point. Entendre ce que disent les personnes sur la surface de la terre : comment elles parlent les unes avec les autres, comment elles jurent et blasphèment, etc. De même ce que disent les personnes divines, à savoir : « Faisons la rédemption du genre humain, etc. ». Et ensuite les paroles de l'ange et de Notre-Dame. Et réfléchir ensuite afin de tirer profit de leurs paroles.

Le troisième point. Ensuite regarder ce que font les personnes sur la face de la terre : par exemple, se frapper, se tuer, aller en enfer, etc. De même ce que font les Personnes divines : réaliser la très sainte Incarnation, etc. Et de même ce que font l'ange et Notre-Dame : l'ange exerçant son office d'envoyé et Notre-Dame s'humiliant et rendant grâce à la divine Majesté. Et réfléchir ensuite afin de tirer profit de chacune de ces choses.

Le colloque. À la fin, faire un colloque en pensant à ce que je dois dire aux trois Personnes divines, ou au Verbe éternel incarné, ou à la Mère, Notre-Dame, faisant des demandes selon ce que l'on sentira en soi, afin de suivre et d'imiter davan-

Envol, d'après
l'ange notre Seigneur, ainsi tout nouvellement incarné. Dire
Pater Noster⁵⁵.

Si nous acceptons de regarder la chapelle Fonseca comme une représentation réalisée du modèle de l'application des mystères de l'Incarnation, nous devons conclure que le Seigneur n'est pas seulement « humble avec Marie humble » dans la règle de la *subiecta materia*, mais qu'il a également obtenu dans les limites de ses possibilités, une « connaissance obéissante du Seigneur ». Il est aussi destinataire de l'Annonciation avec Marie (« annoncé avec *Maria Annuntiata* ») et de l'Incarnation *mirabilis operatio* réalisée en Marie, le mystère de l'Incarnation se réalise aussi en lui « en mineur » sous la forme de la mesure de ses possibilités, semblable à Marie. Cette incarnation pourrait être confirmée par le geste de la main gauche de Fonseca – un des grains du rosaire sert à rappeler à l'orant la contemplation du « mystère joyeux de l'Incarnation » : les instructions contenues dans les *Constitutions* d'Ignace « le rosaire afin d'exercer à penser, à méditer et à faire réciter les mystères qui y sont contenus » :

Pour la récitation du rosaire, on leur apprendra à penser aux mystères qui y sont contenus ou à les méditer, afin qu'ils puissent s'y exercer avec une plus grande attention et une plus grande dévotion.

Malgré sa nature hypothétique, cette lecture me semble convaincante pour plusieurs raisons. Et en premier lieu, parce qu'elle rend compte de la participation de Fonseca à la prière pas opposée à la spiritualité de l'âme mais, au contraire, en est le prolongement imaginaire.

55 *Ibidem*, pp. 81-84.

La conformité de Fonseca se distingue radicalement de la conformité de l'ange parce que le corps de l'homme y investit la sensibilité qui, à travers l'imagination, met en mouvement l'affectivité et génère les *moeriones*. L'« application des sens » au mystère de l'Incarnation est conçue selon un schéma qui permet de comprendre, en un dessin cohérent qui s'étend aux figures de l'ange et de Marie, la pertinence de l'association entre le mystère, l'« abandon spirituel » et les processus de conformation, d'intensification et de caractérisation dont nous avons repéré les traces dispersées dans les analyses de Wittkower et de Hibbard. Mais cette interprétation semble convaincante surtout parce qu'elle est cohérente avec celle que le même Bernin, dans son « bel composto », a donné de l'Annonciation du Quirinal de Guido Reni.

En transférant le tableau d'autel du Quirinal à San Lorenzo in Lucina, il a en effet déployé, sur toute la surface interne de l'architecture, le processus d'infusion de la lumière dans l'ombre, inscrivant ainsi dans le corps architectonique les traces de la réalisation du mystère de l'Incarnation.

Adombrasi la camera intorno (« la chambre tout autour se remplit d'ombre »), écrit Bellori dans son *éphrasis* de l'Annonciation, représentant avec cette forme verbale impersonnelle et au présent le processus qui est en train de réaliser le « mystère de l'Annonciation » :

Que le Bernin ait interprété la peinture d'une telle manière est démontré par le fait que ce même processus investit non seulement l'architecture, dans sa structure et dans sa substance et les figures sculptées de la voûte, mais aussi le buste de Fonseca. À travers la médiation de l'ange et le processus de conformation, le donateur devient perméable à l'infusion de la lumière en acte dans la peinture et sur les parois veinées de blanc de la chapelle. Son corps « infusé » est « conforme » à ceux de l'ange et de Marie comme au corps perméable de l'architecture de la chapelle.

À ce stade de l'analyse, nous pouvons porter de nouveau notre attention sur le tableau d'autel pour tenter de définir le statut de l'image peinte dans le « bel composto ». Le problème n'est pas de déterminer son « niveau de réalité ». Le problème non pertinent, ni son pouvoir d'« illusion ». Le problème manifestement pas recherché, mais de préciser, dans la mesure du possible, si la peinture doit être regardée comme l'œuvre mentale du donateur ou simplement comme un tableau que les anges lui montrent.

Si nous acceptons la première hypothèse, il devient difficile de rendre compte du statut d'objet que le système de présentation confère à la peinture et de l'expansion de présence des figures du tableau sur la voûte, à moins de penser à une image mentale sans limites précises, situation que les règles de la « composition du lieu » semblent exclure⁵⁶.

Si nous acceptons la seconde hypothèse, le statut du tableau compte de toute façon à préciser mais nous ne pouvons pas rendre compte du fait qu'en réalité Fonseca voit mal le tableau (pas rendre son regard est fixé sur l'ange noir à droite du tableau (fig. 9 et 10). En outre, alors que la première hypothèse situe l'image peinte à l'intérieur de la première hypothèse situe l'image image », en établissant une relation étroite entre l'image et l'imaginaire, l'imaginaire et l'image, la seconde hypothèse n'implique aucune détermination du « voir » du donateur. La question doit être affrontée en ayant à l'esprit les quatre éléments qui concourent, sur un mode contrasté, à la détermination du statut de la peinture :

1. La relation entre la spatialité de la peinture et celle des murs,

56 Sur la question de la « composition du lieu » dans les *Exercices*,

cf. la thèse inédite de P.-A. Fabre, intitulée : « Un monogramme de l'imaginaire. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVII^e siècle ».

2. La modalité de l'« expansion » de la peinture au-delà de ses limites.

3. Les effets de l'action du système de présentation sur le statut de la peinture.

4. La situation du destinataire ou des destinataires du tableau. Nous avons déjà évoqué le premier point en discutant du cadre du tableau : le grand ovale noir isole la peinture de la paroi sans déterminer si le rapport est un raccord entre plans ou entre surfaces. L'ambiguïté de cette situation étant provoquée par la spatialité des murs qui est celle d'une surface perméable. Cependant, cette affirmation n'est valable que pour la moitié inférieure de la paroi qui accueille l'ovale ; en effet, l'arc qui encadre la moitié supérieure n'est pas traité comme une paroi, mais vient en avant de la surface de la peinture (fig. 7). Il n'est pas pénétré par les corps des amours qui, au contraire, en l'entourant, en soulignent la solidité. Suspendue entre deux « parois » de spatialité différente, la peinture d'autel semble accomplir une rotation sur l'axe médian : la moitié supérieure vient en avant tandis que la moitié inférieure s'enfonce dans le mur. Ce mouvement, accentué par l'expansion des amours sur l'arc, reproduit celui qui est accompli par le Bernin, à travers la projection du ciel peint sur l'architecture de la voûte.

La relation entre les deux moitiés de la peinture et celle existant entre les deux sections de l'architecture ne sont pourtant pas de même type. Tandis que le « ciel de la peinture » continue dans le ciel de la voûte, le pavement en perspective qui accueille la scène de l'Annonciation s'arrête avec le cadre à la limite de la peinture. Cette solution de continuité, renforcée par la présence des deux grands anges, sépare nettement l'espace de la représentation de l'espace de présentation de la représentation. L'expansion de la peinture, à travers la limite entre l'espace de présentation et l'espace de représentation, est rendue possible par l'ange qui, à droite du cadre, présente la peinture et en « imite » en même temps une partie.

L'extension de la peinture dans la moitié supérieure de la chapelle s'autorise de l'équivalence entre le ciel de peinture et la voûte en stuc blanc et de la structure de la spirale des

amours qui les traverse tous les deux ; elle est une expansion de l'espace représenté, soudée par la multiplication des figures. L'expansion de la peinture dans la moitié inférieure n'est ni une expansion de l'espace représenté, ni un développement n'est ni une de la scène : l'ange noir n'est pas une figure supplémentant qui, comme les autres, en s'ajoutant à la voûte, s'associe pour en intensifier les capacités syntaxiques dans la peinture une sorte d'équivalent sémantique de Marie. En termes linguistiques, l'ange est une sorte de paraphrase oblique de Marie, élément équivalent qui, cependant, lève l'ambiguïté d'une parole du contenu se référant à la situation d'annonciation. L'opération de « traduction » de l'ange est orientée vers un seul destinataire et détermine ainsi une nouvelle situation d'annonciation : sorte de dialogue exclusif avec le donateur. Toutefois, nous l'avons vu précédemment, la « traduction angélique » de l'annonciation n'est pas une simple répétition à but explicatif : l'ange opère la transmission, à travers son propre corps, des effets sacramentiels du mystère que la peinture représente.

L'expansion du tableau d'autel vers le donateur à travers l'ange n'est donc pas l'extension directe de la peinture dans un espace contigu, mais l'expansion indirecte et orientée dans un processus que la peinture transmet à un acteur dont la présence n'était pas prévue par la peinture et qui, de plus, appartient à un autre contexte temporel et narratif.

Le temps du « ciel » n'est pas le même que celui de la « terre » : aux anges intemporels, sans nom, qui assistent en se réjouissant à l'annonciation, peuvent être ajoutés, sans que sans nom de la voûte. Mais, pour associer à l'annonciation le médecin portugais Gabriele Fonseca, mort en 1668, il faut disposer d'un « pont » qui relie à travers les temps les deux situations, en rendant sacramentelle de cet événement passé. L'ange est ce « pont » à travers le temps qui permet d'enchaîner l'annonciation à l'intérieur d'une nouvelle situation d'annonciation et d'une nou-

velle situation temporelle : celle, « actuelle », de l'échange dialogique entre l'ange et le donateur (fig. 11 et 12).

Cependant, et nous arrivons ici à notre dernier point, le Ber-nin a prévu un troisième dispositif d'englobement qui inclut les deux premiers : celui que définit le rapport d'« imitation » entre le donateur et le « croyant » qui pénètre à l'intérieur de la chapelle. La situation du « croyant » n'est pas exactement symétrique à celle du donateur : tandis que ce dernier vient prier, grâce à la médiation de l'ange, l'échange entre Gabriel et Marie, le croyant est exclu du « face à face » entre Fonseca et l'ange (fig. 1). Pour échapper à cette exclusion, il peut s'associer au donateur, s'agenouiller à l'extérieur de la balustrade, se pencher en avant en appuyant les bras sur le rebord et s'absorber, avec Fonseca, dans la contemplation. Les modalités de cette opération sont du même ordre que celles qui permettent la « conformation » de Fonseca à l'ange et de l'ange à Marie. Selon cette dynamique de transfert d'un processus de transformation à travers plusieurs figures, la conformation du croyant à Fonseca implique une opération sacramentelle qui le fera bénéficier, avec le donateur, de l'efficacité actuelle du mystère de l'Incarnation. La conformation du croyant avec le donateur est une opération qui ne détruit pas la structure ternaire du dispositif, mais qui laisse toujours, extérieure à elle, une position qui peut être occupée par un croyant n'ayant pas encore pu entrer en conformité⁵⁷.

La permanence d'une structure à trois positions révèle la dimension initiatique du processus de conformation. Nous pouvons en effet fixer deux étapes dans le parcours du croyant : une première position dans laquelle il est exclu du processus de conformation et une seconde position dans laquelle il est conforme à Fonseca. Ces deux positions permettent de mieux comprendre le statut de la peinture.

En effet, s'il est vrai que la peinture représente une image mentale du donateur, il est possible de penser que Fonseca a

57 A. Van Gemnep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1909, réimpression 1969, chap. VI.

gination, investissement de la sensibilité du corps et image de peinture n'est pas abordé, sinon pour constater, génériquement l'« influence » des *Exercices* sur le « réalisme » de la peinture du XVII^e siècle. Mon interprétation se fonde au contraire, précisément, sur les modalités spécifiques du « voir avec la peinture l'imagination » recommandé par Ignace et sur ses effets précis. Cette analyse fournit une explication satisfaisante au fait que Fonseca ne peut presque pas voir le tableau d'autel sans dévaloriser l'analyse du processus de conformation. Il a fait de rappeler que le donateur, bien qu'étant « le protagoniste de ceux qui prient dans la chapelle »⁶¹, fait partie de la représentation : il se tient à l'intérieur du second dispositif d'englobement qui contient le premier mais est inclus dans le troisième, celui de l'observateur extérieur.

La peinture est donc le substitut exemplaire d'une image mentale. Elle peut être regardée comme un tableau, un objet doté de poids et d'épaisseur et montré non pas directement à Fonseca mais au croyant non encore « conforme ». L'instabilité des positions des deux anges qui soutiennent l'image se traduit à l'ère à l'image elle-même et pourrait être interprétée comme une détermination supplémentaire du fait que, malgré sa transparence, l'image est sur le point de disparaître, laissant sa fixation « projections imaginaires » de celui qui contemple. Cette lecture serait pleinement satisfaisante si le contact entre la peinture et la voûte n'impliquait pas nécessairement un statut second de l'image peinte. Pour en rendre compte, essayons comme extension de la voûte vers le bas.

Nous nous trouvons alors face au développement ordonné d'une spirale d'amours reliant, comme dans le modèle du Pseudo-Denis, le ciel à la terre. Le nœud entre les amours en stuc et les amours peints se tresse dans l'échange des regards entre le *putto* peint à l'extrême droite et celui sculpté à l'extrême

Festschrift für Kurt Badt, Cologne, 1970, pp. 297-233.

61 R. Winkower, *Gian Lorenzo Bernini... op. cit.*, 1966, pp. 256-257.

gauche. Bien que tridimensionnels, les amours en stuc ne sont pas plus « vrais » que ceux qui sont peints mais, en traversant pas plus la limite entre l'arc et le cadre, ils font de l'espace du regard la limite entre les mêmes caractéristiques de tridimensionnalité que l'espace réel de la voûte (fig. 7). Le même effet se reporte des corps réellement tridimensionnels des *putti* en stuc aux corps bidimensionnels des *putti* peints. Le ciel peint est alors englobé à l'intérieur de la structure cosmique stable dessinée par l'architecture, qui comprend un lieu d'origine de la lumière — la lanterne —, un ciel qui la condense et la reflète — la voûte — et une terre qui l'absorbe les piliers et les parois. La partie supérieure du tableau d'autel n'est rien d'autre que l'extension de la voûte dans la peinture, de manière à ce que l'agencement entre les personnages et l'architecture de la voûte d'un côté et les deux protagonistes de l'Annonciation de l'autre, s'accomplisse sans interruptions ni sauts (fig. 7 et 8). Cependant, le sol de la scène de l'Annonciation n'est pas intégré dans le sol « terrestre » de l'architecture, si ce n'est faiblement, par la reprise de la gamme de couleurs fauves. Le contact entre les deux anges noirs et les protagonistes de l'Annonciation n'est pas articulé sur un échange de regards mais, à gauche, sur un regard sans réponse et, à droite, sur la relation d'imitation que nous avons déjà examinée. Ce contact n'englobe pas l'espace peint dans l'espace à trois dimensions de l'architecture et de la sculpture, mais provoque une distanciation qui a pour effet contraire d'objectiver la peinture.

Le trouble provoqué par cette situation contradictoire est renforcé par le rapport entre figure et fond à l'intérieur du tableau : tandis que, derrière les amours, s'ouvre, à travers les deux coulisses noires des nuages, une profondeur sans limite, derrière la scène de l'Annonciation, les nuages forment un mur compact qui renferme la scène dans un espace exigü. Pour rendre compte du fonctionnement de la peinture à l'intérieur du « bel composto » sans dissoudre le conflit que nous avons mis en lumière, nous pouvons avancer l'hypothèse qu'à la séparation en deux moitiés de l'image correspondent deux fonctionnements différents : la moitié inférieure fait partie de la structure cos-

mique stable de l'architecture intérieure de la chapelle, tandis que la moitié inférieure est présentée à l'observateur comme le substitut de l'image mentale du donateur.

Cependant, si l'on admet qu'un tel double usage de l'image est concevable, nous ne devons pas oublier qu'entre les deux registres de la peinture, il y a des liens forts, que marquent les deux des amours peints et sculptés. Ces raccords englobent l'incarnation à l'intérieur du dessin cosmique de l'architecture de la chapelle : la scène, bien qu'étant un événement narratif qui arrête la spirale des anges, est l'Événement « transformateur » qui joint la terre au ciel. L'annonce de l'ange à Marie interromp la transmission intemporelle de la lumière d'un ange à l'autre, mais c'est pour la rouvrir à l'homme, dans une autre dimension temporelle, celle de la rédemption. Du point de vue de l'axe hiérarchique et cosmique qui a son origine dans la terre et au centre du ciel peint, l'Annonciation est la boucle qui permet de rejoindre l'élément ultime de la chaîne, le donateur.

Toutefois, à partir de l'Annonciation, la « relance » du processus d'émanation de la Grâce ne suit plus la voie directe et hiérarchique du monde céleste comme dans la construction et Pseudo-Denys. Ce processus devient dans la construction du spirituelle de chaque individu. Ainsi, le Bernin, à l'intérieur d'un système cosmique devient l'objet de l'expérience d'expérience de la *devotio moderna* qui greffe le dispositif fondamental de la *devotio moderna* qui permet au sujet de faire l'expérience directe du divin. À l'observateur extérieur, au croyant non encore conforme, deux parcours possibles sont offerts : le premier, du bas vers le haut, permet de comprendre le principe de « l'exercice spirituel », qui fait bénéficier Fonseca des effets salvateurs du mystère de l'Incarnation et l'invite à en répéter l'expérience. Le second, du haut vers le bas, révèle la position que la cosmologie dessinée à l'intérieur de la chapelle lui réserve à l'intérieur de son dessin providentiel. Ces deux parcours ne sont pas contradictoires, mais confèrent à l'image peinte deux statuts différents : dans le premier parcours, celle-ci est le substitut de l'image mentale de Fonseca, dans le second, elle est la représentation de l'Événement qui, à l'intérieur de la

Envois d'anges

structure cosmologique du « composto », permet au flux lumineux de la Grâce de rejoindre l'homme.

Les toiles latérales

Mon interprétation de la chapelle a été guidée par le désir de comprendre les raisons qui ont poussé le Bernin à faire copier le tableau d'autel de Remi.

L'analyse des relations entre la peinture, l'architecture et la sculpture a montré comment il a construit la chapelle autour du tableau d'autel en élargissant, sous des formes, et à des niveaux différents, le processus de réalisation du mystère de l'Annonciation au corps architectonique et aux figures sculptées. Est-il possible de répéter le même parcours analytique pour rendre compte des raisons qui l'ont décidé à faire peindre sur les deux toiles latérales les deux scènes du Livre des Rois ? Considérons-les dans la disposition originelle qui a été rétablie par Judy Dobias.

Nous avons déjà vu que leur intégration dans le corps architectonique est faible : la ligne horizontale qui traverse et le tableau d'autel le long de son axe médian et l'architecture le long de la jointure entre les chapiteaux et les arcs, n'a pas d'importance importante dans leur composition. En outre, bien que le ciel dans les deux cas soit peuplé de *putti* qui soutiennent des inscriptions, ceux-ci, concentrés vers le bas, ne sont pas accrochés en haut à d'autres amours en stuc, sur la voûte. L'unique « pont » qui joint une des toiles latérales à un autre élément de la chapelle est le regard de Fonseca, dirigé sur l'ange et sur la toile qui représente Elie sur le mont Carmel. L'absence d'autres « raccords » matériels entre les deux toiles et le reste de la chapelle rend plus complexe la question de l'intégration conceptuelle des deux scènes bibliques dans le « bel composto ». Tandis que tous les autres éléments sont investis du processus d'infusion de la Lumière dans l'Ombre, les deux toiles ont en commun un lien miraculeux à l'eau : celle de droite est articulée sur l'opposition de la sécheresse et de l'irrigation, celle de

gauche sur l'opposition entre l'eau impure et l'eau pure. Les deux épisodes du Livre des Rois sont deux moments critiques à l'intérieur d'une séquence narrative unique qui illustre la victoire des prophètes d'Israël sur les prêtres de Baal. Élisée n'est pas seulement l'héritier spirituel d'Élie, mais ayant la « la double part de son esprit », il est devenu un second Élie. Selon le commentaire du Livre des Rois cité par Judy Dobias, le miracle d'Élisée est « une conjuration rituelle de la malédiction sur Jénicho, effectuée au moment de la reconstruction du site sous Achab »⁶²; en conséquence, écrit l'historienne américaine, « comme Élie avait contracté spirituellement la malédiction, Élisée a finalement nettoyé la terre "polluée", cultivée à l'époque du roi Achab »⁶³.

L'épisode d'Élisée est une conséquence de celui d'Élie parce qu'il contribue à rétablir la situation de bien-être que la déso béissance d'Achab avait compromise. Mais il peut être aussi interprété comme une conséquence du point de vue des valeurs traditionnellement associées à l'eau : à la nouvelle fertilité succède la nouvelle pureté. Ces deux valeurs ont chacune une série de significations symboliques sur le plan spirituel, sorte que l'on me semble problématique, méthodologiquement, de s'arrêter à l'interprétation linéaire de l'épisode d'Élisée et d'écueillir, au contraire, une exégèse symbolique pour celui d'Élie. Dans le cadre des valeurs spirituelles associées traditionnellement à la fertilité et à la pureté, il est préférable de choisir celles qui s'adaptent le mieux au contexte spirituel évoqué par le « *bel composito* ». Nous serons donc conduit à privilégier les valeurs qui peuvent se rapporter à la contemplation du donateur sur celles, traditionnelles, qui concernent la victoire des prophètes sur l'incrédulité. Pour cette raison, la version carmélite et mariale de l'épisode du mont Carmel nous semble plus adéquate que celle, proposée par Judy Dobias, du triomphe de la foi. La révélation à Élie des quatre secrets de l'*Ortu virginis* s'intègre

62 J. Gray, *I & II Kings, A Commentary*, second edition, SCM Press Ltd, 1964, p. 477.

63 J. Dobias, « Gian Lorenzo Bernini's Fonseca... », art. cit., p. 71.

parfaitement dans le cadre de la contemplation du mystère de l'Annonciation. On peut penser en outre, comme nous l'avons déjà suggéré, qu'il existe une relation entre le moment critique représenté dans la peinture et la crise traversée par le donateur. L'exégèse mariale de l'épisode d'Élie peut être étendue à l'épisode d'Élisée comme se référant à la pureté de Marie ; mais le fait qu'une telle interprétation ne soit pas, à ma connaissance, traditionnellement autorisée, me conduit à l'avancer avec beaucoup de prudence.

La purification peut être aussi mise en relation avec le caractère funéraire de la chapelle Fonseca et représenter le processus permettant à l'âme du défunt d'accéder au Paradis. On ne peut pas exclure par ailleurs qu'Élisée soit, à un autre niveau de signification, un portrait allégorique de Fonseca, « champion de la quinine ». À la faveur de cette hypothèse, on mentionnera le fait, sur lequel Judy Dobias n'insiste pas assez, que la toile était située en haut, derrière les épaules du donateur, dans une position qui associe directement les deux personnages en une disposition qui indique traditionnellement la relation entre le dévot et son protecteur. Nous devons, de toute façon, constater que le parcours analytique qui nous a permis de trouver les raisons du choix fait par le Bernin du tableau d'autel dans les relations qu'il a construites entre l'Annonciation et les autres éléments du « *bel composito* », ne nous conduit pas à des réponses aussi certaines pour ses toiles latérales. En effet, en supposant que l'interprétation mariale des deux toiles soit exacte, elle se fonde sur un nombre assez restreint d'éléments internes – la relation des deux peintures avec la contemplation du mystère de l'Annonciation – et nous conduit à recourir à un certain nombre d'éléments externes – une tradition exégétique particulière présupposant une compétence spécialisée du spectateur. Il est curieux d'observer comment l'interprétation de la toile représentant le miracle d'Élisée constitue l'élément le plus sûr de l'interprétation de Judy Dobias et le plus incertain de la mienne. Si mon analyse est bien conduite, cela signifie que la toile latérale de Gimignani, en étant celle qui entretient avec le « *bel composito* » les liens les plus ténus, est également

celle dont l'interprétation requiert l'apport le plus important d'éléments externes. La grande cohérence interne au « *bel composto* » n'implique pas que ses éléments soient tous intégrés, de la même manière, dans un grand organisme unitaire.

Le statut des deux toiles latérales ne correspond pas à celui du tableau d'autel. Alors que cette dernière représente le mystère qui investit de ses effets tout le « *bel composto* », les deux premières n'entretiennent avec ce mystère qu'un rapport de type allégorique, présupposant une interprétation fondée sur une tradition textuelle plutôt que sur une évidence plastique.

La compétence interprétative qu'elles demandent, que l'on accepte la thèse de la quinine ou celle de l'exégèse mariale, définit ce que l'on pourrait nommer la sphère privée de la chapelle, réservée aux *conoscanti* – aux deux sens du mot – en impliquant un observateur doté de compétences spécifiques, beaucoup plus larges que celles requises par l'interprétation du rapport entre le donateur, le tableau d'autel et l'architecture.

Ce rapport délimite au contraire la sphère publique, ouverte au « croyant » en général. La double destination n'est pas contradictoire avec le statut semi-privé de la chapelle funéraire. Les problèmes d'interprétation soulevés par les deux toiles latérales ont une conséquence méthodologique importante : ni l'interprétation fondée uniquement sur des éléments internes, ni l'interprétation basée seulement sur des éléments externes, ni celle des conclusions pleinement satisfaisantes, ne conduisent à l'analyse poursuivie à partir des éléments internes. Toutefois, alors que sélectionner et de contrôler les éléments internes permet de l'interprétation, celle faite à partir des éléments externes nécessaires à un critère stable de contrôle et de sélection si elle ne se mesure pas avec les règles qui assurent la cohérence interne de l'œuvre.

Ainsi, si l'interprétation des deux toiles latérales résiste à une approche purement immanente puisqu'elle demande l'apport d'un certain nombre d'éléments externes, cette approche cependant permet de les traiter avec des hypothèses soumises à un critère de sélection et de contrôle.

À l'inverse, l'interprétation de l'ensemble du « *bel composto* » à partir d'un élément externe, sans un contrôle des

dispositifs régulateurs de son fonctionnement interne, paraît n'avoir qu'une efficacité réduite et conduire à des conclusions trop générales. En outre, dans l'analyse d'un ensemble par trop générales, peinture et sculpture, on ne saurait comprendre l'architecture, proprement visuelle assignée à chaque élément : dans la chapelle Fonseca, le rapport entre le donateur, le tableau d'autel et la voûte est dominant, alors que les deux autres toiles latérales sont, précisément, *latérales*.

À la différence du tableau d'autel, elles ne comprennent pas une figure à laquelle le donateur « se conforme » et elles n'occupent pas non plus une position significative dans l'installation cosmique représentée par l'architecture. Ceci n'ôte rien au fait qu'elles aussi sont intégrées au « *bel composto* », même si c'est par une relation qui présuppose un passage à travers un code exégétique ou allégorique.

Un « *bel composto* »

Pour introduire une vision d'ensemble du « *bel composto* Fonseca », analysons brièvement, à la lumière de notre description de la chapelle, les deux textes presque identiques de F. Baldinucci et de D. Bernini dans lesquels est contenue la définition du « *bel composto* ».

Le fait que l'expression attribuée au Bernin soit rapportée avec les mêmes termes par les deux auteurs a fait croire à Lavin que la phrase, comme son introduction, était de l'artiste lui-même⁶⁴. C'est une hypothèse vraisemblable qui nous place cependant devant une alternative : ou bien D. Bernini a enregistré la pensée de son père de manière plus imprécise que Baldinucci, ou bien ce dernier a ajouté de sa main quelque élément supplémentaire d'explication. Les deux hypothèses sont plausibles : il est vrai que le texte de D. Bernini est entièrement animé par une intention apologétique et qu'il néglige beaucoup de choses importantes : il est vrai aussi que Baldinucci, plus

précis, manifeste une capacité critique plus aigüe. La sortie de cette alternative n'est guère possible dans le stade actuel de recherches mais une telle aporie n'enlève rien à la valeur théorique des deux textes, ni à la grande capacité de synthèse de Bernin qui, selon toutes les apparences, a élaboré au moins le noyau de la formule.

È concetto molto universale ch'egli sia stato il primo, ch'abbia tentato di unire l'architettura colla scultura, e pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto; il che egli fece con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendo talora senza violare le buone regole, ma senza obbligarsi a regola; ed era suo detto ordinario in tal proposito, che chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai. (F. Baldinucci, op. cit.)

Il est universellement reconnu qu'il a été le premier à avoir essayé d'unir l'architecture avec la sculpture et la peinture de telle façon que de toutes on puisse faire un bel ensemble; ce qu'il fit en enlevant certaines odieuses uniformités d'attitudes, et en brisant parfois, sans les violer, les bonnes règles, mais sans toutefois s'obliger à en suivre une; et il disait à ce propos que celui qui ne sort parfois de la règle jamais ne les dépasse.

Ci giovi solamente il dire, esser concetto molto universale, e da non potersi così facilmente riprovare, ch'egli sia stato fra 'Principali Arti della Scultura, Pittura e Architettura, che di tutte ne habbia fatte in se un maraviglioso composto, e le habbia tutte possedute in eminenza. Alla qual perfezione giunse per mezzo di giannini violante, essendo suo detto antico che Chi non esce tal volta di Regola non la passa mai. (D. Bernini, Via del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini)

Il est bon de dire seulement que c'est une conception très universelle et qu'on ne peut pas si facilement rejeter, qu'il a été parmi les Premiers, des Siècles passés également, à avoir su unir ensemble les Beaux Arts de la Sculpture, de la Peinture et de l'Architecture, que de tous il en a fait un ensemble (composto) merveilleux, et

qu'il les a tous maîtrisés de manière excellente. Il parvint à cette perfection au moyen d'une étude inlassable et sortant parfois des règles sans jamais cependant les violer, son diction étant que Celui qui ne sort pas de temps en temps de la Règle ne la dépasse jamais,

Le Bernin n'a pas écrit un traité d'art et, quand l'occasion l'imposait, il avait l'habitude de répéter les thèses académiques dominantes à son époque, qui ne correspondaient pas en fait à son travail. À en croire par exemple le *Journal de Chantelou*, dans les occasions mondaines comme dans ses interventions à l'Académie des Beaux-Arts de Paris, l'artiste ne faisait rien d'autre que de satisfaire ses interlocuteurs en disant exactement ce que l'on attendait de lui⁶⁵. C'est pour ces raisons qu'on le considère très souvent comme un artiste dépourvu d'une conception théorique originale.

Il est possible qu'il n'ait pas eu à sa disposition les instruments conceptuels qui lui auraient été nécessaires pour expliciter les principes de son propre travail. Il est possible aussi qu'il ait désiré apparaître plutôt comme un continuateur de la tradition que comme un artiste original ou un révolutionnaire. Le discours relatif au « bel composto » rapporté par Baldinucci et par Domenico Bernini, semble toutefois écarter ces deux hypothèses. L'une et l'autre présentent le Bernin non seulement comme l'artiste qui entreint les règles mais encore comme un « penseur » qui sait synthétiser brillamment les principes du « bel composto », en une brève formule de grande portée théorique. Les seules différences importantes entre les textes se trouvent dans les deux phrases de Baldinucci qui sont absentes du texte de D. Bernini: *il che egli fece con togliere alcune uniformità odiose di attitudini* (« ce qu'il fit en enlevant certaines odieuses uniformités d'attitudes ») et *senza obbligarsi a regola* (« sans s'obliger à une règle »).

La brièveté des deux textes et leur contexte biographique n'enlèvent rien à leur valeur théorique: le Bernin parle d'unir architecture, sculpture et peinture, en rompant les règles tra-

65 Cf. E. Barton, « The Problem of Bernini's Theories of Art », *Marxism*, IV, 1945-47, pp. 81-111.

dithonnelles, pour réaliser un nouveau montage, le « *composito* ». Il s'agit donc d'élaborer les *principes généraux* qui permettent de poser et de résoudre la question des relations entre les arts, pour parvenir à l'unité d'un multiple qui est hétérogène, parce que composé d'éléments appartenant aux trois arts. La problématique des « règles de l'art » cède la place à une problématique nouvelle à l'intérieur de laquelle les trois traditionnelles de *chaque art* sont effrénées pour que soit réalisé un nouveau type de relations entre les arts. Ce rapport comme l'a montré l'analyse de la chapelle Fonseca, ne consiste pas en un équilibre harmonieux qui, une fois ôté à l'architecture le rôle dominant, établirait une nouvelle hiérarchie, mais concerne les articulations à la fois matérielles et conceptuelles, travers des processus de transformation, des opérations conceptuelles, des structures narratives, des configurations affectives et des dispositifs d'énonciation qui leur sont propres.

Il s'agit de relier les dimensions spatiales et temporelles hétérogènes des trois arts à la spatialité et à la temporalité de l'observateur, qui fait partie intégrante du multiple que le « *bel composito* » unifie.

La nouvelle règle, qui organise le multiple du « *bel composito* » en vue de la représentation, n'est donc pas seulement une solution aux relations visibles entre architecture, peinture et sculpture, mais aussi l'unification de ce qu'elles représentent à travers une nouvelle gestion des règles qui les gouvernent. L'unification de l'hétérogène, matériel et conceptuel, des arts est une unification « belle », un « *bel composito* » : elle s'inscrit de plein droit dans le cadre de ce qui correspond aujourd'hui à l'esthétique, en tant que réflexion sur l'unité non discursive d'un multiple hétérogène en vue de la représentation. La réduction du multiple à une nouvelle unité n'est pas seulement l'appropriation de l'œuvre par le destinataire. La réjouissance de l'œuvre est aussi l'opération qui permet la

Nous avons vu que la chapelle Fonseca est une œuvre destinée à la contemplation et on ne doit pas s'étonner que les théories de l'interaction des facultés dans la contemplation

puissent être considérées comme le pendant, de la part de l'observateur, de la théorie du « *bel composito* ». Considérons, par exemple, la définition de la contemplation donnée par le Général des Jésuites Nadal :

La contemplation survient quand l'objet de la méditation se voit tout entier rassemblé (*todo junto*) par ce qui précède. Il en va comme d'une image aperçue de loin et dont on s'éloigne jusqu'à ce qu'on la voit tout entière parfaitement ; ainsi en vient-on par la méditation à atteindre peu à peu ce que l'on désire. On dit qu'il y a contemplation quand on saisit l'ensemble (*todo*) selon qu'on le peut par les actes de notre entendement. Cette contemplation est donc un acte de l'entendement ; toutefois, il doit être tel que la volonté y ait sa part et se joigne à l'entendement ; ainsi l'une et l'autre de nos facultés se trouvent en acte toutes deux ensemble dans la contemplation. Telle est la pratique de tous les saints⁶⁶.

Sans vouloir trouver dans ce texte une « anticipation » de la théorie kantienne du « libre jeu des facultés » comme condition du jugement réfléchissant, on ne peut pas nier que le processus, qui n'est pas exclusivement intellectuel et discursif mais aussi affectif, d'une unification du multiple en un *todo junto* qu'il pointe comme ce qui est propre à la contemplation, est au même titre que la théorie du « *bel composito* » un processus d'ordre esthétique. L'incise rapportée par Baldinucci, *senza obbligo a regola* (« sans s'obliger à la règle »), est importante parce qu'elle me semble impliquer que la nouvelle règle, gouvernant la relation entre les arts, n'est pas une règle générale et absolue mais doit être retrouvée, chaque fois de nouveau, dans chaque « *bel composito* ». Se dessine dans cette précision une autre caractéristique distinctive du jugement réfléchissant ou esthétique qui, à la différence de celui qui est déterminant ou théorique, est singulier et non universel et doit donc être produit chaque fois de nouveau.

66 J. Nadal, *Praticas espirituales*,... éd. M. Nicolau, p. 183, cité dans O. Galliard, « Contemplation au XVI^e siècle », *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1953, t. 2, col. 2023.

Si l'on adopte cette hypothèse de lecture, on ne cherchera pas dans la formule du Bernin une clef d'interprétation pour une œuvre spécifique, mais plutôt un principe théorique général qui, dans chaque nouvelle occurrence, lui permet de trouver la règle de l'unité d'une œuvre spécifique et de réunir le multiple et l'hétérogène des arts dans l'unité d'un « composto ».

Les deux définitions du « bel composto » s'accordent pour fournir une détermination négative et quelque peu paradoxale des principes généraux du « bel composto » : *per le buone regole senza violarle*, (« entreprendre les bonnes règles sans les violer »). Mais comment est-il possible de rompre les bonnes règles sans les violer ? On peut penser que la formule fait allusion à un degré de rupture qui n'est pas extrême, à une infraction minimale. Or, bien, et c'est ce que l'analyse du « bel composto » nous a appris, on peut interpréter l'infraction comme un jeu sur la limite constitutive de chaque art, de sorte que chaque de ses règles soit poussée jusqu'à le transformer, au-delà de sa limite, en un autre art. C'est ce que nous avons vu dans la chapelle Fonseca ou la sculpture « naïf » de la transformation de la peinture.

Le texte de Baldinucci comprend une seconde détermination négative des principes généraux du « bel composto » : *alcune uniformità odiose di attitudini* (« enlever certaines formes odieuses d'attitudes »). « L'attitude » est un terme utilisé dans le vocabulaire artistique du XVII^e, à une signification suivante : *Atteggiamento, postura di persona o di figura* (« Attitude, posture d'une personne ou d'une figure »). La définition extraite du Vocabolario del Disegno (1681) du même Filippo Baldinucci, nous intéresse particulièrement :

Attitudine, l'atto o l'azione o il gesto che fa la figura, cioè di star ferma, chinarsi, alzarsi, o altrimenti muoversi in qualunque modo, per esprimere gli affetti che si vogliono rappresentare.

Enols, d'omnis

La chapelle Fonseca

Attitude, acte ou action ou geste que fait la figure, par exemple de rester arrêtée, de se pencher, de se lever, ou sinon de se mouvoir de quelque manière, pour exprimer les affects que l'on veut représenter⁶⁷.

L'attitude est la composition de l'action et de l'affect de la figure. « Briser certaines uniformités odieuses d'attitudes » est l'opération qui rend possible l'unification du « composto ». Cette affirmation signifie que le principe du « bel composto » est la recherche d'attitudes corporelles nouvelles, ni « uniformes », ni « odieuses » : elle implique que ce sont justement ces positions du corps et les affects qu'elles représentent qui permettent l'unification des arts en un « bel composto » et qui provoquent la rupture des « bonnes règles ». La *postura* (« posture ») non traditionnelle du corps de Gabriele Fonseca rend possible son association au corps de l'ange et à celui de Marie et permet l'unification de la peinture à la sculpture.

Mais, pour réaliser cette unification, certaines bonnes règles d'architecture ont dû également être enfreintes (soulever le tableau d'autel bien au-dessus de ce dernier, laisser les corps des anges pénétrer dans le mur...), certaines des règles de la sculpture ont dû être dépassées (faire du portrait du défunt une figure en mouvement presque caricaturale...) et les règles de la peinture perturbées (faire du tableau d'autel une peinture qui, pour moitié, s'étend à l'espace architectonique, tandis que l'autre moitié s'en isole...).

La phrase de Baldinucci est une confirmation de l'importance décisive des postures des corps représentés dans la texture du « bel composto ». Le rôle décisif qu'il attribue à l'attitude confirme la valeur que j'ai accordée au processus de conformation des « postures » des corps représentés et à l'économie intensive qui gouverne les transformations de leur manière de se tenir.

67 F. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence, Per Santi, 1681. Edité dans *Opere di Filippo Baldinucci*, Milan, 1809, vol. 2, p. 72.

Ma présentation des dispositifs d'unification du « *bel composto* » a obéi à l'hypothèse selon laquelle la décoration intérieure de la chapelle aurait été conçue à partir de la décoration de Reni. Les autres éléments du « *composto* » ont alors été étudiés comme les « *effets* » du « *transfert* » du tableau de la peinture Guido dans le « *bel composto* » de Gian Lorenzo. L'hypothèse de la construction de la chapelle autour de la peinture d'autel émise semble-t-il, soutenue du point de vue historique et se révèle très féconde quant aux explications possibles qu'elle offre. Elle m'a permis de produire une histoire hypothétique de la conception du projet de la chapelle à travers les procédures de structuration qui ont suivi le moment initial du transfert de tableau d'autel de Reni, du Quirinal à San Lorenzo in Lucina.

L'histoire de son projet. Les transformations de prendre en compte l'architecture et sur la sculpture réalisées sur l'œuvre présentées comme des processus en acte dont il est possible de reconstruire l'économie sans recourir à des éléments externes. Le « *bel composto* » est un ensemble de processus externes, s'il veut, dans un premier temps, en comprendre le fonctionnement, puis être lui-même transformé. Les processus de « *bel composto* » représentent dans la peinture, dans la fonction et dans la sculpture, la réalisation du mystère de l'architecture et de ses effets. La position centrale occupée par la peinture dans mon texte sur l'extension des processus de réalisation du mystère d'un élément à un autre du « *bel composto* », est justifiée par le fait que c'est seulement dans la peinture que le mystère est représenté par l'intermédiaire dans la « *processus* » de la peinture à l'extension de ces dispositifs d'extraction et d'abstraction.

Le contact « *mystérieux* » entre Lumière et Ombre est le processus qui, extrait du contexte narratif de la peinture, devient le principe constructeur de l'architecture de la chapelle et de sa

décoration : un volume spatial obscur, pénétré par des rayons de lumière provenant de la lanterne. La décoration de la voûte et le traitement subi par la surface en marbre des parois, confèrent à l'éclairage une signification spirituelle, parallèle à celle de l'Annonciation mais plus générale : la lumière céleste, émise par la colombe de l'Esprit Saint sur la lanterne, pénètre par le haut l'ombre qui enveloppe le lieu terrestre. Le marbre fauve, dur et terrestre, des parois est pénétré par mille fines veines blanches qui correspondent, sur la surface des murs, à la pluie de lumière qui, de la lanterne, envahit l'intérieur du volume ombreux de la chapelle. Un des dispositifs de représentation de la réalisation du mystère a été extrait du contexte narratif de la peinture et étendu au corps architectonique, où il ne concerne plus seulement la scène de l'Annonciation mais, plus généralement, le contact entre le Ciel et la Terre. À ce processus de généralisation correspond un processus formel d'abstraction : l'infusion de la Grâce divine n'est pas représentée dans le cadre d'une scène, dans un temps et un lieu déterminés, mais dans un espace défini seulement par les oppositions du haut et du bas et de la lumière et de l'ombre.

Le contact entre le divin et l'humain n'est pas représenté dans le corps architectonique par une figure, comme c'est le cas, au contraire, dans la peinture ou dans les sculptures. Il a lieu dans la texture, à la limite de l'informe, des filets blancs de lumière dans le marbre fauve. Terre et ciel, ombre et lumière, lumière dans l'ombre, le corps architectonique est l'élément du « *composto* » dans lequel la rencontre du divin avec l'humain assume sa forme la plus simple et la plus abstraite. Par là le Bernin peut construire une structure cosmique stable mais suffisamment indéterminée pour que des éléments hétérogènes, comme la peinture, les figures sculptées et le spectateur, puissent y prendre place.

Le processus d'infusion, qui investit le corps architectonique, est tellement indéterminé, du point de vue temporel, qu'il assume les caractéristiques d'un processus éternel à l'intérieur d'un schéma spatial atemporel.

L'architecture du « *bel composto* » est un simulacre de l'ordre éternel du monde et peut donc accueillir et situer en

son intérieur des événements survenus en des temps différents, l'Annonciation, la contemplation du donateur et la prière, tous les visiteurs potentiels jusqu'à aujourd'hui.

Le second dispositif qui, dans le tableau figure le mystère du contact entre l'humain et le divin, lors de l'Incarnation, le rapport entre le corps de la Vierge et celui de Gabriel et le « lieu terrestre », mesuré par la grille perspective du sol. Ce rapport exhibe, par la confrontation entre la situation topologique paradoxale de Gabriel et celle localisée de Marie, le problème insoluble sur le plan logique, du contact d'un corps céleste avec un lieu terrestre, résolu cependant, sur le plan du mystère, avec le corps virginal de Marie par l'Esprit Saint. L'extension avec schéma de la peinture à l'architecture implique la sculpture.

La position de Gabriel sur la grille en perspective de ce ment constitue le modèle pour les positions des anges noirs sculptés dans l'architecture de la moitié inférieure de la chapelle : la position de leurs corps, disposés entre l'intérieur et l'extérieur, figure l'application de la quantité virtuelle de l'ange au lieu terrestre. Leur manière d'être situés entre l'intérieur et l'extérieur, dans la zone « terrestre » de la chapelle, représente l'incommensurabilité entre le lieu terrestre, doté de position et de position, et le « lieu sans lieu » d'où proviennent le donateur et celle, non mesurable, des anges noirs. Le « calque », à un niveau hiérarchiquement inférieur, est confronté entre le lieu de Gabriel et le lieu de Marie, de la de Fonseca à Marie permet de résoudre sur le plan des rapports entre les attitudes des acteurs narratifs.

Gabriele Fonseca est *annuntiato*, avec Marie il reçoit une même pour un seul instant, au-delà de la frontière qui sépare deux lieux sans commune mesure. Imprégné de la lumière et des corps immatériels des anges, le corps architectonique est une perméabilité du mur « rompt » une bonne règle d'architecture, mais permet d'unir « l'architecture à la sculpture et la pein-

nure » pour qu'un seul processus, sous des formes différentes, les traverse toutes. Dans les pages précédentes, nous avons analysé de façon détaillée les traces de la réalisation du mystère de l'Incarnation dans les différents éléments du « composto ». Nous nous concentrerons maintenant sur les « raccords » qui assurent l'assemblage entre architecture et peinture et permettent la transmission des processus de l'une à l'autre.

De telles jointures sont opérées par diverses procédures et avec différents types de « liants ». La tableau d'autel, dans la structure cosmique dessinée par l'architecture, est située entre « terre » et « ciel ». Pour lier la « terre » de la peinture à la « terre » de l'architecture, le Bernin a donné à la « terre » de l'architecture une couleur fauve, qui l'associe au sol de la peinture, et un matériau dur et pesant. Pour joindre les deux « ciels », il a couvert la voûte de l'architecture de stuc, matériau qui, par sa couleur jaunâtre, rappelle le ciel de la peinture et qui, par sa consistance légère et friable, est la plus aérienne des matières solides. Les jointures entre les deux « ciels » et les deux « terres » sont faites non seulement de couleurs semblables mais aussi de matériaux qui ont une « nature non-indifférente »⁶⁸.

Les valeurs de légèreté, de friabilité et de luminosité du stuc passent de la matière à la forme architectonique qu'elle a prise. La dureté, la pesanteur et la solidité du marbre se transfèrent de la matière à la forme architectonique qu'il a revêtue. La voûte et la paroi sont « raccordées » au ciel et à la terre de la peinture par les valeurs qu'elles reçoivent des matériaux dont elles sont faites. La jointure entre architecture et peinture ne s'accomplit pas seulement au moyen de la juxtaposition de compartiments spatiaux ou de l'association de couleurs semblables mais aussi par la circulation des valeurs communes aux matériaux réels, de l'architecture et aux matériaux représentés de la peinture. Un autre type de raccord est celui qui réunit l'architecture et la sculpture à travers les éléments hétérogènes du « *bel composto* », construits avec le même matériau.

à diverses procédures d'extraction. Tandis que l'architecture emprunte à la peinture les deux dispositifs topologiques qui présentent la réalisation du mystère et le généralisent dans une structure spatiale sans temporalité, la sculpture « extrait » du contexte narratif de l'Annonciation des figures et des attitudes. Alors que les « raccords » que nous avons analysés dans une sont assemblés par des matériaux ou des couleurs analysés jusqu'au deux éléments du « composito », ceux qui conjoignent peinture et architecture sont unis par l'association des figures qui, bien qu'étant composées de matériaux et de couleurs communes, partagent une même fonction narrative, ou adoptent une position semblable. Les figures sculptées des petits amours, bien sont si étroitement conjointes aux figures des amours en stuc, qu'ils forment un seul personnage collectif. Leurs attitudes et leurs affects sont les mêmes que ceux qui animent les amours peints. Extraits du contexte narratif de l'Annonciation, les amours sculptés transfèrent la joie des amours peints du tableau d'autel au corps architectonique. La jonction entre les amours peints et les amours sculptés permet aussi de redistribuer les positions prévues par le dispositif d'annonciation de la peinture, en accordant un lieu privilégié au donateur. Les « raccords », en ac- figures peintes et figures sculptées dans la zone « terrestre », de la chapelle sont beaucoup plus complexes. Marie, l'ange, le donateur et le « croyant » n'appartiennent ni au même espace spatio-temporel, ni au même récit.

Le « raccord » entre les trois figures n'est opéré ni par un lien commun, ni par une fonction narrative commune, ni par une appartenance commune à une zone du cosmos mais par une qualité affective commune qui s'exprime à travers une attitude semblable. La circulation des effets pathétiques de la réalisation du mystère de l'Annonciation, de la peinture à la sculpture et jusqu'au croyant, est rendue possible par l'autonomisation de l'« attitude ». La posture du corps se transfère à la sculpture une autre, sans que les autres déterminations (matérielles, actuelles, hiérarchiques, spatio-temporelles) soient impliquées, à la réalisation de ce transfert de « postures » semblables, que nous avons dénommé « conformation » pour en indiquer la si-

gnification spirituelle, s'associe un processus complémentaire de « déformation » qui le différencie selon l'intensité corporelle de « déformation » qui le différencie selon l'intensité corporelle des affects que les postures expriment. La déformation la plus significative s'opère dans le passage de la « posture » de l'ange à celle du donateur. La jonction entre les deux attitudes correspond à un saut dans la hiérarchie des êtres et au passage d'une « espèce » à un individu. En effet, dans l'angéologie thomiste et néo-thomiste, de dérivation aristotélicienne, l'ange, privé de matière, est dépourvu du *principium individuationis* : ne pouvant être un individu, il doit être une espèce⁶⁹.

La corporité du donateur, son « être-individu », ne sont pas caractérisés par la maîtrise du corps et le contrôle digne d'une pose, mais par les impulsions affectives qui, échappant à son emprise, déforment la « posture » qui le conforme à son modèle angélique. La déformation intensive de l'« attitude » est perceptible seulement à l'intérieur de la série des attitudes « conformes ». La transformation de la « posture » est un processus sémiotique autonome dont le corps est le signifiant. L'impulsion affective simple et inarticulée d'un individu n'est pas représentable si ce n'est à travers un double « montage » : un montage extérieur, qui l'intègre dans une série d'attitudes semblables, tout en le distinguant de celles-ci par exaspération de certains traits et un montage intérieur où la somme, de la tension des bras et du buste à l'abandon de la bouche, produit un résultat transitoire singulier et unique.

La coprésence des termes opposés de la contraction et de l'abandon est une solution plastique qui correspond, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, aux représentations linguistiques paradoxales du type « doux tourment » que les mystiques rapportent aux situations d'extase. Cependant, dans le cas de Fonseca, à la différence de celui de la Bienheureuse Lodovica Albertoni de San Francesco à Ripa, l'abandon est à peine esquissé. En outre, son regard fixé sur l'ange permet au spectateur, sinon de comprendre le trouble survenu dans sa poitrine qu'il serre dans la main droite, du moins de saisir

la « qualité commune » qui associe son attitude à celles de l'ange et de Marie.

Le « raccord » qui conjoint l'ange au donateur n'est pas une suture entre les arts, mais une jonction entre deux figures à l'intérieur de l'art de la sculpture. La soudure, entre les séries monobuste du donateur, se réalise à l'intérieur d'une seule figure. Les « raccords », à l'intérieur d'un art ou à l'intérieur d'une figure, font partie du montage du « bel composito », non, seulement parce qu'ils permettent la circulation du sens d'un élément à un autre, mais aussi parce que le multiple hétérogène que le « bel composito » unifie est aussi le multiple compris dans une seule figure. Il faut donc étendre le domaine du « bel composito », de la jonction entre les arts à l'unité du multiple à l'intérieur d'un art ou, également, à l'intérieur d'une seule figure. Alors que le contact violent entre Lumière et Ombre unit peinture et architecture, la déformation violente du corps passionnel de Fonseca conjoint, à travers la médiation du corps de l'ange, peinture et sculpture.

L'analyse de la chapelle Fonseca nous a montré comment le Bernin a étendu à l'architecture le contraste entre lumière et ombre que Reni avait appris du Caravage. Avec ses effets de lumière, le Caravage isole en effet le corps représenté de son contexte spatial et narratif et exalte ainsi la prégnance de son « posture », comme si l'attitude pouvait parler un langage autonome ayant seulement besoin d'une ébauche de « situation » pour être doté de signification.

Le Bernin semble développer dans la chapelle Fonseca ce processus d'autonomisation de l'attitude qui s'était déjà affirmé en peinture dès la fin du siècle précédent. Le passage de la peinture à la sculpture peut en effet se décrire comme une diminution des éléments contextuels, accompagnée d'un diminsissement de la prégnance de la « posture » de la figure isolée. Cependant, comme nous l'avons vu, l'attitude de Fonseca a été isolée seulement pour qu'un œil extérieur puisse l'associer, par l'intermédiaire de l'ange, à celle de Marie. L'association des éléments compte donc plus que chaque élément. Le montage

Envois d'images

La chapelle Fonseca

du « bel composito », comme le montage théorisé par Sergei Eisenstein dans *La non-indifférente nature*, se réalise dans le spectateur. Le modèle d'assemblage élaboré dans cet ouvrage est une révision de celui qui, davantage lié au théâtre d'agitacion, avait été mis au point dans *Le montage des attractions*.

Comme l'a relevé J. Aumont, le premier modèle eisensteinien ne laisse pas au spectateur d'autre choix que celui de reproduire ou de laisser les associations prévues par l'auteur, sans varier dans sa pensée les associations prévues⁷⁰. Pour corriger l'intellectuelisme extrême de ce type de montage, Eisenstein a introduit dans *La non-indifférente nature* une autre théorie qui, au lieu de constituer son paradigme exclusivement dans la pensée ou dans ses associations logiques, suit le développement organique d'un être naturel, avec ses phases critiques et ses sauts qualitatifs. Ce second modèle, quel que soit le poids idéologique impliqué dans l'approche organiciste de l'œuvre d'art, permet à Eisenstein de réintroduire, à côté du développement logique de la pensée, l'économie intensive de l'émotion, avec ses sauts qualitatifs et ses effets « sympathiques ». La théorie du montage d'Eisenstein est peut-être le paradigme théorique le plus adapté pour rendre compte du « bel composito » du Bernin, dans la mesure où il implique un sujet qui, par un processus de transformation intellectuel et émotif, se « conforme » à son objet.

À la dialectique eisensteinienne du « montage pathétique », nous ferons plus ample référence dans la deuxième partie pour étudier le « composito Albertoni ».

⁷⁰ Cf. J. F. Aumont, *Rileggere Eisenstein*, introduction à S. M. Eisenstein, *Il montaggio*, Venise, Marsilio, 1986, pp. IX-XXXVIII.

LA CHAPELLE ALBERTONI

Les données documentaires

La sculpture de la Bienheureuse Lodovica Albertoni allongée sur un lit et la reconstruction de la niche destinée à l'accueillir à l'intérieur de la chapelle Altieri Albertoni, dans l'église franciscaine de S. Francesco a Ripa à Rome (fig. 13), ont été commanditées par le cardinal Palluzzi degli Albertoni Altieri, descendant de la Bienheureuse morte en 1533. Lodovica, née en 1473, devint tertiaire franciscaine après la mort de son mari en 1506 et fut considérée dès sa mort comme une sainte pour ses actions charitables et sa piété. Le cardinal Palluzzi avait obtenu du pape Clément X Altieri (1670-1676) le droit de porter son nom, parce que son neveu, Gaspard, avait épousé la nièce du pontife, Laura Caterina. Le bref du 28 janvier 1671, instaurant le culte de la Bienheureuse, institutionnalise la dévotion que le peuple de Rome rendait à Lodovica depuis déjà plus d'un siècle et fait partie des faveurs accordées par le pape au *cardinal nipote*. La commission pour la reconstruction de la chapelle entendait exalter la noble descendance spirituelle du cardinal et faisait probablement partie d'un programme de propagande pour obtenir la canonisation de la Bienheureuse. Wittkower propose d'en dater la construction entre 1671, année du Bref, et 1674, date à laquelle Giulio Cartari, élève du Bernin, en parle dans une lettre¹.

Selon Martinelli, la majeure partie de la statue aurait été sculptée en 1674². De son côté, la chapelle, dédiée à sainte

¹ R. Wittkower, *Bernini the Sculptor*, op. cit., pp. 257-259, fiche 76.

² V. Martinelli, « Novità Berniniane. Le sculpture per gli Altieri », in

Anne, avait été construite à la fin du XV^e siècle par la noble famille des Cetera ; Lodovica y fut enterrée en 1533 en tant qu'épouse de Giacomo della Cetera. La fresque (aujourd'hui tuée à droite de l'autel) qui représente Lodovica en train de lui offrir le pain à un mendiant, fut probablement peinte immédiatement après l'inhumation ; un guide de la fin du XVI^e siècle lui attribue des miracles.

Une première restructuration complète fut commanditée en 1622 par le marquis Baldassare Paluzzi Albertoni. Le projet fut conçu par Giacomo Mola et la décoration picturale confiée au peintre jésuite Gaspare Celio ; celui-ci a peint, sur les parois, Francesca Romana et, sur le côté gauche, un portrait de saint Charles Borromée. Le tableau d'autel, un portrait de saint Celio qui, comme le révèlent les dessins préparatoires, représentait la Vierge, l'Enfant, sainte Anne, Joseph et Joachim, fut décroché au moment de la restructuration du Bernin et transféré au palais Altieri où sa trace a été perdue aujourd'hui³. Outre le tableau, l'autel comprenait la fresque latérale droite « miraculeuse » avec, en pendant, sur la paroi opposée, sainte Claire tenant un ostensorio.

L'autel de sainte Anne fut consacré le 21 janvier 1631 mais, dès cette première restauration, la chapelle fut appelée Albertoni⁴. Mis à part le *Processo apostolico* pour la béatification de Lodovica Albertoni (1671), deux autres documents témoignent de la nouvelle dévotion pour la Bienheureuse : la *Vita della Beata Albertoni Piemattai Paluzzi del Terz'ordine di S. Francesco* du frère Giovanni Paolo de Rome (1672) et un panégyrique dédié au cardinal Altieri, écrit par le carmélite Bernardino Santini à

Envoi d'amour

La chapelle Albertoni

l'occasion de la béatification, intitulé *I Voti d'amore* et publié en 1673⁵.

La biographie raconte les vicissitudes subies par la noble Lodovica, entrée dans l'ordre de saint François après la perte de son mari, sa maternité exemplaire, ses bonnes œuvres au service des pauvres de Rome, ses expériences mystiques, et enfin son agonie et sa mort. Alors que dans ce texte, écrit par un frère franciscain, l'importance accordée aux dons contemplatifs de la Bienheureuse est équilibrée par l'importance prise par ses bonnes œuvres, dans le panégyrique, composé par un carmélite qui n'était pas dépourvu de talent poétique, la Bienheureuse est comparée à sainte Thérèse et à Madeleine dei Pazzi pour ses dons spirituels, ses « Envois d'amour »⁶. Si le panégyrique ne contient pas le programme iconographique du « composto », il nous intéresse cependant parce que Bernardino Santini utilise certaines figures rhétoriques de type paradoxal dont la configuration formelle est semblable à celles adoptées par le Bernin. Cet écrit est d'autre part un témoignage précieux de la dévotion spécifiquement carmélite prise par le culte rénové de la Bienheureuse. L'âme de Lodovica y est décrite comme celle de l'Épouse du Cantique des Cantiques qui *uscita da Dio all'esser in sé, desiderante non viver in sé, ma ritornar in Dio, come in sé, desiderante bearsi in Dio, e non in sé, mentre vive in quella che desidera bearsi in Dio, e non in sé, mentre vive in terra non mai riposa sempre fatica, non mai si quietata sempre si move, non tocca mai terra, ma sempre vola sin tanto, che non s'unisce per identificarsi al suo Divino originale*. (« sortie de Dieu pour être en soi, ne désirant pas vivre en soi, mais retourner en Dieu, comme celle qui désire se réjouir en Dieu, et non

³ *Commentari*, 10, 1959, p. 221 : *Il Seicento europeo*, catalogue de l'exposition, Rome, 1957, pp. 257-258, Cat. N. 338 et Tav. 84.

⁴ Cf. K. S. Perlove, *Blessed Lodovica Albertoni and Baroque Devotion*, Thèse de Ph. D., The University of Michigan, 1984, p. 43.

⁵ Cf. P. B. Pesci, *S. Francesco a Ripa*, Rome, éd. Roma Martelli, 1959.

⁶ *Processo Apostolico per la beatificazione di Lodovica Albertoni : positio super dubis...* Romae, MDCLXXI. Fr. Giovanni Paolo da Roma, *Vita della beata Lodovica Albertoni Piemattai Paluzzi del Terz'Ordine di San Francesco*, per Giuseppe Corvo, Rome, 1672. Bernardino Santini, *I Voti d'amore*, per il cardinale Altieri, Rome, 1673.

⁷ Il est important de rappeler que le cardinal commanditaire de la restructuration était le protecteur de l'Ordre carmélite auprès du Saint Siège. Cf. K. S. Perlove, *Blessed Lodovica...* op. cit.

de l'époque, il est impossible de décider si la Bienheureuse en extase ou traverse les ultimes phases de son agonie. Sommer rappelle les liens qui unissaient le Bernin aux Jésuites au pape Urbain VIII pour affirmer que l'artiste ne pouvait ne pas connaître le livre de dévotion le plus populaire du XVII^e siècle, *Pia desideria*, publié en 1624 par le jésuite flamand Hermann Hugo et dédié au pontife. Le livre est divisé en trois sections qui correspondent aux trois voies, purgative, illuminative, unitive ou, comme son auteur les nomme, *Gemitus Animae Poenitentis*, *Desideria Animae Sanctae et Suspiria Animae Amantis*¹¹. Chaque livre est composé d'une série d'emblèmes gravés de Boethius à Bolswert, accompagnés de vers latins qui développent la signification de l'emblème et d'une brève anthologie de citations des Pères de l'Église et des scolastiques. La troisième section est essentiellement fondée sur le Cantique des Cantiques : l'âme traverse les différentes phases de l'amour divin, du désir à l'extase, jusqu'à l'union complète dans la mort. Le trente deuxième emblème (fig. 14) illustre le célèbre vers du Cantique, *Fulcite me floribus, stipate me malis ; quia Amore languo*. L'âme, sous la figure d'une jeune fille, est étendue à terre, privée de sens, les yeux fermés, tandis que deux « filles de Jérusalem » tentent de la secourir en remplissant son sein de fleurs et de fruits. Les vers d'Hugo accompagnant l'emblème soulignent avec beaucoup d'emphasis la chaleur engendrée par l'amour dans les « viscères » de l'âme :

*O Amor ! o quantis populus mihi viscera flammis !
O Amor o animi blande Tyranne mei !
O Amor ! ah tantos quis pectore comprimat ignes ?
Parce, vel in vapidos dissoluor cineres...¹²*

Selon Sommer, ces vers se réfèrent au « phénomène psychologique anormal » que les théologiens appellent *Incendium amoris*. Il rappelle les sensations de forte chaleur indiquées

11 H. Hugo, *Pia desideria*, Antwerp, 1624.
12 *Ididem*, p. 277.

dans les biographies du mystique jésuite saint Stanislas Kostka, dans les biographies de chapelle dans l'église berninienne de saint Andrea au Quirinal, ou dans celles de Saint Filippo Neri, fondateur de l'*Oratorio* auquel appartenait un neveu du Bernin, l'artiste cherissait particulièrement. Selon la thèse développée par Sommer, le Bernin connaissait les « anomalies physiques » de Stanislas Kostka et de Filippo Neri. Le fait que les fruits représentés dans l'emblème de Bolswert et sur le panneau placé derrière la statue de la Bienheureuse (fig. 22) soient des grenades et que les positions des deux figures féminines se ressemblent, démontrerait que l'emblème est « la base de sa statue ». La chaleur évoquée dans le poème illustré par la gravure permettrait de comprendre l'action de Lodovica :

Le lit lui-même est l'indice permettant de comprendre le piedestal. Ce lit sur lequel la Bienheureuse est étendue est fait d'un matelas couvert d'étoffes froissées. Sa tête repose légèrement sur un coussin non froissé (décoré avec un magnifique galon). Elle n'est pas « allée au lit » (car, que je sache, personne, même au XVII^e siècle, « n'allait au lit » complètement habillé et portant des chausures) : bien plutôt, se sentant défaillir, elle s'est laissée tomber comme saint Philippe Neri. Les « draps » de marbre rouge descendent en cascade de dessous le matelas. Comment pouvons-nous les expliquer ? Si nous les interprétons comme une couverture, la signification et le rôle du piedestal deviennent clairs. Le lecteur se souviendra que le poème et le commentaire qui, à notre avis, sont à la base de cette statue, se réfèrent avec une insistance particulière à la chaleur éprouvée par l'âme languissante et évanouissante. Lodovica a été prise de langueur. S'évanouissant, elle s'est allongée pour se reposer, et s'est enveloppée d'une couverture. Soudain, elle éprouve l'expérience aiguë de l'*Incendium amoris*. Elle se tord dans la souffrance, étreignant son flanc, roulant et tournant sur le lit. Elle froisse les draps, rejette la couverture qui tombe d'un côté en une cascade jusqu'au sol, alors qu'ils restent accrochés à la base du lit sur l'autre, par le poids du matelas et de son corps. En même temps, sa tête et son cou se renversent avec rigidité vers l'arrière en touchant à peine le coussin. Elle souffre de ce qui ressemble beaucoup à une crise d'épilepsie : son visage est encore calme et tranquille ; alors qu'elle est envahie par la

Lumière Divine, symbolisée par l'entrée de la lumière matérielle au travers de la fenêtre cachée sur la gauche, tout en étant contrôlée par les « fruits » représentés à l'arrière-plan. Les grandes du cadre, la couverture rouge du piédestal, le comportement du personnage trouvent tous leur explication dans le poème d'Hygin et dans son commentaire. Cadre, lumière, statue et piédestal sont composés de concert pour faire un tout complet, chacune de leurs parties nous aidant à saisir les autres et à voir comment le tout comprenait la posture et le geste de Lodovica : la représentation d'une extase religieuse. La scène de S. Francesco à Ripa, comme la Thérèse de Santa Maria della Vittoria, nous découvre un Bernin psychologue, étudiant les effets des « passions » sur le corps. La « passion » dans ce cas est celle du Divin Amour, ou plus spécifiquement, la chaleur physiologique expérimentée dans le phénomène de l'*Incendium amoris*¹³.

Malgré son intention déclarée d'analyser l'attitude de Lodovica dans le cadre d'une tradition gestuelle codifiée, Sommer se limite à fournir une source textuelle capable d'« expliquer » tant la posture de la Bienheureuse que l'ensemble des emblèmes sacrés disséminés à l'intérieur du « bel composto ». Le rapport complexe entre l'attitude de Lodovica et son affect est résolu sur le terrain sur et codifié de l'emblème et non pas à l'intérieur de la « règle » du « bel composto ». Son *ekphrasis*, moins subtile que celle de Bellori, met en scène les contorsions de la Bienheureuse affectée par les mêmes phénomènes psycho-physiologiques anormaux que San Filippo Neri. Enfin, à l'appui du diagnostic médical qui s'est substitué à l'analyse de la représentation sculpturale, Sommer, ignorant l'existence, au XVIII^e siècle, de confortables chaussons de nuit, nous rappelle que personne ne va au lit avec ses chaussons. L'énigme serait donc résolue : Lodovica est en extase et non pas en agonie.

Cet article réunit trois défauts de méthode assez répandus : le premier consiste dans la manière d'étudier les « attitudes » de corps peints ou sculptés comme s'il s'agissait de corps de chair et d'os, et non pas de figures construites pour la re-

présentation. Le second est d'ignorer que la même formule *Incendium amoris* est déjà une représentation du phénomène et implique donc une interprétation précise et historiquement déterminée. Au lieu de croire à la possibilité d'un diagnostic « objectif » sur un corps en représentation, comme s'il s'agissait d'un corps réel, il semble plus correct d'un point de vue méthodologique d'étudier l'« affect » de Lodovica comme l'effet produit par le « montage pathétique » des composants internes de la sculpture et de son intégration au « bel composto ». Le rapport entre la posture de Lodovica et le phénomène de l'*Incendium amoris* ne doit pas être analysé sur le plan de la répétition d'une expérience physiologique, mais sur celui de la relation entre la représentation plastique de mystique à donnée d'une expérience spirituelle, comportant des effets physiologiques, et la représentation plastique de cette même expérience. La troisième erreur consiste à interpréter l'ensemble d'une œuvre à partir des seuls composants internes appartenant à un code métaphorique stable – comme les emblèmes – sans tenir compte du fait que de tels composants « codifiés » peuvent entretenir avec les composants instables non codifiés comme, par exemple, le drap de jaspe – une relation conflictuelle. La dialectique entre la représentation emblématique de la passion et sa représentation sculpturale et picturale échappe à celui qui pense que l'emblème peut traduire, sans reste et dans un langage stable, ce qui est défini justement par son instabilité et par sa singularité. Les perplexités qu'a soulevées la lecture de l'article de Sommer nous conduisent à avancer deux observations préliminaires : la première, c'est qu'à trois siècles de distance, l'ambiguïté étudiée de la posture de Lodovica provoque encore chez le spectateur un état d'interrogation inquiète. La mise en scène des instants qui précèdent la situation actuelle de la Bienheureuse est en effet la solution la plus rapide et la plus rassurante aux problèmes posés par l'indétermination du contexte spatio-temporel et narratif de l'action. L'absence, voulue sans aucun doute, d'objets qui auraient permis une lecture anecdotique de la posture de Lodovica et le contraste, relevé

par Sommer, entre l'abandon de la tête et la contraction du buste sont deux éléments ambigus que l'interprétation doit considérer en tant que tels, au lieu de les résoudre par un récit arbitraire. La seconde considération, plus circonstancielle, concerne le rapport, autrement problématique, entre la chapelle et les emblèmes sacrés. Curieusement, Sommer ne s'arrête, ni sur la présence des roses dans la peinture et dans les reliefs des pendentifs latéraux, ni sur la triple représentation de l'emblème du cœur en flammes qui pourrait le mieux conforter son propos. L'association des roses, des grenades et des cœurs en flammes renforce l'hypothèse d'un rapport avec le vers du Cantique des Cantiques, et aussi avec l'emblème d'Hugo. Toutefois les emblèmes de la chapelle ne sont pas réunis en une représentation homogène et unitaire, comme dans la gravure de Bolswert, mais sont distribués parmi les éléments hétérogènes du « *composito* ». Nous ne nous demanderons donc pas seulement quelle est la source ou les sources des emblèmes du « *bel composito* », mais aussi quel rôle jouent les emblèmes à l'intérieur du « *montage* » entre les différents éléments du « *bel composito* » ?

La thèse de Sommer sur l'existence d'une relation entre les vers du Cantique des Cantiques, l'emblème d'Hugo et le « *bel composito* » possède certes une réelle validité, mais doit néanmoins être examinée à la lumière de la « *règle* » du « *composito* ». Elle ne saurait donc être considérée comme la clef qui rend compte de l'ensemble de la chapelle.

Lodovica et la « charité romaine »

En 1984, la chapelle Albertoni a fait l'objet d'une étude de Karen Shelley Perlove¹⁴. La chercheuse américaine a fondé son interprétation de la chapelle essentiellement sur la biographie de Fra Giovanni Paolo et sur le panégyrique de Santini. Son travail nous intéresse pour deux raisons. La première est qu'elle

ne tient compte, même si c'est à mon avis de manière erronée, de la relation entre le tableau d'autel et la statue de la Bienheureuse. La seconde est que, suivant une tendance aujourd'hui très caractéristique de l'histoire de l'art américaine, elle fonde son analyse sur un recours massif à la théologie. La biographie de Fra Giovanni Paolo décrit la vie de Lodovica comme la réalisation des deux aspects fondamentaux de la Charité chrétienne : l'*amor dei* et l'*amor proximi*. Selon K. S. Perlove, la réalisation de l'*amor proximi* serait représentée par la peinture latérale droite, tandis que la vertu de l'*amor dei* serait incarnée par l'extase de la Bienheureuse. La Charité serait aussi le sujet de la toile de Gaulli, l'*amor dei* étant suggéré par le mouvement de sainte Anne qui s'apprête à recevoir de Marie l'Enfant Jésus. Ce geste serait une reminiscence d'une des litanies du rosaire de sainte Anne, composé au XVII^e siècle par l'abbé Trithemius, et encore très populaire au XVII^e. La prière décrit la relation entre les trois personnages et l'exhortation que Marie adresse à sa mère afin qu'elle approche l'enfant de son sein¹⁵.

L'enlacement des figures entre elles nous raconterait un moment d'union mystique. L'image de la tête, utilisée dans la prière comme une métaphore de la Charité de sainte Anne à l'égard de Marie, serait analogue au geste de Lodovica qui, selon K. S. Perlove, offre son sein et s'inscrit alors dans la tradition iconographique de la « *Charité romaine* ». L'histoire américaine note que l'unique motivation au port de la tunique franciscaine par sainte Anne dans la peinture de Gaulli est l'association avec l'habit franciscain de Lodovica dans la sculpture. L'analogie entre les deux figures est confirmée par la ressemblance des deux visages et par le détail des plis des deux coiffes. La vertu théologique de la Charité associerait Lodovica également à Marie : de même que Marie offre l'enfant à sainte Anne, Lodovica offre le sein à son amant divin. Le geste de Lodovica est, pour Perlove, « à la fois une réaction à une expérience intérieure et une offre ». Par ce geste est affirmée

l'incarnation dans la Bienheureuse de la Vertu Théologale de la Charité, précisément comme le font la *Vie de Paolo* et le *Portrait de Santini*¹⁶.

Le Bernin aurait donc associé Lodovica à Anne et à Marie à travers la vertu théologale de la Charité, et les aurait mis de côté de sainte Claire, figure de la Foi, pour laisser à Marie en prière le rôle d'incarner la figure de l'Espérance. Quant au rapport entre architecture, sculpture et peinture, les conclusions de Perlove sont les suivantes :

Vue à travers un arc dont la forme est répétée dans le tableau d'autel, la figure de Lodovica paraît être étendue dans le tableau intermédiaire, entre le « portail » conduisant dans un espace royaume divin représenté par le tableau d'autel. Elle est sur le seuil de l'espace illusionniste ouvert derrière elle : l'espace pictural, qui semble éthéré et sans substance, comparé à l'espace réel de la niche.

Pour entrer dans le monde céleste du tableau d'autel, Lodovica doit passer entre les piliers du cadre, qui marquent un passage dans le chemin du surnaturel¹⁷.

La Bienheureuse serait donc située dans une zone intermédiaire d'un *continuum* spatio-temporel conduisant à la vie éternelle, le monde « céleste » de la Sainte Famille. L'idée du passage serait confirmée par les serpents qui entourent les deux têtes de Janus sur les deux candélabres, car Janus « est le dieu de tout ce qui entre et qui sort »¹⁸. Dans le tableau d'autel, Maria, la *Janua Caeli* de la litanie du rosaire, serait la dernière porte avant le salut.

L'interprétation de K. S. Perlove, dont j'ai résumé ici seulement une partie, est globalement inacceptable, mais comme celle de F. H. Sommer, elle permet de soulever deux problèmes de méthode importants.

Envol de l'âme

Portrait de Santini

La chapelle Albertoni

Le premier, de caractère plus général, concerne le rapport entre l'art religieux et la théologie et conduit à demander à quelles conditions une définition, un principe ou une interprétation appartenant à la tradition théologique ou exégétique peuvent rendre compte d'un tableau, d'une peinture ou d'une œuvre architectonique. Cette question, que je ne prétends pas résoudre dans sa généralité, est extrêmement actuelle parce que peuvent rendre compte d'un tableau, d'une peinture ou d'une œuvre architectonique « théologiques » des œuvres d'art se multiplient sans que les implications méthodologiques de l'« application » de la théologie au domaine de l'art soient discutées. Dans de nombreux cas, une théologie sommaire tend à prendre la place d'une iconologie sommaire avec la même fonction de nomination : l'immense patrimoine de la tradition théologique et des idées et des principes de la tradition théologique et exégétique est utilisé à la façon d'un grand dictionnaire et l'on peut extraire les noms et les fonctions des figures de l'art, exactement comme les figures de la mythologie grecque et latine et leurs interprétations « expliquent » un grand nombre d'œuvres de la Renaissance. Toutefois, comme l'a fait remarquer récemment M. Baxandall, dans un livre dédié à l'analyse des défauts méthodologiques de l'iconologie récente, l'ensemble du patrimoine mythique grec, comme l'ensemble du patrimoine chrétien, sont tellement vastes et se développent sur un arc temporel tellement ample qu'ils rendent possible une grande quantité d'interprétations¹⁹. Si l'on puise, sans critère de discernement, dans ces grands « dictionnaires », on risque d'accumuler les « noms » sans tenir compte de la cohérence interne des œuvres, comme cela est en même temps une tautologie de K. S. Perlove, où la Vierge est en même temps une « Charité romaine », la « Vertu Théologale de la Charité » et la *Janua Caeli*. Pour rendre l'interprétation moins arbitraire, Baxandall propose d'introduire quatre critères de sélection : un critère de légitimation historique, qui oblige à préférer les textes contemporains, disponibles et connus de l'artiste et de

16 K. S. Perlove, *Blessed Lodovica*, ..., op. cit., p. 103.
17 *Ibidem*.
18 *Ibidem*.

19 M. Baxandall, *Patterns of Intention, on the Historical Explanation of Pictures*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.

son public, aux textes plus éloignés dans le temps et dont ils ne pourraient disposer ; un critère pragmatique imposant de leur liturgiques ou rituelles, un critère d'ordre et de ses finalités, démonstration, selon lequel est privilégiée l'interprétation de leur nécessité un nombre moindre d'éléments extérieurs à l'œuvre et, enfin, un critère d'après lequel est préférée l'interprétation la plus étroitement soumise à la règle de cohérence interne de l'œuvre et aux caractéristiques particulières de l'œuvre de l'artiste. Baxandall vérifie l'efficacité de ces critères sur un groupe d'analyses théologiques du *Baptême du Christ* de Piero della Francesca. Une discussion des motivations qui régissent les priorités et les relations internes à ces critères me conduirait trop loin de l'objet de ce livre. La critique de Baxandall est cependant un signal d'alarme intéressant adressé à ceux qui, au lieu de limiter le nombre d'éléments extérieurs propres à rendre compte de la cohérence interne de l'œuvre, en accumulent le plus grand nombre possible et qui, au lieu de se référer à un « corpus » homogène de textes, puisent dans le « dictionnaire » sans autre critère que celui de donner un ou plusieurs noms à chaque figure. L'« application » de la théologie au « bel composto » réalisée par K. S. Perlove a le grand inconvénient de rendre homogènes les éléments hétérogènes de l'ensemble de recourant à un concept trop général, au lieu de révéler la dynamique interne qui règle le passage de l'un à l'autre. La « vertu théologique de la Charité » est incarnée par Lodovica, Anne et Marie ; les trois figures, bien qu'appartenant à des éléments distincts du « composto » et malgré les différences évidentes de leurs attitudes, ne sont pas associées, comme les trois figures de la chapelle Fonseca, par un processus de transformation significatif, mais de manière à ce que leur association ne produise aucun sens qui ne soit pas déjà connu et traditionnellement attribué à la Charité chrétienne. L'« application » de la théologie au domaine de l'art produit les mêmes erreurs d'interprétation que l'« application » des textes aux œuvres par une mauvaise iconologie parce que, au lieu de se demander comment est « mis en œuvre » un récit évangélique, un mystère ou un processus

spirituel, on se limite à y reconnaître le récit ou la figure comme si il s'agissait de la traduction, sans restes, d'un récit ou d'une figure pré-existants. Les interprétations forcées de K. S. Perlove, comme celles de J. Dobias, naissent de la surevaluation des « bases textuelles » et de la sous-évaluation des possibilités de signification autonome des « arts visuels ». La recherche insistante supposée et de la Charité dans le « composto » dérive en effet des figures de la Charité dans le « corpus » dérivé en effet directement des allusions fréquentes à cette vertu dans la biographie et dans le panégyrique. Ainsi la description, discutable, de l'attitude de la statue comme une figure de la « Charité romaine » est-elle probablement liée aux vers introductifs du panégyrique de Santini :

*Spes 'a Santi Imenei
De l'amato suo ben l'aure più belle,
De l'amato Nazaren Sue Rose innesta,
Sul giglio Nazaren Sue Rose innesta,
L'Eroe de Semidei
De' raggi adorno arresta
Sul crin di casta Ninfa oro di Stella
LODOVICA al diletto
Offre il sen, dona il cor, riposa in petto²⁰.*

Épouse, elle donne aux Saints Hyménées
De son bien-aimé ses plus belles aurores
Elle greffe ensuite Ses Roses sur le lys du Nazaréen.
Le Héros des Demi-dieux,
Orné de rayons, fixe
Sur la chevelure de cette chaste Nymphhe l'or des Étoiles
Sur la chevelure de cette chaste Nymphhe l'or des Étoiles
LODOVICA offre le sein, donne le cœur à son plus cher amour,
et elle repose sur sa poitrine.

L'étude de Perlove ne manque cependant pas d'observations attentives. Tout d'abord, je lui dois d'avoir relevé la ressemblance des traits du visage d'Anne avec ceux de Lodovica et, surtout, l'association vestimentaire qui unit les deux figures. À

²⁰ B. Santini, *I Volti d'amore*, op. cit., p. 7.

titre de confirmation de certaines des observations de la cheuse américaine, on notera que sainte Anne porte un habit « miraculeuse » située à gauche de l'autel. Un autre élément de terpretation « carmélite » du geste d'Anne. Elle ne se justifie pas seulement par la référence au Rosaire de sainte Anne mais aussi, comme nous le verrons par la suite, par la confrontation directe des attitudes des deux figures.

En ce qui concerne le statut de la peinture qui, pour Pertlove, serait le « monde céleste » auquel est destinée l'âme de la Bienheureuse, il me semble que le fait que Lodovica soit étendue sur un lit, pris entre deux arcs, n'est pas suffisant pour étendre l'hypothèse d'une phase transitoire dans le passage entre deux régions ontologiques de la « terre » et du « ciel ». La peinture représente une scène qui se déroule sur la terre et les n'a pas les caractéristiques du *Regnum Caeli*. Dans la chapelle Albertoni en effet, à la différence de la chapelle Fonseca, le contact entre le divin et l'humain n'est pas intégré dans le cadre d'un schéma spatial plus vaste, dans lequel une région terrestre est juxtaposée à une région terrestre, mais est plutôt représenté comme un phénomène qui se passe dans l'intériorité de la Bienheureuse. Howard Hibbard a associé la situation de la Bienheureuse à la typologie des gravures représentant l'Arre del ben morire : « Lodovica meurt en présence de la Madonne représentée avec la Sainte Famille d'un côté, tandis que de l'autre, il y a l'autel avec le Crucifix : ce sont justement les images qui entourent la personne mourante dans l'ancien *Ars moriendi*, le Bernin les reprend et les fait siennes »²¹.

Dans sa monographie de 1965 déjà, Hibbard avait écrit : « Ce tableau ne crée pas une extension imaginaire de l'espace comme ferait une vue à travers une fenêtre ouverte. Bien qu'il ait été soigneusement peint pour s'insérer dans l'ensemble de la composition, il a simplement la fonction d'une image de dévo-

Envol d'anne

La chapelle Albertoni

tion »²². Le statut de la peinture serait donc celui d'un objet peint et sa seule relation avec la statue de la Bienheureuse, celle d'avoir été l'objet de sa dévotion. Cette interprétation semble impliquer qu'il existe deux seules relations possibles entre figures sculptées et figures peintes : quand la peinture peut faire extension imaginaire de l'espace réel, la sculpture peut faire extension même espace illusionniste que la peinture. Quand la partie du même espace illusionniste que la peinture, elle ne peut pas être autre chose que peinture est un objet peint, elle ne peut pas être autre chose que peinture est un objet peint, elle ne peut pas être autre chose que l'objet de la perception ou de la dévotion de la figure sculptée. En réalité, comme nous le verrons sous peu, entre la Bienheureuse et sainte Anne s'installe une relation de « troisième type », nouée par l'habit franciscain commun et caractérisée par la transformation de l'attitude. Mais pour que cette relation devienne significative, il faut postuler l'existence d'un « œil extérieur » qui opère le « montage » entre la peinture et la statue. La réduction du tableau d'autel à un objet de dévotion n'implique pas nécessairement qu'il soit destiné à la Bienheureuse. L'interprétation proposée par Hibbard présuppose en effet que l'espace dans lequel se trouve Lodovica représente sa chambre, avec son lit et sa peinture dévotionnelle, mais l'ambiguïté de la situation spatiale de la niche, comme celle produite par la coprésence et l'abandon de la tête et de la contraction du ventre, est voulue et sera analysée en tant que telle à l'intérieur de l'assemblage des éléments du « bel composto ».

Récit et théorie de l'extase chez Sainte Thérèse d'Avila

L'absence d'autres éléments contextuels que le lit fait de la Bienheureuse Lodovica une figure ambiguë, au point que la plupart des historiens de l'art se sont sentis obligés de rappeler que le Bernin était profondément pieux, que ses saintes et ses bienheureuses sont de grandes mystiques, non des femmes extrêmement sensuelles (fig. 18). L'érotisme manifeste de la sculpture

21 H. Hibbard, « Lodovica Albertoni, l'arte... », art. cit., p. 156.

22 H. Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth, Penguin Books, éd. franç., Paris, Mactula, 1984, p. 218.

Envois d'annonces

puissances revient à elle, pour céder de nouveau lentement à la suspension et ainsi de suite, dans une sorte de rythme²⁷ à la

Tandis que les récits de Thérèse décrivent l'union mystique comme une expérience qui ne peut pas être racontée, sinon à travers ses effets paradoxaux, à qui ne l'a pas éprouvée, sinon formulation théorique en dessine la dynamique intensive, sa roxystique et intermittente. Les récits autobiographiques de Thérèse d'une part et sa théorie de l'extase d'autre part ne sont pas les « sources » de la chapelle Albertoni. Les premiers nous indiquent seulement les figures rhétoriques capables de révéler linguistiquement la représentation de quelque chose qui n'est pas représentable, à moins d'en mettre en scène les conséquences contradictoires. Les oxymoron par lesquels Thérèse associe deux termes contraires en sont le meilleur exemple. Leur structure formelle est suffisamment générale pour pouvoir être mise en œuvre par l'intermédiaire d'objets de nature non linguistique. La théorie thérésienne de l'extase nous fournit d'autre part une conceptualisation suffisamment abstraite pour pouvoir s'appliquer à des objets de nature différente mais aussi assez spécifique pour correspondre à une manière, historiquement déterminée, de penser la transformation d'un état intérieur. La question posée par le « bel composto » de la chapelle Albertoni n'est pas celle de reconnaître dans le panégyrique *Voti d'amore*, ou dans les textes mystiques de Thérèse, les données nécessaires pour diagnostiquer l'état pathologique de la Bienheureuse, ni celle de trouver les « bases textuelles » de sa posture, mais celle de comprendre comment le Bernin a mis en œuvre dans le « bel composto » le processus de transformation dénommé, à son époque, « extase ». Les récits et la théorie de Thérèse nous aident à comprendre ce qu'est l'extase pour ceux qui appartiennent à la tradition spirituelle du Carmel, contemporaine de l'artiste, et quelles figures rhétoriques peuvent la représenter dans le langage ; mais pour comprendre comment l'extase est représentée dans le « bel composto », nous devons

La chapelle Albertoni

maintenant analyser la relation entre architecture, peinture et sculpture.

Lumière, anges, architecture.

Comparant l'architecture de la chapelle Albertoni à celle de la chapelle Cornaro, H. Hibbard remarque que la rigueur tectonique de la première contraste violemment avec les plans inclinés et les surfaces courbes et rompues de la seconde. Les lignes horizontales de l'autel, du lit et de la base du cadre forment avec les lignes verticales des deux arcs une structure rigide par rapport à laquelle le moindre petit écart acquiert une forte résonance²⁸.

Les deux groupes de chérubins blancs appliqués sur les piliers et le cadre doré, en correspondance avec les deux fenêtres latérales, tracent deux lignes obliques rompent le schéma dominant de la structure architectonique. Leur force d'incidence est exaltée par le fait qu'elles traversent les verticales des piliers et du cadre. Un dessin conservé à Leipzig montre que le Bernin avait initialement prévu pour la chapelle Albertoni un ou plusieurs groupes de têtes de chérubins qui auraient été situés sur l'arc de la corniche et non pas près de la base. La réalisation définitive est probablement liée à la disposition latérale, et non plus zénithale, des sources de lumière. L'esquisse montre une étude du croisement du large bord du cadre avec les têtes des chérubins qui la traversent, à la manière d'une flèche pointée vers le bas. Les têtes dessinées hors du cadre, dans l'angle en haut et à droite du dessin, sont assemblées de manière à opposer à la direction vers le bas celle qui conduit vers le haut. Dans la chapelle, le Bernin a renoncé à conjindre le haut avec le bas à travers les têtes des anges, préférant seulement concentrer la direction de leurs regards sur le corps de la Bienheureuse (fig. 20). Comme les coulisses d'un théâtre, les deux parois latérales en perspec-

d'une troisième figure. Le sens de la transformation de la « posture » d'Anne dans la « posture » de Lodovica se comprend seulement à l'intérieur du montage de l'ensemble des éléments du « bel composto » ; mais avant de reprendre l'analyse des jonctions et des sauts entre peinture, sculpture et architecture nous devons étudier plus attentivement la statue :

La statue de la Bienheureuse

En 1674, année où l'autel du Sacrement fut dévoilé, le Bernin finit un autre travail important, la figure de la Bienheureuse Lodovica Albertoni à S. Francesco à Ripa. Montrée dans ses derniers instants sur terre, elle presse ses deux mains contre son corps : ses lèvres sont entrouvertes dans un dernier soupir, pendant que sa tête, au regard mourant, plonge en arrière sur une pile de coussins. La figure est allongée sur une couche, et sa plé étendue, horizontale, est un élément important de la composition. L'insistance sur les horizontales et les verticales est caractéristique du dernier style du Bernin. La diagonale, si importante pour l'expression des émotions durant sa période intermédiaire, a disparu et tous les mouvements significatifs sont exagérément anguleux – ce caractère anguleux contrastant avec le modelage souple d'une délicatesse presque corréigienne. L'angoisse de la mort est saisie de main de maître (au-dessus de la main gauche) dans le motif du pli du manteau, érigé verticalement, intensifié dans son effet par le *staccato* horizontal du pli, intensifié fondamentalement creusé du manteau qui, en retour, se dissout dans la longue pièce horizontale de la draperie, entre les jambes. La violence avec laquelle ces directions de base se rencontrent tend à accroître la spiritualité passionnée de la figure³³.

Pour Wittkower, l'action de Lodovica représente donc les derniers instants avant la mort. Son interprétation est probablement déterminée par les éléments funéraires qui entourent

33 R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini, The Sculptor of the Roman Baroque*, p. 294

la statue, en particulier par l'autel sarcophage contenant les cendres de la Bienheureuse et les grands candélabres funéraires. Aucun élément intérieur à la figure de Lodovica ne permet toutefois d'interpréter avec certitude son état comme une agonie et encore moins comme les « derniers moments sur terre » de la Bienheureuse. Cependant, cette admirable analyse est plus subtile que ne le dit F. Sommer. De manière inattendue au cours de la description, les effets de déformation de la dou- leur physique sont convertis en effets dus à un pathos spirituel qui, bien que n'étant pas appelé « extase », renvoie à une expérience mystique. Dans la sculpture, l'ambiguïté existant entre l'agonie et l'extase est produite par une série de superpositions. Non seulement à l'agonie du « corps réel » de la Bienheureuse se superpose l'agonie de son « corps imaginaire », mais la mort du « corps imaginaire » est l'accomplissement suprême de l'extase³⁴. S'il était possible d'extraire le « corps imaginaire » du « corps réel », on pourrait dire que l'agonie et l'extase sont une seule et même chose mais, pour le « corps réel », la mort, au contraire de l'extase, est un événement définitif et unique. Si le Bernin avait voulu représenter sans ambiguïté la mort de Lodovica, il aurait pu, comme le suggère K. S. Perlove, lui mettre entre les bras le crucifix qu'elle étreignit avant de mourir, d'après la description de sa mort qui est faite dans la biographie de Paolo³⁵. L'ambiguïté est donc construite volontairement pour inquiéter et perturber l'interprétation. Il faut en maintenir toute la force.

L'analyse de Wittkower reste pourtant intéressante, malgré l'univocité de son interprétation, parce qu'elle rend compte implicitement de la manière dont le Bernin a construit, « au-dessus » du corps de Lodovica, un corps en représentation, composé d'un « corps réel » et d'un « corps imaginaire », en proie à la passion spirituelle. Le corps de la Bienheureuse devient en effet le champ d'une rencontre violente, mais rythmée de lignes et de

34 Sur la relation mort/extase, cf. par exemple B. Santini, *I Volti d'amore*, op. cit.

35 Fr. Giovanni Paolo da Roma, *Vita della Beata*, op. cit.

courbes qui semblent prendre leur signification plus de leurs positions internes et des solutions amenées par leurs rencontres de leur relation au « corps réel » de la Bienheureuse, Wittkower observe que la disparition de la diagonale qui dominait l'expression des émotions dans l'extase de sainte Thérèse laisse la place à l'opposition entre l'horizontale et la verticale. La rencontre entre les deux directions n'est pas toutefois une opposition statique mais un contraste se résolvant dans la force d'un processus. Pour en restituer la nature « tensile », Wittkower recourt au langage musical. La verticalité du tissu dressé au-dessus de la main gauche est « intensifiée » par le staccato composé par les profonds plis horizontaux et se dissolvant à son tour dans les longs plis horizontaux de la draperie entre les jambes. Le caractère anguleux des plis s'oppose au doux modelé, d'une délicatesse « presque corégienne ». Les caractéristiques de l'« image-affect » de Deleuze se retrouvent dans les mots de Wittkower : la draperie de la tunique ne révèle pas les formes du corps qu'il cache et ne garde pas les traces d'un mouvement passé. Quand un élément mobile perd son mouvement de chute ou d'extension, il se rend disponible à un investissement de type passionnel³⁶. Les plis du drap « s'échappent du contour, se mettent à travailler pour leur compte »³⁷. Les séries intensives des courbes cherchent une solution, tendent vers un paroxysme. Toutefois, de manière encore plus nette que pour le buste de Fonseca, l'intensité du pathos de l'« image-affect » de Lodovica est produite par la co-présence de deux séries intensives opposées³⁸. La première série, celle des plis de la tunique, est composée de vagues comprimées et irrégulières qui « explosent » à la hauteur de la main gauche et de la joue droite de la Bienheureuse et refluent entre les jambes et le long du bras droit (fig. 15, 18, et 25). La seconde est faite des parties découvertes du corps de Lodovica. Les mains et la tête forment une série progressive qui va de la contraction de la

36 Cf. G. Deleuze, *L'image mouvement*, op. cit., pp. 125 et sq.

37 *Ibidem*, pp. 127.

38 La notion de série intensive est élaborée par G. Deleuze, op. cit., pp. 125 et sq. Mais elle est déjà au travail dans *La non-indifférente nature* d'Eisenstein, op. cit.

main gauche à l'abandon presque complet du cou, de la bouche ouverte et des yeux retournés dans les orbites. La main droite occupe une position intermédiaire entre le degré le plus faible de contraction et le commencement de l'abandon. Les deux séries sont composées de parties dressées et contractées et de parties progressivement plus fluides et abandonnées mais, tandis qu'à l'intérieur des parties découvertes dominent les éléments les plus abandonnés, dans le drapé de la tunique dominent les composés les plus contractés. Chacune des deux séries comporte un point de tension maximale et une progression rapide de passages intermédiaires mais les deux points culminants sont de signe opposé : d'un côté, l'extrême tension de la draperie, de l'autre l'abandon de la tête, rendu encore plus extrême par le contraste avec la rigidité du haut coussin qui lui sert de support. Chacune des deux séries, malgré la progression graduelle de l'intensité, comporte, en son intérieur, un saut subit de la tension à l'abandon : dans les parties découvertes du corps de la Bienheureuse, ce saut se situe entre la main droite et la tête, dans la draperie, entre le dernier pli allongé en arc situé au point d'attache de la jambe droite et le premier pli horizontal parallèle à la jambe.

Ces deux seuils critiques, tous les deux caractérisés par un passage rapide de la verticale à l'horizontale, ont la même configuration formelle du « point de rupture intensif », de la *suspension de la potencia* qui, dans la « théorie » de sainte Thérèse, marque le seuil de l'extase. Cependant, la jonction des deux séries intensives de signe opposé rend ambiguë la direction du développement du processus : il est impossible de savoir s'il procède de la tension à l'abandon ou de l'abandon à la tension, ou bien si, comme dans les récits de Thérèse, le phénomène est intermittent. La coprésence de valeurs de signe opposé, douleur et plaisir, vie et mort, répond à la même nécessité qui conduit Thérèse à accumuler les oxymores dans ses récits et théories. Dans la sculpture du Bernin, comme dans l'écriture de la sainte, l'extase est représentée par ses effets paradoxaux³⁹. La dyna-

39 Pour une confrontation intéressante entre les figures poétiques et sculpturales de l'extase, cf. R. Petersson, *The Art of Ecstasy: Terre-*

tion de la contemplation intellectuelle de dérivaton néoplatonicienne, la série « fond », « intérieur », « caché », domine dans la mystique de l'abandon à l'action de la Grâce divine. Toutefois, ces deux tendances n'ont jamais conduit à une accentuation exclusive et ont, au contraire, offert l'occasion d'une équivalence paradoxale des opposés. Richard de Saint-Victor, par exemple, écrit que la cime de l'âme, dans laquelle se réalise l'extase, est son fond : *In humano procul dubio animo, idem summum quod intimum, et intimum quod summum*⁵².

La transposition du fond à la surface est une occurrence particulière et complexe d'un mouvement d'inversion de position déjà potentiellement présente dans la configuration lexicale et conceptuelle de la structure de l'âme chez les mystiques. Tant qu'à la série sémantique de la « cime » de l'âme correspond la figure du « miroir », l'« empreinte » est la figure traditionnelle-ment associée à la série sémantique du « fond ». Mais ces deux figures peuvent être utilisées conjointement pour distinguer les opérations intellectuelles de l'âme de sa réceptivité mystique (Rusbroec). Le drap de jaspé englobe les qualités formelles des deux figures, la réflexion et l'éclat du miroir d'une part, le repliement et la compression de l'empreinte d'autre part. L'emblème du cœur enflammé et le drap sont deux éléments « équivalents » situés sur des plans différents : tous les deux représentent en surface le « fond » de l'âme de la Bienheureuse et résultent d'un processus d'abstraction réalisé à partir de la sculpture. Tous les deux, par des voies différentes, maintiennent avec le corps de Lodovica une relation visible – le cœur est incrusté sur la surface du sarcophage qui en contient les restes et le drap porte gravé sur sa surface l'inscription du schéma corporel de Lodovica – et en « extraient » uniquement l'affect. Toutefois, ces deux représentations du pathos suivent deux chemins différents, voire opposés : l'emblème donne un nom à l'affect de Lodovica et le généralise, le drap le présente comme un événement instantané et instable et le singularise. La

relation entre les deux éléments doit être regardée dans le cadre de sa dialectique interne : ce que la généralisation de l'emblème cache est dévoilé par le drap, ce que la singularité communiquée par le drap a d'incommunicable est complémentarité ne doit pas tout-à-fait être considérée comme la solution exhaustive aux questions que l'ambiguïté du « composito » suscite, parce que l'emblème et le drap sont situés sur deux plans qui restent distincts et, dans une certaine mesure, incommensurables : l'emblème ne peut pas « fixer » la singularité de l'événement, si ce n'est au prix d'un coup de force, ou plus exactement, d'une communication d'un système de représentation à un autre. Le drap ne peut pas représenter une occurrence singulière de l'emblème, il peut pas représenter une occurrence singulière de l'Amour Divin sans passer par une autre communication inverse. La complémentarité du cœur et du drap doit son efficacité émotionnelle et conceptuelle aux sauts de niveau qui la caractérise⁵³. Outre l'opposition du général et du particulier, la relation entre les deux composantes joue aussi sur l'opposition complémentarité de l'intelligible et du sensible. En effet, tandis que l'emblème donne une représentation conceptuelle de l'âme de la Bienheureuse, le drap transforme le « fond » spirituel et immatériel de l'âme de Lodovica en une membrane hypersensible, parcourue par des séries intensives de plis et couverte d'une sorte d'épiderme rouge irrigué par un enchevêtrement inextricable de veines. Si le drap peut représenter la profondeur à travers la surface et l'immatériel par le sensible, s'il peut incarner à la lettre et dans sa forme la plus pure les caractéristiques bergsonniennes de l'affect – « une tendance motrice sur un nerf sensible » – si, enfin, il peut faire émerger ce qu'Augustin appelait l'*abstrusior memoria profunditas*, c'est parce qu'il a été « monté » de manière à former une « construction pathétique », composée d'une organisation structurale et d'un principe dynamique procédant par sauts et par revirements⁵⁴.

53 L'efficacité émotionnelle des sauts de niveau a été théorisée par S. M. Eisenstein, in *La non-indifférente nature*, op. cit.

54 Cette forme de « construction pathétique » est décrite dans le cha-

Comme le rappelle Pietro Montani, Eisenstein « développe la thèse selon laquelle il existe une homologie structurale entre l'œuvre d'art et les phénomènes organiques, dans le sens où tous se conforment à l'hypothèse d'un principe universel du mouvement de la matière : l'évolution par sauts, le passage de la quantité à la qualité. L'efficacité de l'œuvre d'art dérive avant tout de cette homologie »⁵⁶. Les présupposés propres à une idéologie matérialiste, évidents et suspects dans cette thèse, n'empêchent pas Eisenstein de définir une classe d'œuvres reproductibles les lois structurelles propres aux phénomènes organiques et qu'il définit comme « pathétiques ». Les caractéristiques de cette classe d'œuvres nous intéressent de manière particulière parce qu'elles nous permettent de mieux comprendre celles du « bel composto Albertoni ».

Après avoir précisé ce que Eisenstein entend par « structure » et qui est plus ou moins équivalent au concept classique de « composition », c'est-à-dire le système de solidarité que les parties d'un objet établissent par rapport au tout, Pietro Montani résume ainsi les caractéristiques de l'œuvre pathétique et organique dans *La non-indifférente nature* :

Selon Eisenstein, une œuvre d'art peut se dire pleinement organique quand son organisation structurale est telle qu'elle dispose intérieurement d'un *système motivé de sauts qualitatifs*, à savoir d'un système de passages ou de commutations d'un registre expressif à un autre (par exemple de l'image à la musique, de la musique à la couleur, de la couleur à l'espace, de l'espace à la figure, de la figure à la narration et ainsi de suite). Mais ces passages, rendus possibles par la cohérence de la composition de l'œuvre, dépendent à leur tour d'un modèle qui n'est plus statique et spatial, mais dynamique et temporel : Eisenstein définit ce modèle par le terme d'*extase* compris, littéralement, comme *ek-stasis*, « sortie au dehors de soi ». L'organisation structurale de l'œuvre détermine donc les lieux où doit se produire la *performance* du modèle dynamique, l'*« extase »* du registre expressif. Les lieux,

et surtout, dans lesquels un système de représentation « sort en dehors de lui-même » et donne libre cours à un autre système. Ce qui veut dire que la structure globale de l'œuvre (ou, mieux, sa manière de se structurer, son être, comme dit Eisenstein, *stroenie*, « construction ») est double, puisqu'elle résulte de la coopération d'un modèle statique et d'un modèle dynamique. L'homologie des phénomènes organiques apparaît ainsi sans aucun doute avec les phénomènes d'art met en évidence une dialectique particulière de permanence et de transformation, de continuité et de plus claire : l'œuvre d'art met en évidence précisément sur ce plan de permanence et de transformation, de continuité et de changement.

Mais il est décisif que cette particularité repose précisément sur le jeu de commutation des registres expressifs et des systèmes de représentation. Il est décisif parce que, justement, l'œuvre fonde sur ce jeu son efficacité émotionnelle particulière : « l'extase » des registres expressifs, en effet, impose aussi à celui qui en bénéficie un « sentiment » déterminé (*oscuscenie*) de la transformation se résolvant dans une dominante acoustique à une dominante visuelle, un passage d'une dominante acoustique à une dominante visuelle, ou d'une dominante visuelle à une autre, défini par Eisenstein, cette façon de sortir d'une condition sensorielle pour se porter dans une autre, dénommée condition émotionnelle que nous pouvons bien dénommer une expérience émotionnelle de l'œuvre, comprise comme « pathos ». Voici que l'organicité de l'œuvre, comprise comme concaténation et concurrence dynamique de nombreux registres à l'intérieur d'une organisation structurale stable, fonde aussi le caractère pathétique de sa réception⁵⁷.

La relation entre l'*« extase »* du registre expressif et l'*« extase »* induite chez le spectateur semble accorder un privilège absolu aux éléments sensoriels et émotionnels, les composants de la composition de l'œuvre que de sa jouissance, comme le rappelle Montani, dans *Le montage des attractions*, manifeste pour un théâtre d'agitation écrit en 1923, Eisenstein affirmait que l'efficacité émotionnelle doit produire chez le spectateur un *effet de connaissance*. Cette position « de propagande » perd une partie de sa dimension manipulative si l'on considère

qu'elle implique en réalité la proposition tout à fait acceptable que « la connaissance n'est pas un fait purement intellectuel mais un processus qui fait appel au « jeu vif des passions » ». La seconde caractéristique importante de l'idée d'un montage des attractions concerne. Pour Montani :

(...) La configuration même de l'« attraction » en tant qu'« unité moléculaire » autonome et indépendante, en tant qu'élément formel et non pas matériel de la représentation. C'est seulement à ces conditions en effet que les attractions pourront être rassemblées en un « montage » ; seulement à ces conditions aussi que le montage lui-même sera réalisable avec le concours d'un véhicule matériel *quelconque*. Son, lumière, couleur, mouvement, expression faciale ou corporelle, rumeur, *tout* peut devenir attraction. Le matériel narratif également, et dramaturgique (le « sujet », le « thème », l'« action ») est conçu dans les mêmes termes (...) les composantes du spectacle, « toutes ensemble », peuvent prétendre à se présenter comme un véhicule et un équivalent de la « conclusion idéologique finale »⁵⁸.

Dans les vingt-deux années séparant *Le montage des attractions* de *La non-indifférente nature*, le modèle radicalement formaliste d'Eisenstein subit une profonde transformation. Déjà, dans les notes concernant la mise en scène du *Capital* de Marx (1927-28), il introduit la différence entre l'équivalence structurale des éléments du montage et la « série » sémantique des significations. Il avance l'idée (qui sera développée dans *La non-indifférente nature*) d'« une précédence du sens par rapport auquel la forme (les images et leur organisation) ne peut être que partiellement indifférente »⁵⁹. La précédence du sens et la non-indifférence de la nature, à savoir la disponibilité diversifiée qu'ont les objets à accueillir les opérations constructives qui les mettent en forme, sont les deux impératifs fondamentaux qu'Eisenstein substitue à l'arbitrarité absolue du *Montage des*

attractions. Non sans rencontrer de graves difficultés, il tente d'élaborer la thèse selon laquelle l'œuvre d'art en général, et le film en particulier, procède comme une sorte de pensée « sensible », une pensée « prélogique », essentiellement implicite « rapport aux objets », tenant compte de leur « non-sensibilité » et assumant certaines caractéristiques du discours, dans son rapport au décrit, quelques années auparavant, dans la différence que l'avait décrit, quelques années de la conscience interne, ainsi que l'ascension simultanée au moyen de la forme (Vygotski) : « Ascension le long des niveaux de la conscience les plus élevés et pénétration profonde de la pensée sensorielle » ; dans les strates les plus profondes de l'art comme « champ dans la définition eisensteinienne de l'art comme « champ de telle définition eisensteinienne de l'art comme « champ conflictuel », où il n'y a pas de connaissance sans construction et vice versa, résulte d'un double mouvement :

le mouvement régressif de l'art est celui qui va vers une formation originale des objets et des relations entre les objets (mouvement « constructif » dont le support est la sensibilité de la forme) ; le mouvement progressif est celui qui valorise les aspects intellectuels et cognitifs indissolublement liés à cette formation originale (...). Si l'art affecte, c'est parce que les deux mouvements (cognitif et constructif) sont donnés ensemble dans un objet et ou dans une représentation⁶⁰.

L'art, en tant que syntaxe syncretique constructive et cognitive, affecte d'autant plus efficacement que les procédures constructives sont adéquates à la non-indifférence de la matière. Les œuvres organiques ou pathétiques sont donc qualitativement non seulement parce que, comme les phénomènes organiques, elles sont composées d'un système motivé de sauts qualitatifs mais aussi parce qu'elles réalisent une intégration des éléments sensoriels et des éléments cognitifs, en accord avec la non-indifférence de la nature.

Avant de vérifier l'adéquation de cette théorie sur le « bel composto Albertoni », arrêtons-nous brièvement sur une des analyses de *La non-indifférente nature* : celle des célèbres sé-

58 *Ibidem*, p. XVI.59 *Ibidem*.60 *Ibidem*, p. XIX.61 *Ibidem*, p. XXVIII.

quences de la centrifugeuse de *L'ancien et le nouveau* (fig. 26a, b, c et d).

Jusqu'à l'instant de l'apparition de la première goutte de lait « épaissi » frappant leseau placé sous la centrifugeuse, le jeu des lentilles se bâtit par les moyens de tout l'arsenal accessible des procédés de montage.

C'est un jeu des espoirs et des doutes, de la méfiance et des certitudes, de la simple curiosité et du franc émoi qui passe par toute une série de gros plans croissants — depuis les plans de groupe, jusqu'aux plans de deux-trois personnes, puis des plans individuels. Ces séries de visage se recourent par des inserts de plans de l'héroïne Marta Lippina, de l'agronome et du jeune communiste Vassia qui tournent la manivelle de la centrifugeuse à une cadence de plus en plus rapide.

Le mouvement est repris par les plans de disques qui tournent et l'image, apparaissant de plus en plus fréquemment, des tuyaux d'écoulement de la centrifugeuse.

Presqu'imperceptiblement et comme par hasard, la tonalité des prises de vues fait écho au « jeu des doutes ». Comme par hasard et presque imperceptiblement, les plans de l'espoir grandissant et deviennent graduellement plus clairs, les plans de la méfiance qui redouble s'assombrissent.

À mesure que croît la cadence, les séquences de montage raccourcissent : le crépitement des plans clairs et sombres, alternés, se fait plus saccadé. Les disques tournent de plus en plus vite et, comme entraîné par eux, le staccato lumineux des séquences de montage opère un glissement, passe à de vrais « spots » lumineux traversant les gros plans (par le procédé technique de la boule tournante à facettes de miroir).

En temps voulu, tout ce système de fragments est coupé par le canon du tuyau de la centrifugeuse. Durant le nombre d'instantanés nécessaires il reste vide. Durant le laps de temps nécessaire une goutte gonfle sur son bord inférieur.

(À toute allure défilent, en alternant, les gros plans des visages). Pendant la durée nécessaire, tremble la goutte gonflée.

(Tournent follement les disques du mécanisme de la centrifugeuse).

La goutte va tomber.

(Défilé vertigineux de gros plans, entrecoupés par le tournoiement des disques).

La goutte se détache.

La goutte tombe !
Et s'éparpille en étoile de minuscules gouttelettes en frappant le fond duseau vide. Et déjà, irrésistible, s'échappant sous une furieuse pression du corps de la centrifugeuse, le jet de l'épaisse crème blanche cogne ce même fond.

Et déjà, jet et éclaboussures recourent, par le montage, le tournoiement de gros plans exultant en cascades de lait neigeux, en jaillissent de gros plans exultant de flots impétueux, en feu d'artifice de tumultueux remous.

Et comme en réponse à la comparaison involontaire, après l'explosion du premier jaillissement de lait, voici qu'à l'écran s'entrelace au montage des ruissellements laitieux une matière étrangère : les colonnes, baignées de lumière de... jets d'eau jaillissant des fontaines.

À nouveau, comme dans *Potemkine*, la métaphore fait irruption dans l'action, la métaphore des « fontaines » de lait jaillissant de la centrifugeuse — fontaines de lait faisant écho à l'image folklorique de « fleuves de lait aux rives de confiture », symbole de prospérité matérielle.

Et à nouveau, comme dans *Potemkine*, simultanément avec la montée de l'intensité du mouvement qui bondit dans un autre ordre de grandeur (les jets d'eau jaillissent avec plus de force, brillent d'un éclat plus vif que les flots de lait !), un saut identique d'une dimension à une autre se produit à l'intérieur même de la méthode du récit-représentation : le passage de la narration par l'objet à la narration métaphorique (« fontaines de lait »).

Mais le montage ne s'y attarde pas. Il effectue un nouveau glissement, un nouveau bond dans une image nouvelle : l'image de l'embrasement du feu d'artifice ».

Reprenant le scintillement des flots de lait, le montage fait monter le degré de ce scintillement au niveau supérieur d'une intensité nouvelle : le scintillement des feux jaillissants, feux qui non seulement éclatent de lumière, mais s'illuminent de multicolore.

Le procédé technique permettant de réaliser cette idée se trouvait être le cousin à la mode de Bretagne du procédé de coloriage

Envol, d'innocence

à la main du drapeau rouge du *Potemkine* – toujours lui. On n'avait gardé de l'image du feu d'artifice que le seul élément des couleurs changeantes et, en conséquence, le procédé technique consista à répandre de la couleur pure sur les différents plans des jets d'eau – au moyen de différents virages colorés. Les séquences du scintillement monochrome des jets d'eau bondissaient ainsi dans une autre catégorie – le scintillement multicolore exactement de la même façon que, la nuit venue, les fontaines des places publiques s'illuminent de toutes les couleurs sous les feux de projecteurs multicolores.

Mais le montage « frénetique » de cette scène ne s'en tenait pas là.

Après avoir vertigineusement étincelé à l'écran un certain temps, ces séquences colorées basculaient à nouveau... dans l'incolor.

Pour les séquences *colorées* le passage à l'incolor est un nouveau bond, le bond dans une qualité nouvelle, une fois de plus ! Car, cette fois, il ne s'agissait pas du tout de retour aux plans gris de la photographie monochrome.

Les séquences colorées basculaient dans le système de nouvelles séquences privées de couleur, mais de séquences telles qu'elles semblaient fendre en deux la tonalité grise de la photographie monochrome : un champ complètement noir et l'éclair d'un trait complètement blanc sur ce fond noir.

Par comparaison avec le *Potemkine* cela ressemble presque à l'aboutissement non figuratif, « suprématisiste » du même dédoublement du ton gris – là où il se maintient dans les limites matérielles des reflets blancs de feux nocturnes sur la surface des eaux noires, dans la scène de la nuit de veille avant la rencontre du cuirassé avec l'escadre.

Mais mieux que cela – dans *L'Ancien et le nouveau*, dans ces séquences graphiquement abstraites, le zigzag blanc sur fond noir croissait par bonds, grandissait, se compliquait.

Plastiquement, c'était un nouvel aspect de la solution colorée : de la diversité de couleurs embrasant une photographie monochrome, on ne revenait pas *en arrière*, à l'uniformité du gris, mais on allait *de l'avant*, au pur graphisme du noir et blanc.

En même temps, le système plastique lui-même sautait du domaine *figuratif* dans le domaine *non figuratif* opposé : les zigzags graphiques blancs sur champ noir.

La capitale Albertoni

Mais mieux que cela encore – ces zigzags blancs de dimension croissante, non-figuratifs plastiquement, possédaient en revanche une propriété nouvelle : l'idée d'accroissement exprimée non par la quantité d'objets représentés mais par la signification d'un signe.

Car ce n'est pas seulement dans leur dimension extérieure qu'ils croissaient, mais d'abord par la signification interne de la quantité croissante qu'ils exprimaient.

Ces zigzags blancs augmentaient non seulement en dimension, mais aussi quant à la signification interne quantitative dans *chiffres arabes* : 5-10-17-20-35, chiffres qui, en augmentant dans leur signification numérique tout en grandissant dans la dimension plastique de leurs contours, marquaient le roulement de tambour leur signification du nombre croissant de personnes adhérant à la coopérative laitière.

Le « roulement » était réalisé ainsi : remplaçant les fluides séquences *dynamiques* du mouvement des ruissellements, venait ici en « pluie de pois secs » une continuité de fragments statiques de chiffres immobiles se succédant par des à-coups de montage.

Et nous étions de nouveau en présence d'un glissement et d'un bond en son contraire !

Un cas particulièrement curieux, d'ailleurs, car un maximum de dynamisme y était obtenu par le « crépitement » de fragments de montage hachés menu et, en soi, immobiles – c'est-à-dire *statiques* !

Quant au final de cette scène, où la dynamique directe des zigzags blancs, se succédant en dimension toujours accrue, contenait également dans la signification de leur tracé l'idée d'une croissance quantitative concrétisée en signes – ce final révélait les fondements mêmes de la nature du pathétique : une identité fusion – dans un unique élan – des sphères de l'affectivité et de la conscience de l'homme saisi par l'extase.

La notion finale abstraite du nombre – de l'effectif de la débâche de représentations sensorielles à partir desquelles et à mesure du développement de la scène, cette notion passait ainsi le spectateur fait à l'image, de l'image à la notion – menant ainsi le spectateur par la sphère des sentiments à la sphère des concepts et les unissant finalement toutes les deux en une même emprise pathétique. Et en reproduisant ainsi dans un très bref passage du film le

processus réel au cours duquel les sentiments deviennent notions et irrésistiblement à sa façon la conscience et les sentiments du spectateur⁶².

Envois d'annon

La définition de l'œuvre d'art comme champ conflictuel où le sensible et l'intelligible se séparent pour ensuite se réunir à travers une chaîne de commutations, dans une dimension synchrétique appelée par Eisenstein « condition pathétique » et correspondant au degré zéro de l'expérience esthétique, semble fournir à notre analyse du « bel composto Albertoni » un modèle théorique adéquat. L'étude de la séquence de la centrifugeuse montre, de manière exemplaire, que la dynamique intensive des transformations qualitatives associe les sauts sur le plan du contenu pathétique (doute, attente, espérance, joie) aux sauts sur le plan de la forme de l'expression (images, métaphores, chiffres, dimensions, couleurs, blanc et noir, figures, non-figures...). Cette manière de procéder est identique à celle adoptée par le Bernin dans le « montage » de son « bel composto », où les sauts sur le plan du contenu (plaisir, douleur, vie, mort...) sont associés aux sauts sur le plan de l'expression (réflectifs, emblèmes, attitudes, plis, dimensions, couleur, matériaux, figures, non-figures...).

Il faut toutefois introduire trois précisions. La première concerne la nature spécifique du montage du « composto ». Le modèle théorique d'Eisenstein n'est pas conçu exclusivement pour le cinéma, et ceci est si vrai que lui-même en vérifie l'efficacité analytique sur deux tableaux du Greco et sur deux gravures de Piranèse⁶³. Le cinéma n'occupe une position privilégiée que parce qu'il dispose d'une quantité plus grande de matériaux hétérogènes (images, bruit, musique, éclairage...) et d'une procédure syntaxique plus efficace et plus rapide (cadrage, montage...). Selon Eisenstein, le cinéma a une efficacité pathétique majeure parce qu'il porte à un point culmi-

La chapelle Albertoni

nant, constructif et expressif, les dispositifs de montage que la nuit, la gravure et l'architecture possèdent déjà à un stade embryonnaire⁶⁴. Dans le cadre de cette conception de l'évolution des arts, le cas du « bel composto » du Bernin pourrait prétendre à une position sans aucun doute plus éminente que la peinture, la sculpture et l'architecture, car il est le résultat du montage des trois arts. Toutefois, au contraire de ce qui se passe dans le cinéma, dans la danse ou dans le théâtre, les « sauts qualitatifs » intérieurs au « bel composto » ne se succèdent pas selon une progression réglée dans le cours du temps, mais sont induits par l'observateur à partir des sollicitations dynamiques générées par un organisme immobile dans lequel, au lieu de se suivre l'un l'autre, tous les éléments du « bel composto » sont présents. Cette situation implique que les opérations associatives et dissociatives qui, au cinéma, et en particulier dans celles d'Eisenstein, sont fortement suggérées par le montage, sont au contraire laissées dans une plus large mesure à la liberté active associative, perceptive, intellectuelle et émotionnelle de l'observateur. Ceci ne nous oblige pas à avancer des hypothèses aventureuses et vérifiables sur le « parcours du regard » de l'observateur, mais nous contraint à nous arrêter sur l'effet spécifique de la coprésence de tous les éléments dans ce « bel composto ». En effet, quel que soit le parcours intellectuel et émotionnel de chaque observateur particulier, la construction « extatique » du « composto » le conduit d'un élément à un autre élément tout selon la dynamique de la « sortie hors de soi » par laquelle tout élément est ou l'origine ou la transformation « extatique » d'un autre. Malgré sa liberté dans le choix du parcours, l'observateur est conditionné par la nature « extatique » de la relation entre les éléments. Cette observation nous reconduit, encore une fois, à la formule du Bernin où l'originalité du « composto » n'est pas invoquée à propos des changements introduits dans chacun des arts, mais justement à propos de la nature de leur relation. La seconde précision concerne la relation entre la théorie d'Eisenstein et ce « composto ». Le modèle du metteur en scène so-

62 S. M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, op. cit., pp. 124 et sq.

63 *Ibidem*, pp. 251 et sq.

64 *Ibidem*, p. 131.

viétique a des ambitions légitimes de généralité et doit s'appliquer à toute œuvre d'art. Cependant, *La non-indifférente nature* est dédiée à la définition des œuvres pathétiques. En effet, bien qu'elles soient exemplaires des œuvres d'art en général, bien (et donc moins réussies) et des œuvres non pathétiques, les par la « rupture » entre signe et signification. Ce sont celles dans lesquelles l'intégration des éléments sensibles et émotifs à ceux qui sont intellectuels et cognitifs s'accomplit par une violente secousse, caractérisée par la montée paroxystique de la « tension » et par une série de sauts conceptuels, dimensionnels et chromatiques, de chaque élément dans son *contraire*. Notre analyse du « bel composito » a montré que la dynamique intensive et la coprésence paradoxale de termes opposés sont justement les deux faces complémentaires du trait constructif qui lie les différentes parties du « composito Albertoni » en une unité. La dernière précision concerne la relation entre le pathos du thème – l'extase – et le pathos du montage du « composito ». La séquence de la centrifugeuse a été choisie par Eisenstein comme exemple de construction pathétique parce que (à la différence de la séquence également célèbre de l'escalier d'Odesa dans *le Cuirassé Potemkine*) le thème – la mutation d'une goutte de lait en une goutte de crème et la possibilité d'une économie agricole mécanisée – était en soi dépourvu de pathos. En conséquence, le « pathos de la centrifugeuse » met à nu, comme l'écrit Eisenstein, la nature même des processus grâce auxquels « s'édifie » le pathos. Dans le « bel composito Albertoni », à la construction pathétique correspond un contenu pathétique. L'extase des registres expressifs et des systèmes de représentation coïncide avec la représentation d'une extase. La « sortie hors de soi » de Lodovica est présentée au travers de la « sortie hors de soi » des éléments du « composito ». La représentation de l'extase est une extase de la représentation, elle est en réalité adéquate à son objet dans la mesure seulement où elle renvoie continuellement à quelque chose qui la dépasse. La tension de la représentation à « sortir hors de soi » produit des effets pathétiques situés au-delà de l'image et du concept et, en définitive,

au-delà de la représentation elle-même. Ce sont ces effets qui permettent au « bel composito » de présenter l'irreprésentable de l'extase de Lodovica à travers une dynamique qui a toutes les caractéristiques du « sublime ».

La dévaluation de l'image, impliquée par cette esthétique de l'irreprésentable, nous renvoie directement aux nombreux passages dans lesquels sainte Thérèse, tout en affirmant que son écriture est irrémédiablement insuffisante à la représentation de l'extase, tente cependant de la décrire en y introduisant son écriture et des comparaisons. Elle recourt à des récits, des figures et des étrangers à l'écriture autobiographique des éléments hétérogènes et étrangers à l'écriture de l'expérience qui, en en dépassant les règles, tentent de montrer l'expérience extatique à travers les effets pathétiques d'une écriture qui « sort hors d'elle-même »⁶⁵. Le modèle théorique d'Eisenstein explicite en outre, du point de vue de la construction de l'œuvre pathétique, les mécanismes de tension, de suspension et de saut dans le terme contraire que la « théorie » thérésienne de l'extase présente de manière plus implicite. Ces deux théories sous-entendent une esthétique de la présentation de l'irreprésentable ou du sublime.

L'observateur

Tandis que, dans la chapelle Fonseca, le dispositif d'énonciation du « composito » projette à l'extérieur les deux positions du « croyant non conforme » et du « croyant conforme », désignant ainsi les deux étapes d'un parcours de type initiatique, dans la chapelle Albertoni la situation de l'observateur n'est pas définie par sa relation privilégiée à une figure qui, comme le donateur Gabriel Fonseca, le représente à l'intérieur de l'œuvre. En effet, s'il est possible de reconnaître les caractéristiques du processus de conformation dans la relation « imitative » qui unit Anne et Lodovica dans l'acte de la réception du Christ, cette attitude n'est pas transmise à l'observateur

65 Cf. R. Petersson, *The Art of Ecstasy*, op. cit.

par la médiation d'une troisième figure, mais plutôt, au plan rituel, dans la réception de l'hostie consacrée durant la liturgie de la messe. La Bienheureuse, infusée par la Grâce divine, a intériorisé le Christ que Marie offre à Anne, le croyant conforme à Lodovica, en recevant et en incorporant l'hostie consacrée que le prêtre lui offre. Le Christ enfant offert à Anne devient pour la Bienheureuse l'« Époux » des « noces mystiques » que décrivent Thérèse et Bernardino Santini et, pour le croyant, l'hostie du sacrifice de la messe. La conclusion eucharistique de la contemplation du « composto » est suggérée par la figure de sainte Claire dans la fresque de la paroi latérale gauche. La « sortie hors de soi » de Anne, de Lodovica et du croyant communiant, correspond toujours, même sous des formes différentes, à une incorporation de l'Autre : le Christ. La conclusion, sur le plan rituel, du processus de conformation représenté dans le « composto » confirme sa valeur proprement sacramentelle comme nous l'avons déjà relevé dans le « composto Fonseca ». La figure de la Bienheureuse est pour le croyant un modèle dont l'« imitation » ne peut pas se réaliser sans l'intervention du sacrement de l'eucharistie. La réalisation liturgique et sacramentelle de la conformation du croyant, à travers la célébration du rite, est un nouveau saut de régime dans le fonctionnement du « composto ». Il est en effet transporté du plan « esthétique » de la contemplation au plan rituel de la manducation du corps du Christ. Mais si la communion est la conclusion rituelle de la contemplation du « composto », ce sont les caractéristiques particulières de la phase de « préparation » qui différencient la chapelle Albertoni de tous les autres autels et qui doivent donc arrêter notre attention. L'impact émotionnel et cognitif sur le croyant qui pénètre dans le « bel composto Albertoni » est déterminé, comme nous l'avons déjà dit, par la nature « extatique » des relations entre ses composantes. La tâche de l'observateur consiste à recomposer le « bel composto » en une unité. Le « sentiment » d'un accord et d'une participation à l'objet de la contemplation produite par ce travail de réunification du multiple est une sorte d'équivalent, sur le plan esthétique, de la communion qui en sanctionne

le résultat sur le plan du rite⁶⁶. L'effort de recomposition du multiple du « composto » en une unité est guidé par la succession des sauts dimensionnels, chromatiques, conceptuels et émotionnels que nous avons décrits dans les pages précédentes, et qui sont relatifs à la phase de « préparation » de la contemplation. La liberté relative dans le choix du parcours perceptif, émotionnel et cognitif de chaque observateur à l'intérieur du « composto », est donc en réalité réglée par un ensemble de dispositifs relationnels dans lesquels l'observateur est directement impliqué. Une figure exemplaire de cette implication est celle du double saut en avant, préparé par l'agrandissement de la figure dans le passage de la peinture à la statue et des plus de la statue aux plis du drap. Un autre mécanisme important de la statue est mis en mouvement par les transformations d'implication est mis en mouvement par les déplacements des points de vue énormes produites par de petits déplacements des points de vue de l'observateur, de l'intensité et de l'angle d'incidence de la lumière. Le changement de la configuration et du clair-obscur des plis orchestre des variations infinies sur un thème dépourvu de solution définitive, stimulant l'activité émotionnelle et cognitive de l'observateur. Quel que soit l'ordre suivi, ce dernier est conduit à associer aux éléments les plus codifiés, caractérisés par une dominante cognitive – emblèmes, peintures latérales, tableau d'autel – les éléments les plus ambigus et les sensoriels – la statue, le drap, l'espace architectonique – caractérisés par une dominante affective. La dynamique violente et complexe qui traverse l'ordre des éléments du « composto » ne reprend son sens que dans le « montage » accompli par l'observateur. La relation entre le tableau d'autel et la statue, pour ne prendre qu'un exemple, est destinée à l'effort de recomposition qu'il doit accomplir. La destination uniquement extérieure confère à la peinture un statut complètement différent de celui de la chapelle Fonseca où l'image peinte se présente comme le simulacre de l'exercice d'imagination fait par le donateur. La relation entre imagination, image, contemplation et conformation nous

66. K. S. Perlove a aussi introduit dans sa thèse, à côté d'autres références, le modèle eucharistique. Cf. K. S. Perlove, *Blessed Lodovica... op. cit.*

avait conduit à avancer l'hypothèse que le « *bel composto* Fonseca » représente et veut induire chez l'observateur une pratique déterminée de la contemplation : celle de la contemplation des mystères prévue par les *Exercices spirituels*. La composition de la relation de conformation entre Lodovica et Anne n'implique par contre aucune « composition de lieu » de la part de la Bienheureuse. Elle ne renvoie pas à une forme spécifique d'expérience contemplative, ni à une gestion spirituelle de l'expérience, à laquelle il est possible de rapporter une pratique particulière. La peinture de Bacciccia ne représente pas une image particulière mais un modèle narratif archétype de l'expérience mentale, dédicataires des deux « *composti* » et la différence intensive de leurs expériences me semble justifier le fait suivant : alors que Fonseca peut être imité par l'entremise d'un « exercice » spirituel difficile, aucune pratique codifiée ne permet d'imiter l'expérience singulière de Lodovica. Le processus « extatique » de la construction du « *composto* » induit certainement une recomposition « extatique » de la part du croyant, mais l'expérience à imiter est ici située à la limite de l'imitable. Du côté de l'observateur croyant, cette tension vers la limite correspond à la dynamique « sublime » de la construction du « *composto* ».

Un « *bel composto* » 2

Alors que le lieu du donateur du « *composto* Fonseca » était intégré à l'intérieur d'un ordre cosmique stable, le lieu de la Bienheureuse Lodovica Albertoni est déterminé directement par la situation de son corps et de son âme. La hauteur de la Bienheureuse détermine la largeur de la niche. Le clair-obscur mouvant des plis de la tunique et du drap en mesure la profondeur variable. La pénétration de la lumière et des corps des anges dans la surface architectonique séparant l'intérieur de l'extérieur correspond au processus de pénétration de la Grâce divine dans l'âme de Lodovica. Elle ne représente pas comme dans le « *composto* Fonseca » un phénomène plus vaste qui,

outre le donateur, investit l'ange et Marie ainsi que l'ensemble de la structure cosmique de la chapelle. La manifestation extérieure de la transformation intérieure de Lodovica détermine à son tour le montage pathétique du « *composto* ».

Le « raccord » permettant le montage du tableau d'autel aux autres éléments du « *composto* » le long de l'axe vertical est réalisé par la transformation de l'« attitude » du corps de sainte Anne dans le corps de la Bienheureuse, par la dissimulation du corps de Lodovica dans le sarcophage et par l'émergence en surface du « fond » de son âme sous la forme de l'emblème et du drap.

Noire étude de la chapelle Fonseca était partie de l'hypothèse que l'architecture et les figures sculptées avaient été conçues par le Bernin d'après l'idée du « transfert » du Quirinal à San Lorenzo in Lucina de l'Annonciation de Guido Reni. Les dispositifs topologiques et les attitudes des figures représentant le « mystère de l'Annonciation » étaient extraits de la peinture, investissaient le corps architectonique de la chapelle et déterminaient les attitudes des figures sculptées et de l'observateur lui-même. La chapelle Albertoni est au contraire investie, dans tous ses éléments, par les transformations extérieures et intérieures de la Bienheureuse. La sculpture occupe ainsi dans le « *composto* Albertoni » la position de « générateur du lieu » qui dans le « *composto* Fonseca » était celle de la peinture. Différentes sur le plan « génératif », les deux peintures sont au contraire semblables dans leur valeur de paradigme : l'Annonciation et la *Vierge à l'enfant et sainte Anne* sont les prototypes narratifs par rapport auxquels les attitudes des figures sculptées accèdent à un certain niveau d'intelligibilité. Cependant, tandis que dans la chapelle Fonseca les attitudes de l'ange noir et du donateur se présentent comme les conséquences directes de l'action sacramentelle efficace du « mystère de l'Annonciation », dans la chapelle Albertoni l'acte de réception de Lodovica, sans paradigmatique de la passion de réception de la Bienheureuse, le passage de la peinture à la sculpture suit dans les deux cas la même procédure : l'attitude d'un des personnages peints

à la base par les têtes de Janus bi-frons, entourées d'un serpent sont directement associés au sarcophage et à tout ce qui dans la statue renvoie à la mort de la Bienheureuse. Les deux fresques latérales sont mises en relation réciproque par leur position métrique ; Lodovica y est représentée non seulement comme disciple et imitatrice de la fondatrice de l'ordre tertiaire syrtises, mais aussi comme accomplissant des bonnes œuvres qui complètent l'activité spécifiquement contemplative à laquelle se dédie sainte Claire. La même relation de complémentarité d'*amor proximi* et d'*amor dei* est signalée par la conjonction entre la figure peinte de la Bienheureuse et sa représentation sculpturale⁶⁹.

D'autre part, la contemplation eucharistique de sainte Claire est associée tant à l'extase de Lodovica qu'au rite célébré par le prêtre à l'occasion de la messe. Les grenades dorées en relief, tout en étant intégrées à la chaîne des emblèmes traversant leur position sur le fond dont la statue se détache. Le processus d'ouverture progressive du fruit est relié aux processus intenses qui parcourent les plis et les parties découvertes du corps de Lodovica. La relation de contiguïté entre le drap de jaspe et la statue étendue est fixée par l'inscription sur la surface du tissu de la ligne horizontale du lit et du schéma diagonal de la position du corps de la Bienheureuse.

La morphologie anguleuse des plis de jaspe reprend tant celle des plis de la tunique de Lodovica que celle des tissus de la peinture. Le phénomène d'incorporation et d'absorption de la lumière sous forme de taches et de veinures est associé, à un autre niveau, aussi bien à l'infusion de la Grâce dans l'extase qu'aux divers phénomènes lumineux qui l'accompagnent.

En tant que sarcophage, l'autel est conjoint au corps de la Bienheureuse par sa fonction de sépulture et par l'emblème du

œur en flammes qui en porte l'« affect » en surface. En tant qu'autel où se célèbre le rite eucharistique, il définit, avec la plate-forme qui le soutient, le lieu du prêtre qui à travers la répétition du sacrifice offrira au croyant la possibilité de recevoir, comme Lodovica, le Christ. L'autel sarcophage est d'autre part conjoint au drap par la nature minérale et chromatique de son revêtement et par la relation sémantique entre les processus d'« infusion » et de « combustion » qu'ils représentent.

Bien que réduit au minimum, ce compte rendu des liens entre les éléments du « composto » montre que les nœuds ne sont jamais purement « chromatiques », « fonctionnels », « matériels », « formels », « optiques », « narratifs », « positionnels », « vestimentaires », « physiologiques », « sémantiques » ou « conceptuels », mais qu'ils se nouent toujours grâce à l'association d'au moins deux modalités syntaxiques conjoints à un ou plusieurs « effets de sens ». Les roses des deux vases en relief sur la voûte et les roses peintes que les amours laissent tomber sur Marie, l'enfant et sainte Anne, sont un exemple élémentaire d'« anaphore » visuelle : un objet – la rose – est répété dans un nouveau contexte, la peinture. Mais à l'association de type anaphorique s'ajoute l'association « emblématique » des roses du relief et de la peinture aux « noces mystiques » d'Anne et de Lodovica. La signification emblématique de la rose s'explique d'un côté par la fonction narrative – « pluie de roses » – que les fleurs assument dans la peinture et, de l'autre, par la conjonction « matérielle » des roses en relief doré aux autres reliefs dorés appartenant tous au champ des emblèmes. La solidarité des composantes du « composto » est donc réalisée à différents niveaux, mais la cohésion des parties n'est que la condition « statique » de la loi dynamique qui, réalisant une série de sauts d'un niveau à un autre, en unifie les parties dans une unité.

La commutation constituée par le passage des rayons dorés de la voûte à la lumière naturelle de la fenêtre, obéit à la même dynamique que celle qui caractérise le passage de l'emblème de la passion spirituelle de Lodovica à l'expression sculpturale de cette même passion. Un élément rigide et codifié sort hors des limites que sa condition emblématique lui impose, pour deve-

69 K. S. Perlove insiste sur la centralité de cette relation de complémentarité tout au long de sa thèse, mais sans l'intégrer au fonctionnement du « composto ». Cf. K. S. Perlove, *Blessed Lodovica...*, op. cit.

nir l'élément qui provoque, avec ses variations d'intensité d'angle d'incidence, les transformations chromatiques et mellees. Ces dernières à leur tour, conjointes aux séries et sives des plis et des membres, définissent la transformation de l'état de la Bienheureuse.

Un autre moment important de la dynamique du montage pathétique du « *composto* » est le passage de la peinture à la sculpture. Anne se transforme en Lodovica, l'action de la sainte devient la passion de la Bienheureuse, l'objet de la sainte est intériorisé. Le passage « extatique » de la réception à la sculpture est produit par la projection de la figure hors du contexte narratif et spatial précis du tableau de Gaulli dans la situation narrative et spatiale plus ambiguë de la niche.

Ce passage, caractérisé par la déformation de l'attitude de la figure, est accompagné de l'action associée du saut dans la troisième dimension, de l'agrandissement par rapprochement du spectateur et de la substitution, à la couleur de la peinture de la blancheur de la sculpture. L'ensemble des sauts qualitatifs réalisés par le passage de la peinture à la sculpture est motivé par le développement des potentialités affectives de la figure. Son isolement, sa tridimensionnalité et la sensibilité du marbre aux variations lumineuses sont les conditions de la puissance de l'affect qu'elle exprime. À la différence de ce qui arrive dans le passage de la sculpture au drap de jaspe, le saut de la peinture à la statue ne se réalise pas à travers la rupture de la dimension proprement figurative de la représentation. La représentation d'une figure isolée parcourue par une série intensive tendant au paroxysme, celle également de la coprésence de deux séries intensives de signe opposé, ne sont pas l'apanage de la seule sculpture et peuvent être réalisées en peinture. Toutefois, seule la sculpture subit les variations imposées par les changements d'éclairage et de point de vue impliquant l'observateur dans la dynamique affective du montage. Si la sculpture peut ici être considérée comme la peinture « sortie hors d'elle-même », c'est parce que sa troublante détermination corporelle se situe au-delà des limites constitutives de la peinture. Il ne faut pas cependant oublier que la puissance affective de la figure de Lo-

dovicia est le produit d'un *processus* d'« extraction », d'agrandissement, de passage au blanc, etc., et c'est seulement dans le cadre de ce *processus* où peinture et sculpture sont présentes ensemble qu'un art franchit les limites constitutives d'un autre art.

La troisième commutation constitutive du « *composto* » se réalise dans le double saut qui, de la statue, conduit au drap et au sarcophage avec l'emblème du cœur. Le passage de la peinture à la sculpture est articulé sur la relation entre une occurrence particulière de la « réception du Christ » et son paradigme traditionnel, « la réception de l'enfant » par sainte Anne. Le saut de l'un à l'autre ne se présente pas comme le résultat d'une tendance interne de la peinture à sortir hors de ses limites. C'est la configuration de la sculpture qui, représentant un développement déformé et intensif de la figure d'Anne, se présente comme une sortie hors des limites de la peinture.

Dans le passage de la sculpture au drap et à l'emblème du cœur, la dynamique « extatique » de la commutation est produite au contraire par la tension au dépassement de la sculpture qui se développe à partir de la configuration interne de la sculpture même. Une telle tension interne résulte de la coprésence des deux séries intensives opposées, des plis et des parties découvertes du corps de la Bienheureuse et des effets de vie contradictoires et intermittents de douleur et de plaisir, de la statue, et de mort que produit le « montage pathétique » de la statue. Au-delà des limites constitutives de la sculpture, le cœur et le drap sont deux solutions complémentaires et dialectiquement opposées aux questions soulevées par le montage pathétique interne à la sculpture. L'état intérieur de Lodovica, que son corps sculpté ne peut pas exprimer si ce n'est sous forme de paradoxe, émerge en surface, « formé en concept » par l'emblème du cœur et comme affect pur, singulier et instable, dans le drap de jaspe. Le saut de la statue au drap est caractérisé par l'agrandissement des plis, par le retour de la couleur et par la perte presque complète de la figure dont il ne reste rien d'autre qu'une trace schématique. Comme dans la séquence de la centrifugeuse d'Eisenstein, le « non-figuratif » du drap ne se donne

pas isolément, mais comme figure « sortie hors d'elle-même » ou comme une « extase » de la figure.

Libéré des contraintes imposées par le corps, le « fond » de l'âme de Lodovica affleure à la surface sous la forme de taches colorées, de veines et de plis dans lesquels l'infusion de la Lumière/Grâce a assumé sa forme la plus sensible. Mais la commutation du profond dans l'absolument superficiel et celle du spirituel dans l'absolument sensible peuvent se réaliser parce qu'un autre saut, celui entre la statue et le cœur, a fixé dans une métaphore codifiée le sens spirituel de l'affect de la Bienheureuse. Le passage de la statue à l'emblème du cœur est exemplaire de la relation commutative qui lie les composantes à dominante sensible à celles à dominante cognitive.

L'emblème incrusté sur le sarcophage décrit à travers un langage « conceptuel » univoque ce qui arrive dans le fond de l'âme de Lodovica. Cette « métaphore » visuelle aussi, comme celles décrites dans *La non-indifférente nature*, ne se présente pas isolée mais comme « sortie » extatique, hors de la sculpture et du drap. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit, s'il est vrai que ce que la généralisation de l'emblème cache est dévoilé par le drap et que ce que la singularité irréductible du drap a d'incommunicable est cependant communiqué par l'emblème, il est vrai également que la traduction de l'un ou de l'autre ne s'accomplit pas sans laisser de restes, de sorte que le « composto » demeure un « champ conflictuel » où la séparation et la recomposition du sensible et de l'intelligible alimentent la contemplation « affective » ou « esthétique » de l'observateur croyant.

La dernière commutation importante du « *bel composto Albertoni* » se produit, comme dans le « *composto Fonseca* », dans une sphère située à la limite extérieure du dispositif : dans le passage de la dimension « affective » ou « esthétique » de la contemplation à la dimension proprement sacramentelle. Dans la chapelle Fonseca, l'efficacité sacramentelle du « *composto* » trouve sa réalisation quand, se conformant au donateur dans la contemplation du « mystère de l'Annonciation », le croyant se rend disponible dans la mesure de ses possibilités à recevoir la

la chapelle Albertoni

Grâce que Marie reflète sur Fonseca à travers l'ange. Dans la chapelle Albertoni, le passage de la contemplation au rite eucharistique permet au croyant de se conformer, dans la mesure de ses possibilités, à l'« incorporation du Christ » qui se réalise dans la bienheureuse, dans la forme extrême de l'extase mystique. Le sentiment d'accord et de participation à l'objet de la contemplation réalise sur le plan du rite l'accomplissement du travail de composition du « *composto* » qui en est la préparation affective et cognitive.

SANT'ANDREA AU QUIRINAL

Les données documentaires

À la différence des chapelles Fonseca et Albertoni, l'église de Sant'Andrea au Quirinal a fait l'objet de nombreuses études. En 1967 en particulier, un livre lui a été consacré par Franco Borsi, qui non seulement analyse de manière approfondie les différentes phases du projet de l'église ainsi que sa réalisation définitive, mais propose aussi, outre le relevé de l'édifice, une riche anthologie de la littérature critique¹.

L'abondance de ces études et la présentation analytique de Franco Borsi permettent de réduire à l'essentiel les données documentaires nécessaires à l'argumentation.

L'église du Bernin fut érigée sur le terrain qui avait accueilli dès 1566 le premier noviciat jésuite indépendant, ouvert par le Général Francesco Borgia le 20 septembre de la même année. Sur ce terrain, donné à la Compagnie par l'évêque de Tivoli, on avait érigé dès 1227 une petite église dédiée à saint André. La première église du noviciat conserva la dédicace à l'apôtre, naturellement gardée dans la nouvelle église du Bernin². Dès sa fondation, l'ensemble des constructions des Jésuites de Sant'Andrea au Quirinal fut appelé « maison principale de probation », en conformité avec la décision de la seconde Congrégation générale de la Compagnie de Jésus de 1565 de séparer l'édifice des candidats à l'admission dans la Compa-

1 F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea al Quirinale*, Rome, Officina Edizioni, 1967.

2 Cf. G. Giachi, G. Mathiae, *Sant'Andrea al Quirinale*, Edizioni di Roma, 1969.

gnie de ceux destinés aux collèges, qui admettaient aussi des étudiants ne faisant pas partie de la Congrégation, et des novices réservés aux membres de la Compagnie, et des novices réservés à l'« initiation » des novices. La même Ignace (*Constitutions*, chap. IV, I et a), celle de novices ne pas expressément désigné par le Supérieur. Elle confirmait l'importance exceptionnelle que la Compagnie accordait à la destination « initiatrice » de l'ensemble des aspirants. La destination « initiatrice » de l'ensemble des aspirants, valide quand, un siècle après la donation du terrain, la vieille église fut remplacée par la nouvelle. Curieusement, ni le livre de Franco Borsi, ni les vingt-neuf auteurs de textes critiques qu'il cite, n'accordent à cette destination spécifique une quelconque importance. Le statut semi-public de la nouvelle église de Sant'Andrea, l'abandon de l'iconographie du martyr saint Stefano Rotondo et les salles de récréation du noviciat du Quirinal avant l'intervention du Bernin ne semblent pas des raisons suffisantes pour négliger complètement la fonction spécifique du corps des édifices dont la nouvelle église demeurait pourtant toujours une partie³.

Le chiostro du pape Alessandro VII autorisant la réalisation de l'église fut signé le 26 octobre 1658 et la première pierre fut posée le 3 novembre⁴. La construction, financée par Camillo Pamphili, neveu du pape, peut être considérée comme terminée

3 I. di Loyola, *Costituzioni della Compagnia di Gesù*, éd. franç. Desclée de Brouwer Bellarmin, Paris, 1967, p. 69.

4 Cet oubli est encore plus singulier si l'on considère qu'une description intéressante du noviciat de Sant'Andrea avant les travaux du Bernin est entièrement informée par la fonction initiatrice du lieu. Cf. L. Richeome, *Le livre de la peinture spirituelle, ou l'art d'administrer, aimer et louer Dieu*, Lyon, 1611.

5 T. K. Kitao, « Bernini's Church Facades: Method of Design and the Contrapposto », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1965.

dans les années 1668-1670 avec la mise en place des deux Reconstructions sur la porte d'entrée, des anges en stuc du presbytère nommés sur la voûte de la sacristie. L'église fut consacrée en 1678. Une dizaine de dessins, en partie autographes et en partie d'atelier, ont permis aux chercheurs de reconstruire en partie d'atelier, ont permis aux chercheurs de reconstruire les différentes phases du projet et de mettre en évidence les transformations apportées au rapport entre l'église et la rue et la modification de la façade qui s'ensuivit⁶. La construction à la modélisation comprend sept chapelles radiales dont la plus importante, celle de l'autel, est située sur le petit axe de l'ellipse devant l'entrée. L'autel est isolé dans une profonde abside et séparé de la partie centrale par deux groupes d'imposantes colonnes corinthiennes surmontées d'un tympan triangulaire. Le presbytère est présenté à l'attention immédiate du spectateur par l'intense éclairage « à la Bernin » provenant d'une lanterne située sur la voûte de l'abside (fig. 27).

Ugo Donati a réussi à identifier presque tous les artistes et les artisans qui ont participé au chantier sous la direction pointilleuse du Bernin⁷. Je me limiterai ici à résumer les données les plus importantes.

Le tableau d'autel avec le *Martyre de saint André* (fig. 30) est l'œuvre du peintre jésuite Guillaume Courtois, dit il Borgognone. Les stucs de la voûte du presbytère et les Remonées au-dessus de l'entrée sont de Giovanni Rinaldi qui les exécuta entre 1668 et 1670 tandis que les *putti* et les *ignudi* qui se trouvent à l'amorce de la grande voûte elliptique de l'église sont l'œuvre d'Antonio Raggi qui les réalisa entre 1658 et 1665 (fig. 41). Située sur le tympan de l'édicule du presbytère, la statue de « saint André en gloire », ou « Âme de saint André », est également due aux mains de Raggi qui l'a très probablement réalisée à partir d'un dessin du Bernin (fig. 35). La première chapelle à droite, dédiée à saint François Xavier, comprend trois toiles de Gaulli : le tableau d'autel, avec la mort du saint, apposé en 1676, et deux toiles latérales représentant le saint

6 Cf. F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., pp. 23 et sq.

7 U. Donati, *Gli autori degli stucchi di S. Andrea*, un. cit.

donnant le baptême et prêchant. Sur la voûte de la chapelle saint François Xavier est représenté en gloire, entouré d'anges. Fresque de Gaulli. La seconde chapelle, entouré d'anges « de la Passion » comprend le tableau dit « de la Pietà » de Brandi payé le 28 mars 1682.

Dans la seconde chapelle à gauche de l'autel, dédiée à saint Ignace de Loyola, une toile représente Ignace, Francesco Borghia et Luigi Gonzaga en adoration devant la Vierge et l'Enfant ; les deux toiles latérales, une *Adoration des Mages* et l'Enfant *Adoration des bergers* ont été réalisées en 1691 par Ludovico Kostka. Carlo Maratta a peint sur le tableau dédié à saint Stanislas de la Madonne au saint, tandis que les toiles latérales représentant des épisodes de sa vie sont de Mazzanti. Comme dans la chapelle de saint François Xavier, ici aussi, sur la voûte, le saint est figuré en gloire dans une fresque soutenue par des anges en avant été décorée d'une fresque peignant saint André en gloire entouré des saints de la Compagnie de Jésus par Giovanni Bernini. Mattia De Rossi, élève préféré du maître et son compagnon de voyage à Paris en 1665, surveilla constamment les petites variations, le complexe architectural et le programme iconographique de l'église du Quirinal se distingue de la même période, et plus généralement des autres exercé sur la réalisation.

La fresque de la sacristie est la conclusion idéologique du programme iconographique de l'église ; elle confirme l'« équivalence », dans le sacrifice, du martyr de saint André

Envolé d'anges

saint André au Quirinal

et des morts extatiques de saint François Xavier et de saint Stanislas Kostka, représentées dans leurs chapelles respectives. L'iconographie du nouveau saint André est substituée aux peintures de l'orientation de la Compagnie qui substitue aux peintures figurant les martyrs sanglants des missionnaires jésuites celles qui montrent les performances mystiques de ses représentants. Comme l'écrit É. Mâle, « les martyrs pour la foi sont devenus martyrs de la foi »⁹. Saint André se prêtait parfaitement à cette transformation par la caractérisation nettement extatique de sa mort que souligne le récit des prêtres et des diacres d'Achaïe. Le Général des Jésuites Giovanni Paolo Oliva et le prince Camillo Pamphili entretenirent sans doute avec le Bernin un dialogue constant. De ces conversations de haute teneur théologique avec le premier, nous sommes informés par Domenico Berrini, tandis que l'intervention munificente du second a été déterminante pour le choix de matériaux de prix destinés à la décoration intérieure. Le prince, dont la générosité est rap- pelée dans le cartouche soutenu par les deux Renommées qui s'ajoutent à l'écusson situé sur le tympan du pronaos, déclara qu'il désirait que l'église « rivalise avec les constructions les plus splendides élevées en plusieurs endroits de Rome par sa libéralité ». Exceptionnellement, si l'on fait la comparaison avec son comportement habituel et avec celui des autres commanditaires, il tint parole¹⁰.

Mon étude est en grande partie consacrée à l'autel et ne prend en considération que les éléments fondamentaux du « composto ».

La décoration contra l'architecture

L'absence de « chefs d'œuvre » reconnus de la peinture et de la sculpture, le fait aussi que la statue de saint André n'ait

⁸ Pour les circonstances de la commande de ces œuvres, cf. F. Haskell, *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1980, p. 88.

⁹ É. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1972, pp. 116 et sq.

¹⁰ Cf. F. Haskell, *Patrons and Painters*, op. cit., p. 86.

pas été matériellement réalisée par le Bernin mais par Rago, ont fatalement destiné l'église du Quirinal aux études de ce côté de l'architecture. La caractéristique la plus intéressante de ces études est l'opposition entre la valeur de la décoration intérieure de Sant'Andrea et la valeur de la décoration extérieure. On trouve d'un côté ceux qui, comme Roberto Pane et, au moins dans un premier temps, Paolo Portoghesi critiquent une décoration qui troublerait une caractérisation nette de l'espace intérieur de l'église, ou même qui mériterait des erreurs structurales ; de l'autre, ceux qui en vantent les mérites scénographiques. Mais tous, défenseurs ou détracteurs de la décoration, considèrent la polychromie ou des tableaux d'autel comme les facteurs déterminants de la « théatralité » de l'église.

Confrontant le plan primitif (fig. 28) du Codice Vaticano (Chigiano 79B) avec la réalisation définitive (fig. 29), Roberto Pane écrivait en 1953 :

Mais les variations apportées à l'intérieur présentent un intérêt encore plus aigu dans la mesure où elles révèlent la tendance à masquer l'effet de représentation théâtrale et à concevoir l'espace en prenant des distances et de la lumière, de sorte que la vision en temps, la clef de toute la composition. En effet, si l'on observe le plan d'origine, on voit que les deux cavités opposées, la première correspondant à l'atrium et la seconde à l'autel majeur, sont symétriquement limitées par des couples de colonnes se détachant sur l'ouverture de l'ellipse. Une telle disposition assurerait une symétrie à celui qui, se mouvant à l'intérieur, s'arrêterait pour regarder le plan définitif : l'entrée est divisée en deux dans la profondeur et les colonnes sont supprimées ; l'intérieur, donc, est immédiatement visible à travers une grande ouverture en arc et, dans la pénombre diffuse, la seule zone lumineuse, que le visiteur voit immédiatement, est la scène qui sert d'arrière-plan à la chapelle de l'autel

Envolée d'assez

majeur : chapelle qui a été creusée en cercle afin de pouvoir être surmontée d'une coupole et de prendre la lumière directement à partir d'une petite lanterne. Mais la suppression des colonnes du côté de l'entrée, alors qu'elle est clairement justifiée par la volonté de révéler d'un seul coup au visiteur la vision plastique qui domine le fond, est aussi le motif pour lequel l'intérieur présente un seul point de vue, qui est justement celui dont nous avons parlé : en effet, si l'on s'arrête pour regarder vers le haut en se mettant à une des extrémités de l'axe majeur, on découvre que l'arcade de l'entrée envahit la coupole et produit, en n'étant plus symétrique au côté opposé, une discordance nette et désagréable et donc la négation de cette récurrence cyclique que le plan central semblait permettre. Une autre conséquence de la réalisation de l'effet scénique est le fait que les ouvertures des pièces situées sur l'ellipse sont distribuées selon quatre mesures différentes, déterminant une cadence excessivement discontinue. De là se déduit, en d'autres mots, le repli auquel l'auteur a recouru afin que l'effet particulier qui lui tenait le plus à cœur soit réussi. L'emploi d'une polychromie riche, des colonnes de marbre de Cottanello rosé avec des plafonds à caissons dorés, tend à réduire l'importance et la lisibilité des membres tectoniques ; ceci constitue du reste un caractère propre à une grande partie de l'architecture de l'âge baroque et pourtant on ne peut certainement pas dire qu'il s'agisse d'un caractère de la grande architecture¹¹.

Moins extrême, mais toujours implicitement négatif, le jugement de Paolo Portoghesi en 1964 :

(...) l'usage savant du marbre de Cottanello, à intonation chaude et uniforme, la facture soignée des lignes qui acquièrent de la pureté dans le faîte des petites portes et dans l'autel, l'équilibre des éléments décoratifs, confèrent de la noblesse à cette vision où prédomine toutefois le fait pictural par le manque d'une caractérisation architectonique et spatiale nette¹²...

11 R. Pane, *Bernini architetto*, Venise, pp. 67 et sq., cit. in F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., p. 88.

12 P. Portoghesi, *Barronisti nella cultura europea*, Rome, 1964, p. 339, cit. in F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., p. 95.

Le modèle théâtral, posé en paradigme de l'interprétation de l'ensemble architectural, pictural et sculptural, permet d'observer et de recueillir les grandes lignes du cours de l'observateur et de l'articulation du « cycle » de l'observateur mais, en réduisant l'hétérogénéité des composantes du « composto » à un dénominateur unique des composantes du « cycle » de l'observateur – le « théâtre » –, les deux auteurs et extrêmes à présenter le montage des arts comme une opération et extrême complet sans conflits et sans sauts de niveau sont conduits à systématiser de représentation.

Avec le livre de Franco Borsi (1967), le conflit entre décoration et structure architectonique, inexistant pour Fagiolo et perçu par Pane et Portoghesi comme une limite constitutive, est considéré pour la première fois comme un élément constitutif, et consciemment construit, du « composto » de Sant'Andrea au Quirinal. La référence à la dimension lacunaire de Sant'Andrea est plus circonstanciée et précise : la décoration est soumise à une analyse détaillée et précise des posantes et des matériaux. L'illumination de l'intérieur de l'église est mise, par exemple, en relation avec la décoration des surfaces :

La nouveauté essentielle de Sant'Andrea au Quirinal est au fond la multiplicité de ses sources lumineuses. Il y a les lunettes contre lesquelles se détachent les tympans des tableaux d'autel dans les chapelles ; il y a l'ordre des fenêtres au début de la coupole, immédiatement au-dessus de la corniche qui, ovales dans le premier projet, deviennent des carrés comportant au-dessus un arc surbaissé ; il y a la grande fracture lumineuse au-dessus un arc s'opposant avec désinvolture à toute symétrie, à tout équilibre du système central de la coupole pour s'ouvrir nettement à l'entrée extérieure et à la lumière. Il y a une lanterne imposante à l'espace largement vitré devenant une des sources d'éclairage de la petite lanterne au-dessus de l'autel majeur avec les deux cassures latérales, et les fenêtres invisibles donnant la lumière « à la Bernin ».

Envoi d'ouvrage

Sant'Andrea au Quirinal

c'est-à-dire la lumière de coulisse, caractéristique de l'appareil scénique de la toile de fond, épice du spectacle sacré. Selon les heures de la journée, ces différentes sources de lumière l'emportent à tour de rôle déterminant des effets toujours nouveaux d'éclairage et de hiérarchie des éléments architectoniques. Mais au fond il reste cette idée de l'église triomphale, de l'église très éclairée, qui détermine chez l'auteur une attention précise aux surfaces décoratives de l'enveloppe intérieure¹⁴.

Borsi attribue aux anges un rôle de contestation de la valeur tectonique des membres architectoniques :

Le fait d'imaginer la lanterne suspendue sur les ailes des anges, d'une couronne d'anges, est déjà un fait qui révèle cette volonté de mettre en crise à travers la décoration, bien que de manière épidermique, le sens même de l'organicisme de la tradition classique. Toute la population des anges joue ce rôle de contestation et de contestation de la forme, définie par les anneaux continus des cadres, parce qu'ils participent même au jeu des guirlandes autour des nervures à partir desquelles s'organise la coupole ; c'est pourquoi celle-ci ne semble pas tellement peser sur ses bases mais plutôt être en prodigieux équilibre, soutenue par les anges qui volent, accrochés aux nervures par leurs guirlandes.

C'est cet aspect paradoxal qui conteste le respect de base du aux aspects institutionnels du langage classique. (...) Tandis que les anges borrominiens sont toujours des êtres abstraits et inquiétants, ceux du Bernin sont liés à un goût du spectacle, à un caractère concret, à une corporeité, à leur intervention prodigieuse, destinés à être en quelque sorte des instruments évidents d'une dialectique où les formes douées de la capacité de voler sont utilisées pour contester les formes naturelles douées seulement de la capacité de peser et d'être en contraste l'une avec l'autre¹⁵.

La détermination du statut des différentes surfaces est liée, elle aussi, au conflit entre décoration et structure architectonique :

14 F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., p. 33.

15 *Ibidem*, pp. 33 et sq.

D'autre part, il faut aussi reconnaître que ce n'est pas seulement le fait de la décoration sculpturale qui met en crise la composition classique de l'espace ; il faut souligner des aspects qui échappent à une observation rapide. Par exemple, comme cela a déjà été noté, les voûtes qui unissent les nervures sont légèrement gonflées par rapport à la disposition des nervures ; avec pour conséquence l'intrados de la voûte n'est plus caractérisé par la continuité d'une solide en rotation – le demi-ellipsoïde – mais par le contraste que crée une série de nervures, basées sur la génératrice de l'ellipsoïde, par ces voûtes en tension autonome qui, en quelque sorte, définissent un modèle gothique, même s'il a été filtré à travers Saint-Pierre.

Ces sections de voûtes qui se gonflent vers le haut donnent la sensation d'une tension autonome et d'une élasticité des éléments. Ce même trait se remarque dans le plafond du presbytère, où la lanterne est appuyée sur une voûte, teintée de bleu à l'origine, au milieu de l'autreole solaire de stuc, de manière à suggérer l'idée du ciel. Et la voûte de la chapelle du presbytère, au lieu d'être un fait structural, un élément portatif, est donc complètement contestée par la décoration qui la pose en image du ciel à la suite du précaire équilibre des angelots grimés autour du tableau d'autel et après le prodige de la lumière venant du haut.

Des considérations analogues peuvent être faites à propos du tableau d'autel, où un cadre important de jaspe – donc de matière précieuse et de clair-obscur intense – s'insère sur un fond de mosaïque d'un bleu dégradé : de la clarté venant du haut à une intensité majeure vers le bas. Une espèce de ciel, dans lequel jaillit l'éclat de l'éclairage de la vision venant de la lanterne en haut, (...). Ces surfaces, qui, dans la tradition classique, ont surtout une valeur de mur et de fermeture, deviennent des surfaces ambiguës qui sont à la fois des surfaces géométriques, répondant planimétriquement à des capacités précises, et des représentations de la non-surface, du vide, du ciel ouvert. C'est un procédé pictural qui s'entremêle étroitement avec celui de l'architecture.¹⁶

La distribution des matériaux sur les membres de l'architecture et sur les parois internes de l'église participe à la « contenance » de la structure architectonique :

16 *Ibidem*, pp. 34 et sq.

On ne doit pas faire abstraction de la prise en considération de l'importance de l'utilisation de la matière. En effet, le Bernin établit une hiérarchie précise : le blanc, la blancheur du stuc, est attribué aux figures surmaturelles, le saint, les anges, les anges, succédant immédiatement à cette tonalité plus pure, destinée à contraster avec l'or bruni de la coupole, vient le blanc grisâtre du marbre de Carrare¹⁷ des bandes d'encadrement et des piliers principaux. Le rythme des bandes, devenant toujours plus serré à proximité des deux épisodes fondamentaux de l'entrée et du presbytère, ne subit pas d'altérations. Mais il est important de noter qu'à ce rythme assez uniforme des piliers s'oppose une paroi où la matière perd son univoque naturelle d'enveloppe contenante et acquiert au contraire une vibration, nous pourrions dire une ambigüité, qui dérive justement de la texture du marbre de Cottanello¹⁸. Avec ses veines claires sur fond de couleur chair, celui-ci fait en sorte que les formes architectoniques soient, dans leur exactitude de dessin, contestées par une texture chromatique superposée et prévalente.

Le Bernin n'adoptera pas le marbre coloré pour les éléments structuraux mais, en général, pour décorer et bigarrer le mur, jusqu'à ce que, à un certain point, là où surgit le spectacle, dans l'avant-scène, les parties soient inversées : les colonnes deviennent de Cottanello.

Suite à ce stratagème fondamental, la valeur chromatique varie selon les éléments du spectacle : d'un côté, il y a la cage continue et constante des bandes d'encadrement en marbre donnant la mesure de la contenance spatiale, de l'autre il y a quelques éléments tendant à la déformer, à l'enticher et à constituer une prévalence chromatico-plastique sur le geste de force de la structure architectonique¹⁹.

La statue du saint en apothéose acquiert sa prégnance figurative grâce à la transgression d'une « bonne règle » d'architecture :

17 Borsi relève que seules les bases des bandes d'encadrement sont en marbre tandis que les parties supérieures sont en stuc peint. *Ibidem*, note 10, p. 58.

18 Le marbre de Cottanello provenait d'une région de la Sabina. *Ibidem*, note 11, p. 58.

19 *Ibidem*, pp. 35 et sq.

tie, de tradition gnostique, a été corrompue par les manichéens, mais confirme la validité de l'Épître des prêtres et des diacres transcrite parce qu'« étant digne d'être lu dans l'Église, il est connu de tous ». Cette Épître est au contraire rapportée par Jacques de Voragine dans la *Legenda aurea* avec l'adjonction d'une invocation extraite d'un passage attribué à saint Augustin dans le livre *De vera et falsa poenitentia*²³. C'était là le récit institutionnel du martyre de saint André :

Alors Égée dit : « Va conter aux tiens ces rêveries, et obéis-moi en sacrifiant aux dieux tout puissants ». « Chaque jour » répondit André, « j'offre au Dieu tout puissant l'agneau sans tache, et entier ». Égée demandant comment cela pouvait se faire, et répliqua : « Avec des tourments je saurai bien te faire expliquer la chose ». Et tout en colère il le fit enfermer dans une prison, le matin étant venu, il le menaçait de nombreux tourments. Égée répondit : « Invente tout ce qui te paraîtra le plus cruel en fait de supplice. Plus je serai constant à souffrir dans une prison. Le pour le nom de mon roi, plus je lui serai agréable ». Alors Égée le fit fouetter par vingt hommes, et le fit lier ensuite à une croix par les mains et par les pieds afin qu'il souffrît plus longtemps. Et comme il était conduit à la croix, lui se fit un grand concours de peuple qui disait : « Il est innocent et condamné sans preuve à verser son sang ». Cependant, l'apôtre pria cette foule de ne point s'opposer à son martyre. Et quand André aperçut la croix de loin, il la salua en disant : « Salut, ô croix consacrée par le sang de Jésus-Christ, et décorée par chacun de ses membres comme avec des pierres précieuses. Avant que le Seigneur eût été élevé sur toi, tu étais un sujet d'effroi pour la terre ; maintenant en procurant l'amour du ciel, tu es l'objet de tous les désirs. Plein de sincérité et de joie, je viens à toi afin de te procurer la joie de recevoir en moi un disciple de celui qui a été pendu sur toi. En effet, toujours

23 Ce texte, attribué à Augustin par Pierre Lombard et par Thomas d'Aquin, est probablement apocryphe : in *Œuvres complètes*, Paris, Vives, 1873, t. 23, pp. 111 et sq.

je t'ai aimée et ai désiré t'embrasser. O bonne croix ! qui a reçu gloire et beauté des membres du Seigneur. Toi que j'ai longtemps désirée, que j'ai aimée avec sollicitude, que j'ai recherchée sans relâche et qui enfin es préparée à mon âme désireuse, reçois-moi, du milieu des hommes, et me rends à mon maître afin qu'il me revoie par toi, lui qui par toi m'a racheté ». En disant ces mots, il se dépouilla de ses vêtements qu'il donna aux bourreaux. Alors ceux-ci le suspendirent à la croix, comme il leur avait été prescrit. Pendant deux jours qu'il y vécut, il prêcha à vingt mille hommes disant qu'un saint doux et pieux ne devait pas ainsi péir ; Égée vint pour le délivrer. À sa vue André lui dit : « Pourquoi viens-tu vers nous ? Si c'est pour demander pardon, tu l'obtiendras ; mais si c'est pour me détacher, sache que je ne descendrai pas vivant de la croix. Déjà en effet je vois mon roi qui m'attend ». Et comme on voulait le délier, on ne put y parvenir, parce que les bras de ceux qui essayaient de le faire devenaient paralysés (*Et cum vellet eum solvere, nullo modo poterant ad eum pertinere, quia statim eorum brachia stupida reddebantur*). Pour André, comme il voyait que le peuple le voulait délivrer, il fit cette prière sur la croix, comme la rapporte saint Augustin en son livre de la Pénitence, « Ne permettez pas, Seigneur, que je descende vivant ; il est temps, que vous confiez mon corps à la terre, car tant que je l'ai porté, tant j'ai veillé à sa garde ; j'ai travaillé à vouloir être délié de ce soin, et à être dépouillé de ce très épais vêtement. Je sais combien je l'ai trouvé lourd à porter, redoutable à vaincre, paresseux à enflammer et prompt à faiblir. Vous savez, Seigneur, combien il était porté à m'arracher aux pures contemplations ; combien il s'efforçait de me tirer du sommeil de votre charmant repos. Toutes et quantes fois il me fit souffrir de douleur. Chaque fois que je l'ai pu, Père débonnaire, j'ai résisté en combattant et j'ai vaincu avec votre aide. C'est à vous, juste et pieux rémunérateur, que je rends ce dépôt. Confiez-le à un autre, et ne m'opposez plus par lui d'obstacles. Qu'il soit conservé et rendu à la résurrection, afin que vous retiriez honneur de ses œuvres. Confiez-le à la terre afin de ne plus veiller, afin qu'il ne m'empêche pas de tendre avec ardeur et librement vers vous qui êtes la source d'une vie de joie intarissable » (saint Augustin, *De vera et falsa poenit.*, c. VII).

Après ces paroles, une lumière éclatante venue du ciel l'entoura pendant une demi-heure, en sorte que personne ne pouvait fixer

sur lui les yeux : et cette lumière disparaissant, il rendit en même temps l'esprit. Maximilla, l'épouse d'Égée, prit le corps du saint apôtre et l'ensevelit avec honneur²⁴.

Envois d'ommo

En 1611, le père jésuite Louis Richeome publia un livre destiné aux novices du Quirinal : *Le livre de la peinture rituelle*²⁵. Le texte est composé d'une série de descriptions de peintures exposées dans la vieille église et dans les salles du novicial. Cette visite idéale s'ouvre avec le tableau d'un tel, un *Martyre de saint André* reproduit dans le livre sous la forme d'une estampe (fig. 32). La description et le commentaire de Louis Richeome nous permettent de mieux comprendre la signification exemplaire du martyre de l'apôtre dans le cadre du programme « initiatique » de la maison de probation du Quirinal.

Tableau premier de l'Église de saint André. Le Martyre de saint André. Ses prédications. Section I.

Il n'est besoin, mes bien aimez, de vous dire le nom de ce vénérable vieillard, attaché bras & jambes en croix, faisant le principal personnage de ce tableau, posé sur le maistre autel : La forme & la figure d'icelle croix, faicte en sautoir : cette ruque & barbe chenne, vous enseigne assez quel il est : & sans autre indice, vous sçavez pieça que c'est le glorieux Apôstre S. ANDRE, frère aîné de S. PIERRE et un des premiers disciples de IESUS-CHRIST : Patron de ce religieux Domicile, où vous estes esprovez en l'exercice de la vertu : et mis au manège, non des chevaux pour les sçavoir picquer, ny des armes corporelles, instrumens à tuer le corps, & bien souvent l'âme ; mais en l'Académie des armes spirituelles, qui donnent l'immortalité au corps, & la gloire éternelle à l'âme pour y estre dressez à la gloire du Dieu des armées, & devenir bons soldats, voire

Saint Andreau au Quirinal

encore bons Capitaines, tels que plusieurs en sont desja sortis. À la vérité vous avez l'excellent patron d'un brave guerrier, & valeureux combattant, en ce Sainct : Et si vous voulez imiter ses vertus & actions, vous ne pouvez failir de vous rendre bons chevaliers. (...) Or contemplez ce tableau : Voyez vous d'un costé ce noble vieillard, & de l'autre ce monde de gens, en nombre de plus de vingt mille, qui le regardent, en ont compassion, & admirent avec bonne raison son admirable patience ? Car ils le voyent endurer ce terrible tourment desja deux iours entiers, non seulement sans se fascher, mais aussi avec grand repos, & allégresse, que s'il estoit sur un lit mollet, traicté délicatement, & ne cesse en l'ardeur de ses angoisses, de presser son bon Maistre, & les délices du ciel. Il est attaché, non avec des cloux, mais avec des cordes, l'ayant ainsi commandé le tyran Aegée, afin que lentement tourmenté, il soit plus long temps, & plus griesusement tourmenté, hier il fut mis en croix, en laquelle il combat, & accroist les belles victoires gagnées devant cette cy, qui sera la couronne, & la dernière de toutes le peintre ne les a pas sceu représenter aux yeux, sinon par petites noettes, apprenés-les en passant, par un bref narré, comme simplement du Pinceau (...) ²⁶.

Suit une paraphrase du texte de la *Legenda aurea*, la prière pseudo-augustinienne que nous avons déjà citée, et enfin la description du tableau :

Description du tableau estant saint André en croix. Sect. V.

Mais avant que je vous déclare comment il a esté mis au supplice, & que vous enseigne sa mort victorieuse, je désire, que vous contempniez un peu le corps du tableau : car il vous représente la figure de sa passion avec un très bel artifice, conforme à la vérité. Vous voyez en cette peinture quasi tout le monde triste, les uns ayant les bras croisez, & les yeux fichez à terre, avec un visage morne, les autres levant les mains au ciel, & pleurans, ceux cy à genoux, & baissans la teste, ceux là à profil, regardant à costé ; les autres ayans la face entière, les autres la moitié ou le tiers l'un sur

Jacques de Voragine, *Legenda aurea sanctorum divini verbi*, (avant 1264), citations latines de l'édition dédiée à Antonio Ibanz, 1688. Éd. franç., *La Légende dorée*, trad. J. B. M. Roze, Paris, 1967, pp. 37 et sq.

25 L. Richeome, *Le livre de la peinture spirituelle*, op. cit.

Ibidem, pp. 3 et sq.

l'autre, en croissans, pour signifier la grande multitude de gens en-
lassez. Ceux qui paroissent en face portent chacun en leur visage
le ressentiment & la triste image de leur âme.

Ces vénérables docteurs, qui sont autour, en belle perspective,
habillez en Ecclesiastiques, montrans en leur contenance une
grande affliction d'esprit, sont les Prestres, et Diacres des Eglises
d'Achaïe, fidèles escrivains futurs de ce qu'ils auront veu en ce
martyre, pour le communier à toute la Chrestienté. Ce Port-en-
seigne, qui est là debout en morgue, & posture d'homme de guerre,
ayant la main droicte portée derrière, & tenant en sa gauche le
drapeau Romain, le cimeterre pendant du baudrier, & battant la
cuisse, monstre la cour, & suite du Proconsul, qui possible n'est
gueres loin de là : ce gendarme ne semble pas se soucier beaucoup
des paroles, & torments du martyr, non plus que plusieurs autres
Payens, qui sont meslez parmi les Chrestiens. Il regarde attentive-
ment le monde, qui accourt de toutes pars, tant de cheval, que de
pied, comme vous voyez là sus pres de la ville en petite figure ; car
ils sont assez asloignez du lieu.

Mais que faict ce glorieux vieillard garroté en cette croix ? Il
enseigne, il combat, il gagne la victoire, & donnera bien tost à la
bague, & au prix de la félicité. Il presche la cause pour laquelle il
endure ; il presche la foy de Jesus Crist, & sa croix, & dict qu'il
n'y a rien de plus glorieux en terre, qu'endurer pour ce Seigneur,
& confirme sa doctrine par bons effectz. Car il endure non seu-
lement avec patience, mais avec une extrême allégresse, & aussi
grande affection d'endurer tousiour d'avantage. Il est dedans les
roses, non aux torments : il endure & se plaist d'endurer ; ô mer-
veille du tou admirable, incogneue à l'incrédulité des humains : ô
doux IESUS quelle est vostre puissance, de rendre l'aspreté d'une
croix si gracieuse, & l'infirmité d'un crucifié, d'un patient, d'un
vieillard si vaillante ! Et quelles seront les délices de vostre para-
cieux ? O mes petits freres, si vous pouviez encor ouir & sentir la
langue de feu de ce vieillard & ses graves discours ! Le pinceau ne
pouvez voir : regardez son visage assuré, ses yeux levez au ciel,
sa bouche vermeille, & la sérénité de son front. Ne vous semble-
t-il pas voir qu'il se rit de ses tourments, & des Diables ses enne-
mys, qui luy procurent ? Que si l'ouvrier du tableau vous eût sçu
donner la peinture de ces Diables, vous les verriez maintenant

voltinger en l'air, enragez de despit : vous les verriez giter, romber
& se prendre les cornes, voyants un débile vieillard, un nonagé-
& se prendre les cornes, voyants un débile vieillard, un nonagé-
nère, garrotté pieds & mains en un bois, si vaillamment escrimier,
par de si belles démarches, & braver, & atterrer si brusquement à
chaque titre d'escrime, & les moquer en Capitaine victorieux. O
mes très chers freres, apprenez icy à admirer Dieu en ses Saints,
à l'aymer, & louer, apprenez à leur exemple, à bien combattre &
bien vaincre : voyez ayant les pieds & les mains liez, à guise de
vostre bon Patron ! Oyez comment !

Comment les Chrestiens, nommément les Religieux, com-
battent en croix victorieusement, pieds & mains liez. Sect. VI.

Quand ayants esté lavez des eaux sacrées du Baptesme, ou
faict les vœux, qui vous font un entier holocauste d'âme, & de
corps à l'autel de la divine Majesté, & que vous prenez le collier
& le train de la PAUVRETE, de la CHASTETE, & de l'OBEIS-
SANCE ; alors vostre corps est despoillé, vostre volonté, vos
mains, & vos pieds sont liez ; alors le MONDE est attéré sous
vos armes ; la CHAIR garrottée de vos liens, & la volonté, la plus
forte piece de vostre âme, n'est plus vostre, c'est celle de vostre
supérieur, qui vous régit, & ouvre en vous, & vous porte, & régit,
et la vostre âme, & n'est plus à vous, elle est consacrée à nostre
Seigneur ; & obéissant à ce qu'il vous commande par eux, vous
de vos supérieurs ; faisant ce qu'il vous commande au combat,
combattez en la croix, & vos pieds attachez marchent le Diable,
vos mains garrottées se remuent en la bataille contre le Diable,
contre le monde, & la Chair ; & si vous persévèrez vous gaignez
la victoire & le prix.

Mais retournons à nostre capitaine, que chacun de ceste multi-
tude admire, grands & petits, en le voyant si longuement et si puis-
samment endure l'effort des douleurs extrêmes de ce supplice ; toute
endurer nuit & jour, & sur la pointe des rigueurs de l'hiver.
Cette Dame à la perruque coulante, s'agenouille à ses pieds ; toute
affligée & tendant les bras, le pleure impatiemment, & monstre
en avoir un ressentiment remarquable. C'est à mon avis MAXI-
MILLE, Dame Chrestienne, & très-noble en la ville, qui enseve-
lira cy après honorablement le corps du martyr. Voyez cette autre
mère, qui abandonnant son petit, joignant la Croix, reproche aux

Payens leur barbare, sans avoir crainte de leurs armes ! Voyez tous les gens de bien tristes de ce spectacle, & indignez vous d'indignité, si bien qu'ils veulent détacher leur bon maître : hélas que gagneront-ils, il tire à la mort. Cet homme de bien qu'il est de zèle, ce soldat, qui hausse un baston pour le frapper, les autres maudissent Aegée, entre lesquels est même Stratoles son frère, converti depuis peu de jours à la foy : quelques-uns sont allez au palais pour le contraindre de la lâcher : le voyez arriver demy-mort, craignant la sédition : l'Apôtre entend les cris & paroles du peuple, & a desia apperceu Aegée fendant la presse ; Il l'exhorte encor à son salut, mais d'autre costé il requiert incessamment le peuple, & lui commande de n'entreprendre rien pour soy, & de laisser en croix. Plus instamment il prie IESUS CHRIST de ne permettre qu'il soit osté vif du bois, où il désire accomplir la course de sa vie à son imitation : il est exaucé : car plusieurs viennent immobles à le toucher, leurs mains & bras stupéfaits blable, est ce soldat, à la casaque de pourpre, portant en teste un gran pennache : Car il se courbe & regarde sa main demy-morte, estonné de tel accident. Voyez comment le pinceau le représente admirablement bien ! Or une grande et soudaine lumière descendue du ciel enveloppe le Martyr, & le rend invisible l'espace d'une demy heure, & comme elle remontera le Sanct ayant rendu descent, emporté dans la clarté de cette lumière au sein de la félicité, & de la gloire de celui, qu'il a servy, & qui dit, *Je suis la lumière du monde* : qui jusques à la fin a esté spectateur du combat de son fidelle champion²⁷...

Dans le texte de Richeome, André est présenté au novice comme accomplissant le dernier pas de sa « course à l'imitation » du Christ. Cet « athlète » de la foi sera d'autant plus novice cace dans la bataille et rapide dans la course à l'imitation de ceux de l'Apôtre. La ligature des membres est une image emblématique des vœux qu'il prononcera au terme des deux années de « probation » et, particulièrement, du vœu d'obeïssance.

27 *Ibidem*, pp. 14 et sq.

sance, renonciation volontaire à sa propre volonté, confiée à son supérieur, en tant que représentant du Christ. Nous retrouvons dans ce texte l'affirmation de l'étroite relation existant entre le processus de conformation et la « volonté passive ». L'initiation du novice passe par l'aliénation de la volonté – la « plus forte pièce » de son âme – à savoir de ce qui, avant d'entrer dans la Compagnie, le caractérisait en tant qu'individu. Paradoxalement, comme l'a remarqué Louis Marin, la constitution de l'individu comme sujet d'une expérience singulière du divin se réalise à travers un anéantissement de la volonté faisant émerger en chacun la même image : celle du Christ de la Passion²⁸.

La détermination proprement extatique de la dernière phase de la « conformation » de saint André se manifeste dans le texte de la *Legenda aurea*, comme dans celui de Richeome, non seulement dans la vision qui induit le saint à demander à Égée de ne pas le libérer et dans la lumière éblouissante qui l'enveloppe, mais aussi dans la prière augustinienne et dans la paralysie prodigieuse qui l'exauce, empêchant le retour du saint à la vie.

L'auteur de la peinture, si nous en croyons la description de Richeome et l'estampe qui la reproduit, a fixé l'événement de la paralysie dans la figure du soldat qui « se courbe & regarde sa main demy-morte, estonné de tel accident ». Dans le nouveau tableau d'autel de l'église du Quirinal, Guillaume Courtois semble, à première vue, avoir renoncé à la représentation de la paralysie, mais pour comprendre le sens de la peinture, il faut considérer, outre les différentes possibilités de segmentation narrative offertes par le récit du martyre, les principales variantes iconographiques contemporaines. Mis à part la peinture et l'estampe de la vieille église de Saint'Andrea, Courtois disposait en effet à Rome du cycle du *Martyre de saint André* de Mattia Preti à Saint'Andrea della Valle (1650-51) et de la célèbre statue de Duquesnoy, réalisée probablement sur un dessin du Bernin et disposée dans une des niches de la croisée

28 Cette question a été traitée par L. Marin au cours du séminaire sur l'émergence du sujet dans les *Essais de Montaigne*, tenu à l'École des hautes études en sciences sociales dans l'année 1988/1989.

de Saint-Pierre à l'occasion des travaux du transept (fig. 34)²⁹. Cette dernière œuvre, bien que n'étant pas une représentation du martyr du saint, est importante parce que, comme la statue berninienne de Longin, elle représente la figure de la sainte contemplant, en extase, la lumière divine qui émane de la stertre de la coupole de l'église.

Au début du siècle, Le Greco avait dépeint saint André appuyé sur la croix, occupé à une Sainte Conversation avec André François³⁰. Vers la moitié du siècle, le saint est représenté par Rubens, isolé, appuyé sur la croix et absorbé dans la contemplation³¹. La confrontation avec le tableau du Greco permet peut-être de comprendre la figure isolée du saint comme un acte de Sainte Conversation intérieure où la croix est l'attribut de l'apôtre mais est aussi un indicateur de la temporalité métaphysique de la scène : ni avant, ni après le martyre mais, comme dans les Saintes Conversations avec plusieurs saints, comme temps du monde. Le *Martyre de saint André*, peint par Rubens pour le *Real Hospital* de San Andrés de los Flamencos en 1639 et qui connut une grande diffusion grâce à de nombreuses gravures, est à ma connaissance le premier tableau coordonnant dans une scène unique l'invocation des chrétiens à Égée, son ordre de libération, les tentatives infructueuses de l'exécuteur, la vision d'André et la lumière qui l'entoure (fig. 31)³². La difficulté résolue par Rubens est celle de représenter la paralysie soudaine des bras des bourreaux sans recourir, comme l'a fait le peintre anonyme de la vieille église du Quirinal, à une figure anecdotique et séparée qui indique sa propre main. Le risque était naturellement celui de confondre le prodige avec

l'action contraire de lier, précédemment effectuée par les bourreaux. Rubens l'a évité « en montant », sur les bras musclés des gardes, des mains et des gestes ostensiblement et paradoxalement délicats. Le bourreau grimé sur l'échelle et agrippé à la croix tient la corde entre le pouce et l'index comme s'il tenait une fleur fragile. Un bourreau effleure le pied droit du martyr et indique avec l'index la ligature, tandis que l'autre approche la main gauche et montre sa main droite ouverte et impuissante. Mais la trace la plus manifeste de l'inhibition de l'action est inscrite dans la non-tension de la corde que le quatrième bourreau tente en vain de tirer pour défaire le nœud emprisonnant le saint à la hauteur de la taille. L'interruption des gestes des bourreaux est admirablement reliée à la suspension des autres actions représentées et contribue à l'effet global d'instantanéité de la peinture.

Mattia Preti disposait à Saint'Andrea della Valle de trois grands panneaux pour compléter le long de la courbe de l'abside le cycle des fresques commencé par Domenichino (1624-28) sur la demi-calotte et l'intrados du presbytère. La peinture de gauche représente saint André hissé sur la croix ; la peinture centrale, au-dessus de l'autel, le saint crucifié ; celle de droite enfin l'ensevelissement du saint. La segmentation de la scène en trois séquences successives a permis à Mattia Preti d'éviter toute confusion entre la crucifixion et le prodige de la paralysie : la première se trouve en effet représentée dans le tableau de droite et le second dans la peinture centrale où il est associé à la vision et à l'extase. Le développement narratif de la scène est en outre souligné par la répétition dans les trois fresques du personnage du bourreau, attachant le martyr dans la première, paralysé dans la seconde et transportant son cadavre dans la troisième³³. Le risque d'ambiguïté étant diminué, les gestes du bourreau paralysé peuvent être moins ostensibles que dans la peinture de Rubens.

Dans les années 1670, Bartolomeo Esteban Murillo réalise une transformation intéressante du *Martyre* de Rubens en re-

29

I. Lavín, *Bernini and the Crossing of Saint Peters*, New York, New York University Press, 1968.

30

Ce tableau, peint aux environs de 1604, se trouve aujourd'hui au Musée du Prado.

31

Cf. H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludvig Burchard*, partie VIII, Santi, n. 8, fig. 22, p. 4, Bruxelles, 1970.

32

Ibidem, n. 62, fig. 109, p. 87 ; y sont reproduites une copie se trouvant au British Museum (n. 62 b, fig. 111) et une des nombreuses estampes éditée par J. Diereckx (n. 62 b, fig. 112).

33

Ce détail m'a été indiqué par Francesco Caveri que je remercie ici.

grouillant les chrétiens dans un triangle d'ombre à gauche du tableau et les soldats sur la droite tandis qu'André, que les bourreaux sont en train d'attacher, a le visage tourné vers le ciel où, comme dans la peinture de Rubens, deux anges lui tendent la palme, la partie supérieure de son corps étant enveloppée d'un halo de lumière (fig. 33)³⁴. Contrairement à ce qui arrive dans le tableau de Rubens, dans la peinture de Murillo le bourreau dans le solidement dans la main la corde tendue. Le moment initial du martyre et sa conclusion sont ainsi condensés : tandis que les bourreaux finissent de l'attacher, le martyr est déjà enveloppé par la lumière divine. Le peintre sévillan a fait l'économie de la paralysie prodigieuse et de la vaine tentative de libération. Guillaume Courtois semble proposer à nouveau avec quelques variations mineures le schéma de Murillo, déplaçant toutefois le cavalier (Égée ?) derrière la croix. Cependant, comme Preti et contrairement à Murillo, il ne représente pas les bourreaux dans l'acte de lier André, mais un seul soldat qui ne fait qu'effleurer la cheville dans cette vaine tentative de le libérer. Tout en ne réalisant aucune variation importante ni sur le plan de la peinture, ni sur celui de l'iconographie, le tableau de Courtois est le résultat d'un certain nombre de choix précis à partir des possibilités offertes par la tradition textuelle et picturale du martyre de saint André.

Toutes les peintures de notre série associent toujours à l'irradiation lumineuse la vision du saint qui, dans le texte de la *Legenda aurea*, la précédait. Dans la statue de Duquesnoy à Saint-Pierre (1629), la caractérisation proprement extatique de la figure d'André est donnée par le bras gauche qui s'abandonne et par la bouche à demi-fermée, deux traits que le Bernin a repris pour la statue en stuc du martyr en apothéose réalisée par Raggi sur le tympan de l'autel de Sant'Andrea au Quirinal. L'attitude extatique du saint André de Duquesnoy a été décrite ainsi par Bellori :

Stà il Santo Apostolo con la testa elevata in atto di rimovere il cielo : dietro le spalle si attraversa la croce decussata in due

tronchi, & abbracciandone uno con la mano destra, distende aperta la sinistra in espressione di affetto, e di amore divino nelle glorie del suo martirio.

Le saint Apôtre se tient avec la tête dressée à contempler le ciel : derrière les épaules, les deux troncs de la croix s'entrecroisent, & embrassant l'un avec la main droite, il détend la main gauche ouverte en signe d'affection et d'amour divin dans la gloire de son martyre³⁵.

Dans la peinture de Courtois, comme chez Rubens et Murillo, l'extase de saint André est représentée comme concitante, non seulement à sa vision, mais aussi au point culminant de son sacrifice, la mort. Dans l'extase agonie de Lodovica Albertoni, nous avons vu comment le Bernin avait savamment associé la relation ambiguë du plaisir et de la douleur pour caractériser le statut paradoxal du corps de la Bienheureuse infusé par la Grâce. Dans la peinture de Courtois nous retrouvons, même si c'est à un niveau inférieur, la coprésence de la tension du corps, particulièrement des jambes, et de l'abandon de la tête et de la bouche. Toutefois, si le Bernin et Courtois ont préféré la solution de Rubens et de Preti à celle de Murillo, c'est parce que la différence, à première vue négligeable, entre le moment de la ligature et celui de la paralysie des bras des bourreaux, implique une conséquence décisive pour la détermination du statut du corps du martyr. La paralysie qui atteint les bras des bourreaux est en effet la conséquence miraculeuse de la prière (pseudo-augustinienne) d'André désireux de ne pas retrouver en même temps que la vie son corps et de ne pas se séparer de la vision et du halo de lumière qui l'enveloppe. Il est interdit aux bourreaux de suspendre la séparation de l'âme et du corps et d'interrompre la vision extatique d'André, deux processus qui en réalité sont deux aspects du même phénomène. Au moment de la paralysie des bras des bourreaux, saint André est encore vivant mais est déjà « sorti hors » de son corps et obtient de ne pas y retourner. Le prodige évite ainsi l'interruption de la « sortie » radicale de saint André hors de lui-même et semble trans-

34 Le tableau se trouve aujourd'hui au Musée du Prado.

35 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, op. cit.*, pp. 292 et sq.

la figure peinte à la figure sculptée est minime, comme si celle-ci avait à peine été libérée de ses liens. Ce petit « progrès » dans la narration permet cependant à la figure de *distendere* (« étendre ») les bras et d'ouvrir également les mains *in espressione di affetto e di amore divino nella gloria del suo martirio* (« en signe d'affection et d'amour divin dans la gloire de son martyre »). Pour reprendre la terminologie, spécifiquement intensive, utilisée par Bellori dans la description du saint André de Duquesnoy, Toutefois, comme nous l'avons déjà observé, l'état de tension et celui d'abandon sont tous les deux déjà présents et superposés dans la figure peinte. Pour cette raison, il est à mon avis plus intéressant de considérer la transformation de la tension et de la position des bras et des mains comme l'émergence explicite d'une configuration affective que le *gravissimo indumento* visible dans le tableau plutôt que comme un simple développement de la narration. Le dédoublement des deux figures rend visible cette superposition du « corps réel » et du « corps imaginaire » que nous avons déjà étudiée dans la configuration du corps extatique de la Bienheureuse Lodovica Albertoni. L'« âme » de saint André est son « corps imaginaire », déjà inclus en superposition dans son corps martyrisé, mais re-présenté dans la sculpture, séparé du « corps réel » (fig. 30, 35 et 36). Cette séparation des deux « corps » rend explicite la « sortie hors de soi-même » qui demeure implicite dans l'extase de Lodovica.

Dans le cadre du processus de conformation du saint au Christ, la transformation de l'attitude dans le passage de la peinture à la sculpture semblerait indiquer un progrès marqué par l'abandon à la volonté divine et par la proximité du divin réalisée par l'envol de l'âme dans le ciel. Toutefois l'imitation du Christ est une conformation au Christ en tant que « *composito* » de Chair et d'Esprit, de corps et d'âme³⁶. Dans cette optique, le moment

le plus haut du processus de conformation est obtenu dans le martyre et non dans le « vol » de l'âme. Cependant l'« âme » en apothéose ne peut représenter l'extase du martyr qu'à la seule condition de prendre la forme d'un corps qui, bien qu'ayant dépassé la condition conflictuelle du « *composito* » d'âme et de corps, en conserve malgré tout la configuration. La « contenance » des deux représentations, marquée par la répétition parfaite du visage de saint André, révèle que le martyr a déjà accédé, en tant que « *composito* » de corps et d'âme, à la contenance que la figure abandonnée de l'âme re-présente et simplifiée pour l'observateur extérieur. Le destin glorieux du saint, explicité par l'apothéose de l'âme, était lui aussi déjà inscrit dans le cadre comme dans la gloire angélique entourant l'apôtre dans la peinture. La statue en stuc ne représente pas en effet, comme on pourrait s'y attendre, le saint en gloire parmi les anges et les saints, mais le passage de l'âme de la terre au ciel.

L'âme en apothéose reste très proche du martyr extatique, tant conceptuellement que dans le développement temporel du processus. Elle représente un moment de la transformation et non sa conclusion. La situation transitoire de la figure sculptée se manifeste dans la solidarité matérielle et conceptuelle qu'elle entretient avec le nuage qui lui sert de support et dans la position qu'elle occupe à l'intérieur de l'espace architectonique. Les valeurs de légèreté, de protéiformité et d'évanescence du stuc circulent entre le nuage et le corps sculpté : l'« âme » assume

salent le terme *composito* dans le même sens. Par exemple, le Général Giovanni Paolo Oliva disait dans un intéressant sermon prononcé lors de la « vigile de saint Ignace » : « *Insuper in te Spiritus Domini, a-t-il dit à chacun de nous, celui qui nous a invités à sa croix et matutinis in vitam alium*. Nous devons changer non seulement la figure des membres externes, et nous satisfaire d'une certaine composition des membres très facile à obtenir et encore plus facile àayer. Pour vérifier l'Oracle, nous devons transsubstantier le « *Composito* » tout entier, autant l'âme que le corps, afin que, le visage sanctifié des rougeurs de honte et l'esprit purifié par la flamme de la charité, l'on puisse dire de chacun de nous : en prenant l'habit religieux il s'est déshabillé du vieux Adam, et apparaît, dans ses discours comme dans ses actes, transfiguré in *virtum alium* ».

ainsi la qualité d'un corps « nuageux » et changeant, sans poids et sans mesure définie. Dans son vol, elle a brisé le tympan du fronton du presbytère qui est la portion de l'architecture « restre » qui s'enfonce le plus dans la voûte « céleste » de l'église (fig. 39). Le drapeau « à la manière de Guido Reni » redessine et accentue la dynamique du choc et en même temps semble se substituer, comme un dernier obstacle dérisoire au mouvement ascensionnel, à la barrière architectonique « brisée » par l'ascension du corps. La déformation du tympan, conséquence du contact entre un corps « nuageux » en déplacement vers le ciel et la frontière séparant les deux régions cosmiques, est provoquée par la collision avec un corps « mou » et manifeste ainsi son caractère surnaturel. Bien qu'il soit désincarné et qu'il ait assumé des caractères « célestes », le corps en vol du martyr est encore impliqué dans le contact entre ciel et terre qui, sous une forme différente, est représenté dans la peinture. Cependant, dans la statue, l'extraction de la figure hors du contexte narratif, spatial et temporel du martyr est plus nettement accomplie de sorte que l'ascension de l'âme du martyr peut assumer les caractéristiques anhistoriques et extra-temporelles nécessaires à la détermination du « ciel » de l'église entière. C'est seulement à cette condition que le Bernin a pu associer à l'« apo théose » de l'âme de saint André celles, historiquement successives, mais également situées hors du temps du monde, de saint François Xavier et de Stanislas Kostka représentées dans les fresques des voûtes des chapelles. Il a en effet étendu à l'ensemble des éléments du corps architectonique de l'église les opérations de transformation caractérisant la relation entre le martyr et la Grâce divine.

Le rapport entre terre et ciel de la peinture devient, dans l'architecture, la relation entre la paroi et la voûte ; la lumière divine se matérialise dans la dorure lumineuse du « ciel » et pénètre sous forme de veines et de taches les parois fauves du maître de Cottanello. La relation conflictuelle entre le corps et l'âme de l'apôtre dans la peinture est reprise, généralisée et transformée dans la relation conflictuelle entre architecture et « décoration ». La « contestation » violente de l'architecture

reproduit en effet sur un autre plan et sous une forme différente le conflit entre le *gravissimo indumento* du martyr et son âme, le conflit entre le corps « architectonique » de l'église est investie de la structure du corps lumineux et vaincue par les forces architectoniques des corps agités par la Grâce : l'« âme » du saint, la lumière sous toutes ses formes et les anges. Toutefois, tandis que dans la peinture le corps résiste encore un instant à la sortie de l'âme, sur le tympan la résistance du corps architectonique à la sortie de l'âme est enfin vaincue.

Les anges, le cadre, les colonnes corinthiennes

Franco Borsi a justement noté qu'à Saint'Andrea au Quirinal les anges sont « en quelque sorte des instruments évidents d'une dialectique où les formes dotées de la capacité de voler servent à contester les formes naturelles dotées seulement de la capacité de peser et de contraster l'une avec l'autre »³⁷. Cette opposition atteint sa plus grande force là où les formes « graves » se trouvent alourdis à dessein et de manière exagérée, comme dans le « puissant » cadre de marbre du tableau d'autel, soutenu par un petit ange porte-lampe et par l'ange qui, en haut à droite, le prend dans les bras comme s'il en voulait en « mesurer » l'épaisseur (fig. 30). Une série intéressante de quinze esquisses sur trois feuilles conservées au *Museum der Bildenden Kunst* de Leipzig présente les différentes solutions examinées par le Bernin pour entourer le cadre par des anges (fig. 37 et 38). Selon l'ordre établi par Sharon Carter dans le catalogue d'une exposition réalisée par Irving Lavin à l'*Art Museum* de l'Université de Princeton, la première esquisse est celle qui occupe la moitié supérieure de la planche 86a du catalogue général de Brauer et Wittkower (fig. 37)³⁸. Dans ce dessin (n° 45, dans le

37 F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., p. 34.

38 I. Lavin, P. Gordon, L. Klingert, S. Ostrow, S. Carter, N. Courtright, L. Dreyer, *Giulio Romano's Bernini from the Museum der Bildenden Kunst Leipzig, German Democratic Republic*, Princeton, Princeton University Press and The Art Museum, Princeton University,

catalogue de Lavin) réalisé au fusain, les silhouettes des trois anges, les bords du cadre et les rayons derrière l'angle supérieur droit sont renforcés à l'encre. Un des anges tient la couronne et la palme, un autre, en vol devant le cadre, semble exercer une pression sur le bord supérieur tandis que le troisième dos appuyé sur le bord latéral extérieur, se retourne et prend dans les mains le bord du cadre. Dans la seconde esquisse, le bas à droite sur la même feuille, l'ange de droite a été retourné et a pris une position similaire à celle de l'ange en situ doré retenant le cadre entre ses bras près de l'angle supérieur droit du cadre de marbre. Il est intéressant de noter que, en pondance avec le « renversement » de l'ange dans la seconde esquisse, apparaît une série de lignes parallèles aux bords dessinant l'épaisseur latérale du cadre. La position de cet ange subira peu de modifications dans les trois esquisses successives (Brauer et Wittkower, n° 84 et 86 et, n° 45, 46, 47 du catalogue de Lavin) tandis que dans la dernière, le Bernin introduit une transformation qui peut être interprétée de deux façons : ou bien l'ange, abandonnant la préhension du cadre, adopte la posture d'accueil et d'attention pleine de compassion qui est finalement celle réalisée dans la voûte, ou bien il est transféré de droite à gauche et son action de simple soutien devient une action de poussée (Brauer et Wittkower, n° 85, n° 48 du catalogue de Lavin) (fig. 38). On ne peut cependant pas exclure que l'ange qui exerce une poussée dans le dernier dessin soit l'ultime métamorphose de l'ange en vol devant le cadre, présent dans toutes les esquisses précédentes et ici disparu.

Si nous acceptons cette dernière hypothèse, nous devons envisager que la position de l'ange en situ doré situé près de l'angle de droite du cadre de marbre est une atténuation de la violente poussée exercée dans la dernière esquisse ou une composition équilibrée des deux actions. Comme le note Sharon Cater, la dernière esquisse comprend presque tous les éléments de la réalisation définitive : les petits groupes de *putti*, les deux grands anges

1981, pp. 194-203, planches 45-48, et H. Brauer, R. Wittkower, *Die Zeichnungen, op. cit.*, n° 84a, 85, 86a.

sur les deux côtés, le *putto* à la palme et, étudié séparément, le système grand ange avec la couronne du martyr. Cette série de dessins démontre, s'il en était besoin, que le Bernin considérait la question du cadre et celle des anges qui l'entourent comme un unique problème plastique. La configuration du groupe des anges et du cadre, comme nous l'avons vu dans la chapelle Fonseca, est étudiée dans la perspective de la solution de trois problèmes : celle de la présentation du tableau, celui de sa délimitation et celui de la présentation « du raccord entre la spatialité du tableau et celle de la paroi sur laquelle il est suspendu³⁹ ». Dans la chapelle Fonseca, nous avons vu comment les anges incarnent jusqu'à l'excès les fonctions du cadre : ici le cadre lui-même est « excessif » : il est sujet à une hypertrophie dont il convient maintenant de comprendre le sens.

La présentation de la peinture assume deux caractéristiques opposées qui peuvent être exemplifiées par les deux grands anges sur les deux côtés de la peinture. Celui de droite, accompagné d'un *putto* en prière, regarde l'apôtre à l'intérieur de la peinture. Il invite l'observateur à regarder le martyr et lui « prend l'affect » correspondant à la scène. Celui de gauche au contraire prend dans ses bras le cadre imposant et semble fixer le regard sur son épaisseur comme s'il pouvait voir la scène à travers l'obstacle du marbre. Le premier ange présente la scène du martyr tandis que le second, révélant le poids et l'épaisseur du cadre, dénonce la matérialité de la peinture et, en même temps, « conteste » la matérialité du cadre lui-même en le traversant virtuellement de son regard.

L'image peinte est ainsi montrée en même temps comme un artefact, un objet doté de poids et d'épaisseur, et comme une scène « réelle ». La délimitation de l'espace de la peinture obéit également à deux règles contradictoires : la moitié supérieure « continue » au-delà du cadre tandis que la moitié inférieure est enfermée à l'intérieur de ses limites. La conjonction du ciel

39 Cf. C. Brandi, « Togliere o conservare », art. cit. ; pour la spatialité de l'observateur, voir le paragraphe 3e.

peint avec celui de la voûte est réalisée par le regard du martyr et par le geste d'indication de l'ange.

L'entrecroisement de la lumière naturelle de la lanterne avec la lumière « emblématique » des rayons dorés et avec la lumière de la peinture renforce cette continuité. De manière encore plus complexe et articulée que dans la chapelle Fonseca, les anges en forment une sorte de chaîne reliant le ciel du tableau à la gloire de la voûte (fig. 27 et 41). En plus des trois grands anges plus composites disposés deux bandes latérales d'amours de taille moyenne, deux spirales composées d'une multitude de chérubins engoulots en effet dans la voûte et deux groupes de têtes dans les nuages. Deux L'apparente confusion de la disposition des anges se cache une orchestration savante des positions des corps et des regards, articulée sur un jeu de variations autour des pôles dominants du haut et du bas. La perméabilité de la paroi de la voûte à la lumière divine et aux corps des anges se manifeste ici à travers le même « diaphane sculptural » que nous avons étudié sur la voûte de la chapelle Fonseca. L'opposition entre l'ouverture de la moitié supérieure de la peinture et la moitié inférieure, enfermée au contraire dans les limites du cadre, participe de l'ambiguïté du statut de l'image. La moitié supérieure est intégrée à la structure cosmique atemporelle de la voûte tandis que la moitié inférieure en est séparée.

La double relation de l'image à sa limite renforce l'importance de la césure entre les deux moitiés de la peinture et étend au-delà de la peinture, et à un niveau différent, la situation contradictoire du corps du martyr : encore lié aux limites de sa condition terrestre, déjà projeté vers le ciel au-delà de ces limites. Comme nous l'a appris Cesare Brandi, le raccord entre la spatialité de la peinture et la spatialité de la paroi, que ce cadre est appelé à orchestrer, dépend surtout de cette dernière⁴⁰. De ce point de vue, la situation d'exposition du tableau d'autel de Sant'Andrea au Quirinal constitue par de nombreux côtés une exception. Tout d'abord, en effet, seule la base du cadre est appuyée sur la paroi tandis que la moitié supérieure en est détachée pour laisser passer les rayons d'or derrière lui. En outre, la

40 *Ibidem*.

paroi est recouverte d'une mosaïque colorée d'un bleu dégradé qui devient toujours plus intense vers le bas. Franco Borsi fait remarquer que, bien que la contemporanéité de la mosaïque ne soit pas très certaine, le ciel d'un bleu dégradé existait aussi dans d'autres chapelles du Bernin⁴¹.

Ces surfaces qui, dans la tradition classique, ont surtout une valeur de mur et de fermeture deviennent des surfaces ambiguës qui sont à la fois des surfaces géométriques, répondant planimétriquement à des contenances précises, et des représentations de la non surface, du vide, du ciel ouvert⁴².

La paroi n'apparaît donc pas comme une surface fermée ni comme un plan, mais comme un « vide » qui a la substance légère du ciel.

Entre la spatialité des parois et la spatialité de la peinture se réalisent deux raccords différents : la moitié supérieure disparaît dans le fond céleste et lumineux sur lequel elle s'appuie tandis que la moitié inférieure se trouve suspendue en l'air et appuyée sur le vide, comme si sa profondeur illusoire était rejetée à la surface. Les rayons dorés traversent les limites du cadre, incarnent les nuages rougeâtres derrière la croix et réapparaissent enfin sur les deux côtés extérieurs. La pénétration de la lumière dans la peinture, de l'avant vers l'arrière et à travers le cadre, défie la fermeture du tableau et l'opacité du cadre, un épais même type que celui lancé par l'ange qui en traverse l'épaisseur par le regard. La perméabilité du cadre à la lumière se manifeste dans les taches et dans les veines blanches distribuées irrégulièrement sur les modénatures jusqu'à former un archipel filamenteux qui en confond le tracé géométrique. Dans le corps même de l'appareil de présentation de la plus abstraite, le présent, dans sa forme la plus générale et la plus abstraite, processus d'infusion lumineuse qui, à l'intérieur de la peinture, transforme saint André⁴³. Toutefois, les taches et les veines de

41 Par exemple dans la chapelle Alateona, modifiée au XIX^e siècle.

42 F. Borsi, *La chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., p. 35.

43 Au cours de l'analyse de la chapelle Fonseca, nous avons déjà vu

« lumière » dans le marbre constituent une nouvelle agression contre la force de fermeture et d'isolement que le cadre contribue malgré tout à exercer.

Pour évaluer plus complètement la fonction et la force du cadre, il faut imaginer la peinture appuyée sur le fond azur sans qui tendent à en désorganiser l'unité que grâce à la force sans doute de fermeture et d'isolement produite par l'imposant angle de marbre.

La transition, des rayons dorés aux veines blanches dans le marbre « infusé » du cadre, est le nœud où s'explique le sens et les colonnes corinthiennes du presbytère. La « contestation » que ces surfaces striées opposent à la structure tectonique de l'architecture acquiert alors une signification plus importante sur les colonnes corinthiennes du presbytère confirme cette interprétation : elles sont justement placées sur le prolongement des rayons dorés traversant les deux montants du tableau d'autel. Les zones blanches de revêtement de marbre des deux couples de colonnes sont en outre concentrées de manière justement la pression du poids de l'entablement et du tympan est la plus forte. Les imposantes colonnes corinthiennes où chromatiquement et conceptuellement mises en relation avec le puissant cadre de marbre du tableau d'autel : elles semblent subir la même hypertrophie pour la même raison : la force tectonique de chacune d'entre elles est d'autant plus grande que la contestation à laquelle elles sont soumises est plus violente. Contrastant avec les autres structures portantes de l'église, les colonnes « deviennent du marbre de Cortanello », suivant la même logique qui les fait grossir outre mesure : la proximité du lieu de la transformation du martyr les rend en effet perméables à la lumière et exige qu'elles soient plus « fortes » pour résister à son action (fig. 40). D'autre part, plus imposante est la force

comment le cadre propose à l'observateur une sorte de « protocole de lecture » de la peinture.

« contestée » par la lumière, plus sera évidente l'effection destructurante de son action.

Les colonnes et le cadre ont une fonction semblable : les premières encadrent le presbytère, le second la scène du martyre. La relation de correspondance formelle et fonctionnelle entre ces deux éléments de délimitation correspond à l'étrange relation entre ce qu'ils délimitent et présentent, le sacrifice eucharistique du Christ sur l'autel du presbytère et le sacrifice de charistique André, qui en est une imitation, dans la peinture.

Le rapport entre la peinture et le presbytère, rendu explicite par le haut crucifix de l'autel, ne s'arrête pas à l'analogie entre les deux sacrifices mais se noue puissamment dans l'entrecroisement des différentes formes d'éclairage des deux lieux. La séparation du presbytère avec le corps de l'église, son éclairage autonome, « à la Bernin », et l'imposant appareil de présentation de la peinture semblent justifier amplement ceux qui en définissent la spatialité en termes de scène théâtrale. Toutefois, comme nous l'avons vu, l'exubérance des dispositifs de présentation est telle qu'elle risque à chaque moment d'anéantir tout effet d'illusion, laissant émerger à sa place la matérialité et la nature postiche des éléments du « *composito* ». Les ambiguïtés de la situation de présentation du tableau d'autel sont en partie liées à la situation de l'observateur.

Le parcours initiatique du novice

Peinte sur la voûte de la lanterne du presbytère, la « vision » d'André, source de toutes les formes d'éclairage, est cachée à la vue de qui se trouve dans l'église par l'entablement du fronton. Pour la voir, ou mieux, pour l'entrevoir à travers l'écran de lumière ou d'ombre qui, selon les heures du jour, la voile par excès ou par défaut, il faut pénétrer dans l'espace du presbytère (fig. 41).

L'occultation de la fresque détermine un point de vue intérieur à la salle du presbytère qui correspond à celui réservé au prêtre officiant et qui s'oppose à un point de vue extérieur, ex-

clus de la « vision ». Entre le point de vue extérieur et celui qui est intérieur se dessine ainsi un dispositif avec deux positions dont la frontière est marquée par l'accès au presbytère et à la visibilité de l'image de Dieu le Père peinte sur la voûte de la lanterne. La réalisation de ce franchissement implique d'abord de perdre de vue l'« âme du saint en apothéose » – et la visible de l'intérieur du presbytère – et la scène du martyr qui vient se situer derrière le dos de l'observateur. Bien que la « probation » du novice soit une préparation indépendante de celle de l'ordination du prêtre, on ne peut pas ne pas relever la valeur « initiatique » du parcours entre le point de vue extérieur, d'où l'on assiste à la messe et d'où l'on contemple le sacrifice du martyr et l'envol de son âme, et le point de vue intérieur où se célèbre la messe et s'entrevoit, à travers un voile de lumière ou d'ombre, l'image du Père Éternel parmi les anges. La distinction entre le point de vue réservé à celui qui ne fait qu'assister de l'extérieur au sacrifice et le point de vue « intérieur » de celui qui le subit est d'ailleurs inscrite dans la peinture même, où les chrétiens regroupés sur la droite ne voient que le saint alors que lui seul voit Dieu le Père.

L'accès à la position d'officiant du sacrifice eucharistique et à la semi-visibilité de l'image de Dieu semble donc impliquer, pour qui pénètre dans le presbytère, la perte de la visibilité de la représentation du martyr et de l'envol de l'âme. La transformation du croyant en officiant, ou de celui qui assiste au sacrifice de l'extérieur en celui qui est sacrifié, semble donc étrangement conduire au renoncement à la contemplation du héros de sainteté que Richeome recommandait au novice dans son livre. Cette perte ne peut être comprise que si l'on considère que dans la célébration de l'eucharistie le prêtre est, d'un point de vue sacramental, « conforme » au Christ dans le sacrifice et n'a pas donc besoin de modèles intermédiaires. Mais il se peut aussi que le renoncement à la figure du « héros » corresponde plus profondément à un moment fondamental de l'expérience de conversion qu'Ignace propose au novice, en la calquant sur la sienne. Le récit de cette étape décisive se trouve dans

le témoignage recueilli par le Père Louis Gonçalves de la bouche même d'Ignace entre 1533 et 1535⁴⁴.

Dans son introduction à la récente édition française du *Récit* (1987), le père Jean-Claude Dhôtel (s. j.) situe ce moment de la manière suivante :

Désir ! Un mot qui ponctue les premières pages du *Récit* et qui, peu à peu, va être purifié : c'est d'abord celui de *marcher sur les traces des saints en faisant comme eux et même « davantage »* (n° 10, 12, 14, 18), puis de la perfection (n° 14, 35, 36) et de souffrir pour le Christ (n° 69), jusqu'à ce que soit dégagé celui qui motivera toute sa vie : le désir de faire « davantage » « pour la gloire de Dieu » (n° 14, 36, 85). Dès le commencement, Dieu et l'homme coopèrent, mais c'est Dieu qui dirige.

Il dirige d'abord en corrigeant. Car – et c'est une nouvelle leçon qu'Ignace paraît vouloir livrer – autre est l'homme et sa liberté inaltérable, autre est l'image qu'il se fait de lui-même et à laquelle il cherche vainement à se conformer. Il faut du temps pour se dégager de cette image qui a pris pour lui la figure des saints François, Dominique et autres modèles, d'autant que « l'ennemi de la nature humaine » (Ex. spir. n° 135) ne tarde pas à s'insinuer au cœur des « saints désirs » pour en pervertir le but. Ainsi commence l'aventure spirituelle de Manrèse qu'Ignace a longuement décrite en la recomposant pour mieux faire apparaître l'action de Dieu durant ces onze mois déterminants. Elle commence par cette sorte d'hallucination dont l'apparition lui fait tant plaisir tandis qu'il est affecté par sa disparition : une chose extrêmement belle où des sortes d'yeux resplendissent (n° 19). Elle s'achèvera par l'identification de cette image lorsque, ayant perdu sa puissance de séduction, Ignace est devenu capable de lui donner un nom : le démon (n° 31). Entre-temps, il a dû passer par la plus rude épreuve de sa vie, où l'image-modèle dans laquelle il se projetait s'est effondrée. Alors qu'il vivait « dans une grande égalité d'allégresse » (n° 20), « le Seigneur lui a retiré sa grande ferveur, son immense amour et sa grâce intense » (Ex. spir. n° 320), provoquant chez

44 L. de Loyola, *Récit écrit par le père Louis Gonçalves aussitôt qu'il l'eut recueilli de la bouche même du Père Ignace*, Paris, Desclée de Brouwer, 1988.

lui d'abord l'effroi devant cette « nouvelle vie » (n° 21), puis le sentiment d'être totalement abandonné au désespoir, en dépit de sa persévérance, au point d'être tenté de mettre fin à ses jours submergé par le « dégoût de la vie qu'il menait », jusqu'au moment où « le Seigneur voulut qu'il s'éveilla comme dans un rêve » (n° 25). Alors il renonça à l'image du héros de la sainteté, à partir des simples choses qui concernent le corps : sommeil, nourriture, aspect extérieur (n° 26, 27, 29). Il était prêt à se laisser enseigner par Dieu⁴⁵.

Ignace, qui avait pris l'aspect extérieur d'un saint, « abandonna ces excès qu'il faisait auparavant ; désormais il se coupa les ongles et les cheveux »⁴⁶. La « renaissance » qui fait toutes les caractéristiques de l'image de soi « comme un saint » semble correspondre au parcours entre les deux points de vue dans l'église de Sant'Andrea : de la contemplation de l'image modèle du martyr et de son destin glorieux à la renonciation permettant de recevoir l'enseignement directement de l'image. L'imitation du Christ au-delà de l'image du héros de Dieu, tel semble toutefois contredire le principe même du processus de conformation qui a guidé toute notre analyse et situe la position des Jésuites à la limite de l'iconoclasme. Selon cette hypothèse interprétative en effet, l'image du martyr, et finalement toute image-modèle, ne serait qu'un instrument long d'un parcours qui en prévoit l'abandon.

L'image du héros de sainteté est nécessaire à qui n'a pas encore affronté l'épreuve de la renonciation à l'image de soi « comme un saint », mais devient inutile et néfaste pour l'imité⁴⁸. Dans une étude consacrée à l'imagination dans les

45 J.-C. Dhôtel, « Introduction à Ignace de Loyola », *Récit, op. cit.*, pp. sq.

46 I. de Loyola, *Récit, op. cit.*, p. 86. Comparer ce texte à celui de G.P. Oliva, cité dans la note 36.

47 Cf. Le modèle élaboré par A. Van Gemnep, dans le sixième chapitre de son livre consacré aux rites de passage ; A. Van Gemnep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1969, pp. 137 et sq.

48 Ce mécanisme à deux positions est par certains côtés semblable à

Exercices spirituels et à la première tentative de les illustrer conduite par Jérôme Nadal, Pierre-Antoine Fabre a mis en évidence de manière convaincante la fonction proprement évigilante⁴⁹ qu'Ignace attribuait aux images ; elles doivent « purgatives » pour être ensuite « rejetées » le long d'un être « absorbées » pour être ensuite « rejetées » le long d'un parcours conduisant à une sorte de lieu mental vide⁵⁰. La dimension instrumentale et « purgative » de l'image du héros dans le *Récit* d'Ignace et de l'image mentale dans les Exercices, sont deux aspects d'une même conception qui semble similaire à celle qui règle les images fabriquées par le Bernin dans ses « composés » : ce qui importe, ce ne sont pas les éléments considérés isolément mais les processus dynamiques qui les traversent et conduisent virtuellement l'observateur à un dépassement ascétique de l'image, laissant la place à une expérience spirituelle individuelle située idéalement au-delà de l'imagination elle-même.

L'émergence de la matérialité de la peinture, conséquence de sa situation d'exposition et de l'hypertrophie de son appareil de présentation, signale la possibilité d'un observateur virtuel qui, comme Ignace dans son récit, se soustrait à la prise de pouvoir de la représentation pour rechercher une conformité au-delà de l'image.

Le spectacle du « composé » est conçu pour « mouvoir » celui qui reste sur le bord extérieur de son mécanisme. Dans son excès, il découvre cependant au novice, progressivement, sa nature d'image construite et lui présente, en substitution, l'image semi-invisible de Dieu le Père en Gloire. Cela ne veut pas dire que le croyant ordinaire voit le martyr de saint André comme si les personnages étaient de chair et d'os ou que le novice découvre la « supercherie » de la peinture. La représentation du martyr se présente en tant que telle, et, chacun en bénéficie, en tant que telle, dans le cadre des cérémonies et des prières personnelles. Mais c'est seulement à celui qui pénètre

celui de la chapelle Fonseca où existe une position du croyant non conforme à une position du croyant conforme.

49 P.A. Fabre, *Montogramme*, thèse cit.

dans le presbytère qu'il est concédé d'avancer à l'intérieur du mécanisme du « composto » et de contempler un type idéalement celle du martyr. L'adhésion au regard de l'Apôtre, comme une conformation plus intime, conduit le novice à tourner le dos à la peinture et à l'image de lui-même « comme à l'intérieur d'un « bel composto » dont il est le destinataire idéal et fait partie intégrante de son fonctionnement. Le regard se déplace idéalement du « spectacle » lumineux du tableau idéal tel et de la statue à l'image de Dieu le Père, presque invisible par excès ou par défaut de lumière. La « lumière à la Bernin » fonctionne en effet comme un réflecteur dans le premier cas et comme un voile dans le second.

L'occultation de la fresque confère à l'image de Dieu le Père un statut bien différent de celui du tableau d'autel. La première est une représentation qui se présente en tant que telle, la seconde, dans sa semi-invisibilité, est une représentation qui tend à sortir des limites mêmes de sa condition pour présenter l'Invisible en tant qu'invisible et irreprésentable. La fresque ne se soustrait pas au fonctionnement du « bel composto » mais constitue plutôt le lieu où se manifeste cette tension vers la sorte « hors de soi-même » déjà relevée dans les chapelles Fonseca et Albertoni.

Un « bel composto » 3

La composition du « composto de Sant'Andrea » comprend une partie des mécanismes que nous avons déjà étudiés dans les « composti » précédents. Par rapport au premier, certains points communs peuvent en effet être relevés dans la solution du problème de l'intégration du tableau d'autel dans la solution vaste schéma cosmique de la terre et du ciel ; par rapport au second, nous avons pu observer les différentes solutions apportées à la question commune de la représentation de la mort et de l'extase.

La lecture des analyses consacrées à l'église de Sant'Andrea par différents historiens de l'architecture, et en particulier par Franco Borsi, nous a conduit à approcher le « bel composto » à partir des questions soulevées par le conflit entre la structure architectonique et la décoration de l'intérieur de l'église.

L'étude de l'iconographie du tableau et de sa relation à la sculpture de l'âme d'André projetée sur le tympan de l'édicule presbytère a été donc orientée par la tentative de comprendre du presbytère « du tableau et de la statue étai lié à ce si le « groupe plastique » du tableau et de la statue étai lié à ce conflit et pouvait en expliciter et en préciser la signification. En effet, le « lancement » du corps d'André hors du tableau vers le haut, où comme un projectile il brise et déforme le tympan faisant obstacle à son vol, est la transposition la plus immédiate sur le plan figuratif du contraste qui oppose les « forces naturelles capables seulement de pesantier » de l'architecture aux forces « capables de voler » de la « décoration ». Le passage entre la peinture et la sculpture est un « saut » (c'est bien ici le cas de le dire) entre deux systèmes de représentation ressemblant par certains côtés aux sauts de la peinture à la sculpture des « composti » Fonseca et Albertoni. À Sant'Andrea, comme dans les deux autres « composti », la sculpture est une peinture « sortie hors d'elle-même », poussée au-delà de ses limites constitutives. La figure peinte s'extrait de la peinture et subissant un ensemble de transformations, devient une figure tridimensionnelle de stuc.

Comme nous l'avons vu, la condition de possibilité de ce processus d'extraction réside dans l'autonomie de cet ensemble d'action et de passion de la figure que Baldinucci nommait une « attitude »⁵⁰. Dans la chapelle Fonseca, l'attitude de Marie se transfère hors de la peinture, à l'ange et à Fonseca ; dans la chapelle Albertoni, l'attitude de sainte Anne se transfère hors de la peinture à Lodovica ; dans l'autel du Quirinal, l'attitude de saint André se transfère en dehors de la peinture à la figure sculptée du même André. L'identité des deux figures du saint rend possible une lecture séquentielle du passage de l'une à

50 Cf. La définition de F. Baldinucci, *Vocabolario toscano*, op. cit.

l'autre. Toutefois, on ne peut pas réduire cette transformation à sa seule forme, la plus simple et la plus radicale : l'âme laisse le corps du martyr pour monter au ciel. La confrontation à une statue où André « détiend la main gauche ouverte en signe d'attention et d'amour divin dans la gloire de son martyre », était déjà virtuellement présente dans l'attitude complexe du saint de la peinture⁵¹. Dans le tableau, le corps mortel du martyr – *gravissimo indumento* – et le corps imaginaire – l'âme dans sa configuration anthropomorphe – sont en effet déjà représentés et superposés. L'élévation de la croix dans la moitié supérieure du halo de lumière qui isole le corps du martyr et le choix de ce moment où André, en proie à la vision et proche de l'agonie, ne peut plus être délivré de ses liens et reconduit à la terre et à la vie, sont les conditions qui le font sortir de l'histoire, le « reste » dont il reste cependant le protagoniste principal pour le faire entrer dans une dimension « céleste » de contact avec le divin. André ouvre grand les yeux et entrouvre la bouche, son corps mortel a déjà pris une partie des traits caractéristiques de la configuration de son âme anthropomorphe, cependant, son corps est encore présent pour faire obstacle à la scène, le passage des deux dimensions de la peinture aux trois dimensions de la sculpture, au lieu de réaliser une augmentation *indumento corporel* qui en empêchait l'envol. Ce processus de dématérialisation du corps peint dans le corps sculpté, qui se produit par le passage de la couleur de la toile au blanc du stuc, ne se conclut pas définitivement avec la sculpture qui se sent un moment certainement plus avancé mais encore replié, voire dans le processus plus avancé mais encore transitoire dans le processus en acte.

La substance de la figure sculptée est en effet celle, « transitoire » et évanescente, d'un nuage, comme en témoigne la parfaite solidarité matérielle de la figure avec son support. Si nous continuons idéalement le dessin du tympan de l'édicule, dans la

51 Je cite G.P. Bellori, *Le vite*, op. cit., pp. 292 et sq.

forme qu'il aurait prise si l'âme en vol ne l'avait pas « brisé », nous voyons qu'une partie du nuage et la moitié inférieure des jambes restent incluses dans la corniche tandis que le reste de la statue est désormais au-delà de cette limite et se découpe contre le « ciel » doré de la voûte (fig. 39). La situation de la sculpture entre « ciel » et « terre » correspond exactement à celle du corps peint de saint André qui est enveloppé par la lumière jusqu'aux genoux. Ce nouvel élément de correspondance entre les situations des deux figures permet de comprendre comment dans le processus de transformation dynamique, réalisé dans le passage de la peinture à la sculpture, certains éléments importants ont été conservés. La reprise de la situation de la figure peinte dans la relation entre la sculpture et l'architecture assure la cohésion entre les trois composantes du « composto ».

La résistance que le *gravissimo indumento* tente, dans le tableau, d'opposer au vol de l'âme extatique, devient dans l'architecture l'obstacle architectonique que l'ascension du corps sculpté a rompu et déformé. Les deux composantes opposées qui, réunies dans la seule figure peinte, en déterminaient le pathos, sont distribuées en deux éléments distincts : la figure ascendante de l'âme de stuc et l'obstacle que lui présente inutilement le tympan de l'édicule. Dans ce passage, nous pouvons voir de près comment le Bernin extrait les éléments du conflit entre l'âme et le corps de la peinture et les redistribue entre la sculpture et l'architecture. Le transfert s'accomplit par l'intermédiaire d'une simplification de l'affect de la figure – qui conserve seulement l'abandon et la joie – et par l'investissement dans la structure architectonique du grand tympan de la valeur de limite associée à la condition mortelle du corps. Le passage de l'âme en stuc au-delà de l'obstacle interposé par le tympan traduit dans une scène narrative l'opposition la plus simple et la plus abstraite qui concerne dans l'architecture les relations entre les parois « terrestres » de l'église et sa voûte « céleste ». Il en résulte non seulement une détermination plus nette de l'ensemble des composantes de marbre de Cortanella comme « terre » opposée au « ciel » doré de

la voûte, mais aussi une sorte de pathos que l'architecture dégage dans sa rencontre avec la sculpture.

Le corps architectonique se laisse en effet traverser par l'âme en vol et manifeste son « patir » dans les marques blanches qui le pénètrent et en tachent la « peau » en s'offrant aux variations intensives d'éclairage. La logique qui gouverne la relation contre entre la statue et le tympan est la même que celle qui préside au conflit entre la structure tectonique des colonnes corinthiennes et l'« infiltration de lumière » que celle qui conteste la force. Les deux composantes architectoniques d'autant plus monumentales qu'elles doivent s'opposer à l'âme en l'absence de la sculpture et l'architecture est donc conçu en vue de la solution du conflit entre l'âme et le corps, encore irresolu dans la peinture. Il n'est à cet égard pas indifférent que l'âme soit un corps à trois dimensions car c'est seulement ainsi qu'elle peut vaincre efficacement la résistance opposée par les membres tridimensionnels du tympan et contenir dans ses bras ouverts l'espace ellipsoïdal de la voûte. Dans « embrassement » de l'espace vide de l'intérieur et dans sonatif de l'architecture intérieure de Sant'Andrea au Quirinal, la peinture sort hors d'elle-même pour « produire » la sculpture, à son tour, « génère », par son ascension et son embrassement, l'espace architectonique.

Le progrès accompli dans la solution du conflit entre l'âme et le corps, dans le passage entre peinture et sculpture, s'acconclut idéalement dans la translation du bas vers le haut et se « décoration » se fond dans la lumière de la voûte où l'or de la hors de lui-même, la lumière bigarrée de son « corps » et de Sant'Andrea au Quirinal et l'excède. L'architecture spatiale vouloir elle aussi « sortir d'elle-même », aller au-delà de ses

limites constitutives pour rejoindre la pure spatialité, sans limite, de la lumière. Le « spectacle » de la génération du « composito », dans le transfert de la peinture dans la sculpture et de la sculpture dans l'architecture jusqu'au dépassement de cette dernière dans la lumière, à toutfois un autre point de « sortie de soi-même » dans la fresque, cachée à la vue, de la voûte de la lanterne du presbytère. Ici, la source de la Lumière/Grâce – Dieu le Père en Gloire parmi les anges – est présentée couverte d'un voile de lumière ou d'ombre qui en compromet la visibilité. Cette image presque invisible, qui se situe à la limite extrême du domaine du visible et du représentable, se substitue pour l'« imité » à l'image resplendissante du héros de sainteté. Celui qui est appelé à superposer son propre regard à celui du martyr et à participer au sacrifice eucharistique comme sacrifié, et non comme simple témoin, doit passer à travers le renoncement à l'image de lui-même comme un saint et pousser l'année-tissement jusqu'à la frontière de toutes les identifications possibles. Alors seulement, selon l'enseignement d'Ignace, il lui sera donné d'entrevoir une image de lui non plus extérieure mais intime et secrète, et cependant identique à celle des autres « initiés » : celle d'une ressemblance imparfaite avec le Christ de la Passion. Cette étape fondamentale du processus d'« initiation » et de conformation du novice se situe au-delà de l'image, mais pas à l'extérieur du « composito » dont il est au contraire l'aboutissement extrême.

52 On peut supposer que les dimensions de l'édicule ont été établies en

fonction de la nécessité d'adapter les dimensions de la sculpture à celle de la figure peinte de manière à réaliser pleinement l'effet de projection hors du cadre.

CONCOURS INFINI DE PLIS

Les rayons de lumière du jour se transfigurent dans la divine, emblématique lumière du stuc doré, dans la blancheur des figures sculptées et de nouveau en lumière peinte, en lumineux filaments laiteux sur les surfaces jaspées des marbres, en lumière cachée à l'intérieur des corps peints, des corps de stuc, de marbre, de bronze, de chair.

La lumière imprègne les âmes qui se plient et se déplient, s'appuient sur les corps et les mettent en mouvement, les combient d'un affect irrésistible qui investit les plis des tissus, les ombres, les parois, les membres sculptés, les membres de l'architecture et ceux du dévot.

L'architecture prend forme entre lumière et ombre autour d'un corps sculpté ou d'une scène peinte. Les figures se détachent de la peinture, métamorphosées en sculpture de bronze, de marbre, de stuc. Les poses des anges, des saints, des bienheureux circulent, s'incarnent, s'individualisent, déformées par leur impact avec la matière.

Les attitudes des corps se transforment et se recomposent dans la contemplation du croyant, comme attitudes spirituelles : postures de l'âme. Les âmes des hommes se conforment à celles des anges, des saints et des bienheureux dans l'abandon à l'action divine. L'incorporation de la Grâce conduit à la « sortie hors de soi », l'âme abandonne son corps ou se meut à l'intérieur de son *gravissimo indumento* corporel, elle affleure dans la tension des membres, dans les plis des tissus, sur l'épiderme des marbres.

Infusion et extase, deux flux continus traversent les éléments hétérogènes du « composto », les mettant en tension et en détente. Les corps de Gabriele Fonseca, de Lodovica Albertoni

et de saint André, mais aussi les corps architectoniques et les corps des croyants sont des membranes sensibles déformées par la pression exercée de l'intérieur et par l'infusion provenant de l'extérieur. À la limite entre les deux courants, chaque corps oppose sa résistance spécifique, se décompose et se recompose en un équilibre instable de tension et d'abandon.

La « mécanique des fluides » qui gouverne le « *composito* » se développe à l'intérieur de la relation entre les deux composantes de l'attitude : l'agir et l'être agi ; l'action et la passion. Dans le transfert de la posture entre deux éléments du « *composito* » se réalise une scission. Tandis que dans la situation narrative d'origine, l'attitude comprend une action et une situation, dans le passage entre deux éléments se transmet la situation saine de passion alors que la composante d'action est neutralisée. Dans les nouvelles situations, celle-ci est progressivement réduite à la seule résistance à l'« action » de la passion. Quand l'attitude passe dans les marbres et dans les draperies, l'action est simplifiée, le mouvement est réduit au sens minimal de la gravité : tomber sous son propre poids ou soutenir un poids. La composante de passion réagit contre ce qui reste de l'action et forme plis et taches. C'est dans l'opposition et dans la présence de deux forces contraires qu'est produit l'affect qui traverse l'organisme du « *composito* ». Le pathos de l'architecture, comme celui des figures, jaillit du choc entre l'architecture, la sculpture : les colonnes corinthiennes de l'autel de Sant'Andrea se gonflent pour exercer leur action de soutien et la passion ; les figures, agissent et sont agies.

Le « *composito* » est traversé par un mouvement conduisant à la généralisation et à la simplification de l'affect dans l'architecture et par un mouvement contraire qui se déploie vers le pathos complexe et singulier des figures peintes et sculptées. Les passages entre les trois arts sont parfois eux-mêmes soumis à un régime « extatique » : les possibilités de chacun sont poussées à leurs limites constitutives, jusqu'au point où, « sorti hors de lui-même », un art se transcende en un autre. Le « *composito* » est fait de passages entre éléments hétérogènes,

de commutations entre matériaux différents, de conversions de divers systèmes de représentations. La dynamique interne entre divers systèmes de représentation. La dynamique interne spécifique d'un affect se fixe dans un emblème et s'explique dans un récit pour se transcender de nouveau en affect... La composition d'éléments codifiés avec des éléments plus ambigus, de composantes intelligibles avec des composantes sensibles, constitue le « *composito* » et détermine ses effets de sens et les modalités spécifiques de sa réception. Conduit par la dynamique du montage et par les dispositifs de présentation de la représentation, l'observateur accomplit un parcours de contemplation. Le croyant est virtuellement poussé à abandonner la consolation des images pour se laisser habiter par l'image intérieure, secrète, semblable et imitable, du Christ. Dans la contemplation, le « *composito* » tend alors à « sortir de lui-même », à présenter l'irreprésentable dans l'extase de la représentation. L'exercice de la volonté passive ou de l'aneantissement de soi comme dissemblable dans la « course à l'imitation du Christ » trouve, dans la *devotio moderna* de la seconde moitié du XVII^e siècle, des formes et des dénominations diverses. Les écoles de spiritualité précisent leurs positions dans la controverse sur la grâce efficace. Celle-ci induit l'âme à prendre une attitude essentiellement passive sous l'influence de la grâce actuelle et des dons du Saint-Esprit et la conduit à s'abandonner aux initiatives divines. L'entraînement offert par les Exercices de saint Ignace invite au contraire elle-même un effort essentiellement actif pour se conformer elle-même à l'idéal que Dieu lui inspire. Dans les années où le Bernin conçoit et réalise les trois « *compositi* », la controverse provoquée par le quietisme relance la polémique sur la passivité. La détermination de l'attitude de l'âme entre action et passion revient alors au centre de la discussion et amène les adjectifs, calcule les adverbess, sépare celui qui écrit que l'âme est entièrement tranquille et passive de celui qui affirme qu'elle est plus passive qu'active. Les auteurs spirituels recalibrent les degrés des « échelles de perfection », mesurent de nouveau l'intensité de l'union propre à chaque étape, multiplient les

précautions sans pour autant abandonner le modèle par tous : celui de la « course » à la conformité.

Les adversaires du quietisme – et particulièrement les suites – ne veulent pas se séparer de la grande tradition mystique de la fin du XVI^e siècle. Ils veulent remettre les Jé. dans les niveaux les plus bas de l'« échelle de perfection » reprendre toutes leurs prérogatives dans l'initiation « tant à l'oraison mentale. Mais si l'Église tient à affirmer que les dons d'union mystique ne s'acquiert pas mécaniquement avec l'exercice rapide de contemplation mis au point par Molinos, c'est pour mieux préserver l'authenticité des expériences miraculeuses de ses membres. Dans le dernier quart du siècle, les expériences extatiques se multiplient : on béatifie les martyrs de l'*Incendium amoris*, on glorifie les fondateurs de la dévotion « expérimentale » moderne : sainte Thérèse d'Avila, saint Jean Filippino Neri, saint Charles Borromée, saint François Xavier, saint Action et passion, attitude du corps et posture de l'âme, composition de la figure dans la représentation et composition de l'esprit dans la contemplation : l'âme et le corps ne sont jamais définitivement séparés. Le corps signifie l'âme et, même temps, lui résiste. L'âme veut abandonner le corps, mais demeure imaginaire ou anthropomorphe. L'affect qui circule à travers les limites du « corps de l'âme » et du « corps du corps » jaillit par vagues de la friction de l'un et de l'autre.

Passivité de l'âme, abandon des membres, activité de l'esprit, mouvement du corps. Conformité active et abandon passif, volonté passive et anéantissement actif. Le « composito » en général, et chaque « composito » différemment, se tend entre les deux pôles de l'« attitude » et, à sa manière, se décompose et se recompose entre action et passion. Les plis et les veines sont ses traits les plus purs, les expressions les plus simples et abstraites de sa construction « tensive »¹. Les figures sont

¹ Gilles Deleuze a élaboré le modèle du pli dans son dernier livre, consacré à Leibniz. Sa parution étant intervenue lorsque cet ouvrage était déjà presque achevé, je n'ai malheureusement pas pu lui consi-

des compositions singulières de plis et de taches, l'espace perceptible de l'architecture se plie et se colore entre la lumière et l'ombre. Le jeu entre l'emblème et la chair, entre le concept et le percept, entre le singulier et le général, forme également des ondes qui se superposent, en se dévoilant et en se cachant l'une l'autre dans un concours infini de plis.

ILLUSTRATIONS

créer une analyse approfondie. Cf. G. Deleuze, *Le pli Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.