



**HAL**  
open science

# Le Bernin et Michel-Ange. Une lecture eucharistique du bel composto de la chapelle Cornaro.

Hélène Gaudin mazzariol

► **To cite this version:**

Hélène Gaudin mazzariol. Le Bernin et Michel-Ange. Une lecture eucharistique du bel composto de la chapelle Cornaro.. *Revue des Sciences Religieuses*, 2019, 93/3, pp.225-255. 10.4000/rsr.6668 . hal-02384293

**HAL Id: hal-02384293**

**<https://hal.science/hal-02384293>**

Submitted on 3 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Revue des sciences religieuses

93/3 | 2019  
Varia

---

## Le Bernin et Michel-Ange

Une lecture eucharistique du *bel composto* de la chapelle  
Cornaro

*Bernini and Michelangelo. A Eucharistic Reading of the Cornaro Chapel's bel composto*

HÉLÈNE GAUDIN MAZZARIOL

p. 225-255  
<https://doi.org/10.4000/rsr.6668>

---

### Résumés

Français English

L'article propose une lecture originale de la citation de Michel-Ange dans l'œuvre du Bernin. Ce dernier n'aurait pas proposé une simple interprétation de l'extase de la sainte espagnole, ni une scène purement théâtrale, mais traduirait une conception intellectuelle récapitulant toute la pensée chrétienne de la mort et de la résurrection en entrecroisant, au moyen de la citation de la *Pietà*, les contraires chers au baroque, la mort et la vie, le naturel et le surnaturel, donnant à voir par la mise en scène liturgique du *bel composto* la philosophie et l'anthropologie du début du XVII<sup>e</sup> siècle. L'approche pluridisciplinaire de l'œuvre, qui prend en considération la biographie de l'artiste, l'histoire des techniques architecturales, la postérité de Michel-Ange et les intertextualités artistiques, la mystique et la philosophie du premier XVII<sup>e</sup> siècle, permet de dépasser les lectures partielles souvent proposées de la chapelle Cornaro et de répondre à des questions non encore pleinement résolues comme celle de l'unité de l'ensemble du *composto* et du rôle de chaque personnage représenté, ou de la cohérence des multiples points de vue possibles du spectateur.

This paper proposes a new reading of Michelangelo's quotation in Bernini's work. It suggests that Bernini was not merely offering an interpretation of Teresa of Ávila's ecstasy or a purely theatrical scene, but that his conception was above all intellectual, recapitulating the whole Christian thought about death and resurrection, by interweaving, by the means of the allusion to the *Pietà*, the contraries cherished by the baroque era (life and death, the natural and the supernatural), and displaying, through the liturgical staging of the *bel composto*, the philosophy and anthropology of the early 17th century. An interdisciplinary approach of the work, taking into consideration the artist's biography, the history of architectural techniques, Michelangelo's posterity, intertextuality between artistic works, and the mysticism and philosophy of the early 17th century, makes it possible to go beyond the partial readings of the Cornaro Chapel that are often proposed, and to answer some not yet fully solved questions, like those of the unity of the *composto*, of the role of each represented character, or of the coherence between the spectator's multiple viewpoints.



## Entrées d'index

**Mots-clés :** Gian Lorenzo Bernini, Michel-Ange, sculpture baroque, eucharistie, Thérèse d'Avila

**Keywords:** Gian Lorenzo Bernini, Michelangelo, baroque sculpture, Eucharist, Teresa of Ávila

## Texte intégral

- 1 Si le Bernin voyait en la chapelle Cornaro<sup>1</sup> de l'église Santa-Maria-della-Vittoria « la moins mauvaise de toutes ses œuvres<sup>2</sup> », sa réception s'avère à nos yeux non seulement contradictoire, mais encore lacunaire. Sous un angle moral, elle est scandale pour les néo-classiques, hypocrite spiritualisation de l'extase pour la psychanalyse ; l'approche spirituelle en fait une métaphore du mariage mystique ; pour les critiques d'art contemporains, elle est surtout une construction théâtrale baroque, une mise en scène du sujet. L'approche théologique est plus rare et néglige parfois les critères historique et démonstratif établis par Michael Baxandall<sup>3</sup> si elle ignore, par anachronisme ou faiblesse méthodologique, théories, techniques et pratiques d'art. Notre lecture de la *Thérèse* du Bernin se propose de répondre à certaines apories de la critique. Nous nous appuyons pour cela sur une citation michelangelesque évidente aux yeux des contemporains de l'artiste mais encore peu étudiée et dont le surplus de signification qu'elle confère à l'œuvre demeure sous-exploité à nos yeux, ainsi que sur des études récentes du *bel composto* berninien et de ses architectures d'autels.



Pl. 1 : Chapelle Cornaro, église Santa-Maria-della-Vittoria, Rome

Photo : Livioandronico2013. Licence CC BY-SA 4.0 <https://fr.wikipedia.org/wiki/>

Fichier:Coronaro\_chapel\_in\_Santa\_Maria\_della\_Vittoria\_in\_Rome\_HDR.jpg

## I. Réception de l'œuvre et première aporie

- 2 La réception de la chapelle Cornaro aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles est connue. Elle a suscité scandale ou ironie, notamment en France et en Allemagne, que ce soit dans le cadre du rejet global du baroque et de l'hédonisme du XVII<sup>e</sup> siècle au nom du classicisme<sup>4</sup>, ou du seul fait de la réception de cette œuvre particulière<sup>5</sup>. Qu'il suffise de citer le Président de Brosses : « Si c'est ici l'amour divin, je le connais, on en voit ici-bas maintes copies d'après nature<sup>6</sup>. » La *Thérèse* du Bernin essuya également les retombées de l'appréhension psychanalytique du phénomène extatique après Charcot et Freud<sup>7</sup> ; l'artiste aurait représenté une hystérique libidineuse et Lacan de commenter dans son séminaire *Encore* : « Vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute<sup>8</sup>. » Tomaso Montanari, quant à lui, ne remet pas en question la lecture caravagesque de l'auteur anonyme de *Costantino messo alla berlina* : *Thérèse* est le portrait d'une prostituée<sup>9</sup>. Loin d'appartenir à une hypothétique période de mysticisme du Bernin après des œuvres de jeunesse sulfureuses, suite à la mort d'Urbain VIII, ce manquement au *decoro* serait



l'expression de son émancipation<sup>10</sup>. Tomaso Montanari voit *Thérèse* dans le prolongement d'autres œuvres lascives<sup>11</sup>.

- 3 D'aucuns ont à l'inverse péché par excès de pudeur, occultant un érotisme indéniable en spiritualisant à outrance l'image du mariage mystique du *Cantique des Cantiques* développée dès Origène<sup>12</sup>. Que celle-ci soit au cœur de l'extase dans la tradition mystique va de soi tant aujourd'hui qu'au temps du Bernin qui connaissait les *Prose volgari* d'Antonio Mascardi, lequel l'exploitait explicitement en 1625<sup>13</sup>. Ce sont aussi les années où grands étaient le charisme et l'influence d'un Mgr Giovanni Visconti auprès des communautés religieuses féminines, dont les sermons prononcés dans les années 1642-1647 furent partiellement retranscrits par Sœur Maria Gabriella<sup>14</sup>. On y trouve de nombreux élans et enseignements mystiques usant de l'image sponsale et de celle de la nudité pour décrire l'union de l'âme à Dieu : « ... stà in questa Infinità, venuta in questa viltà dell'anima tua, così cheta. Dio allora ti farà intendere dolcemente e suavemente che resterai assorbita in una suavità d'amore<sup>15</sup> ... » Giovanni Visconti file la métaphore de l'union en abandon, en anéantissement de l'âme en Dieu, et l'enrichit de celle de la lumière, qui n'est pas sans rappeler les rayons du Bernin<sup>16</sup>.



**Pl. 2 : la Thérèse du Bernin**

Photo originale (ici recadrée) : Livioandronico2013. Licence CC BY-SA 4.0  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy\\_of\\_St.\\_Teresa\\_HDR.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy_of_St._Teresa_HDR.jpg)

- 4 Caterina Napoleone va jusqu'à écrire que « jamais le Bernin n'eut l'intention d'introduire dans son œuvre la moindre allusion érotique [...] Sans doute souhaitait-il, car il n'était pas naïf, qu'elle exprime un sentiment amoureux, presque sensuel<sup>17</sup>. » Florent Gabaudé prend également le parti de la spiritualisation : « Le groupe de Thérèse et de l'ange désacralise moins l'extase mystique qu'il ne sublime et spiritualise l'amour humain<sup>18</sup>. »
- 5 En spiritualisant à outrance, on a souvent fait du Bernin un conservateur dévot<sup>19</sup>. Faut-il pour autant estimer que toute forme d'érotisme n'est que le signe d'une licence ?
- 6 L'on s'est parfois appuyé sur la Contre-Réforme pour qualifier l'œuvre de scandaleuse. La scène intime s'il en est, dont Thérèse affirme qu'elle avait honte en public, se trouve ici sous tous les regards. L'étymologie du terme « mystique » irait en ce sens : du grec μύω, *se fermer, se tenir la bouche close, être silencieux*. Les accusations de voyeurisme baroque ont fusé<sup>20</sup>. La véritable extase devrait être cachée, paroxysme de l'intériorité<sup>21</sup>. Mais il ne faut pas oublier la complexité du contexte : beaucoup ont évoqué la méfiance de l'Église du vivant de la sainte face aux expressions de la vie intérieure suspectées d'être des manifestations du Malin. C'est l'époque où les expériences mystiques abondent, vraies ou feintes, au point que l'on voit se multiplier les traités spirituels visant à distinguer l'extase de la possession diabolique, à destination des confesseurs et des directeurs de conscience. Le modèle de sainteté féminine, outre la pratique des vertus, est au début du Seicento celui de l'expérience spirituelle<sup>22</sup>. La réflexion et le discernement de la part des autorités de l'Église battent leur plein, rien n'est encore parfaitement défini avant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Les inquiétudes de Rome portent d'une part sur la possession, d'autre part sur ce que Adalisa Malena appelle une période de « pré-quiétisme » en Italie. Le phénomène de l'extase est alors un sujet épineux, polémique, parfois ambigu. Si la sainte espagnole est donnée en exemple, les dérives sont nombreuses et la méfiance à son comble. Elle-



même s'en inquiète : « Comme, à cette époque, on avait découvert les grandes illusions où des femmes étaient tombées, je commençai à concevoir des craintes au sujet des délices et des suavités si grandes dont j'étais inondée<sup>23</sup>. » Mais le terme peut-être le plus approprié en l'occurrence serait celui de « prudence », comme le proposent les travaux d'Elena Brambilla<sup>24</sup>. En 1575 Thérèse, dénoncée comme illuminée par l'Inquisition, doit être examinée par le jésuite Rodrigo Álvarez et très probablement expurger le récit de sa *Vie* d'allusions trop explicites aux plaisirs des sens. Pourtant, sa canonisation en 1622 suscite l'engouement de tout Rome. Les contemporains du Bernin étaient-ils choqués ? C'est le contraire que tend à démontrer Franco Mormando<sup>25</sup> qui souligne le peu de critiques lancées à l'artiste en la matière ainsi que l'étonnant écart entre les préceptes du concile de Trente et leur faible application dans la Rome baroque. Certes, la réception du groupe d'*Apollon et Daphné* et la nécessaire intervention poétique de Maffeo Barberini pour le faire accepter<sup>26</sup> rappellent l'importance du *decoro*, et ce qui suscita le plus de critique fut bien l'apparente inadéquation entre *Thérèse* et son lieu d'exposition. Mais un poème de Testi, ami personnel du Bernin, l'encourage à concevoir les œuvres érotiques qui, seules, peuvent plaire aux Romains<sup>27</sup>.

- 7 Giovanni Careri considère quant à lui l'anachronisme du dualisme corps-âme afin de réhabiliter l'image d'une *Ludovica Albertoni* :

L'érotisme manifeste de la sculpture semble pour certains contraster avec la sacralité du lieu dans lequel elle est exposée alors qu'il ne faut pas oublier qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, l'opposition entre le spirituel et le sensoriel n'était pas définie selon nos critères contemporains. Le corps et l'âme participent ensemble, quoique sur un mode différent, à la vie de l'esprit<sup>28</sup>.

- 8 En effet, le Seicento est traversé par la crise de l'aristotélisme : il a fallu attendre Descartes pour que la science moderne vienne bouleverser la conception aristotélicothomiste du rapport de l'âme et du corps. Réduire l'interprétation des manifestations du corps, au début du Seicento, à une dimension exclusivement charnelle, ou spiritualiser à outrance l'expérience mystique, est de fait anachronique<sup>29</sup>.
- 9 S'agit-il donc seulement d'érotisme au sens premier et bas du terme ? Doit-on penser comme Tomaso Montanari que *Daphné* est sous-jacente à *Thérèse* et signe de licence<sup>30</sup> ? Faut-il par ailleurs se contenter de considérer la libre sensualité baroque pour résoudre la question de la réception postérieure de la chapelle Cornaro ? Si Tomaso Montanari estime que l'on a trop construit l'hagiographie d'un Bernin pieux et saint et préfère retracer la personnalité d'un hérétique émancipé<sup>31</sup>, certains ont tenté une conciliation des apparents contraires.

## II. De la métaphore au symbole

- 10 Afin de sortir de cette première aporie, nous ferons appel à la théologie, y compris dans ses développements contemporains. Saluons à ce propos le travail de Giovanni Careri qui, tout en soulignant le « recours massif » à la théologie en histoire de l'art dans les années 1990, préconise parallèlement les critères méthodologiques proposés par Michael Baxandall afin d'allier au mieux les éléments externes à l'œuvre (sémiologiques, historiques) et sa « cohérence interne » (en l'occurrence le *bel composto* berninien), et notamment ce qu'il nomme sa « chaîne narrative »<sup>32</sup>.
- 11 C'est le développement du thème du mariage mystique qui a conduit aux tentatives les plus abouties de conciliation des contraires dans la *Thérèse* du Bernin. La théologie pourra ici apporter une première clé de résolution d'un antagonisme trop commun. Certes, Thérèse elle-même parle métaphoriquement en disant que la souffrance semble réelle mais la blessure imaginaire. Toutefois ces tentatives laborieuses de conciliation se réduisent le plus souvent au langage pudique de la métaphore mariniste<sup>33</sup>. L'éros serait une *image* de l'expérience mystique, le sentiment religieux assimilable à un sentiment amoureux, et Hélène Albani de rappeler que « le lien sensuel avec Dieu dans l'extase deviendra [...] un lieu commun de la poésie baroque<sup>34</sup> ». Au-delà de l'hédonisme,



certains rappellent aussi que le XVII<sup>e</sup> siècle faisait des sens un instrument de connaissance et de persuasion, notamment dans l'art post-tridentin<sup>35</sup> : *delectare et prodesse* ou l'*utile dulcis*<sup>36</sup> justifieraient l'usage des sens à des fins spirituelles.

- 12 Or, Geneviève Warwick, en développant la métaphore, effleure son dépassement : « The wounds of love are also, metaphorically and in the end apparently literally, those of death<sup>37</sup>. » Nous pouvons en effet nous demander si les noces mystiques peuvent se réduire à la notion de métaphore. Nous ne partageons pas l'interprétation de Florent Gabaudé pour qui « la composition allégorique du Bernin désigne *per definitionem* autre chose que ce qu'elle montre<sup>38</sup> ». Ni métaphore, ni allégorie, mais plutôt, si l'on pense à la non-séparation du corps et de l'âme dans la philosophie aristotélicienne et thomiste, une mystique de la chair partie prenante de l'union à Dieu. L'on peut certes considérer la dimension du *feu* comme métaphore de l'amour<sup>39</sup> : de fait, ni Thérèse ni l'ange ne brûlent physiquement. De même, l'on peut dire que les plis de sa bure sont une image des mouvements de l'âme<sup>40</sup>. Philippe Vallin, quant à lui, commente en ces termes la métaphore de la poule employée par le Christ en personne qui, à l'approche de sa Passion, se compare à cet animal (Mt 23, 37 ; Lc 13, 34), sans pour autant en revêtir tous les attributs : « La métaphore d'illustration, qui est marginale et circonscrite par intention, n'a jamais en réalité le pouvoir de diffuser par-delà ses marges et ses limites un autre sens que le sien, qui vaut parce qu'il est étroit et patent<sup>41</sup>. » Or, il est impossible d'employer ce registre métaphorique pour comprendre l'implication de la chair dans l'économie du salut, création et rédemption, dans le christianisme. Selon le registre métaphorique, le recours à l'amour profane pour parler du sacré serait l'expression d'un dualisme dont se fait l'écho Hélène Albani qui, reprenant les mots de Georges Poulet, évoque « l'écart entre l'être déficient et impur que l'on se sent être, et le caractère divin de l'existence octroyée », considérant l'être humain comme « spirituel d'une part et corporel de l'autre », et concluant à l'optimisme du Bernin qui verrait une victoire d'Eros sur Thanatos<sup>42</sup>. Tertullien disait au contraire : *caro salutis est cardo*<sup>43</sup>. Si l'*éros* peut ainsi être intégré dans l'*agapè*, le Bernin ferait en ce sens des plaisirs corporels un avant-goût du Ciel en donnant corps au mariage mystique. Ce n'est en effet pas métaphoriquement que les Carmélites se nomment « épouses du Christ ». Le Christ-Époux de l'Église-Épouse serait non pas ce que Philippe Vallin désigne par l'expression « métaphore facultative » mais au contraire, dit-il, « un mystère essentiel »<sup>44</sup>. L'on ne serait alors pas ici dans le registre de la métaphore, mais dans celui du symbole :

Le véritable symbole [...] précisément, dira le linguiste, symbolise, c'est-à-dire qui doit réunir et faire valoir le mystère de sens multiples et enfouis, dans un unique dynamisme sémantique dont le corps humain constitue le sujet opérateur [...] Jésus n'est pas *comme* un époux, il est l'Époux par excellence. Au-delà du symbole, le corps dans sa résurrection deviendra même sacrement<sup>45</sup>.

### III. Le *bel composto* : du théâtre à l'espace liturgique

- 13 De nombreux critiques à la suite d'Irving Lavin<sup>46</sup> ont décelé une deuxième erreur dans l'appréhension des œuvres baroques et de celles du Bernin en particulier, de sorte qu'il est devenu impossible d'isoler la sculpture de *Thérèse* de l'ensemble de la chapelle au cœur de laquelle elle se trouve<sup>47</sup>. Les lectures négatives ou lacunaires sont en effet souvent liées au fait que seule est considérée la sculpture centrale, y compris dans la dénomination de l'œuvre : *Transverbération de sainte Thérèse* et plus rarement *chapelle Cornaro*<sup>48</sup>.
- 14 Deux notions peuvent alors être invoquées, et l'ont été par plusieurs commentateurs, afin de prendre en considération, pour une meilleure compréhension de l'œuvre, l'ensemble de la chapelle Cornaro et non pas uniquement la sculpture centrale : le *bel composto* et le théâtre. La première vient de Filippo Baldinucci<sup>49</sup> et invite à trouver en chaque œuvre les modalités de l'unité des arts, peinture, sculpture et architecture. C'est



toute l'approche de la spatialité qui s'en trouve transformée. Giovanni Careri fonde l'intégralité de son ouvrage *Envols d'amour* sur le déchiffrement du *bel composto* inhérent à trois œuvres du Bernin : les chapelles Fonseca et Albertoni et l'autel de l'église Sant'Andrea-al-Quirinale<sup>50</sup>. Nous nous inspirerons ici de sa démarche. À l'exception de Giovanni Careri qui a combiné les approches anthropologique, historique, philosophique et théologique, la grande majorité des auteurs ont développé le paradigme théâtral de l'espace de la chapelle. Or, cette approche indispensable s'avère toutefois insuffisante, car elle omet généralement la dimension liturgique ; si elle la prend en compte, c'est tout au plus en ses aspects rituels et très peu selon sa signification théologique. L'espace est appréhendé selon sa construction émotionnelle et immanente, et non selon sa dimension sacramentelle. C'est par exemple l'apport des travaux de Maurizio Fagiolo dell'Arco : même si sa lecture repose entièrement sur le théâtre, il ne s'intéresse guère à la transcendance, sauf pour évoquer une « *sancta ex machina*<sup>51</sup> ». Geneviève Warwick fait elle aussi du théâtre la clé de lecture de son ouvrage intitulé *Bernini. Art as Theatre*<sup>52</sup>, où elle introduit également le paradigme liturgique. La dimension religieuse de l'espace théâtral lui donnera les caractéristiques d'une *sacra rappresentazione*, comme le développe Saverio Sturm<sup>53</sup>.

15 Or, Giovanni Careri dénonçait déjà en 1990 les limites du paradigme théâtral de l'œuvre du Bernin :

Les chapelles du Bernin ont souvent été décrites en termes théâtraux pour à la fois rendre compte de leur décoration globale et de leur efficacité émotionnelle sur le spectateur. Cependant, bien que les « *composti* » soient des machines de l'émotion, la référence au théâtre me semble apporter plus de confusion que de clarté, d'autant que le paradigme théâtral demeure presque toujours un modèle trop général tant du point de vue théorique qu'historique<sup>54</sup>.

16 L'auteur justifie son point de vue par la réception du *composto* qui « se réalise à l'intérieur d'une pratique de dévotion<sup>55</sup> ». Le paradigme théâtral, qui doit être convoqué, demeure second eu égard à la fonction liturgique de l'espace.

17 Le prisme théâtral a toutefois rendu possible l'introduction pertinente de la fonction liturgique du lieu en raison de l'usage baroque de la théâtralité au service de la liturgie, en particulier de l'Eucharistie<sup>56</sup>. Mais plus qu'au théâtre de la persuasion, intéressons-nous à la « pratique de dévotion » : non du point de vue du célébrant vers les fidèles, mais de celui du pratiquant, à commencer par le Bernin lui-même. Paul Fréart de Chantelou rapporte qu'à l'exposition du Saint Sacrement, le Bernin se montrait toujours attentif à l'architecture du lieu<sup>57</sup>. Nous savons en outre que l'artiste avait une réflexion théologique solide, en particulier grâce au Général des jésuites Giovanni Paolo Oliva, son directeur de conscience avec qui il entretenait des conversations curieuses et averties<sup>58</sup>. Quant à la chapelle familiale du cardinal Cornaro, « lieu semi-privé<sup>59</sup> », son fréquent usage eucharistique est attesté par le testament du commanditaire<sup>60</sup>. Une mise en contexte liturgique et plus spécifiquement eucharistique est donc nécessaire pour saisir l'œuvre non seulement dans sa globalité mais aussi dans sa fonction propre.



Pl. 3 : superposition du Christ de la Pietà de Michel-Ange et de la Thérèse du Bernin

Photo originale : Dnlor\_01, licence CC-BY-SA 3.0. Calque ajouté par H. Gaudin Mazzariol.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/>

File:Rom,\_Santa\_Maria\_della\_Vittoria,\_Die\_Verzückung\_der\_Heiligen\_Theresa\_(Bernini).jpg?

- 18 D'aucuns, toujours dans le sillage d'Irving Lavin<sup>61</sup>, ont évoqué le tabernacle, mais toujours comme métaphore, clairement représenté par le Bernin sur le modèle des tabernacles borrominiens tel celui de Saint-Jean-du-Latran, Thérèse prenant la place du Christ-Eucharistie et l'autel tenant lieu de « porte du Ciel », *Ianua Coeli*. Citons en particulier Rudolf Preimesberger<sup>62</sup> et Saverio Sturm<sup>63</sup>. Le sacrifice mystique de *Thérèse* serait une parfaite *imitation* du Christ<sup>64</sup>, le Christ modèle et amant, tel qu'Il se donne précisément dans le sacrement de l'autel. Nous voyons bien ici que même les auteurs ayant tenté de dépasser l'immanence de la conception théâtrale de l'espace en déployant sa dimension liturgique et en ayant recours au sacrement de l'Eucharistie, s'enferment dans la métaphore dont nous avons vu plus haut qu'elle devait être remplacée par le symbole.

## IV. Le Bernin et Michel-Ange : de l'imitation à la conformation

- 19 C'est une lecture michelangelesque de la *Thérèse* du Bernin, élément interne à l'œuvre, qui permettra maintenant de déployer plus avant l'herméneutique eucharistique en rapprochant l'iconographie et la fonction sacramentelle de l'espace. Geneviève Warwick écrit qu'aucune citation artistique explicite n'a pu être trouvée comme source de la *Thérèse* du Bernin, tout au plus pourrait-on y entrevoir un reflet de l'*Extase de saint François* de Caravage<sup>65</sup>. D'autres ont cité le *Laocoon* comme parfait modèle du visage de Thérèse agonisante. Or, il est évident que, parmi cette multiplicité de modèles alors considérée comme nécessaire à la qualité et à l'originalité d'une œuvre (Vasari, prenant l'exemple de Raphaël, estimait prudent de ne pas se confronter à un seul maître), Michel-Ange constitua également une source privilégiée du Bernin. Effet de l'influence des *Vies* de Vasari et de la place accordée à Michel-Ange dans l'histoire de l'art, les citations formelles de Buonarroti faisaient alors autorité pour se situer dans une lignée artistique solide et constituaient un passage incontournable de la formation d'un jeune artiste, avant qu'il ne s'en écarte ponctuellement pour forger son propre style. Nombreuses sont les références formelles du Bernin à Michel-Ange, comme dans le *Saint Laurent* inspiré de l'Adam de la Sixtine et de la *Pietà* de Saint-Pierre, ou dans *Anchise, Enée et Ascagne*, réplique du *Rédempteur* de Buonarroti. Plusieurs travaux ont été consacrés aux citations de Michel-Ange par le Bernin<sup>66</sup>. Giovanni Morello<sup>67</sup> évoque Michel-Ange et le Christ de la *Pietà* sans pour autant citer *Thérèse*, qu'il classe parmi les œuvres profanes et licencieuses de l'artiste et non parmi celles qui expriment sa piété. La *Pietà* de Michel-Ange a par ailleurs été comparée au *Saint Sébastien* du Bernin<sup>68</sup>. Mentionnons encore le *Journal* de Paul Fréart de Chantelou, autre témoignage de l'attachement du Bernin à Michel-Ange. Force est de constater, dans ces études, que la figure du Christ semble centrale dans les choix de citations de Michel-Ange par le Bernin. Notre propos ne considérera pas toutes les modalités du rapport au modèle, et nous renvoyons sur ce point aux travaux de Carolina Mangone<sup>69</sup> ainsi qu'à ceux de Tomaso Montanari qui consacre l'intégralité de son livre à la recherche des différentes expressions de la liberté du Bernin<sup>70</sup>. Rappelons seulement que la subtilité de la citation du modèle réside non pas dans sa parfaite imitation mais précisément dans son interprétation. Nous chercherons ainsi à montrer comment la citation de Michel-Ange dans *Thérèse* permet d'élucider et d'unifier les réponses aux apories soulevées plus haut : la conformation au Christ, la lecture aristotélico-thomiste du rapport du corps et de l'âme, l'importance du sacrement et de la Passion dans la théologie de la Contre-Réforme, la nécessité donc de l'orthodoxie dans l'Église catholique en réponse aux protestants et aux pré-quiétistes, autant d'éléments dont on verra qu'ils vont dans le



sens des choix de techniques architecturales opérés par le Bernin dans sa propre conception de l'autel.

20 Notons en premier lieu que la *Thérèse* du Bernin est la parfaite citation en miroir, légèrement inclinée, de la *Pietà* de Saint-Pierre. Au-delà des traits du visage agonisant et de la tête renversée dont l'intertextualité artistique foisonne depuis le *Laocoon*, c'est toute la composition de la sculpture qui reproduit en ses contours l'œuvre de Michel-Ange. Du visage invraisemblablement jeune de la vierge et de la sainte<sup>71</sup> aux positions des membres, l'artiste a travaillé les moindres détails pour exploiter au mieux la citation, non à la manière d'une copie mais témoignant d'une liberté féconde. Parmi les plus remarquables différences, retenons l'épaule gauche : tandis que celle du Christ de Michel-Ange est soutenue par la main de la Vierge, les plis de chair donnant à voir le poids du corps sans vie, l'épaule de Thérèse dans la même position repose sur le vide. La poussée descendante du corps est remplacée par une aspiration ascendante invisible et miraculeuse<sup>72</sup>. Si le Christ de Michel-Ange était dans l'abandon de la mort, Thérèse est en tension entre abandon et force surnaturelle. Si le Christ est nu et que ses pieds reposent sur l'immense manteau de la Vierge, le pied nu de Thérèse échappe à sa lourde bure pour rejoindre le vide. Enfin, la main de Marie est ouverte en offrande comme celle de Thérèse, celle de l'ange nu-Cupidon brandit un dard, écho évident de la Passion. Si l'ange, par sa taille, complète bien la composition globale de *Thérèse*, il n'en ressemble pas moins au Christ du *Jugement dernier* de la Sixtine. D'ailleurs le Bernin, en sculptant *Saint Laurent martyr* au moment extrême de sa vie donnée, rappelle aussi l'origine divine de la vie de l'homme-Adam de la Sixtine<sup>73</sup>. Carolina Mangone rapproche le *Saint Laurent* de la *Pietà* : le martyr, de premier Adam prélapsaire devient l'Adam postlapsaire sauvé en Christ<sup>74</sup>. *Thérèse* devient ainsi tout à la fois premier et nouvel Adam, l'homme terrestre pécheur et l'homme renouvelé pour la vie éternelle. Ce traitement du Christ par le Bernin est loin d'être fortuit : des études récentes sont consacrées à ses représentations du Christ, parmi lesquelles un crucifix étonnant le montrant encore — ou déjà — vivant sur la croix<sup>75</sup>. Mort et résurrection nous semblent donc pouvoir être clairement reliées dans ses figures christiques.

21 Le dualisme perçu dans les oxymores vie-mort, terre-ciel, poids de la bure-légereté des nuées, douleurs de la passion-plaisirs charnels, doit dès lors être atténué voire effacé à la faveur de ces citations multiples au profit d'un *continuum* eschatologique : non content de représenter les paradoxes propres à la vie terrestre, le Bernin aurait ici choisi de récapituler toute l'économie du salut depuis la création dans une visée eschatologique tenant Dieu à l'alpha et à l'oméga de la vie, la mort n'étant que transition, dépassant ainsi la seule tension des contraires. La vie contrebalançant la mort n'est pas ici terrestre mais d'abord éternelle, corps et âme. Ce n'est pas sans raison que la sculpture est en miroir de la *Pietà* : si miroir il y a, ce n'est pas pour répéter à l'infini des contraires sans issue mais pour *conformer* Thérèse au Christ. Par le jeu de la citation michelangelesque, Thérèse n'est pas *comme* le Christ ni à sa *place* dans un tabernacle métaphorique, elle *devient* le Christ, elle lui est *conformée* dans l'événement eucharistique. Sa chair n'est pas un poids la tirant vers le bas et s'opposant au salut, elle aussi est promise au salut, conformée à la chair du Dieu incarné. La conformation de la sainte au Christ était en effet un *topos* de l'hagiographie et de la mystique du XVII<sup>e</sup> siècle dans le sillon de la *devotio moderna*<sup>76</sup>. Qu'il suffise de citer la comparaison de Lodovica Albertoni à Thérèse d'Avila faite en 1673 dans le panégyrique de Bernardino Santini, *I voli d'amore*<sup>77</sup>. Giovanni Careri explique en ces termes la conformation au Christ des grands mystiques :

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



conformation extrême dont parle Maître Eckart dans son *De theologia mystica speculativa* : « Nous sommes totalement transformés en Dieu et changés en lui de la même manière que dans le sacrement le pain est changé en corps du Christ ; je suis ainsi changé en lui parce qu'il me fait son être, et non seulement semblable, par le Dieu vivant ; il est vrai qu'il n'y a aucune distinction »<sup>78</sup>.

22 Une théologie de la chair donc, dépassant la seule *imitation* terrestre du Christ pour révéler la dimension eschatologique de la vie humaine. Mais le miroir dit aussi la délicatesse du Bernin à souligner la différence entre l'homme et Dieu : Thérèse n'est pas Dieu, elle ne lui est pas conforme mais conformée, en filigrane de la kénose. Tandis que l'image du *Laocoon* exprimait le passage de la vie à la mort, celle du Christ est promesse de résurrection, celle d'Adam de rédemption.

23 C'est exactement ce que disait aussi Mgr Giovanni Visconti lorsqu'il invitait les religieuses, contre toute tentation quiétiste ou réformée (la dispense des sacrements<sup>79</sup> et l'union directe avec Dieu), à joindre la communion eucharistique à la prière pour s'unir parfaitement à Dieu : le directeur de conscience établissait un lien étroit entre l'extase, l'abandon en Dieu et l'Eucharistie<sup>80</sup>. De même Thérèse, dans le récit de sa *Vie*, mentionne maintes fois sa proximité avec l'Eucharistie et le lien étroit entre celle-ci et ses expériences extatiques, qui peut se résumer en ces mots : « Vous voulez, Seigneur, demeurer avec nous comme vous demeurez au Sacrement de l'autel<sup>81</sup>. » Ses oraisons et expériences mystiques survenaient souvent, écrit-elle, au moment de la communion, par exemple « un jour, en particulier » où elle « étai[t] à genoux, prête à communier, quand le ravissement [la] surprit »<sup>82</sup>, ou encore lorsqu'elle décrit cette expérience :

Je venais de communier et je sortais de cette oraison même que je décris. Or, le Seigneur me fit entendre ces paroles : [L'âme] se consume tout entière, ma fille, pour s'abîmer davantage en moi. Ce n'est plus elle qui vit ; c'est moi qui vis en elle<sup>83</sup>.

24 Thérèse d'Avila insiste en outre sur l'importance de l'humanité du Christ et de son corps : « Nous ne pouvons plaire à Dieu que par la très Sainte Humanité de Notre-Seigneur ; c'est par elle qu'il veut nous accorder des grâces signalées<sup>84</sup>. »

25 Quant à l'ange, le rapprocher de Cupidon n'épuise pas l'herméneutique à son sujet. Son apparence ne se réduit pas à l'incarnation métaphorique des émotions charnelles de Thérèse. Tel que le décrit cette dernière, c'est un séraphin, et le choix de Cupidon est d'une pertinence remarquable pour dire tout à la fois l'amour humain et l'amour de Dieu. La sainte d'Avila connaissait la hiérarchie des anges et ne le confond pas avec un chérubin. Le séraphin est tout amour au sommet de la hiérarchie. Giovanni Careri analyse la représentation artistique des anges comme « outil spéculatif d'une fécondité exceptionnelle » et montre leur fonction d'articulation entre sphères célestes et monde terrestre, point de contact entre visible et invisible<sup>85</sup>. Le séraphin ne figure pas tant ici la passion terrestre de Thérèse que l'accession de son corps au Ciel<sup>86</sup>. Mais le Bernin ne se contente pas de copier aveuglément son hypotexte<sup>87</sup> : en s'inspirant du Christ du *Jugement dernier* de la Sixtine, il en fait aussi un représentant de la parousie et de la résurrection. Le seul passage de la *Vie* de Thérèse d'Avila décrivant la transverbération<sup>88</sup> ne suffit pas à épuiser le sens de son expérience. Elle-même écrit ailleurs le lien entre ses extases et la résurrection : « Le Seigneur se manifestait presque toujours à moi dans la gloire de sa Résurrection ; c'est ainsi également que je le voyais quand il m'apparaissait dans la sainte Hostie<sup>89</sup>. »

26 Tentons à présent de rassembler les éléments internes — Thérèse conformée au Christ par la citation de Michel-Ange — et les éléments externes — le *bel composto* et la fonction liturgique de la chapelle.

## V. Art et liturgie



Si Thérèse est conformée au Christ, la position et le traitement berniniens de ce que l'on a souvent décrit comme un simple tabernacle au-dessus de l'autel rendent

l'événement inséparable de la liturgie eucharistique. La mort et la résurrection du Christ qu'elle incarne se jouent sacramentellement sur l'autel. La continuité spatiale entre la sculpture et le reste de la chapelle se fait d'abord verticalement. Le nuage sous le corps de Thérèse pénètre la fumée d'encens lors d'une célébration, ce qui est d'autant plus évident depuis que la restauration de 2015 a mis en évidence le faux marbre peint *a posteriori* sur la base du nuage, rompant le rythme initial entre l'autel et ce dernier tel que l'avait voulu l'artiste<sup>90</sup>. Giovanni Careri attribue en outre au stuc une fonction syntaxique au sein du *bel composto* : « Dans ce type de "raccord", la couleur et le matériau commun n'ont pas de valeur sémantique mais seulement syntaxique, celle de réunir des éléments hétérogènes, dans une seule fonction sémiotique<sup>91</sup> » reliant espace réel et espace de la représentation. La prolongation de l'axe vertical conduit à l'image de la Cène sur le *paliotto* d'autel<sup>92</sup> puis aux images de la mort sur le sol. La configuration de l'espace confirme la position charnière de *Thérèse* dans l'économie du salut : de la mort à la Cène, au sacrifice-résurrection du Christ, jusqu'au Ciel.

28 À ce premier agencement spatial se joint une temporalité propre au Bernin : représenter le paroxysme sans figer la scène dans l'instant, aussi intense soit-il. Je ferai mienne cette interrogation : « Une intensité qui se maintiendrait à son propre paroxysme finirait par rester égale à elle-même, donc diminuerait. L'intensité est-elle nécessairement éphémère<sup>93</sup> ? » Comment le paroxysme de la transverbération prend-il place dans la narration et l'économie de l'œuvre ? Dans *Le sacrifice d'Isaac* du Caravage, le cri de l'enfant interrompt la narration : Abraham ne poursuivra pas le mouvement, d'où la tension de l'image. Le Bernin opte quant à lui pour la superposition des instants. Commentant l'œuvre du Bernin, Robert Petersson montre que « continuité et climax cessent d'y être contradictoires » et qu'espace et temps y sont indissociables<sup>94</sup>. Pour *Thérèse*, Georges Poulet parlerait d'une « durée discontinuée<sup>95</sup> » : on ignore si l'ange a déjà frappé la sainte ou s'apprête à le faire (la sainte ne le sait pas elle-même), dans tous les cas il semble prêt à recommencer, illustrant tout à la fois le « encore » lacanien et la répétition du rite eucharistique. L'ambiguïté sur le moment de la transverbération n'est pas seulement un artifice baroque donnant à voir une temporalité indéfinie, elle dit aussi la liturgie réitérée : une même dynamique intensive, paroxystique et intermittente relie extase et liturgie<sup>96</sup>. Dans le *Sacrifice d'Isaac*, le paroxysme du cri obligeait la scène à se poursuivre en son contraire : la vie d'Isaac sans passage par la mort. Ce n'était là qu'imparfaite préfiguration du sacrifice du Christ. Le cri d'Isaac est un *non*, celui de Thérèse un *oui* invitant la scène au déploiement. Ainsi *Thérèse* est-elle au centre de la chapelle une figure christique du sacrifice, du don de soi. Le Bernin expose le sacrifice parfait, la désappropriation de soi dont l'*éros* est « la manifestation la plus divine »<sup>97</sup>. Le philosophe Yves-Jean Harder écrit également que « l'*éros* est lui-même une kénose » et que « l'ascèse du dénuement, poussée jusqu'à l'extrême du rien, caractérise le mysticisme comme érotisme »<sup>98</sup>. Le paroxysme serait ici un présent récapitulatif non seulement passé et avenir de la vie de la sainte, mais aussi le *déjà là et pas encore* eschatologique, selon l'économie du salut chrétien et la simultanéité de ses moments au cœur de la liturgie<sup>99</sup>.

29 Mais cette verticalité ne suffit guère à épuiser le sens du *bel composto*. Plusieurs propositions ont été avancées pour déployer le mouvement reliant l'espace au spectateur, essentiellement selon le paradigme théâtral. Citons Maurizio Fagiolo dell'Arco : « Entriamo da destra e da sinistra, e poi appare la mia santa castigliana, e poi volano gli angeli nell'arcone a preparare la grande festa<sup>100</sup>. » Entre le visiteur et la sainte, l'autel est ignoré. La comparaison des balcons latéraux à l'architecture d'un théâtre est devenue commune : les cardinaux de la famille Cornaro regarderaient l'extase ou s'interrogeraient à son sujet<sup>101</sup>. Là encore sans mention de l'autel. L'explication se heurte à un obstacle majeur : l'axe des personnages les empêche de voir Thérèse. Une autre lecture fut suggérée : ils auraient pour rôle d'inviter le passant à entrer<sup>102</sup>. Le *composto* partirait du buste de Federico Cornaro, liant l'ensemble de la chapelle et le spectateur dans la ligne perspective des balcons. Mais une fois entré ce dernier quitte cette ligne, le théâtre devient chapelle où se célèbre une liturgie.



- 30 L'invitation du spectateur à se déplacer répond aux principes du Bernin tels qu'évoqués par Paul Fréart de Chantelou : « Il fallait éviter de faire de ces représentations qui veulent n'être vues que d'un seul point<sup>103</sup>. » Mais un problème demeure : si en quittant la perspective des balcons, le spectateur devient étranger aux personnages pour vivre la liturgie, la fonction de ces derniers est maigre et purement théâtrale. C'est oublier les mots du Bernin lui-même à propos de Saint-Denis rapportés par Fréart de Chantelou : « Il m'a demandé si j'avais vu à Rome Notre-Dame-de-la-Victoire, où il a fait la sépulture du cardinal Cornaro. Je lui ai dit que non. Il m'a ajouté qu'il avait projeté de faire les sépultures des Bourbons, *de sorte qu'elles regarderaient directement sur l'autel de saint Louis*<sup>104</sup>. »
- 31 S'il est un lien évitant toute rupture narrative, c'est entre les personnages aux balcons et l'autel. Les balcons ne sont pas tant des lieux invitant le spectateur à suivre les Cornaro pour assister à une scène de théâtre que des maillons de la chaîne narrative de la chapelle en son usage liturgique. Anthony Blunt a proposé de voir les balcons comme un triptyque à valeur dévotionnelle<sup>105</sup>, mais il nous semble que l'on peut aller plus loin encore. C'est en effet aux apôtres du *paliotto* que renvoient ces personnages : l'un penche sa main sur la table, un autre la pose sur son cœur, un autre encore fait un geste de recul, à l'instar des protagonistes du *Jugement dernier* de la Sixtine. Pensons à ce que le Bernin lui-même disait des « attitudes » des personnages dans ses *composti* : « Ce sont justement ces positions du corps et les affects qu'elles représentent qui permettent l'unification des arts en un "bel composto"<sup>106</sup>. » Les personnages au balcon, loin de se désintéresser de la scène ou de discuter, lui sont herméneutiquement, théologiquement et architecturalement reliés : le lien n'est pas à tracer entre les personnages et *Thérèse* ni entre eux et le seul spectateur, mais entre eux et l'autel à son tour relié à *Thérèse* et au communiant. Ils ne sont pas l'image de *spectateurs* mais bien de *croyants* participant à la liturgie<sup>107</sup>, drame vivant récapitulant l'histoire du salut. Leur accès au mystère vécu par *Thérèse* ne peut passer que par la liturgie et non par le regard direct<sup>108</sup>.
- 32 Ainsi est aussi rompue la limite séparant vie et mort : les personnages morts, représentés comme vivants et contemporains de l'événement, participent au même mystère<sup>109</sup>. Giovanni Careri parle de « visiteur dévot » et la participation au mystère eucharistique dépasse ici la seule prière par une « opération de conformation sacramentelle »<sup>110</sup>. La conformation au Christ n'est en effet pas seulement liée au martyr mais revêt une dimension sacramentelle : « À la relation intentionnelle de connaissance et d'amour, est [...] présupposée une relation ontologique basée sur la communication de vie et une insertion au Christ actée par les sacrements<sup>111</sup>. »
- 33 Par conséquent, le dispositif du *bel composto* fonctionne à condition qu'une liturgie soit célébrée, que l'encens s'élève au-dessus de l'autel, que le regard du croyant et sa conformation eucharistique soudent le lien intrinsèque des éléments de l'espace. Si dimension théâtrale il y a dans la chapelle Cornaro, ce ne peut être qu'au sens où celle-ci doit être animée pour prendre sens, mais le dénominateur commun, le point de fuite central du *composto* ne serait pas *Thérèse* mais l'Eucharistie, plastiquement, architecturalement, ontologiquement, sans métaphore aucune. De même, à propos de Lodovica Albertoni, Giovanni Careri aboutissait à la « la conclusion eucharistique de la contemplation du "composto" » et ajoutait : « La figure de la Bienheureuse est pour le croyant un modèle dont l'"imitation" ne peut pas se réaliser sans l'intervention du sacrement de l'Eucharistie<sup>112</sup>. » Le moment représenté serait alors précisément celui de la transsubstantiation, point de contact entre temps et éternité<sup>113</sup>.
- 34 Felix Ackermann va ainsi bien au-delà de la notion de tabernacle (où se trouve le Saint Sacrement en-dehors de la célébration eucharistique) que d'autres commentateurs avaient employée sous une simple forme métaphorique : il montre que dans cette œuvre précisément, le Bernin quitte l'architecture traditionnelle de la niche en lui conférant des proportions qui en font au contraire un espace événementiel. L'étude des architectures d'autels du Bernin réalisée par Felix Ackermann<sup>114</sup> nous semble confirmer et récapituler par l'histoire de la technique architecturale ce que les arguments historiques, théologiques et de composition ont jusqu'ici mis au jour. L'auteur pose



comme point de départ de son travail le choix que devait opérer le Bernin entre l'intégration pleine et entière de la chapelle Cornaro comme élément de l'ensemble plus grand de l'église Sainte-Marie-de-la-Victoire, ou son isolement en un espace à part entière, à la manière d'une petite église indépendante de la grande. Si l'entablement supérieur incorpore l'autel et son architecture dans la grande église, la chapelle n'en acquiert pas moins, dit-il, sa propre autonomie par le biais non seulement de la balustrade mais aussi de la polychromie tranchant avec le noir et le blanc de son cadre. Pour Felix Ackermann, la chapelle est devenue « un élément constitutif d'un Palais Cornaro fictif »<sup>115</sup>. Ainsi, il devient logique que tout le mystère du salut puisse s'y récapituler.

35 Par ailleurs, l'absence de profondeur de la chapelle représentait un défi : ne voulant isoler pleinement l'autel de son environnement immédiat, l'artiste use d'un trompe-l'œil et, pour la première fois dans ses architectures d'autel, d'un jeu plutôt borrominien entre les formes concaves et convexes, afin de créer une cohérence spatiale entre l'ensemble intégrant et l'ensemble intégré. Felix Ackermann souligne l'autonomie de la chapelle et la cohérence d'ensemble qui s'y dévoile entre l'autel et son cadre<sup>116</sup>.

36 Dans la suite de son analyse, l'historien de l'art montre la centralité de l'autel en soulignant une caractéristique propre à la chapelle Cornaro : le dépassement des proportions traditionnelles de la niche — qui aurait alors pu être assimilée à un tabernacle fixe hors célébration — fait de l'espace propre à la *Transverbération* un « espace événementiel ». À cela s'ajoute le déploiement de la scène centrale dans l'iconographie des nuées, renvoyant au-delà de la seule référence à la vie de la sainte. Felix Ackermann montre enfin que la chapelle Cornaro, du fait de son caractère semi-privé, est conçue pour être *regardée* de loin : le spectateur voit la pluie de lumière et comprend qu'un mystère s'y déroule, mais qu'il est réservé aux membres de la famille, autrement dit non plus à des « spectateurs » par l'intermédiaire du seul regard, mais à des « communicants » à la table eucharistique. Ces derniers, plus proches de l'autel, ne voient plus le trompe-l'œil, mais sont entrés dans l'espace d'où la cohérence des balcons et de l'autel devient perceptible. Ce qui nous semble être la clé de l'analyse de Felix Ackermann est la notion d'*événement*, un événement non pas théâtral, de seule « représentation », mais un événement surnaturel dont la réalisation donnerait sens à l'espace architectural.

37 Soulignons enfin que ce n'est pas sans raison qu'une peinture de la voûte représente sainte Thérèse rêvant de devenir martyr auprès des Maures<sup>117</sup> : le cardinal Cornaro, travaillant à la *Propaganda Fide*, œuvra à transformer le couvent des Carmes Déchaux en « collegio missionario » en 1646-1647, puis légua la chapelle à la congrégation<sup>118</sup>. Outre la spiritualité du Carmel, c'est donc aussi le séminaire des Missions qui viendrait confirmer ce sens eucharistique de l'œuvre. Tant la première que la seconde consécration de l'église renvoient à la conversion des hérétiques et en particulier des protestants. D'abord dédiée à la conversion de saint Paul<sup>119</sup> — l'iconographie de *Thérèse* n'est pas non plus sans rappeler Paul tombant de cheval sur le chemin de Damas —, elle devint Santa-Maria-della-Vittoria en commémoration de la bataille de Montagne Blanche remportée contre les protestants aux abords de Prague le 8 novembre 1620<sup>120</sup>.

38 Chacun des points dont nous avons montré qu'ils constituaient le cœur névralgique du *composto* de la chapelle Cornaro répond aux débats théologiques de l'époque. La centralité du sacrement de l'Eucharistie, évidente réponse baroque aux protestants en ses aspects théâtraux<sup>121</sup>, se développe aussi dans le *composto*. Aux balcons, les deux seuls personnages tournés vers *Thérèse* et dépassant nettement des rambardes portent l'un un livre, l'autre ce qui pourrait être un voile huméral : le Livre et les Sacrements. La mise en scène de la figure de Thérèse dans un cadre liturgique nécessitant un passage obligé par l'autel offre enfin une voie intermédiaire entre panthéisme, quiétisme et protestantisme : grâce et action de l'homme sont nécessaires<sup>122</sup>. À cette réponse liturgique s'ajoute la réponse anthropologique : l'âme dépouillée n'accède pas seule à Dieu, mais aussi tout le corps. Le père Giovanni Paolo Oliva souligne à l'époque même du Bernin le lien entre transsubstantiation et conformation du croyant au Christ en



cette formule significative : « Nous devons transsubstantier le “Composto” tout entier, autant l’âme que le corps<sup>123</sup>. »

\*  
\*\*

39 En rassemblant et en tentant de rectifier différentes approches critiques de la chapelle Cornaro, en les resituant dans leur contexte historique et en considérant le caractère novateur de la construction architecturale du Bernin sans en exclure la profondeur théologique, nous avons tenté de montrer en quoi la citation de Michel-Ange déploie une puissance herméneutique dépassant sa seule valeur esthétique. Si le Bernin se situe clairement dans la lignée de Michel-Ange sur le plan artistique, il montre aussi par là un attachement à la scolastique, à l’inverse d’un Borromini dont l’œuvre révèle l’influence bien plus accentuée de la science nouvelle et de l’ésotérisme. Si le paradigme liturgique et théologique éclaire ici le sens d’un *composto* berninien en renouvelant la compréhension de sa chaîne narrative, le choix de la citation de Michel-Ange situe également l’artiste dans l’histoire des idées. Qu’une citation michelangelesque explicite construise cette clé de lecture pourra également ouvrir la voie à de nouveaux approfondissements de la postérité du maître et de la figure du Christ chez les deux artistes.

## Notes

1 Sur Federico Cornaro, voir L. CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla ‘men cattiva opera’ del Bernini », dans : C. STRINATI – M. G. BERNARDINI (éd.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco. I restauri*, Milano, Skira, 1999, p. 37-46 ; M. FAGIOLO DELL’ARCO, *L’immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini* (I Robinson. Letture), Bari, Laterza, 2001, p. 158 ; S. STURM, *L’architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, vol. 2 : *La “Provincia Romana”: Lazio, Umbria e Marche (1597-1705)* (Roma, storia cultura, immagine 15), Roma, Gangemi, 2015<sup>2</sup> (2012 e-book), p. 116-117.

2 F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze, V. Vangelisti, 1682, p. 30 ; D. BERNINI, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, R. Bernabò, 1713, p. 83.

3 M. BAXANDALL, *Formes de l’intention*, trad. de l’angl. par C. Fraixe (Rayon art), Nîmes, Chambon, 1991.

4 Sur cette question de la réception du Bernin, voir en particulier l’ouvrage suivant : L. SIMONATO, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità* (Pesci rossi), Milano, Electra, 2018. Voir également H. ALBANI, « Sensualité et ingéniosité, instruments de la persuasion dans *L’extase de sainte Thérèse* du Bernin », *Annales littéraires de l’université de Franche Comté* 633-634, 1997, p. 337-352.

5 Voir en particulier F. GABAUDÉ, « Les *ekphrasis* de l’extase : la réception allemande de la *Sainte Thérèse* du Bernin et l’éros baroque », dans : E. RAMOS-IZQUIERDO – A. SCHÖBER (dir.), *L’espace de l’éros. Représentations textuelles et iconiques* (Espaces humains 11), Limoges, Pulim, 2007, p. 93-110.

6 C. DE BROSSES, *Lettres d’Italie du président de Broesses*, t. 2 (Le temps retrouvé 47), Paris, Mercure de France, 1986, p. 64-65.

7 Voir par exemple J.-E. TESONE, « La divine jouissance. Le narcissisme féminin et les mystiques », *Revue française de psychanalyse* 70/5, 2006, p. 1523-1528.

8 J. LACAN, *Le Séminaire Livre XX, Encore, 1972-1973*, Paris, Seuil, 1975, p. 70. Voir aussi J. KRISTEVA, *Thérèse mon amour*, Paris, Fayard, 2008.

9 T. MONTANARI, *La libertà del Bernini. La sovranità dell’artista e le regole del potere* (Saggi 961), Torino, Einaudi, 2016, p. 160-167.

10 Voir MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 132. Voir également CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria », p. 39.

11 MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 123 : « Ma se *Teresa e l’angelo* è il futuro prossimo del gruppo della *Verità*, il suo passato non tanto remoto va riconosciuto nell’*Apollo e Dafne*, l’opera dalla quale si dipana la fortissima tensione erotica che stringe questi tre gruppi in un’unica linea di sviluppo artistico. »

12 Voir en particulier H. PFEIFFER, « Berninis Figurengruppe der Hl. Theresia. Das Motiv der Liebesverwundung in der christlichen Tradition und die Darstellung der Ekstase als spirituelles



Prinzip der Barockkunst », *Teresianum. Ephemerides Carmeliticae* 33/1-2, 1982, p. 679-693.

13 Le texte d'Antonio Mascardi est cité et commenté par F. MORMANDO, *Bernini: his Life and his Rome*, Chicago, University Press, 2011, p. 162.

14 La retranscription partielle des sermons prononcés par Mgr Giovanni Visconti entre 1642 et 1647, suivie d'une biographie de ce dernier, est conservée sous forme manuscrite à la Biblioteca Riccardiana de Florence (ms. 1779) sous le titre *Frutti cavati dai ragionamenti di Monsignor Giovanni Visconti per opera di Maria Gabriella della SS. Concezione di Firenze*. Voir en particulier à ce sujet A. MALENA, *L'eresia dei perfetti: Inquisizione romana ed esperienze mistiche nel Seicento italiano* (Temi e Testi 47. Tribunali della fede), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 58-110.

15 Cité par MALENA, *L'eresia dei perfetti*, p. 68.

16 Voir MALENA, *L'eresia dei perfetti*, p. 69, citant *Frutti cavati dai ragionamenti di Monsignor Giovanni Visconti*, f. 62-64 : « La preghiera riservata ai perfetti è un mettersi alla presenza di Dio per mezzo di un atto di "ricordatione", nel quale l'anima "non si deve valere né di immagini, né di cogitazioni, né speculationi o discorsi, perché non sarebbe nud[a]. Alla nudità ci vuol lo spoglio di tutte le toniche esteriori e interiori. Qui l'anima diventa bambina, come poco fa partorita [...] E il cuore si dice esser ridotto a guisa dell'elemento dell'aria. Mentre dal raggio solare ella è visitata e penetrata, pare una stessa cosa con la luce del sole. Resta però sempre nella sua nudità, né dall'uso della luce impara a poter dar luce, ma solamente a rendere quanto riceve. O beato cuore, che a guisa di aere sta nella sua nichilità, et annientandosi sempre d'avanti a Dio, riceve la celeste irradiazione, e quantunque si scorga molte volte di maniera illustrato, che li paia di esser un Dio per participatione, tuttavia non si dimentica mai della propria nichilità. Tal cuore misticamente aereo e purgato con il verbo di vita, è a guisa di un cielo bellissimo dello Sposo, nel quale fa le sue sopramirande impressioni. Se l'aria avesse lingua e ragione, confesserebbe per se stessa tanto esser oscura nel tempo della notte, quanto del giorno; e quando è illustrata dalli raggi del sole, direbbe *per me nigra sum*, et in virtù del sole *formosa sum*. Il cuor che è giunto a saper congiungere cognitione grande di Dio e di sé, et abbracciare gratie altissime nella *memoria della sua nichilità*, è vero aer puro, e *cielo sereno* del Sposo celeste. »

17 C. NAPOLEONE, « Ravissements célestes », *FMR. Revue d'art et de culture visuelle* 65, 1996, p. 17-44 (p. 35).

18 GABAUDÉ, « Les ekphrasis de l'extase », p. 110.

19 MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. XVI. Cela ne diminue en rien la réelle et célèbre piété du Bernin : voir G. MORELLO, « Giovan Lorenzo Bernini: L'immagine di Cristo e i Crocifissi di San Pietro », dans : G. MORELLO – F. PETRUCCI – C. M. STRINATI, *La Passione di Cristo secondo Bernini*, Roma, Bozzi, 2007, p. 24-38 (republié dans G. MORELLO, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Roma, Gangemi, 2008, p. 9-28), qui fait l'état de la critique sur ce sujet.

20 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 348 : « Les œuvres du Bernin participent de cette espèce de voyeurisme du Baroque, qui fait que toutes les manifestations de la vie, mais aussi l'extase (cet événement apparemment si intime) et la mort elle-même sont considérées comme objet de spectacle, de fête, de pompe, et aussi de propagande. »

21 J. LE BRUN, « Refus de l'extase et assumption de l'écriture dans la mystique moderne », *Savoirs et clinique* 8/1, 2007, p. 37-45 (p. 42) : « L'image du mystique caché, secret, inconnu, selon l'étymologie du grec μυστικός, hante le XVII<sup>e</sup> siècle. »

22 Voir E. BRAMBILLA, « Manuali d'esorcismo, canoni di santità e nuova scienza (fine '600-primo '700). Indice e sant'Uffizio tra neoscolastica spagnola e influenze cartesiane », dans : A. ROMANO (dir.), *Rome et la science moderne : Entre Renaissance et Lumières*, Nouvelle édition [en ligne], Rome, École française de Rome, 2009, <http://books.openedition.org/efr/1907> : « Indizi di santità femminile furono nel Seicento le "virtù eroiche" dimostrate da un modello di santa barocca come Teresa d'Avila; ma in concreto furono lette come prove di santità anche le stigmate e le profezie fondate su visioni e rivelazioni, ricevute in stato di estasi o di ratto, che facevano presumere una diretta comunicazione col soprannaturale. »

23 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, trad. de l'espagnol par le P. G. de Saint-Joseph (Points. Sagesses 100), Paris, Seuil, 1995<sup>2</sup>, p. 234.

24 BRAMBILLA, « Manuali d'esorcismo, canoni di santità e nuova scienza » : « Una reazione di cautela si collocava dunque già negli anni Venti e Trenta del Seicento; ma non venne ufficializzata prima della stampa della Pratica, nel 1649 o nel 1657. » Sur la relation du XVII<sup>e</sup> siècle au phénomène de l'extase, voir également LE BRUN, « Refus de l'extase et assumption de l'écriture dans la mystique moderne ».

25 MORMANDO, *Bernini: his Life and his Rome*, p. 162-168.

26 Voir MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 29 : « È il decoro — cioè la perfetta corrispondenza tra immagine e funzione — il principio cardine dell'estetica secentesca. »

27 MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 32-33.



28 G. CARERI, *Envols d'amour. Le Bernin : montage des arts et dévotion baroque*, trad. de l'italien par M. Coquet (Histoire et théorie de l'art), Paris, Usher, 1990, p. 106 (édition originale : G. CARERI, *Voli d'amore: architettura, pittura e scultura nel "bel composto" di Bernini*, Roma, Laterza, 1991 ; réédition : Paris, Mimésis, 2017).

29 Voir BRAMBILLA, « Manuali d'esorcismo, canoni di santità e nuova scienza » : « Per meglio comprendere l'arte della *discretio spirituum* e la contiguità che essa supponeva tra santità e possessione, sarà utile richiamare i fondamenti "scientifici" che essa traeva dalla filosofia aristotelica, posta alla base della teologia tomista, rinnovata dalla neoscolastica spagnola. La fisica aristotelico-galenica concepiva un'anima coestensiva col corpo; nel linguaggio aristotelico dei teologi, si diceva che era *forma corporis* [...] Occorreva mutare il modo di intendere il rapporto tra corpo e anima: un tema che fu centrale nel conflitto tra antichi e moderni e fu alle radici della rivoluzione scientifica. Fu Cartesio a rivoluzionare la concezione dell'anima o spirito, separandola da ogni capacità o potenza "transitiva" di agire sulla materia e sui corpi. Anzitutto, distinguendo e separando la *res cogitans* dalla *res extensa*, Cartesio rese impossibile credere nella facoltà aristotelica dell'anima, come *forma corporis*, di fornire alla mente le capacità, paranormali o "transitive", di agire sulla materia per trasmutarla, fuori delle leggi meccaniche della materia stessa. »

30 MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 38 : « È questo il conflitto di Bernini: sotto il saio di Teresa respira ancora il corpo di Dafne: per giunta abbandonato ora al piacere. »

31 MONTANARI, *La libertà del Bernini*, en particulier p. 49.

32 CARERI, *Envols d'amour*, p. 103 : « Dans de nombreux cas, une théologie sommaire tend à prendre la place d'une iconologie sommaire avec la même fonction de nomination : [...] on risque d'accumuler les "noms" sans tenir compte de la cohérence interne des œuvres. »

33 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 345.

34 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 338-339. Voir aussi p. 348 : « C'est un réalisme des émotions, qui se confond avec le *sensualismo* dont parle Croce, et qui consiste à représenter un événement considéré comme sacré de façon en partie humaine. »

35 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 337. Voir aussi B. CONTARDI, *La retorica e l'architettura del barocco* (Studi di storia dell'arte 8), Roma, Bulzoni, 1978 ; F. V. DA SILVA DO AMPARO, « O êxtase de Teresas: o sacro e o profano na Literatura e nas Artes (The ecstasy of Teresas: the sacred and the profane in the Literature and in the Arts) », *Horizonte* 11/31, 2013, p. 843-866.

36 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 340 et G. MORPURGO-TAGLIABUE, « Aristotelismo e barocco », dans : E. CASTELLI (éd.), *Retorica e Barocco*, Roma, Bocca, 1955, p. 119-196.

37 G. WARWICK, *Bernini. Art as Theatre*, New Haven, Yale University Press, 2012, p. 73.

38 GABAUDÉ, « Les *ekphrasis* de l'extase », p. 108-109. Nous sommes bien loin de ce qu'écrit Hélène Albani : « La sainte Thérèse du Bernin montre une jouissance sublimée et professionnalisée. À la suite de la normalisation post-tridentine de l'art, la sexualité n'est plus licite que sous le voile, celui des nonnes et de leur martyre d'amour. Au même titre que les excès carnavalesques, l'extatisme féminin constitue un désordre toléré à l'intérieur d'un ordre qu'il contribue à renforcer » (ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 348).

39 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 345.

40 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 350.

41 Voir P. VALLIN, « "Voici l'Époux qui vient" (Mt 25,6) : la formalité théologique du lien conjugal en christianisme comme vérité de l'Eschaton », *Revue de droit canonique* 66/1-2, 2016, p. 25-44 (p. 28).

42 ALBANI, « Sensualité et ingéniosité », p. 350-351.

43 TERTULLIEN, *De resurrectione mortuorum* 8, 2.

44 VALLIN, « "Voici l'Époux qui vient" (Mt 25,6) », p. 27 : « Le Christ-Époux de l'Église-Épouse : métaphore facultative ou mystère essentiel ? »

45 VALLIN, « "Voici l'Époux qui vient" (Mt 25,6) », p. 28.

46 I. LAVIN, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, Oxford University Press, 1980 (trad. ital. : *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980).

47 Florent Gabaudé critique les lectures « sélective[s] parce que les relations qui en sont faites isolent le groupe de son contexte architectural » (GABAUDÉ, « Les *ekphrasis* de l'extase », p. 110).

48 C'est ce que souligne aussi Giovanni Careri à propos du buste de Fonseca : « La limite principale des analyses de Wittkower et de Hibbard, comme de toutes celles qui les ont suivies, est de se concentrer presque exclusivement sur le buste sans s'arrêter sur les procédures qui permettent l'intégration de tous les éléments en un "bel composto" » (CARERI, *Envols d'amour*, p. 54).



49 Giovanni Careri précise en particulier que « l'incise rapportée par Baldinucci, *senza obbligarsi a regola* ("sans s'obliger à la règle"), est importante parce qu'elle [...] semble impliquer que la nouvelle règle, gouvernant la relation entre les arts, n'est pas une règle générale et absolue mais doit être retrouvée, chaque fois de nouveau, dans chaque "bel composto" » (CARERI, *Envols d'amour*, p. 79).

50 CARERI, *Envols d'amour*, p. 79.

51 FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere*, p. 160-161.

52 Voir encore WARWICK, *Bernini*, p. 4 : l'autrice évoque en particulier les mises en scène théâtrales en lien avec la liturgie baroque.

53 STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, p. 118.

54 CARERI, *Envols d'amour*, p. 13.

55 CARERI, *Envols d'amour*, p. 13.

56 C'est le sens du travail de Geneviève Warwick qui, tout en ouvrant la perspective liturgique, ne s'éloigne guère du théâtre et omet le passage de la métaphore au symbole. Voir aussi STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca* ; R. BÖSEL, « L'architettura dei nuovi ordini religiosi », dans : A. SCOTTI TOSINI (éd.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milano, Electa, 2003, p. 48-69 ; C. JOBST, « Liturgia e culto dell'Eucaristia nel programma spaziale della Chiesa: i tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento », dans : J. STABENOW (éd.), *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo* (Studi e ricerche Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut 1), Venezia, Marsilio, 2006, p. 91-126.

57 P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. M. Stanić (L'insulaire), Paris, Macula, 2001, p. 78 et 175.

58 Domenico Bernini cité par CARERI, *Envols d'amour*, p. 151. Paul Fréart de Chantelou précise que le Bernin avait recommandé la lecture des prédications du P. Oliva (FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, p. 85).

59 FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, p. 24.

60 Voir M. G. PAVIOLO (éd.), *I Testamenti dei Cardinali. Federico Cornaro (1579-1653)*, Morrisville (NC), Lullu Press, 2015, p. 29 : « It(em) vuole, e comanda, che mentre il suo Corpo sarà sopra terra si faccino celebrare dall'Infr(ascritt)i suoi Sig.<sup>ri</sup> Esecutori Testamentary messe tremila (per) l'Anima di sua Em.<sup>za</sup> »

61 Irving Lavin établit un lien avec le tabernacle contemporain de Borromini à Saint-Jean-de-Latran conçu comme les portes du Saint des Saints (LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, p. 98). Voir aussi STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, p. 118-124 ; CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria », p. 37-46 ; S. STURM, « "Zelantissimo sempre verso le convenienze della patria". Nuove osservazioni sugli intenti celebrativi della Cappella Cornaro », dans : V. CAZZATO – S. ROBERTO – M. BEVILACQUA (éd.), *La festa delle arti: Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi, 2014 ; R. PREIMESBERGER, « Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, p. 190-219 ; S. STURM, « Liturgia e architettura nel Carmelo riformato. Archetipi, miti, modelli », *Revue d'histoire ecclésiastique* 106/1, 2011, p. 61-69 (p. 63).

62 PREIMESBERGER, « Berninis Cappella Cornaro ».

63 STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, p. 116-128. L'auteur y fait un bon état de la question.

64 Voir THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 106 : « Le chemin que le Christ a frayé est celui où doivent passer ceux qui le suivent, sous peine de se perdre. »

65 WARWICK, *Bernini*, p. 69-71. Sur les sources caravagesques du Bernin, voir aussi MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 42 et 167.

66 A. COLIVA – S. SCHÜTZE (éd.), *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa Borghese*, Roma, De Luca, 1998 ; S. SCHÜTZE, *Kardinal Maffeo Barberini später Papst Urban VIII und die Entstehung des Römischen Hochbarock* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 32), München, Hirmer, 2007, 193-194 ; R. PREIMESBERGER, *Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio and Bernini*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011 ; C. L. FROMMEL, « Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo risorto », dans : L. GULIA – I. HERKLOTZ – S. ZEN (éd.), *Società, cultura e vita religiosa in età moderna: studi in onore di Romeo De Maio*, Sora (FR), Centro di Studi Sorani « Vincenzo Patriarca », 2009 ; P. DURO (éd.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts: Global Contexts* (Art History Book Series), Chichester, Wiley Blackwell, 2015 ; C. M. SOUSSLOFF, « Imitatio Buonarroti », *The Sixteenth Century Journal* 20/4, 1989, p. 581-602.

67 MORELLO, *Intorno a Bernini*, p. 12-13.



68 COLIVA – SCHÜTZE (éd.), *Bernini scultore*, p. 89-92.

69 C. MANGONE, « Like Father, Like Son: Bernini's Filial Imitation of Michelangelo », *Art History* 37/4, 2014, p. 666-687, réimpr. dans : P. DURO (éd.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts: Global Contexts* (Art History Book Series), Chichester, Wiley Blackwell, 2015, p. 69-89.

70 MONTANARI, *La libertà del Bernini*, spécialement p. 77.

71 Voir MORMANDO, *Bernini: his Life and his Rome*, p. 162-163.

72 Voir CARERI, *Envols d'amour*, p. 58 : « Irving Lavin a justement observé que le Bernin, en faisant soutenir aux saints et aux anges des poids importants sans effort apparent, soulignait la relation étroite entre la grâce de l'attitude et l'efficacité de la Grâce. »

73 Voir en particulier MANGONE, « Like Father, Like Son », p. 74-75.

74 MANGONE, « Like Father, Like Son », p. 75.

75 Voir à ce sujet MONTANARI, *La libertà del Bernini*, p. 139-141. Ce crucifié aux yeux ouverts, en agonie, est également décrit et commenté par MORELLO, *Intorno a Bernini*, p. 21-22, ainsi que V. MARTINELLI, « La "Imago Christi" secondo Bernini. Costanti e varianti tipologiche e formali », dans : ID. (éd.), *L'ultimo Bernini, 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini* (L'universo barocco 2), Roma, Quasar, 1996, p. 181-231.

76 CARERI, *Envols d'amour*, p. 186.

77 Cité par CARERI, *Envols d'amour*, p. 96.

78 CARERI, *Envols d'amour*, p. 55. La notion de miroir pour expliquer le passage de l'imitation du Christ à la conformation au Christ a été exposée en particulier par Grégoire de Nysse dans son *Discours sur les morts*. Sur la notion de « conformation » au Christ, voir également C.-A. BERNARD, *Le Dieu des mystiques*, vol. 2 : *La conformation au Christ* (Théologies), Paris, Cerf, 1998 ; J. LAFFITTE, *Le Christ destin de l'homme : itinéraires d'anthropologie filiale*, Paris, Mame, 2012 ; K. MORRISON, *The Mimetic Tradition of Reform in the West*, Princeton (NJ), University Press, 1982, p. 10-30.

79 Ce fut le cas d'une Isabella Tocca di Nardò qui, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, aurait prétendu pouvoir se passer des sacrements en raison de son contact direct avec Dieu. Voir à ce sujet MALENA, *L'eresia dei perfetti*, p. 38 : « [Isabella Tocca di Nardò] sosteneva di non aver alcun bisogno dei sacramenti perché "la gratia, che a lei dispensava Iddio, non derivava dalli sacramenti" [...] la donna sminuiva il valore dell'incarnazione di Cristo e della giustizia divina e affermava di annoiarsi nel meditare sulla passione. »

80 Voir MALENA, *L'eresia dei perfetti*, p. 69 : « Il sacramento eucaristico, non doveva mai essere tralasciato dalle religiose, in quanto sacramento dell'unione con Dio e vera protezione dal peccato: "Comunicandoti prendi Dio, et entri in Dio, et Lui ti divora"; "[sei] più tu in lui, che lui in te"; "tu sarai difesa con la santissima comunione da peccati passati, presenti e futuri; se Giuda si fussi comunicato, non si sarebbe dannato". La forma di orazione che Visconti privilegiava era quella affettiva di pura fede, tendente alla contemplazione e all'unione mistica. Nei suoi scritti, che per sua stessa ammissione nascevano in primo luogo dall'esperienza diretta, è tuttavia continua l'oscillazione tra forme di meditazione discorsiva, di forte ascendenza ignaziana, sulla passione di Cristo e sui misteri, e, dall'altra parte, orazione della "nuda presenza di Dio". »

81 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 143. La sainte emploie en outre l'image du vin pour évoquer les grâces spirituelles reçues en oraison, p. 178 : « Dès que ces deux puissances ont commencé à s'enivrer en goûtant de ce vin tout céleste, elles retournent facilement à la suspension afin d'être beaucoup plus avantagées. »

82 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 195.

83 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 179. Citons encore ce passage, p. 223 : « Peut-être le tempérament ou la maladie ne nous permettent pas de méditer sans cesse la Passion du Sauveur ; car cette considération est pénible. Mais qui nous empêche de tenir compagnie au Sauveur ressuscité, puisque nous le possédons si près de nous dans le très saint Sacrement, où il est déjà glorifié ? »

84 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 224.

85 Voir CARERI, *Envols d'amour*, p. 35-38.

86 R. PETERSSON, *The Art of Ecstasy. Teresa, Bernini, and Crashaw*, New York, Atheneum, 1970, p. 93 : « Teresa's moment of ecstasy looks to the resurrection of body and spirit alike. »

87 CARERI, *Envols d'amour*, p. 16 : « Le "bel composto" est un bon exemple pour démontrer que les arts visuels ne sont jamais la simple illustration d'un texte et ont une manière particulière de signifier. »

88 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 308-310.

89 THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 302.



90 « Scheda Restauro » publiée par le Ministère italien des biens et des activités culturels (mise à jour du 26 novembre 2015) : <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/feed/pdf/Scheda%20restauro%20Cappella%20Cornaro-imported-55635.pdf>.

91 CARERI, *Envols d'amour*, p. 87.

92 Voir STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca* ; CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria », p. 45 sur l'identification des exécutants du *paliotto* ; MARTINELLI, « La "Imago Christi" secondo Bernini », p. 186.

93 M. BRIAND – C. CAMELIN – L. LOUVEL, *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, Rennes, Presses universitaires, 2011, 4<sup>e</sup> de couverture.

94 PETERSSON, *The Art of Ecstasy*, p. 65 : « The statue depicts an experience in which space and time are indistinguishable. Bernini is concerned that the viewer possess more of the event than can be seen. Teresa's climax as seen from a restrictively human point of view belongs to the moment, but as seen from the divine point of view which we imagine, it is timeless and endless. Continuity and climax cease to be contradictory. »

95 G. POULET, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950.

96 Voir CARERI, *Envols d'amour*, p. 109. Voir aussi T. DE LA CRUZ, « L'extase chez sainte Thérèse d'Avila », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1953, p. 2151-2160.

97 J.-Y. LACOSTE, « Amour mystique », dans : ID. (dir.), *Dictionnaire critique de théologie* (Quadrige. Dicos poche), Paris, Presses universitaires de France, 2007. Voir aussi THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 103-104 : « Nous sommes si lents à faire à Dieu le don absolu de nous-mêmes que nous n'en finissons plus de nous préparer à cette grâce ! »

98 Yves-Jean HARDER, « Amour », dans : LACOSTE, *Dictionnaire critique de théologie*, p. 37.

99 PETERSSON, *The Art of Ecstasy*, p. 95 : « As surely as Teresa's ecstasy is happening within time, it is also happening beyond time, and we are beholding an event which has no duration. » *Ibid.*, p. 89 : « In this chapel the Last Supper relief serves as the liturgical equivalent to Teresa's more intense and exceptional communion with God. » Voir aussi CARERI, *Envols d'amour*, p. 33.

100 FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere*, p. 165.

101 Voir par exemple CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria », p. 39.

102 Voir aussi STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, p. 120 : pour lui, le jeu des regards produirait en outre une « nécessaire distance » par rapport au mystère ; CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria », p. 37-46.

103 FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, p. 91.

104 FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, p. 208. C'est nous qui soulignons.

105 A. BLUNT, « Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism », *Art History* 1, 1978, p. 67-89 (p. 76).

106 CARERI, *Envols d'amour*, p. 83.

107 Voir R. WITTKOWER, *Bernin : le sculpteur du baroque romain*, Paris, Phaidon, 2005, cité et critiqué par CARERI, *Envols d'amour*, p. 53.

108 Même processus pour la chapelle Fonseca selon CARERI, *Envols d'amour*, p. 72 : « La conformation du croyant avec le donateur est une opération qui ne détruit pas la structure ternaire du dispositif, mais qui laisse toujours, extérieure à elle, une position qui peut être occupée par un croyant n'ayant pas encore pu entrer en conformité. »

109 Voir FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere*, p. 164 ; CARERI, *Envols d'amour*, p. 53-54.

110 CARERI, *Envols d'amour*, p. 67.

111 C. A. BERNARD, *Vie morale et croissance dans le Christ*, Roma, Università Gregoriana Editrice, 1973, p. 253.

112 Voir CARERI, *Envols d'amour*, p. 138.

113 Voir aussi CARERI, *Envols d'amour*, p. 37-38.

114 F. ACKERMANN, *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini : das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 50), Petersberg, Michael Imhof, 2007, p. 43-55.

115 ACKERMANN, *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini*, p. 46 : « Die Kapelle wird zum realen Bestandteil eines fiktiven Palazzo Cornaro. »



116 ACKERMANN, *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini*, p. 46 : « Das Problem der Kolossalordnung, die den Querhausarm an den Kirchenraum bindet, hatte Bernini demnach gelöst, indem er das mächtige Gebälk und die Pilaster als Grenzen verstand, in die er ein in überaus reicher Polychromie dekoriertes, latent unabhängiges Kapellengehäuse setzte. »

117 Voir CARLONI, « La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria », p. 40. Voir également THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même*, p. 19 : « Nous prîmes le parti de nous rendre [...] au pays des Maures, dans l'espoir que l'on y ferait tomber des têtes. »

118 STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, p. 116.

119 Voir FAGIOLO DELL'ARCO, *L'immagine al potere*, p. 159.

120 STURM, *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca*, p. 111-113.

121 Voir WARWICK, *Bernini*, p. 44.

122 Voir CARERI, *Envols d'amour*, p. 55 ; M. PETROCCHI, *Il quietismo italiano nel Seicento*, Roma, Storia e letteratura, 1948.

123 Cité par CARERI, *Envols d'amour*, p. 169, n. 36.

## Table des illustrations

	<b>Titre</b>	Pl. 1 : Chapelle Cornaro, église Santa-Maria-della-Vittoria, Rome
	<b>Crédits</b>	Photo : Livioandronico2013. Licence CC BY-SA 4.0 <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cornaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg">https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cornaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg</a>
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/rsr/docannexe/image/6668/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/rsr/docannexe/image/6668/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 416k
	<b>Titre</b>	Pl. 2 : la Thérèse du Bernin
	<b>Crédits</b>	Photo originale (ici recadrée) : Livioandronico2013. Licence CC BY-SA 4.0 <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy_of_St._Teresa_HDR.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy_of_St._Teresa_HDR.jpg</a>
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/rsr/docannexe/image/6668/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/rsr/docannexe/image/6668/img-2.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 308k
	<b>Titre</b>	Pl. 3 : superposition du Christ de la Pietà de Michel-Ange et de la Thérèse du Bernin
	<b>Crédits</b>	Photo originale : Dnalor_01, licence CC-BY-SA 3.0. Calque ajouté par H. Gaudin Mazzariol. <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Santa_Maria_della_Vittoria,_Die_Verzückung_der_Heiligen_Theresa_(Bernini).jpg?">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Santa_Maria_della_Vittoria,_Die_Verzückung_der_Heiligen_Theresa_(Bernini).jpg?</a>
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/rsr/docannexe/image/6668/img-3.png">http://journals.openedition.org/rsr/docannexe/image/6668/img-3.png</a>
	<b>Fichier</b>	image/png, 466k

## Pour citer cet article

### Référence papier

Hélène Gaudin Mazzariol, « Le Bernin et Michel-Ange », *Revue des sciences religieuses*, 93/3 | 2019, 225-255.

### Référence électronique

Hélène Gaudin Mazzariol, « Le Bernin et Michel-Ange », *Revue des sciences religieuses* [En ligne], 93/3 | 2019, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 03 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rsr/6668> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsr.6668>

## Auteur

**Hélène Gaudin Mazzariol**  
Centre Interlangues (EA 4182)  
Université de Bourgogne

## Droits d'auteur

© RSR

