



## LE CARDINAL ET LE CAVALIER : LA COLLABORATION D'ANTONIO BARBERINI ET DE GIAN LORENZO BERNINI SELON UN POÈME DU JÉSUIE CARLO BOVIO (1662)

Aline SMEESTERS (FNRS - UCL)

Le 2 février 1662, sous le pontificat d'Alexandre VII, un fabuleux spectacle en plein air, avec un décor éphémère et un feu d'artifice, se déroule sur les pentes du Pincio à Rome, pour célébrer la naissance récente (le 1<sup>er</sup> novembre 1661) du premier fils de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche<sup>1</sup>. Il ne sera pas question ici du caractère collectif de la réception de ce spectacle (qui a rassemblé une foule de spectateurs issus de toutes les classes sociales), mais bien plutôt de celui de sa production, dominée par deux grandes figures (elles-mêmes assistées dans la réalisation pratique par de nombreux hommes de métier): le cardinal Antonio Barberini, qui a commandité et financé l'événement, et le cavalier Gian Lorenzo Bernini, l'artiste le plus prestigieux de la Rome de son temps, à qui le cardinal a confié la conception globale et le suivi du projet. Or les rôles respectifs de Barberini et du Bernin ont été mis en récit dans un document poétique fascinant qui, à ma connaissance, n'a encore jamais retenu l'attention des chercheurs<sup>2</sup>, et qui sera au cœur de cet article : il s'agit d'un poème néo-latin du jésuite Carlo Bovio, récité au *Collegio Romano* peu après les faits<sup>3</sup>. Le poème sophistiqué de Bovio sera confronté à un compte-rendu plus classique (et déjà bien connu de la critique), en prose italienne, par Evangelista Dozza<sup>4</sup> – un texte qui, pour apparaître de nature plus « historique », n'en est pas moins marqué lui aussi par une reconstruction littéraire et idéologique de l'événement. Au-delà de l'indispensable mais toujours périlleuse reconstitution des faits, c'est surtout la représentation *littéraire* de cette collaboration de haut vol qui va retenir ici mon attention. Comme nous le verrons, les deux récits tentent de trouver un équilibre, non seulement entre les apports de Barberini et du Bernin, mais aussi entre des modèles conflictuels d'inspiration et de création artistiques (génie solitaire vs travail collectif, liberté de l'artiste vs respect de la commande, projet idéal vs adaptation aux contraintes matérielles...) <sup>5</sup>.

1 Sur cet événement, la synthèse la plus complète est fournie par Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma /1. La festa barocca*, Rome, De Luca, 1997, p. 407-412. Voir aussi l'article d'Elena Povoledo, « Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali », *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 1975, p. 499-518 ; et plus récemment, Karin Wolfe, « Protector and Protectorate : Cardinal Antonio Barberini's Art Diplomacy for the French Crown at the Papal Court », dans Jill Burke, Michael Bury (éd.), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Ashgate, 2008, p. 113-132 (spécialement p. 124-126).

2 Pour un aperçu des textes poétiques évoquant le Bernin, voir Tomaso Montanari, « Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino », *Studi Secenteschi*, 39/1, 1998, p. 127-164.

3 Carlo Bovio, *Regales plausus in Gallici Delphini ortu felicissimo ab eminentissimo principe Antonio Barberino S.R.E. Card. Camerario excitati. Elegia Caroli Bovii e Societate Iesu, dicta a Io. Baptista Giattino in aula maxima Collegii Romani*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662.

4 Evangelista Dozza, *Primi lampi della relatione delle festi e fuochi di giubilo fatti risplendere nel teatro di Roma, per la nascita del real Delfino di Francia, dalla generosità dell'emin. sig. card. Antonio Barberini, all'illustrissimo et eccellentissimo sig. il sign. Duca Cesarini*, Rome, per Stefano Cavalli, 1662.

5 La question de la façon dont il convient de penser les relations du Bernin avec, d'une part ses mécènes, ses commanditaires et les institutions au service desquelles il travaille (quelle place pour la liberté de l'artiste ?), et d'autre part les autres artistes de son temps et les exécutants des projets qu'il concevait (Bernin fut-il pour eux un « dictateur » ou plutôt un « régiste » ?), fait l'objet de nombreux débats : une porte d'entrée commode dans l'abondante bibliographie sur le sujet est constituée par les synthèses proposées au début des années 2000 dans la revue *Studiolo* par Evonne Levy (« Architecture and Religion in 17<sup>th</sup>-century Rome », *Studiolo*, 2, 2003, p. 219-



## L'ÉVÉNEMENT HISTORIQUE

Passons d'abord rapidement en revue ce que nous savons des principaux acteurs de l'événement, de sa chronologie, du dispositif éphémère mis en place et du scénario du spectacle du 2 février 1662.

Antonio Barberini (1607-1671), neveu d'Urbain VIII et frère cadet du cardinal Francesco Barberini, est nommé cardinal à l'âge de vingt ans<sup>6</sup>. En 1629, à l'occasion d'une mission diplomatique, il se lie avec le jeune Mazarin ; depuis lors, Antonio a toujours, dans les rôles politiques et diplomatiques liés à sa fonction de cardinal, misé sur un profil francophile, dans un paysage politique romain marqué par la rivalité entre le camp pro-français et le camp pro-espagnol<sup>7</sup>. De 1633 à 1644, il est cardinal « protecteur » de la France<sup>8</sup> ; c'est sous ce titre qu'en 1638, pour la naissance du futur Louis XIV, il organise à Rome des festivités éphémères dont la conception est, déjà alors, confiée au Bernin. L'élection d'Innocent X (1644) se révèle pour lui désastreuse : pour n'avoir pas soutenu le bon candidat aux yeux des Français, il perd le titre de protecteur de la France ; peu après, le nouveau pape jette la disgrâce sur la famille Barberini, reconnue coupable de graves irrégularités financières. Antonio parvient à se réconcilier avec la cour de France et fuit à Paris où il vit en exil pendant plusieurs années, bénéficiant de la protection de Mazarin devenu premier ministre. En 1653, la famille Barberini est réhabilitée et Antonio rentre à Rome où il se réconcilie officiellement avec le pape. À la même période, il est nommé par Louis XIV commandeur du Saint-Esprit, grand aumônier de France et évêque de Poitiers. En 1655, Fabio Chigi succède à Innocent X sous le nom d'Alexandre VII ; les relations du nouveau pape avec Mazarin, qui ne souhaitait pas son élection, sont d'emblée difficiles<sup>9</sup>. Après le décès de Mazarin en mars 1661, Louis XIV se montre tout aussi peu accommodant ; son représentant dans la ville éternelle, un certain d'Aubeville (à Rome de juin 1661 au printemps 1662), y mène une politique agressive contre le pape<sup>10</sup>. C'est donc dans ce contexte tendu, mais où la France catholique reste évidemment un partenaire incontournable de Rome, et un pays avec lequel Antonio Barberini continue d'entretenir des relations privilégiées, que s'inscrit l'événement qui nous occupe.

À la naissance du premier fils de Louis XIV (1<sup>er</sup> novembre 1661), le roi de France écrit de sa main une lettre au cardinal Antonio Barberini pour lui annoncer la bonne nouvelle, et lui rappeler aussi la magnificence avec laquelle il avait célébré, vingt-trois ans plus tôt, sa propre naissance ; la lettre arrive à Rome le 11 novembre<sup>11</sup>. Antonio fait aussitôt illuminer son palais et brûler des feux de joie sur la place. Nombre de palais et d'églises de Rome suivent l'exemple et présentent une façade illuminée pendant trois soirs<sup>12</sup>. Antonio est par ailleurs nommé nonce papal extraordinaire, avec la charge d'apporter personnellement à Paris les langes bénis par le

---

253, spécialement p. 244-245 sur le Bernin) et Tomaso Montanari (« Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani », *Studiolo*, 3, 2005, p. 269-298, spécialement p. 288-290 pour les questions qui nous occupent). Je me contenterai ici d'observer les représentations littéraires proposées par Bovio et Dozza.

6 D'abord cardinal *in pectore* en août 1627, puis officiellement en février 1628.

7 Sur la carrière pro-française d'Antonio Barberini, voir notamment : Karin Wolfe, *op. cit.*, *passim* ; Alberto M. Ghisalberti (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, tome 6, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, p. 166-170 (notice d'A. Merola) ; Michel Prevost, Roman d'Amat (dir.), *Dictionnaire de Biographie Française*, tome 5, Paris, Letouzey et Ané, 1951, col. 266-267 (notice de T. de Morembert).

8 Sur cette fonction, voir l'article d'Olivier Poncet, « Les cardinaux protecteurs des couronnes en cour de Rome dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : l'exemple de la France », dans Gianvittorio Signorotto, Maria Antonietta Visceglia (éd.), *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. 'Teatro' della politica europea*, Rome, Bulzoni, 1998, p. 461-480.

9 Voir notamment Ludwig von Pastor, *Storia dei Papi*, vol. XIV, partie 1 (trad. Pio Cenci), Rome, Desclée de Brouwer, 1961, p. 366 sq.

10 *Ibid.*, p. 374-375.

11 D'après Evangelista Dozza, p. 2.

12 D'après Dozza, p. 3, ainsi que d'après une lettre du 16 novembre 1661 de G.B. Muzzarelli, citée par Stanislao Frascchetti, *Il Bernini : la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Rome, Officina Poligrafica Romana, 1900, p. 253-254.



pape<sup>13</sup>. Pour l'organisation des réjouissances romaines, il fait appel une nouvelle fois au cavalier Bernin, qui jouit alors d'une immense réputation internationale ; c'est un des artistes fétiches du pape, pour lequel il travaille notamment à cette époque à la colonnade de la place Saint-Pierre. Pour la réalisation des festivités, le Bernin est assisté par Giovanni Paolo Schor (dit « Tedesco »)<sup>14</sup> et par le *fuocarolo* Marcello Gondi<sup>15</sup>. Les travaux ont déjà commencé le 16 novembre<sup>16</sup>, et s'étendent donc sur environ deux mois et demi, jusqu'à la fête du 2 février 1662<sup>17</sup>. Celle-ci couronne une nouvelle période de trois jours (31 janvier - 2 février) d'illumination du palais du cardinal, avec distribution publique de vin jaillissant des narines d'un grand Dauphin argenté<sup>18</sup>. Le 1<sup>er</sup> février, Barberini assiste d'abord au Te Deum célébré en grande pompe dans l'église de San Luigi dei Francesi ; puis, le soir, aux feux festifs organisés par les Français sur la Piazza Navona, également à l'occasion de la naissance du Dauphin – « petits préambules » à la grande fête du lendemain, selon les mots de Dozza<sup>19</sup>.

Le lieu choisi pour la fête du 2 février est loin d'être anodin. Les pentes du Pincio, qui s'élèvent depuis l'actuelle piazza di Spagna (avec la fontaine Barcaccia, création du Bernin et de son père en 1629) jusqu'à l'église et au couvent de la Trinité-des-Monts, ont l'avantage d'être visibles d'un peu partout dans Rome<sup>20</sup> ; mais elles sont aussi un espace emblématique des rivalités diplomatiques entre Français et Espagnols sur le sol romain<sup>21</sup>. Le siège de l'ambassade espagnole se trouvait depuis 1622 sur la piazza di Spagna. L'église de la Trinité-des-Monts, par contre, appartenait aux Minimes de Saint François de Paule et était placée sous la protection du roi de France. Mais le statut du couvent provoquait des tensions : la nomination par Alexandre

13 Signalé par Karin Wolfe, *op. cit.*, p. 124.

14 La collaboration est signalée dans la lettre de G.B. Muzarelli citée par Stanislao Frascchetti, *op. cit.*, p. 254 : *sara assistita l'opera da Gio. Paolo Todesco, il quale abita per l'apunto a piedi della medesima salita.*

15 Signalé par Dozza, p. 4 : recevant de Barberini l'ordre de faire appel à quelqu'un de *peritissimo nella Pirotecnica*, sans regarder à la dépense, le Bernin *ne scelse fra i piu periti Marcello Fuocarolo, come ingegnoso nell'inventioni, e diligente, e accurato nell'operare e nel disporre le materie incendiarie.* Cf. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca, op. cit.*, p. 408 pour le nom de famille.

16 Date de la lettre de Muzarelli au duc de Modène (Stanislao Frascchetti, *op. cit.*, p. 254), où il écrit : *Il Sig.r Card.e Antonio ha già principiato a far mettere i legni, e sulla Piazza avanti la porta della Chiesa della Trinità de Monti e sopra la Chiesa, e tra le Torri...*

17 Maurizio Fagiolo dell'Arco prétend que la fête avait été initialement programmée pour le jour de l'épiphanie. Il s'agit à mon avis d'une mauvaise interprétation de la remarque de Muzarelli selon laquelle les travaux étaient jugés de telle importance qu'ils se poursuivraient même durant les fêtes de Noël et le jour de l'épiphanie (*L'opera sara di tale considerazione che portera avanti sin sotto le feste di Natale, sotto il giorno ancora dell'Epifania*).

18 D'après Dozza, p. 5.

19 Dozza, p. 5-6, avec reproduction d'une gravure de Louis Rouhier intitulée *Machina de fuochi festivi fatti in piazza Navona per la nascita del Regio Delfino di Francia, dalli Rettori et Administratori della Chiesa di S. Luigi dei Francesi di Roma, li p° Feb° 1662*. Une autre relation, la *Relatione dell'allegrezze e feste fatte in Roma per la nascita del Delfino, all'illustriss. e reverendiss. sig. Monsign. di Bourlemont auditor della S. Ruota* (in Roma, per Stefano Cavalli, 1662) reproduit une autre gravure du même monument, qui porte la signature de D. Barrière ; cette relation propose aussi une description très détaillée (p. 2-6) des décors de San Luigi dei Francesi et de la machine de la Piazza Navona, qui est attribuée à Giovanni Andrea Carlone, « il Genovese » (p. 5). Selon Dozza, le Genovese serait plutôt responsable de peintures couvrant la façade de l'église (p. 5). Muzarelli fait sans doute allusion aux événements de la piazza Navona (mais en les attribuant – par confusion ? – au Bernin et à Barberini) quand il écrit, juste après avoir parlé de l'église San Luigi : *Adesso sta disponendo di far fuochi d'invencione, sù la Piazza, su li pensieri del Cau.re Bernini, per mezzo del s.re Card.e Antonio, e dispongano li teloni per dipingere tutta la facciata della Chiesa la quale si apparerà superbamente per il giorno della 1. e Tedeum che si canterà in rendimento di grazie.* Cf. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca, op. cit.*, p. 412-414 (qui date étonnamment l'événement au 2 février).

20 Dozza, p. 3 : *luogo per la sua grande e sublime situitate esposto al cospetto di tutta Roma ; cf. aussi la Relatione dell'allegrezze, p. 5 : il signor Cardinal Antonio [...] elesse per Iscena delle sue dimostrazioni il Monte Pincio, che vuol dire, hauer habilitato tutta Roma à servir di Teatro al bizzarro e sontuoso spettacolo che egli in quest'occasione hà voluto esporre alla vista d'ogn'uno.*

21 Alessandra Anselmi, « Les lieux des spectacles espagnols à Rome (piazza Navona et piazza di Spagna) : entre culture et affirmation du pouvoir », dans Charles Mazouer (éd.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr, 2006, p. 241-258 (p. 248-250).



VII d'un « bourguignon », sujet du roi d'Espagne, comme vicaire général des Minimes fut mal reçue par les Français<sup>22</sup>. Dans les années 1650-1660, alors que le palais de l'ambassade d'Espagne faisait l'objet de travaux d'agrandissement et de restructuration, les Français commencèrent à planifier la réalisation d'un escalier monumental sur la pente de la Trinité-des-Monts ; sur l'un des projets (qui fut rejeté par le pape), une statue de Louis XIV était même prévue au centre de l'escalier. Le cardinal Barberini leur suggérait en outre la construction d'un palais d'ambassadeur au sommet de la colline, qui constituerait une sorte de « citadelle » française<sup>23</sup>. À cette période, « la rivalité entre France et Espagne pour le contrôle du lieu commença à reposer sur la réalisation de somptueux spectacles qui se traduisirent par des dispositifs éphémères grandioses »<sup>24</sup> – comme précisément celui de la fête du 2 février 1662, à laquelle répondra quelques jours plus tard la « riposte » des Espagnols : des réjouissances spectaculaires données sur la Piazza di Spagna les 17 et 18 février, pour célébrer la naissance de l'infant Don Carlos (né le 6 novembre 1661).

Le dispositif imaginé par le Bernin (et connu par une gravure de Dominique Barrière)<sup>25</sup> était grandiose et visible de loin. Aux yeux des spectateurs, le décor apparaissait continu, mais en réalité il y avait deux « corps » distincts et bien séparés, notamment pour des raisons de sécurité. Au niveau supérieur, la façade de l'église de la Trinité-des-Monts était couverte d'une « gloire de nuages » avec en son centre un Dauphin céleste<sup>26</sup>. De part et d'autre, deux personnages, la Paix et Hyménée, tenaient une immense couronne illuminée au-dessus du Dauphin. Aux côtés de la Paix et d'Hyménée, quatre *Famae* prenaient leur envol, tandis que sous le Dauphin, quatre Amours jouaient avec un grand Lys illuminé. Les deux campaniles restaient visibles, illuminés et ornés de médaillons au centre desquels se lisaient les initiales des souverains, L et M (pour Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche). Au niveau inférieur, une machine pyrotechnique se déployait sur la pente du Pincio. Une partie des arbres qui couvraient la colline avaient été écimés et garnis de torchères, formant une ligne sinueuse qui partait du bas de la pente (et plus précisément de la fontaine Barcaccia) et, à mi-parcours, se divisait en deux branches, pour venir entourer le dispositif central : deux montagnes artificielles escarpées, séparées au centre par un gouffre d'où montaient des fumées. Sur les bords du gouffre, une grande figure de la Discorde était représentée en train de chuter. Certains arbres portaient des *cartelloni* remplis d'inscriptions poétiques ; il y avait enfin une grande figure représentant la Poésie (ou la *Fama*), portant un *cartello* de la plume de Lotti<sup>27</sup>. Les motifs ici mis en scène, renvoyant directement aux événements politiques récents (Paix des Pyrénées, mariage franco-

22 Madeleine Laurain-Portemer, « Mazarin, Benedetti et l'escalier de la Trinité des Monts », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 72, 1968, p. 273-294 : p. 276.

23 Karin Wolfe, *op. cit.*, p. 124; Madeleine Laurain-Portemer, *op. cit.*

24 Alessandra Anselmi, *op. cit.*, p. 249.

25 La gravure (dont un exemplaire est conservé au Museo di Roma, Palazzo Braschi) a été reproduite de nombreuses fois, notamment dans Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca, op. cit.*, p. 409 ; Alessandra Anselmi, *op. cit.*, p. 250 ; Karin Wolfe, *op. cit.*, p. 125 ; Elena Povoledo, *op. cit.*, ill. 2 ; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma, Laterza, 2001, ill. 113. On pourra la comparer avec une vue plus ou moins contemporaine de la pente de la Trinité-des-Monts « au naturel », sur un dessin de Domenico Castelli, ca 1642 (Cesare d'Onofrio, *Scalinate di Roma*, Rome, Staderini, 1974, p. 204, ill. 142), ou encore avec la gravure représentant les réjouissances faites au même endroit en avril 1687 pour la guérison de Louis XIV (où le dispositif entre les deux tours, avec des personnages portant une couronne, est assez semblable) (*ibid.*, p. 243 ill. 177 ; aussi dans Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca, op. cit.*, p. 533).

26 Pour cette partie, nous avons conservé des dessins préparatoires autographes du Bernin : voir Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca, op. cit.*, p. 411 et Heinrich Brauer, Rudolph Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, Keller, 1931, table 102.

27 Dozza, p. 4-5 et p. 8. Le récit de Dozza semble suggérer que les *cartelloni* sont portés par les arbres écimés, et que la figure de la poésie se trouve près de la Barcaccia. Sur la gravure de Barrière, ce sont les arbres intacts qui portent des cartels, et une figure féminine ailée, brandissant peut-être l'inscription de Lotti (mais dont seuls les premiers mots, *Galliarum Delphino*, sont lisibles), est représentée en plein vol au-dessus des arbres de la colline. La *Relatione dell'Allegrezze, op. cit.*, p. 7, parle d'une figure de la *Fama* à mi-colline, portant le *cartellone* avec le texte aussi cité par Dozza.



espagnol, naissance d'un Dauphin), étaient hautement conventionnels et typiques de l'iconologie monarchique française – sans doute avaient-ils été concertés « *in sede diplomatica* »<sup>28</sup>.

Le 2 février, la fête commença en fin d'après-midi, avec un petit concert et des rafraîchissements offerts aux invités de marque (qui avaient pris place dans trois « palchi » montés sur une maison face à la colline), pendant que l'on allumait les nombreuses torchères. Le peuple avait envahi les lieux en foule, se juchant sur tous les points élevés pour avoir une meilleure vue du spectacle. À la tombée de la nuit, le signal du feu d'artifice fut donné : des éclairs jaillirent de partout, le gouffre vomit des flammes, des globes enflammés tombèrent sur la Discorde qui semblait à tout moment près de basculer dans le précipice. Le feu d'artifice dura plus d'une heure. Une fois le spectacle achevé, le petit peuple s'empara de tous les restes de bois et de cire, et le cardinal réagit à ce pillage avec bonhomie.

## LES RECITS DE DOZZA ET DE BOVIO

Les événements donnèrent lieu à plusieurs comptes rendus, dont le plus long et le plus travaillé est celui d'Evangelista Dozza, dédié au duc Cesarini<sup>29</sup>. Sur Dozza (qui signe la lettre dédicatoire à Rome le 7 février 1662, cinq jours à peine après les faits), nous savons peu de choses, sinon qu'il était libraire à la piazza Navona et habitué à la vente des relations de festivités<sup>30</sup>. La relation qui nous occupe est un récit chronologique en langue italienne, qui part de la naissance du Dauphin (p. 2), pour raconter ensuite l'arrivée de la lettre annonçant la nouvelle au cardinal Barberini, la décision de ce dernier d'organiser de grandes réjouissances (p. 3), la mise en œuvre des travaux (p. 4), les événements du premier février (messe et Te Deum à San Luigi dei Francesi, petit feu d'artifice sur la piazza Navona, p. 5-6), et enfin ceux du lendemain, qui occupent les cinq dernières pages : Dozza fait la description du dispositif (p. 7-8), raconte l'attente du spectacle en début de soirée (p. 9), le spectacle lui-même (p. 10), et enfin la mise à sac des restes par le peuple (p. 11).

Bien différent est le texte proposé par le jésuite Carlo Bovio (Asti 1614 – Rome 1705)<sup>31</sup>, alors professeur de rhétorique au Collège Romain<sup>32</sup>. Bovio s'est illustré dans différents genres de circonstance en latin, notamment dans les célébrations de soutenances de thèses<sup>33</sup>, dans les

<sup>28</sup> Elena Povoledo, *op. cit.*, p. 516.

<sup>29</sup> Voir Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca, op. cit.*, p. 412, qui donne la liste des relations et qualifie celle de Dozza (cf. note 3) de *molto esauriente et condotta con audace spirito retorico*. La *Relatione dell'allegrezze, op. cit.*, se consacre en fait surtout aux événements du 1<sup>er</sup> février (pages 2-5 et gravure p. 6) ; le spectacle du Pincio n'occupe que le bas de la page 5, la page 7 et le début de la page 8 ; le nom du Bernin n'y est pas cité. Le *Breve panegirico in lode del nouo nato Delfino primogenito della Maestà Christianissima, e delle feste celebratene in Roma, dedicato alla santità di N. Sign. Papa Alessandro Settimo* de Benedetto di Virgilio (Rome, Stamperia della R. Cam. Apost., 1661) est rédigé sous forme poétique et n'évoque les réjouissances que de manière allusive.

<sup>30</sup> D'après les indications imprimées sur d'autres ouvrages des mêmes années, par exemple la *Vera et esattissima relatione del trionfal possesso della santità di N.S. Alessandro VII...*, Rome, per Ignatio de' Lazzeri, 1655, *ad istanza d'Evangelista Dozza Libraro in Piazza Navona* ; ou encore l'*Esatta relatione dell'ingresso del Rè Christianissimo Luigi XIV e della Regina Maria Teresa d'Austria Infanta di Spagna nella Città di Parigi...*, tradotta dalla stampata in Parigi, Rome, per il Moneta, 1660, avec l'indication : *Si vendono in Piazza Nauona da Euangelista Dozza all'insegna della Colomba*.

<sup>31</sup> Sur Carlo Bovio, voir Carlos Sommervogel (dir.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, tome 2, Bruxelles, Schepens, 1891, col. 60-65.

<sup>32</sup> Ricardo García Villoslada, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Rome, Università Gregoriana, 1954, p. 336.

<sup>33</sup> Carlos Sommervogel, *op. cit.*, n°1, 2, 6, 14, 24. La troisième partie du *Rhetoricae suburbanum* de Bovio (Rome, Tizzoni, 1676) rassemble sous le titre d'*Odaeum* des poèmes de l'auteur mis en musique et chantés à l'occasion de thèses et de *laureae* philosophiques et théologiques. Sur ce type d'événement, voir l'article de Louise Rice,



discours funèbres (notamment pour le décès d'Antonio Barberini lui-même en 1671)<sup>34</sup> et dans les poèmes de circonstance ; il est aussi connu pour sa production emblématique, et notamment son recueil de cent emblèmes en l'honneur d'Ignace de Loyola<sup>35</sup>. Dans le domaine de la poésie de circonstance, nous pouvons pointer un groupe de trois poèmes latins très proches dans le temps, qui ont tous les trois, d'après leur titre (*carmen habitum...*, *elegia dicta...*) fait l'objet de réceptions publiques au *Collegio Romano* : en 1660, Bovio compose un *poema heroicum* sur le retour de la paix (sans doute la Paix des Pyrénées, conclue en novembre 1659), poème prononcé sous les auspices du cardinal Antonio Barberini au Collège Romain<sup>36</sup> ; en 1662, il compose une élégie sur les réjouissances barberiniennes à l'occasion de la naissance de Louis XIV (c'est le poème qui va nous intéresser ici), élégie récitée par un certain Gian Battista Giattino dans l'*aula maxima* du Collegio Romano<sup>37</sup> ; la même année, il produit également une élégie sur les réjouissances organisées à Rome les 17-19 février 1662 par l'ambassadeur d'Espagne don Luigi de Guzman Ponce de Leon à l'occasion de la naissance de l'infant d'Espagne (don Carlos), élégie récitée elle aussi dans l'*aula maxima* du Collegio Romano, cette fois par Girolamo Tolomei<sup>38</sup>. Nous voyons donc d'une part que Bovio est visiblement en bons termes avec le cardinal Antonio Barberini (qui dans ces années est décrit comme particulièrement proche des jésuites)<sup>39</sup>, d'autre part qu'il veille à distribuer équitablement les fruits de sa Muse entre les monarchies française et espagnole. À part le poème qui nous occupe, rien ne permet de supposer une relation personnelle entre Bovio et le Bernin ; il est par contre bien connu que ce dernier était lié avec des membres haut placés de la compagnie de Jésus, comme le cardinal Sforza Pallavicino et (de façon plus éloignée) le général jésuite Oliva<sup>40</sup>.

Remarquons enfin que Bovio n'est pas le seul jésuite du Collegio Romano à célébrer poétiquement les réjouissances orchestrées par Barberini : son jeune coreligionnaire de vingt-trois ans Giovan Lorenzo Lucchesini improvise la nuit-même un poème latin de 217 hexamètres inspiré d'un détail climatique : l'absence de la lune, cachée derrière les nuages, pendant la durée du feu d'artifice (à en croire le titre, le poème aurait été prononcé par son auteur dès le matin suivant au Collegio Romano)<sup>41</sup> ; le même Lucchesini compose un peu plus tard un vaste

---

« Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano », dans John W. O'Malley et al. (dir.), *The Jesuits : Cultures, Sciences and the Arts*, Toronto, University of Toronto press, 1999, p. 148-169.

34 Carlos Sommervogel, *op. cit.*, n°4, 5, 18, 21 (*In funere eminentissimi principis Antonii Barberini S.R.E. Cardinalis Camerarii etc. honorarii tumuli ac funebris pompae descriptio et oratio habita a Carolo Bovio ex Societate Jesu in templo domus professaes ejusdem societatis*, Rome, typis Nicolai Angeli Tinassii, 1671).

35 Carlos Sommervogel, *op. cit.*, n°8 : *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuriis expressus a Carolo Bovio S.J.*, Rome, Ignatius de Lazeris, 1655 (cf. récemment Johannes Kandler, « Rite de passage. Observations on liminality and transformation in Carlo Bovio's *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuriis expressus* », dans Pedro F. Campa, Peter M. Daly (dir.), *Emblematic Images and Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler S.J.*, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2010, p. 29-46). On trouvera d'autres productions emblématiques de Bovio dans son *Rhetoricae suburbanum*.

36 Carlos Sommervogel, *op. cit.*, n°11 : *Pacis restitutae felicitas. Carmen heroicum Caroli Bovii e Soc. Jesu, habitum sub auspiciis eminentissimi principis Antonii Barberini S.R.E. cardinalis camerarii, in Romano ejusdem Societatis Collegio*, Rome, typis Angeli Bernabo a Verme, 1660.

37 Voir note 3.

38 Carlos Sommervogel, *op. cit.*, n°13 : *Regii Hispaniarum principis auspiciatissimus ortus regali festorum ignium plausu ab excellentissimo oratore regio D. Ludovico Ponce de Leon Romae celebratus. Elegia Caroli Bovii e Societate Jesu, dicta a Marchione Hieronymo Ptolomaeo in aula maxima Collegii Romani*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662.

39 DBI, tome 6 (1964), p. 166-170 (notice d'A. Merola) : p. 169.

40 Sur les relations entre le Bernin et Oliva, voir Rudolf Kuhn, « Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini », *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 64, 1969, p. 229-233.

41 Ioannes Laurentius Lucchesini s.j., *In lunam nubibus tectam dum Romae ab eminentissimo principe Antonio Barberino S.R.E. Card. Camerario festi exhiberentur ignes in honorem nati Galliarum Delphini : Carmen extemporale habitum consequenti mane in Collegio Romano*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662. Sur Lucchesini (Lucques, 17 juillet 1638 – Rome, 28 février 1716), cf. Carlos Sommervogel (dir.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, tome 5, Bruxelles, Schepens, 1894, col. 151-159. Le poème *In lunam* est la première publication connue de l'auteur.



*genethliacon* pour le Dauphin français, lui aussi *dictum in aula Collegii Romani*<sup>42</sup>. Si l'habitude de célébrer poétiquement les grands événements de l'Europe catholique a perduré au Collegio Romano pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, le pontificat d'Alexandre VII, grand amateur de poésie latine, devait constituer une période particulièrement faste pour ce type de manifestation<sup>43</sup>.

Le poème latin de Bovio, composé en distiques élégiaques et long de 338 vers, commence par évoquer la circulation de la joie provoquée par la naissance du Dauphin, une joie qui remonte de la France à Rome, mais qui descend aussi du Ciel vers la Terre (v. 1-40). Suit une longue scène de « conseil céleste » : Dieu annonce que le mariage de Louis et Marie-Thérèse sera bientôt béni d'une descendance, et il demande aux membres de son « Sénat » de combler cet enfant de dons ; face à l'enthousiasme général, et pour ne pas favoriser un saint plutôt qu'un autre, il décide que l'enfant naîtra à la Toussaint. Le vers 173 revient au thème des réjouissances, des *festi applausus* qui résonnent en France, dans le monde entier et plus encore dans les Cieux ; or Rome a célébré l'événement *in exemplum Romae caelestis* (vers 177-8). C'est ici que commence la seconde partie du poème consacrée aux réjouissances romaines. Un long passage en raconte la conception par le cardinal Barberini et le Bernin : c'est ce passage sur lequel je me concentrerai. Nous y voyons les deux protagonistes échanger leurs idées, mais aussi le Bernin être plongé dans une vision mentale, minutieusement décrite par le poète, qui n'est autre que le soi-disant modèle « céleste » des réjouissances ensuite mises en scène sur le Pincio.

En effet, dans une première discussion entre le cardinal et le Bernin, ce dernier suggère qu'un modèle à la hauteur de l'événement ne pourrait être fourni que par les cieux (v. 201 : *a caelo paria et superis exempla petendum*), en réponse à quoi le cardinal lui indique ce qu'il lui reste à faire : « Élève donc ton esprit jusqu'aux cieux, et tires-en un exemple, si cela t'est donné »<sup>44</sup>. Galvanisé par de telles paroles, le Bernin parvient effectivement, nous raconte le poète, à élever son esprit aux cieux (vers 207 : *rapit terris mentem, coelo evehit*) et l'éther répond à ses vœux en lui ouvrant ses portes (vers 209 : *annuit optanti reseratis postibus aether*). Commence alors le fascinant récit, long de 65 vers (jusqu'au vers 275), de cette soi-disant vision qui n'est autre que la préfiguration dans un cadre céleste des festivités de février : on retrouve ainsi la Paix et Hyménée qui couronnent le Dauphin, les *Famae* qui soufflent dans leurs trompettes, les petits amours qui jouent avec des lys, les lettres L et M qui brillent au milieu de palmes, le gouffre et la figure de la Discorde sur le point d'y tomber, et même les poèmes accrochés aux arbres (vers 249-254 et 267-270) et le vin jaillissant de la bouche d'un Dauphin (vers 271-274). Au vers 235, les mots *ecce tibi extemplo* marquent le début du feu d'artifice : grondements et éclairs lumineux envahissent le champ céleste et un combat de flammes y fait rage, pendant, précise Bovio, une heure entière (vers 247). Suite à sa vision, le Bernin revient auprès du cardinal et lui en fait un récit enthousiaste. Mais qui pourrait reproduire de tels spectacles sur terre ? Barberini est sans doute le seul dans la ville de Rome, et peut-être dans le monde entier, à en être capable (v. 281-284). Barberini, touché par ce discours, donne le feu vert au Bernin et lui promet de couvrir tous les frais.

42 Ioannes Laurentius Lucchesini s.j., *Serenissimo Galliarum Delphino, Ludovici XIV regis christianissimi filio, genethliacon, dictum in aula Collegii Romani*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662. Le poème est dédié à Antonio Barberini et, dans la dédicace, l'auteur fait allusion à son *extemporale carmen*, qui est donc antérieur au généthliaque.

43 Je rappellerai simplement ici les deux recueils de poésie latine publiés, le premier par le pape lui-même dans sa jeunesse (*Philomathi Musae juveniles*), le second par un groupe de sept poètes connu sous le surnom de *Pleias Alexandrina* en référence au pape Alexandre VII (*Septem illustrium virorum poemata*, Anvers, 1662 ; seconde édition augmentée, Amsterdam, Elsevier, 1672). Deux des poètes de la *Pleias Alexandrina*, Agostino Favoriti et Ferdinand de Fürstenberg, ont d'ailleurs aussi célébré en vers latins des œuvres sculpturales et architecturales du Bernin (le baldaquin, la colonnade de la place Saint-Pierre, la statue d'Enée dans les jardins de la villa Borghèse, le buste d'Alexandre VII, la fontaine des Quatre-Fleuves) (Tomaso Montanari, « Sulla fortuna poetica », *op. cit.*, p. 138-155).

44 v. 203-204 : « Tolle tuam », *Princeps inquit*, « vel in aethera mentem, / immo tibi exemplum, si datur, inde pete ».



La vision se concluait aux vers 275-6 sur le constat : « telles étaient les réjouissances que Bernin a vu donner dans les cieux en l'honneur du Dauphin ». Mais un peu plus loin, aux vers 295-296, le poète reformule cette affirmation en précisant cette fois que l'artiste reproduit à Rome « ce qu'il a dit avoir vu au Ciel, ou bien ce qui serait digne d'y être vu » (v. 295-296 : *quicquid et aut visum sibi dixit in aethere, dignum / est ibi vel cerni*). Cette nuance, qui vient mettre en doute la réalité de la vision et la réduit soit à une assertion de l'artiste, soit à une simple affaire de *decorum*, ne fait que confirmer l'impression d'invention ludique et peu croyable laissée au lecteur par le récit qui précède. Selon les critères de genre en vigueur à son époque, le choix de la forme poétique laissait à Bovio une certaine liberté pour représenter la réalité sous le voile de l'allégorie et de la fiction, et aucun de ses lecteurs contemporains n'aurait sans doute songé à prendre son récit trop au pied de la lettre. L'épisode, à l'in vraisemblance assumée, apparaît surtout comme un procédé littéraire, qui file poétiquement l'idée, le « *conchetto* » pourrait-on dire, exprimé par le Bernin lors de sa première rencontre avec le cardinal : pour un tel projet, il faudrait chercher l'*exemplum* dans les cieux (vers 201). Si elle relève donc principalement de l'invention littéraire, la vision mise en scène par Bovio n'en est pas moins, comme nous le verrons, représentative à la fois d'un certain imaginaire et d'un certain ordre de valeurs.

Les événements du 2 février, quant à eux, ne sont pas longuement développés par Bovio. La description du spectacle lui-même est évacuée en deux vers : le poète se contente d'écrire que, pendant une heure, les spectateurs admirent les *ludentes faces* (vers 313-314). Le dernier épisode du poème est celui de l'invasion de la scène par le petit peuple qui récupère les restes de cire et de bois, au point que toutes les traces du décor disparaissent du Pincio (vers 323). Mais cette rapine est accompagnée d'acclamations au cardinal Barberini (*vivat, io*) qui réagit avec bienveillance : ainsi, sa volonté de donner des réjouissances *in exemplum caeli* est entièrement accomplie, puisqu'il reproduit aussi l'attitude des Cieux qui se réjouissent davantage de donner que les hommes ne se réjouissent de recevoir<sup>45</sup>.

#### UNE LOGIQUE DU *DECORVM*

Chez Bovio comme chez Dozza, la collaboration entre le cardinal Barberini, parangon du mécène généreux et libéral<sup>46</sup>, et du cavalier Bernin, artiste au génie exceptionnel<sup>47</sup>, est placée sous le signe du souci partagé de rendre grandeur pour grandeur. Les réjouissances doivent faire honneur à la fois à la grandeur de la personnalité célébrée (le roi de France), à celle du cardinal qui les organise et à celle de l'artiste qui s'en fait le concepteur. Le cardinal, insiste Bovio, souhaite organiser des réjouissances dignes (*digna*) de la naissance princière ; il invite le Bernin à trouver des moyens festifs qui conviennent (*qui deceant*) à des réjouissances royales, et l'encourage à penser au roi qui en est le dédicataire<sup>48</sup>. Le Bernin pour sa part est sensible à la fois à la grandeur du monarque français et à celle de son interlocuteur le cardinal, dont la magnanimité est proprement royale<sup>49</sup>.

45 v. 333-4 : *coeli et in exemplum dans gaudia, gaudia princeps / dando magis, populus quam capiendo capis*, cf. vers 21-22 : *gaudet / plus dando caelum, quam capiendo solum*.

46 Par exemple Dozza p. 3 : *l'innata generosità e splendida magnificenza del Cardinale* ; Bovio v. 179-180, où Antoine est qualifié par la proposition relative suivante : *nam cui magnanimum pro Gallis pectus, et instar / pectoris ingentis prodiga dextra calet...*

47 Par exemple Dozza p. 4 : *l'ingegno industrie e grande del Cavaliere Bernini* ; *il suo pellegrino sapere* ; Bovio, v. 189-190 : *Berninum, quem stans mansuraque virtus / Romulea clarum fecit in urbe...*

48 Bovio, v. 181-182 : *Digna ubi regali Delphini Antonius ortu / spargere Romulidis gaudia constituit...* ; v. 191-19 (à l'adresse du Bernin) : *Et, quibus exhilarem, dixit, Bernine, Quirites, / regia qui deceant gaudia, prome modis* ; v. 193 : *Et catus haec Regi cui meditare puta*.

49 Bovio, vers 195-198 (dans la bouche du Bernin) : « *Sequanicas* », *effatur Eques*, « *qui tractat habenas / in terras fama et robore quantus eat, / et tua praetera novi quae pectora magnis, magnanime Antoni, regibus aequa regis* ».





Le récit de Dozza rend le même son de cloche, à ceci près qu'il n'hésite pas à préciser que Barberini et le Bernin sont également chacun sensibles à leur propre réputation. Le cardinal a le souci de *potere in parte sodisfare alla beneficenza di quel gran Re, che l'aveva con suoi encomii tanto honorato* (p. 3), mais aussi de *sodisfare non meno al suo gran genio, che all'aspettatione di tutta Roma, solita ad attendere e a vedere da questo gran Cardinale memorabili attioni* (p. 4). Pareillement, le Bernin s'intéresse *non meno nella gloria del Cardinale, che nella sua riputatione* (p. 4).

Un dernier niveau de *decorum*, particulièrement sensible dans le poème de Bovio, est lié à la ville même dans laquelle les réjouissances sont organisées : les spectacles romains doivent correspondre, par leur faste, au statut d'une ville qui se veut le reflet terrestre de la gloire céleste<sup>50</sup>. L'idée que les réjouissances organisées par Barberini ont été faites sur l'exemple des cieux et de la « Rome céleste » sert de fil rouge au poème de Bovio : exprimée en entrée de la seconde partie du poème, aux vers 177-178 (*in exemplum Romae caelestis*), elle revient avant et après la vision céleste du Bernin (notamment aux vers 201, 204 et 286, 295-296), et encore au vers 333, à la toute fin du poème, où le *caeli in exemplum* sert de clé de lecture à la réaction de Barberini face au pillage populaire.

Ce recours à un modèle céleste est évidemment une façon de prodiguer des éloges au cardinal et à l'artiste. La position que le poème de Bovio leur attribue, juste en-dessous de Dieu et des saints, est éminemment glorieuse – mais aussi fondamentalement humble et pieuse, puisque c'est sur Dieu et ses saints que sont reportés aussi bien la responsabilité de la naissance du Dauphin (c'est l'épisode du débat céleste) que l'auctorialité des réjouissances romaines (c'est l'épisode de la vision). Il s'agit donc aussi de rendre une dimension spirituelle à ce qui aurait pu apparaître comme un acte politique et mondain. Le récit proposé par Bovio contribue ainsi à justifier le formidable déploiement de faste (et la grande dépense d'argent) consenties par le cardinal à cette occasion : Barberini ne fait que suivre l'exemple céleste, que reproduire sur terre un aperçu de la gloire qui caractérise les cieux. Un tel raisonnement est parfaitement cohérent avec la ligne de justification de la politique de grandeur artistique et architecturale du Vatican sous Alexandre VII<sup>51</sup>. Peut-être d'ailleurs la qualification des réjouissances barberiniennes comme étant proprement « célestes » avait-elle réellement circulé dans l'opinion publique ou dans certains cercles romains (*ceu fama est*, précise Bovio au vers 178), ou même avait-elle été encouragée par les protagonistes eux-mêmes (comme Bovio le laisse abondamment entendre, mais d'une façon tellement intrinsèque au scénario de son poème qu'on ne peut rien en conclure). Dozza ne thématise pas une telle comparaison dans son récit, se contentant de remarquer que les grandes machines du feu d'artifice étaient « *riputate per un miracolo del pellegrino ingegno del Cavaliere Bernini* »<sup>52</sup>.

#### UN ARTISTE « VISIONNAIRE »

Nous l'avons dit, la prétendue vision du Bernin file poétiquement l'idée selon laquelle des réjouissances dignes de l'événement célébré ne peuvent chercher leur modèle que dans les cieux. La carrière du Bernin était par ailleurs ponctuée d'œuvres dans lesquelles il donnait corps à des visions célestes ou mystiques (ou à des personnages plongés dans de telles visions), comme

50 Cf. aussi la *Relatione dell'Allegrezze*, *op. cit.*, p. 1 : le cardinal cherche à satisfaire à la fois *al genio della sua propria generosità* et au *sentimento* que Rome, *questa Città capo del Christianesimo e del Mondo, mostrava raggionevolmente d'havere per la nascita del maggior Prencipe del Christianesimo e del Mondo*.

51 À ce sujet, voir Maarten Delbeke, « *La fenice degl'ingegni* ». *Een alternatief perspectief op Gianlorenzo Bernini en zijn werk in de geschriften van Sforza Pallavicino*, Gand, Ghent University Press, 2002, chap. 3.2.4.

52 Dozza, p. 7. Notons que quatre années plus tard, le poème *Ad Sfortiam Pallavicinum apricatio Portuensis* (1666) d'Agostino Favoriti attribuera lui aussi, mais selon une modalité différente, une paternité céleste à une création du Bernin, en l'occurrence le baldaquin : celui-ci deviendra sous sa plume une œuvre des *superi* qui en auraient eux-mêmes coulé le bronze (Tomaso Montanari, « *Sulla fortuna poetica* », *op. cit.*, p. 145).



sa célèbre extase de Sainte Thérèse (achevée en 1652) ou, plus ancienne, sa statue de sainte Bibiane (1626, dans l'église romaine du même nom), qui a les yeux tournés vers une fresque de la voûte représentant Dieu le père. Dans le registre des mises en scène éphémères, on peut penser également aux apparats conçus par le Bernin pour des événements liturgiques, par exemple la dévotion des *quarantore* pour laquelle il imagine en 1628 un décor transformant une chapelle du Vatican en « gloire du Paradis », éclairée par plus de mille lumières cachées derrière de faux nuages<sup>53</sup>.

Dans le cas présent, Bovio attire notre attention, non pas sur l'œuvre achevée (qui d'ailleurs ne représente qu'indirectement les Cieux chrétiens), mais sur la « vision » préliminaire de l'artiste qui l'a rendue possible, une vision qu'il s'efforce de mettre en récit pour la faire partager au lecteur. Dans une telle entreprise littéraire, d'autres solutions poétiques traditionnellement associées à un effet d'hypotopose étaient à la disposition de Bovio, comme par exemple le songe de l'artiste ou son envol vers les contrées célestes. Il aurait pu aussi assimiler le Bernin à un véritable mystique sujet à des visions qui s'imposent irrésistiblement à lui – mais une telle image dans un tel contexte aurait sans doute été ressentie comme exagérée et hors de propos. Bovio opte finalement pour une vision à la fois clairement intérieure et explicitement distincte d'un songe, et aussi pour une vision qui est provoquée activement par l'artiste (*rapit mentem*, v. 207) et vécue *intento ore* (v. 276). L'expérience décrite peut faire penser, dans une certaine mesure, à une composition de lieu à la façon des *Exercices spirituels* ignatiens, familiers au poète aussi bien qu'au Bernin lui-même<sup>54</sup>. Plus largement, elle concorde aussi avec une certaine tradition occidentale qui s'est formée au croisement de la philosophie aristotélicienne et de la religion chrétienne, et qui est encore extrêmement vivace au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Suivant cette tradition, le mode opératoire idéal de la création artistique, celui qui sert même à penser la Création divine, consiste pour l'artiste à transférer dans la matière un modèle mental qu'il observe en lui-même (et qui est la version intériorisée du modèle extérieur dont se servent les débutants). Ce modèle mental (la « cause exemplaire » des philosophes de l'École ou encore, dans la théorie de l'art italienne, le *disegno interno*)<sup>55</sup> peut, selon les auteurs, se voir attribuer diverses origines de manière plus ou moins privilégiée (du reflet exact de l'expérience des sens à l'accès à une réalité supérieure, en passant par le jeu combinatoire et déformant de la *phantasia*, l'abstraction intellectuelle de formes idéales à partir des réalités concrètes, la déclinaison de motifs issus de la tradition ou encore l'invention de *concetti* ingénieux). Le caractère à la fois encomiastique et ludique du poème de Bovio ne semble toutefois pas permettre d'y voir un indice solide de la position du jésuite (et encore moins du Bernin) en cette matière.

Si l'on interroge sous un autre angle le texte de Bovio, on constate que la vision inspirante est provoquée par un processus en trois temps. L'impulsion est d'abord donnée par le mécène, le cardinal Barberini, qui met l'artiste au défi : « Eh bien, élève donc ton esprit dans les Cieux, et vois si tu peux y trouver un modèle » (vers 203-204). Quand il quitte le cardinal, le Bernin est « galvanisé par ces pensées héroïques » (*sensibus herois his excitus*, v. 205)<sup>56</sup>. C'est alors qu'il met en branle sa puissance imaginative et arrache son esprit à la terre, porté par un élan de désir (*ut cupit*, v. 208). Le troisième moment est constitué par l'acquiescement des cieux, qui acceptent

53 Voir par exemple Jennifer Tonkovich, « Two studies for the Gesù and a 'Quarantore' Design by Bernini », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n°1138, Janv. 1998, p. 34-37: p. 36.

54 DBI, 9, p. 269.

55 Pour le concept de cause exemplaire, voir par exemple la *disputatio XXV de Causa exemplari* du théologien jésuite Francisco Suárez (*Opera omnia*, tome 25, Paris, Vivès, 1861, p. 899sq.) ; pour celui de *disegno interno*, je renvoie aux nombreux travaux consacrés à Federico Zuccari depuis l'*Idea* de Panofsky.

56 Ce motif se poursuit d'ailleurs au-delà de la vision : le Bernin est capable aussi, à son retour auprès du cardinal, de lui transmettre ses idées et d'éveiller son enthousiasme : nous retrouvons le verbe *excire* (v. 285), mais cette fois-ci c'est de l'artiste au mécène que l'enthousiasme circule. Puis à nouveau, le cardinal transmet son enthousiasme au Bernin : v. 293-4 : *Eques haurit ingentes animos ex ore loquentis* (« Le Cavalier puise dans les paroles du Cardinal une immense énergie »).



de lui ouvrir leurs portes (v. 209 : *annuit optanti reseratis postibus aether*). La liberté et l'inventivité de l'artiste sont ainsi à la fois encadrées et exaltées par une subordination volontaire à l'autorité du mécène et à la volonté divine.

#### DE L'IDEE ORIGINALE A LA MISE EN ŒUVRE PRATIQUE

Le poème de Bovio situe toute la phase de l'*inventio* artistique dans cet épisode de la vision céleste du Bernin. Celle-ci, de façon assez remarquable, intègre déjà les supports naturels et architecturaux romains sur lesquels l'architecture éphémère viendra s'arrimer. Ainsi, aux vers 223-224, il semble au Bernin que tous les éléments qu'il a observés sont attachés (*praefixa*) sur la superbe façade d'un temple/d'une église (*superba fronte templi*) – dont la matière est certes irréaliste, puisqu'il s'agit dans la vision d'une église de diamant (*adamantis*). Le Bernin voit également une colline sur laquelle une autre colline est posée, et le poète précise que si la première colline est naturelle, la seconde est artificielle (vers 225-8). L'identification du Pincio et de la Trinité-des-Monts comme les scènes choisies pour le spectacle est donnée seulement aux vers 297-300. Le fait que ces noms de lieux apparaissent seulement après le récit de la vision du Bernin laisse penser au lecteur qu'ils ont été choisis après coup (comme correspondant particulièrement bien à la vision initiale), sans toutefois l'affirmer explicitement. Et aucun détail n'est donné dans la suite du texte sur les travaux, sur l'adaptation au lieu, ni sur les qualités proprement artistiques de la réalisation.

Le caractère particulier de la version des faits de Bovio apparaît plus clairement encore quand on la confronte au récit d'apparence plus réaliste, et plus sensible à la distribution des rôles entre mécène et artiste ainsi qu'aux défis artistiques de l'entreprise, que propose Dozza. Chez ce dernier, le choix du lieu est premier, et émane du mécène et commanditaire : tandis qu'il « médite de grandes choses » et cherche un lieu de la ville *che adeguasse il suo pensiero, e che potesse intieramente sodisfare a suoi vasti disegni*, le cardinal, *illuminato dal proprio intendimento*, a l'idée d'organiser les réjouissances sur le Pincio (p. 3). S'il fait appel au Bernin, c'est avant tout pour régler les problèmes d'adaptation du projet au site : Bernin est choisi parce qu'il sait *ridurre la piu irregolata e deforme situazione della natura ad obbedire ai precetti e alle regole del suo pellegrino sapere*. La phase d'*inventio* du projet est exprimée dans une tournure proche de l'ablatif absolu latin, qui ne permet pas de l'attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre : *consultato perciò, e ventilato ben bene il disegno e l'inventione (che ispiegasse nella nascita di questo nuovo Prencipe gl'effetti fortunatissimi che n'attendeava il mondo), si venne all'esecutione...*<sup>57</sup>

Chez Dozza toujours, le Bernin, au cours des travaux, ne cesse de perfectionner le projet initial, visitant continuellement le chantier et ajoutant sans cesse de nouvelles idées (*di continuo visitava il luogo, e aggiungendo sempre alle prime altre nobili inventioni...*). Il travaille à ce que toute la colline *servisse al suo disegno*, y compris les arbres qu'il fait écimer et transformer en porte-torchères (p. 4). Même chose pour le bâti architectural : les deux hauts campaniles qui flanquent la façade de l'église ne mettent pas l'*ingegno* du Bernin en échec : il trouve le moyen de les mettre, eux aussi, au service de son *disegno*<sup>58</sup>. Dans la description des pages 7-8, ce qui ressort de manière répétée, c'est la maîtrise des proportions et l'art de la perspective dont le Bernin a su faire preuve : le texte évoque ainsi deux statues « à la proportion irréprochable » (*con irreprensibile proportione*), remarque que le diadème est situé *in proportionata distanza*, que les deux corps de la machine paraissent conjoints quand on les contemple de la bonne distance,

<sup>57</sup> Comparer avec la formulation de Muzzarelli, dans Stanislao Frascchetti, *op. cit.*, p. 254 : le cardinal a *pensiero di far gran cosa, sul disegno fatto dal Cav. Bernini, che gli ha fatto il modello...*

<sup>58</sup> *Ne perche la gran facciata di quella chiesa fusse da due alti campanili fiancheggiata, valse all'impossibilitare all'ingegno del Bernino, che non facesse servire al suo disegno, e al finimento di questa prospettiva... i due alti e sollevati edificii...* (p. 7).



*caminando sul medesimo punto di prospettiva* (p. 7), ou encore que les arbres se rejoignent au pied des montagnes *con ordine prospettico* (p. 8).

Dozza se montre ainsi sensible aux solutions artistiques trouvées en cours de travail par le Bernin, tandis que le poème de Bovio résolvait tout d'avance dans l'évidence d'une vision offerte par les cieux. Mais tous deux, de façon différente, rendent hommage à la même qualité que leurs contemporains reconnaissaient au Bernin : son *ingegno*, sa capacité d'invention intellectuelle.

Considéré sous un autre angle, le récit de Bovio nous dit autre chose encore de l'art du Bernin. En nous présentant une vision initiale qui intègre déjà des aspects contextuels et matériels (plutôt qu'une vision éthérée et flottante, ou encore une vision prenant pour cadre une Jérusalem céleste, à laquelle seule peut renvoyer ici l'église de diamant), Bovio nous fait comprendre que le côté artificiel du dispositif n'est pas quelque chose qu'il faille cacher, qui doive idéalement disparaître entièrement aux yeux des spectateurs pour créer une illusion parfaite : au contraire, la rivalité entre l'art et la nature fait partie intégrante du spectacle, de même que l'arrimage sur un édifice sacré participe au sens des motifs présentés – et c'est déjà le cas dans sa version « céleste » des réjouissances. Transparaît ainsi un idéal d'œuvre d'art où les aspects du support et de la rivalité entre art et nature ne sont pas laissés dans l'ombre, mais au contraire mis en exergue : ils contribuent à la fois au sens de l'œuvre, et à sa qualité technique capable de provoquer l'admiration. Le Bernin a su tirer parti de la colline naturelle qui lui sert de cadre, ainsi que des deux tours de l'église qui auraient pu venir gêner son dispositif (c'est ce que dit aussi Dozza) : son génie a été, non pas de les faire oublier, mais de les intégrer au dispositif, et de leur faire faire sens<sup>59</sup>. La démarche attribuée à l'artiste est quelque part comparable à celle de Bovio lui-même qui, dans son tour de force poétique, choisit d'en laisser apparaître les ficelles qui en font paradoxalement un objet d'art consommé.

Quelques années plus tard, un contemporain du Bernin, l'abbé Butti, composant un quatrain italien sur son buste de Louis XIV, condensera en quatre vers la plupart des idées-forces du poème de Bovio : la méditation profonde de l'artiste en quête d'inspiration, l'importance du *decorum* entre l'objet artistique et la personne qu'il représente ou honore, et enfin la place accordée au support de l'objet (en l'occurrence, la base de la statue), lui-même appelé à faire sens :

Entrò Bernini in un pensiero profondo  
Per far al reggio busto un bel sostegno  
E disse, non trovandone alcun degno :  
Picciola basa a un tal monarca è il mondo<sup>60</sup>.

## CONCLUSION

La vision racontée par Bovio semble être surtout, comme nous l'avons dit, de l'ordre de la fiction littéraire. Un tel récit offrait au poète une solution intéressante non seulement au niveau narratif (redéployer le récit éculé de réjouissances publiques sous forme de vision céleste grandiose), mais aussi au niveau idéologique. Ce choix met en effet l'accent sur le caractère « céleste » des réjouissances, avec ce que cela implique pour ses protagonistes à la fois de gloire, de piété et de convenance dans le cadre de la capitale de l'Europe catholique, tout en prolongeant peut-être un verdict élogieux qui aurait circulé dans certains milieux, ou aurait été encouragé par l'artiste lui-même et/ou son mécène. Bovio réinscrit ainsi le formidable déploiement de faste de ce type d'événement dans une dynamique d'émulation avec la générosité céleste qui

59 Sur la question très étudiée des conceptions artistiques du Bernin, je me contenterai de rappeler le livre fondateur d'Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 vol., New York, Oxford University Press, 1980.

60 Tomaso Montanari, « Sulla fortuna poetica », *op. cit.*, p. 131, note 10.



l'autorise, l'encourage et lui donne tout son sens. Au-delà de cette première série de constats, il semble aussi que la façon précise dont Bovio a choisi de décliner cet épisode du « modèle céleste » (à travers une vision éveillée) peut être révélatrice d'une certaine conception de l'artiste en état d'inspiration et de l'œuvre d'art idéale. Le paradigme de l'artiste reproduisant un modèle contemplé mentalement s'inscrit dans une tradition à la fois philosophique (la « cause exemplaire » des scolastiques) et de théorie de l'art (le *disegno interno*) bien présente au XVII<sup>e</sup> siècle. Le poème témoigne également d'un intérêt marqué pour la rivalité art/nature, et pour les jeux de cadre et de frontières : il s'agit de faire fusionner une vision grandiose et un terrain naturel et architectural concret pour créer une œuvre d'art totale. Mais l'artiste, dont l'*ingenium* est fortement valorisé au détriment des « petits exécutants » qui assurent la réalisation concrète du projet, n'est pourtant pas seul : à ses côtés et au même niveau que lui figure son mécène, qui lui donne à la fois l'impulsion, l'orientation et les moyens de mise en œuvre. C'est à ce niveau que l'on peut ici parler de réalisation « collective ».



## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

- BOVIO Carlo, *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuriis expressus a Carolo Bovio S.J.*, Rome, Ignatius de Lazeris, 1655.
- BOVIO Carlo, *Pacis restituae felicitas. Carmen heroicum Caroli Bovii e Soc. Jesu, habitum sub auspiciis eminentissimi principis Antonii Barberini S.R.E. cardinalis camerarii, in Romano ejusdem Societatis Collegio*, Rome, typis Angeli Bernabo a Verme, 1660.
- BOVIO Carlo, *Regales plausus in Gallici Delphini ortu felicissimo ab eminentissimo principe Antonio Barberino S.R.E. Card. Camerario excitati. Elegia Caroli Bovii e Societate Jesu, dicta a Io. Baptista Giattino in aula maxima Collegii Romani*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662.
- BOVIO Carlo, *Regii Hispaniarum principis auspiciatissimus ortus regali festorum ignium plausu ab excellentissimo oratore regio D. Ludovico Ponce de Leon Romae celebratus. Elegia Caroli Bovii e Societate Jesu, dicta a Marchione Hieronymo Ptolomaeo in aula maxima Collegii Romani*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662.
- BOVIO Carlo, *In funere eminentissimi principis Antonii Barberini S.R.E. Cardinalis Camerarii etc. honorarii tumuli ac funebris pompae descriptio et oratio habita a Carolo Bovio ex Societate Jesu in templo domus professae ejusdem societatis*, Rome, typis Nicolai Angeli Tinassii, 1671.
- BOVIO Carlo, *Rhetoricae suburbanum*, Rome, Tizzoni, 1676.
- CHIGI Fabio [ALEXANDRE VII], *Philomathi Musae juveniles*, Cologne, apud Iodoc. Kalcovium, 1645.
- DI VIRGILIO Benedetto, *Breve panegirico in lode del nouo nato Delfino primogenito della Maestà Christianissima, e delle feste celebratene in Roma, dedicato alla santità di N. Sign. Papa Alessandro Settimo*, Rome, Stamperia della R. Cam. Apost., 1661.
- DOZZA Evangelista [?], *Vera et esattissima relatione del trionfal possesso della santità di N.S. Alessandro VII...*, Rome, per Ignatio de' Lazzeri, 1655.
- DOZZA Evangelista [?], *Esatta relatione dell'ingresso del Rè Christianissimo Luigi XIV e della Regina Maria Teresa d'Austria Infanta di Spagna nella Città di Parigi...*, tradotta dalla stampata in Parigi, Rome, per il Moneta, 1660.
- DOZZA Evangelista, *Primi lampi della relatione delle festi e fuochi di giubilo fatti risplendere nel teatro di Roma, per la nascita del real Delfino di Francia, dalla generosità dell'emin. sig. card. Antonio Barberini, all'illustrissimo et eccellentissimo sig. il sign. Duca Cesarini*, Rome, per Stefano Cavalli, 1662.
- FAVORITI Agostino, *Ad Sfortiam Pallavicinum Sanctae Romanae Ecclesiae cardinalem apricatio Portuensis*, Rome, typis Philippi Mariae Mancini, 1666.
- LUCCHESINI Ioannes Laurentius, *In lunam nubibus tectam dum Romae ab eminentissimo principe Antonio Barberino S.R.E. Card. Camerario festi exhiberentur ignes in honorem nati Galliarum Delphini : Carmen extemporale habitum consequenti mane in Collegio Romano*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662.



LUCCHESINI Ioannes Laurentius, *Serenissimo Galliarum Delphino, Ludovici XIV regis christianissimi filio, genethliacon, dictum in aula Collegii Romani*, Rome, typis Ignatii de Lazaris, 1662.

*Relatione dell'allegrezze e feste fatte in Roma per la nascita del Delfino, all'illustriss. e reverendiss. sig. Monsign. di Bourlemont auditor della S. Ruota*, Rome, per Stefano Cavalli, 1662.

*Septem illustrium virorum poemata*, Anvers, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1662.

SUÁREZ Francisco, *Opera omnia*, tome 25, Paris, Vivès, 1861.

### Textes critiques

ANSEMI Alessandra, « Les lieux des spectacles espagnols à Rome (piazza Navona et piazza di Spagna) : entre culture et affirmation du pouvoir », dans Charles Mazouer (éd.), *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Narr, 2006, p. 241-258.

BRAUER Heinrich, WITTKOWER Rudolph, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, Keller, 1931.

DELBEKE Maarten, « *La fenice degl'ingegni* ». *Een alternatief perspectief op Gianlorenzo Bernini en zijn werk in de geschriften van Sforza Pallavicino*, Gand, Ghent University Press, 2002.

D'ONOFRIO Cesare, *Scalinate di Roma*, Rome, Staderini, 1974.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Corpus delle feste a Roma /1. La festa barocca*, Rome, De Luca, 1997.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Rome, Laterza, 2001.

FRASCHETTI Stanislao, *Il Bernini : la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Rome, Officina Poligrafica Romana, 1900.

GHISALBERTI Alberto M. (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, tome 6, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964.

KANDLER Johannes, « Rite de passage. Observations on liminality and transformation in Carlo Bovio's *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuriis expressus* », dans Pedro F. Campa, Peter M. Daly (dir.), *Emblematic Images and Religious Texts. Studies in Honor of G. Richard Dimler S.J.*, Philadelphie, Saint Joseph's University Press, 2010, p. 29-46.

KUHN Rudolf, « Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini », *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 64, 1969, p. 229-233.

LAURAIN-PORTEMER Madeleine, « Mazarin, Benedetti et l'escalier de la Trinité des Monts », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 72, 1968, p. 273-294.

LAVIN Irving, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 2 vol., New York, Oxford University Press, 1980.

LEVY Evonne, « Architecture and Religion in 17<sup>th</sup>-century Rome », *Studiolo*, 2, 2003, p. 219-253.

MONTANARI Tomaso, « Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino », *Studi Secenteschi*, 39/1, 1998, p. 127-164.

MONTANARI Tomaso, « Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani », *Studiolo*, 3, 2005, p. 269-298.

PANOFSKY Erwin, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* (trad. Henri Joly), Paris, Gallimard, 1984.

PONCET Olivier, « Les cardinaux protecteurs des couronnes en cour de Rome dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle : l'exemple de la France », dans Gianvittorio Signorotto, Maria Antonietta Visceglia (éd.), *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. 'Teatro' della politica europea*, Rome, Bulzoni, 1998, p. 461-480.



- POVOLEDO Elena, « Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali », *Rivista Italiana di Musicologia*, 10, 1975, p. 499-518.
- PREVOST Michel, D'AMAT Roman (dir.), *Dictionnaire de Biographie Française*, tome 5, Paris, Letouzey et Ané, 1951.
- RICE Louise, « Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano », dans John W. O'Malley et al. (dir.), *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts*, Toronto, University of Toronto press, 1999, p. 148-169.
- SOMMERVOGEL Carlos (dir.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 12 volumes, Bruxelles, Schepens, 1890-1960.
- TONKOVICH Jennifer, « Two studies for the Gesù and a 'Quarantore' Design by Bernini », *The Burlington Magazine*, vol. 140, n°1138, Janv. 1998, p. 34-37.
- VILLOSLADA Ricardo García, *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*, Rome, Università Gregoriana, 1954.
- VON PASTOR Ludwig, *Storia dei Papi*, vol. XIV, parte 1 (trad. Pio Cenci), Rome, Desclée de Brouwer, 1961.
- WOLFE Karin, « Protector and Protectorate: Cardinal Antonio Barberini's Art Diplomacy for the French Crown at the Papal Court », dans Jill Burke, Michael Bury (éd.), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Ashgate, 2008, p. 113-132.