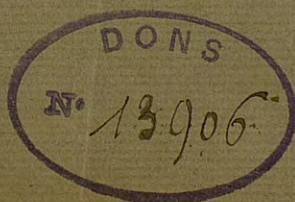


à Monsieur Brutails  
Correspondant de l'Institut  
au maître de l'histoire de Bordeaux  
souvenir d'un passant  
M. Marcel Raymond





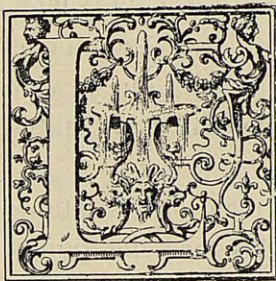






## LES SCULPTURES DU BERNIN

A BORDEAUX



L'ÉGLISE Saint-Bruno de Bordeaux, ancienne chapelle du couvent de la Chartreuse, possède un *Buste du cardinal d'Escoubleau de Sourdis* et deux statues de l'*Annonciation*. Ce sont des œuvres de la plus grande beauté, pour ainsi dire inconnues, que je suis tout heureux, en les publiant, de faire mieux connaître et aimer.

Avant de parler de ces statues, d'écouter ce qu'elles nous diront elles-mêmes, il faut interroger les documents et tirer d'eux tout ce qu'ils peuvent nous donner.

A ma connaissance, le plus ancien texte relatif à ces sculptures se trouve dans le *Voyage à Bordeaux*, de Charles Perrault, où il dit en parlant de l'église Saint-Bruno : « Il y a, aux deux côtés de l'autel, deux statues de marbre qui représentent l'*Annonciation*, faites à Rome par le père du cav. Bernin, dont on fait beaucoup de cas, mais qui ne sont pas grand'chose. Il y a un buste du cardinal de Sourdis, fait par le même sculpteur, qui est quelque chose de bien plus beau ».

Voilà un texte des plus précieux, qui identifie nettement les statues de Bordeaux. Le voyage de Charles Perrault date de 1669; le cardinal de Sourdis n'était pas mort depuis plus d'un demi-siècle et Perrault a recueilli des traditions qui étaient encore assez récentes pour qu'on doive y attacher une importance de premier ordre.



Depuis lors la tradition s'est maintenue, mais en se déformant quelque peu. Les statues continuent à être très célèbres, mais le nom du père du Bernin tend à disparaître de la mémoire des écrivains français. Le nom du fils, celui de l'illustre « cavalier », le remplace, et c'est à lui que les sculptures de la Chartreuse vont être désormais attribuées.

En 1824, je trouve dans un article non signé du *Musée d'Aquitaine* (t. III, p. 180), cette mention : « On les croit du Bernin et qu'elles seraient de marbre de Paros ».

En 1861, Marrionneau répète la même chose<sup>1</sup>, mais tout en faisant, à très juste raison, observer que ces statues ne ressemblent pas à la manière ordinaire du Bernin : « Ces deux statues sont fréquemment attribuées au cav. Bernin, dit-il, mais alors de sa toute jeunesse, car elles ne présentent pas les caractères si distinctifs de cet artiste ».

En 1895, Jullian, dans sa belle *Histoire de Bordeaux*, répète la même opinion, avec la même réserve. Ainsi donc, le nom de Pietro Bernini n'est plus même rappelé et, d'autre part, aucun des trois auteurs que je viens de nommer, ne parle plus du buste du cardinal ; seules, les deux statues de l'*Annonciation* retiennent leur attention.

Dans les livres italiens, je ne connais aucune mention des statues de l'*Annonciation*, mais ainsi que je le montrerai plus tard, Baldinucci, dans sa vie du Bernin, écrite deux ans seulement après la mort du maître, parle du buste du cardinal de Sourdis, en l'attribuant, non à Pietro Bernini comme le faisait Perrault, mais au Bernin lui-même.

Voilà tout ce que nous disent les textes relativement aux auteurs des statues de Bordeaux, et il y a quelque désaccord entre eux, puisque les trois sculptures sont attribuées à Pietro Bernini par Perrault, tandis que l'une d'elles, le buste du cardinal, est attribué au Bernin, par Baldinucci.

Les textes que je viens de citer nous parlent des auteurs des sculptures de Bordeaux, mais ils ne nous disent rien de leur date. Nous sommes cependant mis sur la bonne voie. Nous savons que le buste est celui du cardinal de Sourdis. D'autre part, en regardant les statues, nous voyons que les armoiries du cardinal sont sculptées sur la base de l'Ange. Les trois œuvres sont ainsi reliées entre elles, et en étudiant la vie du cardinal nous pouvons espérer parvenir à déterminer leur date.

1. Description des ouvrages d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux.



Cherchons donc quand et comment le cardinal a pu arriver à connaître le Bernin et son père et à leur commander, en même temps que son portrait, les statues de l'*Annonciation*.

Escoubleau de Sourdis est allé quatre fois en Italie. Tout d'abord dans sa première jeunesse. Étudiant à l'Université de Paris, il s'en fut en Italie compléter ses études, comme le faisaient souvent les jeunes gens appartenant aux familles de la haute noblesse, comme l'avait fait notamment son compatriote Montaigne. Il fut accueilli à Rome comme un fils de grande famille et, dès ce premier voyage, fut distingué par le pape Clément VIII et présenté aux principaux personnages de la cour pontificale.



LE BERNIN. — ANGE DE L'ANNONCIATION.

Bordeaux. Église Saint-Bruno.

C'est à la suite de ce voyage qu'il résolut d'entrer dans les ordres. Il avait la bonne fortune d'être parent de Gabrielle d'Estrées et il fut, de la part d'Henri IV, l'objet d'une protection toute spéciale. En 1598, il était



nommé archevêque de Bordeaux, et, en 1599, cardinal. Il n'avait alors que vingt-quatre ans.

En 1600, Sourdis fait son second voyage à Rome et reçoit le chapeau de cardinal des mains de Clément VIII. Il y reste six mois, de novembre 1600 à mai 1601.

Lorsque le cardinal de Sourdis fit ces deux premiers voyages en Italie, il n'est pas à supposer qu'il s'intéressât beaucoup aux arts. En France, à ce moment, surtout dans une ville de province, on s'y intéressait peu et jamais peut-être il n'y eut chez nous un plus petit nombre d'artistes. Il dut être frappé, par contre, de l'importance de l'art à Rome, et, dès ce moment, il eut l'occasion d'entrer en relations avec les artistes d'Italie.

Dans son troisième voyage, qui eut lieu entre la fin de l'année 1604 et le milieu de 1605, il joua un rôle important à Rome, prenant part à deux conclaves, pour l'élection du pape Léon XI, qui ne régna que vingt-cinq jours, et pour celle du pape Paul V.

Quinze ans plus tard, en 1620, il devait entreprendre un quatrième et dernier voyage à Rome. C'est alors seulement qu'il put faire faire son buste par le Bernin. En 1605, en effet, date de son précédent voyage, le Bernin n'avait que six ans, et ni lui ni son père n'habitaient encore la Ville éternelle.

Nous empruntons tous ces renseignements à la *Vie du Cardinal de Sourdis*, écrite par Ravenez en 1867. Comme source principale de cette biographie, Ravenez s'est servi d'un manuscrit ancien de Berteaud, mais comme ce manuscrit s'arrête à l'année 1620, il n'y a plus, à partir de ce moment, une rigoureuse précision dans la vie écrite par Ravenez. C'est ainsi que si nous connaissons très exactement la date et la durée des voyages faits à Rome par le cardinal en 1600 et en 1605, il reste quelques imprécisions au sujet du voyage de 1620.

On peut toutefois arriver à des déterminations suffisantes pour le sujet que nous avons à traiter. Nous savons que le cardinal était encore en France en septembre 1620. Il était alors à Bordeaux pour recevoir le roi et il ne dut pas s'absenter avant le départ du roi pour Paris, qui eut lieu le 7 novembre 1620. Le départ du cardinal n'est donc pas antérieur à la fin de l'année 1620. Il se rendit à Rome, appelé par la santé chancelante de Paul V; il y resta dix-huit mois, dit Ravenez, en ajoutant



que nous n'avons aucun renseignement sur ce qu'il y fit. Il ne paraît pas même qu'il ait assisté au conclave où fut nommé Grégoire XV : son nom ne figure pas parmi ceux des cardinaux qui prirent part à l'élection. Cependant, il adhéra à la bulle de Grégoire XV, *Æterni patris filius*, du 15 novembre 1621. Quant à la date de son retour à Bordeaux, nous savons qu'elle est antérieure au 19 octobre 1622, car, ce jour-là, le cardinal publie à Bordeaux une bulle de Grégoire XV. Voici donc un voyage qui se place entre la fin de 1620 et le mois d'octobre 1622 environ, qui, défalcation faite du temps du voyage, coïncide avec la durée de dix-huit mois indiquée par Ravenez, pour le séjour du cardinal à Rome.

Nous verrons, au cours de cette étude, l'importance de la détermination de la date de ce séjour.

C'est à ce moment, sans nul doute, que le cardinal fit faire son buste par le Bernin. Quant aux deux statues, nous ne pouvons en fixer les dates



LE BERNIN. — ANGE DE L'ANNONCIATION (VU DE PROFIL).  
Bordeaux. Église Saint-Bruno.



avec la même précision. Le cardinal aurait pu acheter des œuvres exécutées antérieurement, mais le fait que ses armoiries y sont sculptées s'oppose à cette hypothèse. Il est très vraisemblable que les statues ont été commandées en même temps que le buste et faites à la même époque, ou peu de temps après.

En se laissant entraîner à l'achat de sculptures si coûteuses, le cardinal n'obéit pas à une mode française. Ses divers séjours en Italie lui ont fait une âme italienne, et il agit en riche Mécène, comme faisaient alors les cardinaux romains. Au surplus, le cardinal avait une raison particulière pour rechercher des œuvres d'art. C'est qu'il y avait à Bordeaux un monument auquel il s'intéressait passionnément : cette Chartreuse qu'il avait fondée à ses frais, sur les terrains marécageux qu'il venait de dessécher. C'était la gloire de sa vie d'avoir assaini la ville. Cette Chartreuse était son œuvre de prédilection et rien ne lui paraissait assez beau pour l'enrichir.

Aujourd'hui, les deux statues de l'*Annonciation* sont placées aux côtés de l'autel, dans un gigantesque ensemble architectural qui s'élève jusqu'à la voûte de l'abside et qui embrasse tout le chœur. Or, cet ensemble, sur lequel on lit la date de 1672, n'est pas dû au cardinal, mais à son successeur. Il importe d'appeler l'attention sur ce fait, car on pourrait croire que le décor du chœur et les deux statues de l'*Annonciation* sont de la même époque, et confondre ainsi des ouvrages qui ne sont ni de la même époque, ni, à beaucoup près, de la même beauté. L'autel, le décor du chœur sont d'un caractère pompeux, rappelant les architectures romaines de la fin du siècle, notamment l'autel de San Carlo ai Catinari ; mais c'est un monument assez ordinaire où il n'y a guère d'intéressant que le décor du soubassement en pierres rares.

En résumé, d'après tout ce que les documents nous apprennent, nous pouvons dire que le buste du cardinal et les statues de l'*Annonciation* ont été faits à Rome vers 1622 ; et sur ce point nous n'aurons pas de réserves à formuler. Nous savons, d'autre part, que ces sculptures sont attribuées tantôt au Bernin, tantôt à son père : c'est ce problème que nous allons maintenant chercher à résoudre, en interrogeant les œuvres elles-mêmes.

Aujourd'hui, grâce aux excellentes études de M. Muñoz, nous



connaissions bien le style de Pietro Bernini et nous pouvons, mieux que nos prédécesseurs, le distinguer du style de son fils.

Pietro Bernini, après être demeuré vingt ans à Naples, fut appelé à Rome, en 1605, par le pape Paul V pour exécuter le grand bas-relief de l'*Assomption* qui devait être placé sur le maître-autel de Sainte-Marie-Majeure. Une telle commande prouve qu'il devait être considéré comme le plus grand sculpteur de l'Italie. Depuis lors, et jusqu'à sa mort survenue en 1629, pendant une période de plus de vingt ans, il reste à Rome. Son fils fait son éducation dans son atelier, et, grâce à son précoce génie, collabore bientôt avec lui. Jusqu'au moment où le pape Urbain VIII, dès son accession au trône pontifical, le comble d'une prodi-

gieuse faveur, il reste auprès de son père comme un fidèle disciple, C'est ainsi qu'il collabora à deux monuments, œuvres de son père.



PIETRO BERNINI. — VIERGE DE L'ANNONCIATION.  
Bordeaux. Église Saint-Bruno.



celui du cardinal Bellarmino et celui du cardinal Delfino. Ces deux tombeaux, faits sur le même type, comprenaient deux niches enfermant deux statues et un buste placé au sommet du monument. Dans les deux tombeaux, les statues furent l'œuvre du père ; si le fils collabora à ces statues, ce fut en simple ouvrier, sans y mettre son empreinte personnelle. Par contre, nous savons qu'il fut l'auteur des bustes.

Dans les commandes faites par le cardinal de Sourdis, nous allons trouver un nouvel exemple de cette manière de procéder : le fils, seul, travailla au buste ; les statues furent le fruit de sa collaboration avec son père. Si nous examinons les statues, il me semble que nous allons pouvoir résoudre les dernières difficultés qui subsistent, et reconnaître que la *Vierge* fut l'œuvre du père et que, dans la figure de l'*Ange*, la collaboration du fils fut telle que la statue doit vraiment lui être attribuée.

Mais, avant d'étudier les caractères différents qui distinguent l'une de l'autre ces deux statues, cherchons les caractères qui les unissent, et étudions ces statues comme si nous ne savions rien d'elles.

Au premier coup d'œil, il est aisé de voir que cette *Annonciation* appartient à l'art de la contre-Réforme, à cet art religieux qui, par ses recherches expressives et sa chasteté, fait un si violent contraste avec l'art de la Renaissance. Au début du xvi<sup>e</sup> siècle, les sculpteurs d'Italie, sous l'influence de la statuaire antique, avaient oublié d'être chrétiens et ne montraient plus d'autre souci que celui d'étudier les formes du corps et en particulier le nu. Le style qui se créa alors contrastait violemment avec l'art qui, depuis de longs siècles, régnait dans le monde européen. L'art du moyen âge, né de la pensée chrétienne, avait comme caractéristique essentielle, à l'encontre de l'art antique, la recherche de l'expression. Les figures étaient vêtues, l'étude du corps passait pour secondaire, la partie prédominante était toujours le visage. Dans une statue antique, on peut supprimer la tête sans que la statue perde sensiblement de sa valeur. Dans une statue chrétienne, c'est l'amoindrir jusqu'à la détruire.

A voir le prestige de la Renaissance, la beauté de ses œuvres, on put croire à un triomphe définitif : ce ne fut qu'un triomphe momentané. Michel-Ange lui-même eut la perception de cette fragilité, mais n'en devina pas la véritable raison. « Ma science perdra mes successeurs »,



disait-il. Ses successeurs et lui-même, s'ils se perdirent, ce ne fut pas pour avoir été trop savants, mais pour avoir créé un art ne correspondant plus à la pensée qui, malgré tout, restait prédominante en Italie. Et c'est pour cela qu'il n'eut pas de réelle postérité. La prépondérance de la pensée chrétienne, réagissant vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle contre le paganisme de la Renaissance, voilà le caractère nouveau de l'art de la contre-Réforme.

En renonçant à s'inspirer des statues antiques, les artistes s'éloignèrent de cette beauté des formes qui était la gloire des artistes de la haute Renaissance ; mais, plus qu'eux, ils devinrent intéressants par l'intention, par la pensée.

Les Vertus chrétiennes, et au premier rang la Chasteté, cette chasteté que la Renaissance ne connaissait plus, voilà ce qui va dominer l'art dans cette période nouvelle. Le nu, non seulement cessera d'être l'élément essentiel de l'art, mais sera banni de l'art religieux. Quelle transformation, quel abîme entre le début et la fin du xvi<sup>e</sup> siècle !

C'est à cet art qu'appartiennent les statues de Bordeaux. Dans cette période où les œuvres sont relativement rares, surtout en France, celles-ci

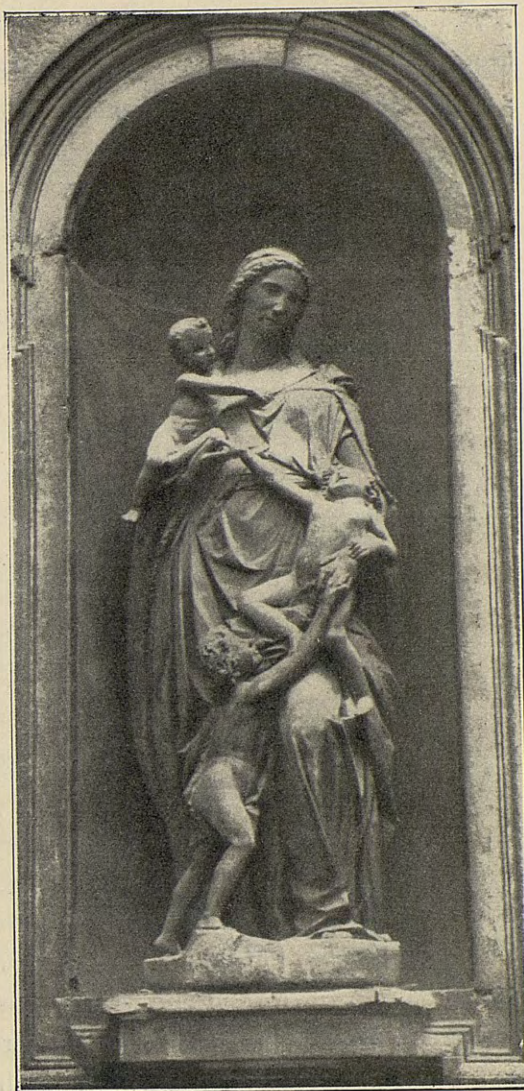


Photo de la « Vita d'arte »

PIETRO BERNINI. — LA CHARITÉ.

Naples. Église du Mont-de-Piété.



s'imposent par leur intérêt et leur exceptionnelle beauté. Comme sentiment, comme caractère, comme expression, je ne vois pas qu'on puisse leur comparer d'autre statue que la *Sainte Cécile*, de Stefano Maderna. Ce sont des œuvres tout à fait contemporaines, faites dans le même esprit par les plus grands artistes de cette époque, c'est un art qui n'existe alors que dans la ville de Rome, un art créé par la papauté à l'image de la pensée chrétienne. A ce moment, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, aucune autre nation ne peut en concevoir de semblable. Nous n'avons pas besoin de documents pour savoir que les statues de Bordeaux n'ont pas pu être faites par un artiste français et qu'elles viennent de Rome. Et leur grande beauté suffit à attester qu'elles sont l'ouvrage des plus grands artistes de cette ville.

C'est un art tout empreint d'esprit religieux ; un art si pur, si chaste, qu'on se croirait revenu aux plus belles années du XV<sup>e</sup> siècle ; et vraiment on pourrait être tenté de reporter ces statues à cette date, si l'on ne s'en tenait qu'à leurs qualités expressives. Mais la science est si grande, le métier si habile, le mouvement est si justement et si naturellement exprimé, que seul un artiste du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle était capable de les exécuter.

Remarquons le soin que l'artiste apporte à vêtir complètement ses figures. Pas une partie des jambes, des bras, de la poitrine, qui ne soit couverte. Nous sommes loin des nudités de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et loin aussi des nudités qui redeviendront à la mode vers le milieu du XVII<sup>e</sup>.

Étudions maintenant les statues séparément. Au premier coup d'œil, nous serons frappés de leurs différences. Par tous ses caractères, la Vierge appartient à un art moins avancé, à un style plus simple que la statue de l'Ange, qui, par la science des draperies, par la vivacité du mouvement, par l'expression ardente du regard, indique un art plus moderne et plus savant. A mon sens, ces différences proviennent de ce fait, que la Vierge est due surtout à Pietro Bernini, tandis que l'Ange est surtout l'œuvre de son fils.

Ce que nous possédons de Pietro Bernini suffit à justifier l'attribution que je propose.

La tête de la Vierge, très douce, avec sa légère inclinaison et sa massive chevelure rappelle de très près la *Charité* du Mont-de-Piété de Naples. Dans ces draperies traitées par larges masses, simplement, et qui



nulle part ne sont profondément fouillées, je trouve la manière même de Pietro Bernini. Et il y a aussi un de ses traits habituels dans cette façon d'épaissir la partie médiane de la statue, et, par contre, d'amincir la ligne des épaules, pour faire apparaître plus svelte toute la partie supérieure du corps.

Le visage de la Vierge, avec ses traits fins et sa grande expression de douceur, est la partie la plus belle de cette statue. Mais quelle supériorité dans la statue de l'Ange, quel art différent ! Nous sommes en présence d'une âme ardente, toute frémissante. C'est l'art même du grand génie qui venait de terminer la *Daphné* et qui allait bientôt commencer la *Sainte Bibiane*. C'est une merveilleuse science de composition, un mouvement, un élan, comparables à ceux du jeune Apollon poursuivant la nymphe. C'est la même vie insufflée à un bloc de marbre, c'est la même adresse pour sculpter les flottantes draperies soulevées par la marche, pour les creuser de profonds sillons, pour amollir la rigide

dureté de la pierre, et pour faire légèrement entrevoir les formes du corps.

L'Ange s'avance, porté par les nuées, il s'agenouille, fait le geste d'hommage ; toute l'attitude exprime le respect, et la tête souriante dit la joie dont le messager céleste est pénétré. Au point de vue du métier, on admirera la souplesse du mouvement, la pureté des formes, la beauté de la chevelure et des traits du visage, et, surtout, l'habileté avec laquelle



← 5 centes →  
LE BERNIN. — BUSTE DU CARDINAL DE SOURDIS.  
Bordeaux. Église Saint-Bruno.



s'opposent les lignes de la silhouette. D'un côté, sur la jambe qui s'avance et qui ploie, la draperie collante laisse deviner les formes ; de l'autre, la draperie soulevée flotte librement. Ici, c'est une ligne droite ; là, une longue ligne inclinée. Et comme toujours en Italie, c'est un art admirable de mettre à profit les ailes de l'ange pour donner à la statue plus de richesse et comme un aspect surnaturel.

La merveille, c'est le visage aux traits si purs, la tendre expression du regard, la finesse de la bouche qui s'entr'ouvre pour parler, et la chevelure, avec toute la légèreté et tous les frémissements de la vie. C'est surtout dans ce visage que se reconnaît l'art du Bernin, car dans les draperies, il n'a pas encore créé complètement sa manière et par bien des points, son art se rattache à celui de son père.

Cette statue d'Ange est sa première figure vêtue. Jusqu'alors, au service du cardinal Borghèse, il n'avait fait que des statues nues, l'*Énée* et *Anchise*, le *David*, la *Proserpine*, la *Daphné*. Quelques années plus tard, il va sculpter la *Sainte Bibiane*, et là, il se montrera plus novateur et plus personnel dans l'art des draperies.

Je pense que personne n'hésitera à reconnaître l'exceptionnel intérêt des deux œuvres que je publie, œuvres remarquables non seulement pour leur délicate beauté, mais parce qu'elles appartiennent à deux illustres artistes et qu'elles éclairent un moment particulier de leur vie.

Et n'est-ce pas une chose singulière et bien inattendue, que de trouver à Bordeaux la plus belle statue romaine faite dans le premier quart du xvii<sup>e</sup> siècle, le type le plus parfait, qui soit en France, de l'art religieux de la contre-Réforme ?

Il nous reste à parler du buste du cardinal. Pour l'attribuer au Bernin, nous avons l'opinion si autorisée de Baldinucci. Dans sa *Vie du Bernin*, nous trouvons une liste de bustes dus à ce maître. Voici les premiers qu'il cite : buste du Majordome de Sixte V, à Sainte-Praxède ; du cardinal Vigevano, à la Minerve ; du cardinal Delfino, à Venise ; du cardinal Serdi, à Paris. Ce dernier buste, malgré l'incorrection de l'orthographe est évidemment le nôtre. Comment aucun de nous, aucun des historiens du Bernin, n'a-t-il songé encore à utiliser ce précieux texte ? Et comme cela eût été facile ! Sachant que le Bernin avait fait le buste du cardinal-archevêque de Bordeaux, il n'y avait qu'à



aller le chercher dans cette ville, où on l'eût immédiatement trouvé.

Au surplus, ce buste porte si manifestement la marque du Bernin qu'on ne saurait avoir aucun doute sur cette attribution. C'est un buste sculpté par le Bernin dans sa jeunesse, mais à un moment où il commence déjà à se montrer un maître. C'est un modèle de vérité, de vie intense, de finesse d'observation, et je dirai de simplicité, en employant à dessein ce mot qui ne surprendra que ceux qui ne connaissent pas le Bernin.

C'est un art admirable de composer les accessoires, de les colorer, de rendre l'œuvre toute brillante par cette manière de fouiller le marbre qui était une des joies du Bernin. Pour rendre la souplesse des plis d'une étoffe de lin, pour l'opposer à la rigidité d'une chappe surchargée de broderies, pour faire en relief un bijou d'orfèvrerie, le Bernin est sans rival.

Ce qui augmente l'intérêt du buste du cardinal de Sourdis, c'est que nous en connaissons la date exacte. Nous avons vu qu'il avait été sculpté en 1622 pendant le dernier séjour du cardinal à Rome.

Et je voudrais saisir l'occasion qui m'est offerte pour traiter, plus attentivement que je ne l'ai fait, la question des premiers bustes exécutés



LE BERNIN. — BUSTE DU PAPE GRÉGOIRE XV.

Rome. Collection Stroganoff.



par le Bernin. Nous pouvons nous servir pour cela, soit de la liste dressée par Baldinucci, soit du style des œuvres elles-mêmes. Baldinucci, dans la liste dont il accompagne sa *Vie du Bernin*, mérite plus de confiance qu'on ne le dit d'habitude. Il a pu se tromper quelquefois, surtout il a été exposé à trop rajeunir les premières œuvres du Bernin pour accentuer davantage la précocité de son génie ; toutefois, s'il faut contrôler ses attributions, surtout ses dates, il ne faut le faire qu'avec une très grande prudence. Le premier buste que cite Baldinucci est celui de Monseigneur Santoni, majordome de Sixte-Quint, et c'est bien réellement le plus ancien buste que nous possédions de l'artiste. C'est le plus naïf de tous, et il l'est tellement qu'il faut vraiment savoir positivement par un texte qu'il est du Bernin pour songer à le lui attribuer. On l'admirera, toutefois, si l'on songe que le Bernin l'a sculpté dans sa toute première jeunesse et surtout qu'il ne l'a pas fait d'après nature. Santoni est mort en 1592. Le Bernin n'a pu le connaître. Baldinucci dit que l'artiste exécuta ce buste à l'âge de dix ans : on peut, je pense, le reporter à quelques années plus tard.

Le second buste cité par Baldinucci est celui de Giovanni Vigevano, à la Minerve. Ce buste, quoique supérieur au précédent, est encore de qualité secondaire. Frascchetti en conteste l'attribution au Bernin et le donne à l'un de ses élèves. Mais les défauts de ce buste s'expliquent fort bien par la jeunesse de l'artiste. A mon sens, il n'y a pas de raison pour ne pas s'en tenir à l'opinion de Baldinucci et à considérer ce buste comme le second que Bernin aurait fait. Je pense qu'il a dû être sculpté du vivant de Giovanni Vigevano, vers 1620, et qu'il aura été utilisé lors de la construction de son tombeau qui ne fut érigé qu'après sa mort en 1632.

Le troisième buste cité par Baldinucci est celui du cardinal Delfino, à Venise. Le buste est contesté ; mais ici encore, et pour les mêmes raisons, je pense qu'il faut s'en tenir à l'attribution de Baldinucci. Ces trois bustes, avec leurs qualités et leurs défauts représentent l'art du maître dans ses premières années.

Dans le portrait, la véritable maîtrise du Bernin apparaît avec les bustes des papes Paul V et Grégoire XV ; celui du cardinal de Sourdis se rattache à la même manière.

On trouvera ci-contre une reproduction du buste de Grégoire XV<sup>1</sup>.

1. Ce buste, qui faisait partie de la collection Stroganoff, a été publié et identifié par M. Muñoz.



Il suffit de le comparer à celui du cardinal de Sourdis pour voir que ce sont deux œuvres du même artiste et de la même date. Nous sommes en 1622, à la veille du pontificat d'Urbain VIII. Le Bernin vient de terminer la *Daphné* et désormais il est maître de son art.

Je viens de parler à dessein de la *Daphné*. Et j'ai quelque chose à ajouter à ce sujet : c'est que le buste du cardinal de Sourdis nous permet de préciser la date de cette statue, ce qui est un point important dans la vie du sculpteur. Une très jolie anecdote du *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, écrit par M. de Chantelou, nous apprendra, en effet, que la *Daphné* fut terminée pendant le séjour du cardinal de Sourdis à Rome en 1622. Le Bernin racontait lui-même, à la cour de Louis XIV, qu'un jour le cardinal de Sourdis visitant son atelier aurait plaisanté le cardinal Borghèse à propos de la *Daphné* en lui demandant s'il n'aurait pas quelque scrupule de mettre une telle œuvre dans son palais, s'il ne craignait pas que la figure d'une si belle fille nue ne pût émouvoir ceux qui la verraient.



LE BERNIN. — DAPHNÉ.

Détail du groupe d'*Apollon et Daphné*.

C'est alors que le cardinal Maffeo Barberini, le futur pape Urbain VIII, répondit avec un sourire, qu'il se faisait fort, grâce à deux vers, d'y porter remède, et il écrivit ces deux vers qui furent gravés sur le piédestal de la statue :

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudi formae  
Fronde manus implet, baccas seu capit amaras.

Sachant que le cardinal de Sourdis était à Rome en 1622, nous sommes en droit de conclure que la statue était terminée à cette date.

En ce qui concerne cette statue, nous savons, d'autre part, selon le témoignage de Passeri, que Giuliano Finelli y a collaboré. Or, comme



G. Finelli n'est venu à Rome qu'en 1622, on a pu en conclure que la statue avait été, non pas terminée, mais commencée à cette date, et c'est ce que l'on écrit ordinairement. La vérité c'est que Giuliano Finelli n'est entré comme collaborateur dans l'atelier du Bernin qu'au moment où celui-ci terminait la *Daphné* et qu'il n'a eu à son exécution qu'une part très secondaire.

Je termine cette étude en ajoutant que ce qui est capital dans ma découverte actuelle, ce n'est pas tant de connaître un ouvrage de plus du Bernin, mais de savoir qu'en 1622 il y avait des sculptures de lui en France, et que son influence, qui devint si grande à partir de son séjour en 1665, a pu s'exercer déjà quarante ans plus tôt.

Sans doute est-ce la dernière fois que j'aurai à m'occuper du Bernin en France. Qu'il me soit permis de rappeler le résultat de mes recherches sur ce point. Il y a quelques années on ne connaissait d'autres œuvres du maître, dans notre pays, que le buste et la statue équestre de Louis XIV. Aujourd'hui voici la liste des œuvres que nous connaissons avec leur date : Buste du cardinal de Sourdis, à Bordeaux (1622) ; statues de l'*Annonciation* de Bordeaux, en collaboration avec son père (1622) ; buste du cardinal de Richelieu, au Louvre (1641) ; Madone de l'église des Carmes, aujourd'hui à la cathédrale de Paris (1645) ; autel à l'église des Carmes, fait pour la statue précédente (1645) ; autel du Val-de-Grâce (1665-1670) ; buste de Louis XIV, à Versailles (1665) ; statue équestre de Louis XIV, à Versailles (1670) ; maquette de la statue précédente, ancienne collection de M. Édouard Aynard (1670).

Si l'on ajoute à cela tous les dessins d'architecture que l'artiste fit pour le Louvre, pour Saint-Denis, pour divers palais, on doit dire que — Rome mis à part — aucun autre pays ne possède, à beaucoup près, autant d'œuvres du Bernin que la France, et l'on comprend mieux ainsi la grande influence que ce maître a exercée sur l'art français.

MARCEL REYMOND

