



HAL
open science

L'anecdote en filigrane. Les poèmes sur le buste de Louis XIV par Bernin

Marianne Cojannot-Le Blanc, Évelyne Prioux

► To cite this version:

Marianne Cojannot-Le Blanc, Évelyne Prioux. L'anecdote en filigrane. Les poèmes sur le buste de Louis XIV par Bernin. Henin Emmanuelle; Naas Valérie. Le mythe de l'art antique, CNRS Éditions, pp.307-346, 2018, 978-2-271-09020-1. halshs-01788092

HAL Id: halshs-01788092

<https://shs.hal.science/halshs-01788092>

Submitted on 15 Aug 2018

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.

L'anecdote en filigrane.

Les poèmes sur le buste de Louis XIV par Bernin¹

Marianne COJANNOT-LE BLANC
et Évelyne PRIoux

Le buste de Louis XIV par Bernin (pl. 65) et le projet initial de son socle ont suscité, à l'été 1665, de nombreux poèmes, prononcés devant le roi, Bernin et la cour. Ceux consignés par Paul Fréart de Chantelou dans le journal qu'il tint à l'occasion du séjour du sculpteur en France sont les plus connus, suivis par ceux rassemblés dans les *Mélanges Colbert*². À ces textes demeurés manuscrits au XVII^e siècle s'ajoutent les poèmes cités dans les biographies du sculpteur, publiées par son fils Domenico Bernini (1713), Filippo Baldinucci (1682) et l'académicien Pierre Cureau de la Chambre (1681 et 1685³). Ces différentes sources se répètent en partie, car la réunion d'Italiens et de Français autour du sculpteur au travail imposait des exercices de traduction simultanée, pour que chaque nation puisse apprécier les talents de versification de l'autre, et sitôt enchérir⁴. S'il n'est pas ignoré,

1. Cette étude est le fruit de travaux conduits dans le cadre du séminaire « Arts et Mémoire » (master d'histoire de l'art, université de Paris Nanterre). Elle a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence nationale de la recherche au titre du programme Investissements d'avenir portant la référence ANR-11-LABX-0026-01.

2. BnF, Département des manuscrits occidentaux, *Mélanges Colbert*, vol. 37, fol. 188r-192v. Jacques Vanuxem a le premier attiré l'attention sur cette source, sans toutefois en proposer une véritable analyse, « Quelques témoignages français sur Le Bernin et son art – l'Abbé de la Chambre », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 2 janvier 2012, consulté le 7 juillet 2016. URL : <http://baroque.revues.org/246>.

3. MONTANARI, 1999 et 2006.

4. « Le cavalier s'est mis à travailler et l'abbé Butti a récité un madrigal italien [...]. Le roi l'a trouvé fort beau et a dit à M. Dangeau de le mettre en vers français et d'y travailler sur le champ, ce qu'il a fait. Sa Majesté l'ayant vu, lui a commandé d'écrire l'italien et le français dans un même papier que Sa Majesté a mis dans sa pochette », dans CHANTELOU, 1665 (2001), p. 169 (9 septembre) ou encore : « L'abbé Butti a lu un quatrain sur le piédestal qu'à projeté de faire le cavalier [...]. Le roi l'a écouté avec attention et l'a trouvé beau, et l'a pris et donné à M. Dangeau pour le mettre sur le champ en vers français », *ibid.*, p. 189 (19 septembre).

ce corpus de quinze poèmes peut toutefois être complété par cinq autres, issus de trois ouvrages imprimés en 1667⁵. Surtout, il n'a jamais été analysé dans sa globalité, alors même que le buste de Louis XIV a fait l'objet d'une abondante bibliographie⁶.

Iring Lavin a justement souligné qu'une trop grande dépendance à l'égard du récit proposé par le journal de Chantelou pousse à considérer le buste prioritairement sous l'angle de la mimésis, alors qu'il s'agit essentiellement d'un portrait allégorique, qui repose sur l'association du roi à Alexandre le Grand⁷. On sait que Bernin, après avoir lancé l'idée flatteuse selon laquelle Louis XIV avait quelque chose d'Alexandre, s'employa à représenter les traits du monarque à l'aune des portraits que le xvii^e siècle identifiait, à raison ou à tort, comme étant ceux du Macédonien⁸. La base, en forme de globe terrestre, devait expliciter le rapprochement et asseoir l'image symbolique d'un pouvoir universel. I. Lavin n'a toutefois pas intégré les poèmes dans ses analyses du buste, se privant de la possibilité de mesurer leur rôle d'enrichissement du parallèle, car la ressemblance, flatteusement invoquée par Bernin, entre Louis XIV et Alexandre n'enfanta pas des vers qui s'emparèrent, d'une manière simplement mécanique et conventionnelle, des sources anciennes sur les portraits d'Alexandre. Récemment, Maarten Delbeke, en s'attachant particulièrement à deux poèmes consacrés au projet de socle, a bien mis en évidence le lien suggéré entre Bernin et Lysippe par la référence indirecte à Plutarque⁹.

5. Voir annexe 1, n° 16-20. Il est probable que d'autres poèmes soient encore disséminés dans des sources imprimées ou plus simplement perdus, en raison de leur piètre qualité. *Ibid.*, p. 174 (11 septembre) : « Le roi est venu sur les trois heures. L'abbé Butti a dit à S. M., à son arrivée, que diverses personnes avaient exercé leur génie poétique sur son portrait et a montré en riant M. Étienne, manœuvre du cavalier et qui aiguise ses ferremens, lequel a lu de ses niaiseries, que le roi a eu la patience d'écouter. ». On peut reconnaître ici une reprise, en filigrane, de l'anecdote antique sur Apelle et le cordonnier qui s'avise de commenter ses tableaux (Pline l'Ancien, *N. H. XXXV*, 84). L'anecdote moderne se présente aussi comme un renversement de celle, antique, qui porte sur Alexandre discutant de peinture dans l'atelier d'Apelle (*ibid.*, 85) : à l'inverse de l'« irascible » (*iracundum*) Alexandre qui, en mauvais connaisseur des arts (cf. *ibid.*, 95), « prête à rire aux garçons d'atelier qui broient les couleurs » d'Apelle (*rideri eum... a pueris qui colores tererent*), un roi fin connaisseur des arts écoute ici, avec patience et magnanimité, les commentaires risibles du « manœuvre » de Bernin.

6. Notamment GOULD, 1982 ; FAGIOLLO DELL'ARCO, 2001 ; AVERY, 1997, p. 242-245 (qui publie un buste d'Alexandre Le Grand comme prototype du portrait de Louis XIV) ; WITTKOWER, 1951 et 1981³, p. 15-16 ; *Louis XIV. L'homme et le roi*, 2009, p. 411.

7. LAVIN, 1987.

8. Musei Capitolini, inv. S 732. Sur la question de la date d'entrée du buste dans les collections, voir *infra* p. 319.

9. Poèmes numérotés 5 et 8 de l'annexe 1. DELBEKE, 2012 et 2015 a centré prioritairement son interprétation sur les enjeux politiques, en particulier sur l'effacement de la figure de l'artiste au profit de la glorification exclusive du monarque. Le présent article s'inscrit à la suite de ses analyses, en s'en distinguant à plusieurs titres, puisque le socle et ses connotations ne sont qu'un élément du rapport à Lysippe, qui paraît plus riche si l'on prend en compte l'ensemble du corpus. En outre, compte tenu de l'évolution constante des stratégies

L'étude de ce corpus poétique mérite malgré tout d'être reprise de manière systématique. Non seulement il importe de ne pas le réduire au rapport qu'il entretient avec son signifié (le buste en marbre) ou son référent (Louis XIV en personne), mais son lexique doit encore être attentivement commenté, tout comme les diverses réécritures et interpolations qui le traversent, ou même le choix de telle ou telle forme versifiée. Que les poèmes sur le buste du roi fleurissent au moment où Bernin rencontre des résistances sur son projet pour le palais du Louvre ne peut être tenu pour pure coïncidence, pas plus que le fait que les quelques poèmes publiés l'aient été l'année où s'impose pour le Louvre une solution alternative au dessin de Bernin pour l'achèvement du palais, avec l'instauration du « Petit Conseil », constitué de Le Brun, Le Vau et Claude Perrault, chargés de concevoir ensemble un nouveau dessin.

Où se situe l'anecdote ? Le journal de Chantelou constitue en partie ces poèmes en anecdotes, en les restituant dans la vie de cour, dans leurs circonstances sociales de prononciation et de réception¹⁰. Toutefois, nous souhaitons surtout mettre en évidence la manière dont une partie de ces poèmes – voire le travail de Bernin lui-même – sollicitent, réactivent et remodelent à leurs fins propres, l'anecdote opposant les représentations d'Alexandre par Apelle et Lysippe – respectivement l'« Alexandre au foudre » (*Kéraunophoros*) et celui « à la lance » (*Aichmophoros*) –, telles qu'évoquées par l'*Anthologie de Planude* et Plutarque¹¹. Cette anecdote, qui met en jeu la confrontation de deux œuvres aux qualités antagonistes, afin d'établir la supériorité plastique de l'une sur l'autre, était pertinente dans un milieu artistique, où la question majeure du portrait du roi, dans les mains d'un peintre, Charles Le Brun, depuis 1661, était subitement abordée par le plus éminent sculpteur de son temps.

apologétiques sous le règne de Louis XIV, il nous semble préférable de ne pas solliciter des textes publiés tardivement (Cureau de la Chambre en 1681 et 1685 ; Bouhours en 1687 ; Lemée en 1688). Aussi les présentes analyses sont-elles précisément circonscrites au corpus produit entre 1665 et 1667, majoritairement demeuré manuscrit au xvii^e siècle, à l'exception de quelques poèmes imprimés de manière éparse en 1667 (annexe 1, n° 16-20).

10. Charles Perrault, hostile à Bernin, rapporte aussi une anecdote, peu flatteuse, tirée d'un vers fameux sur le buste (voir annexe 1, n° 5 et 8), dont il modifie significativement l'objet (le Louvre plutôt que le buste) et dont il déplace la signification (de valorisé, le sculpteur se trouve ridiculisé) : « en s'adressant à M. Colbert, il lui dit qu'il étoit persuadé que l'ange qui préside au bonheur de la France l'avoit inspiré, qu'il reconnoissoit sincèrement n'être point capable de trouver lui-même une chose aussi belle, aussi grande et aussi heureuse que celle qui lui étoit venue dans la pensée. "*Io sono entrato*, poursuivit-il, *in pensiero profondo*." Il dit ces mots avec une telle emphase qu'il sembloit qu'il fût descendu jusqu'au fond des enfers. Enfin, après un long discours capable d'impatienter le plus posé de tous les hommes, il montra son dessein avec le même respect que l'on découvre *il vero ritratto di vero crucifixo*. Cette profonde pensée n'étoit autre chose qu'un petit morceau de papier collé sur un autre dessein du pavillon du Louvre sur la rivière », PERRAULT, 1909 (1993), p. 164.

11. Voir annexe 2.

Une initiative italienne : épigrammes et cultures auliques

Il est impossible de connaître l'ordre exact dans lequel les poèmes furent prononcés, mais on n'a guère de raison de ne pas suivre Chantelou, lorsqu'il présente cette initiative comme provenant des Italiens, en particulier de l'abbé Butti. La première mention d'une épigramme figure dans son journal à la date du 16 août 1665. Envoyée de Rome, elle aurait été rédigée à la seule annonce de l'entreprise d'un buste du roi, et le sculpteur aurait souhaité qu'on en fasse la publicité à la cour¹². Le rôle de Butti est vite établi : « l'abbé en a lu un autre < sonnet > imprimé que nous avons dit d'abord être de lui, il n'en voulait pas demeurer d'accord, mais enfin il l'a avoué¹³. » Venu en 1645 à Paris en tant que protonotaire apostolique avec le cardinal légat Barberini, l'abbé Butti devint l'un des familiers de Mazarin qui insufflèrent une certaine culture italienne à Paris ; son rôle dans la promotion de l'opéra italien en France est en particulier bien connu.

La tradition des épigrammes avait été extrêmement vivante à Rome au début du XVII^e siècle. L'*Anthologie de Planude*, dont la première édition aldine remonte à 1506, se composait pour un cinquième d'évocations d'œuvres d'art¹⁴. La parution de l'édition aldine avait lancé une vogue épigrammatique dans la péninsule italienne, qui connut un apogée entre la fin du XVI^e siècle et les débuts du XVII^e siècle¹⁵. Formes versifiées courtes, les épigrammes soulignaient le plus souvent les ressorts de la mimésis, en célébrant la rivalité entre l'art et la nature, dont le premier triomphait, au point de tromper les sens du spectateur. Le genre avait ses *topoi*, tel celui de la statue qui prend vie en cherchant à quitter sa base.

Les grands groupes statuaires, exécutés par Bernin pour le cardinal Scipion Borghèse à la fin des années 1620, avaient fait l'objet d'épigrammes¹⁶. La plus célèbre d'entre elles, celle conçue en latin par le cardinal Maffeo Barberini à propos de l'*Apollon et Daphné* (Rome, Galerie Borghèse), avait même été inscrite sur le socle du groupe¹⁷. Les sources modernes ont beaucoup insisté

12. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 122 (16 août 1665) : « <Bernin> m'a dit qu'un sien ami qui a un très bel esprit, avait donné à son fils, le prélat, ces vers [...]. Il m'a dit qu'il serait bien aise que j'en prisse la copie et que je fisse en sorte que le roi les vît ou par le moyen de M. Colbert, de M. de Bellefonds ou d'autre. »

13. *Ibid.*, p. 129 (20 août 1665). Voir encore à la date du 21 août : « Mattia a lu le sonnet qu'il a fait au sujet du buste et dont j'ai parlé ci-devant, après quoi il l'a présenté au roi. Quelques temps après, j'ai aussi présenté à S. M. celui de l'abbé Butti. M. de Montausier qui était là présent demandant s'il était de moi, j'ai montré au roi l'abbé Butti pour son auteur. »

14. L'*Anthologie de Planude* comptait sept livres ; le quatrième, qui était réservé aux œuvres d'art, était l'un des plus amples.

15. BURCKHARDT, 1860 (1958), t. I, première partie, p. 199-202 ; HUTTON, 1935 ; LAURENS, 2012².

16. WINNER, 1985 ; MONTANARI, 1998 ; WARWICK, 2012, p. 79-131.

17. Le 12 juin 1665, peu de jours après la passation de la commande officielle du buste du roi et deux mois avant l'envoi de la première épigramme de Rome, Bernin rappelait à Chantelou cette épigramme sur *Apollon et Daphné*, CHANTELOU, 1665 (2001), p. 57.

sur la fonction moralisatrice de celle-ci et entendaient justifier la représentation d'un tel sujet dans la demeure d'un cardinal. D'un point de vue générique toutefois, les épigrammes relatives aux œuvres d'art n'incluaient que rarement des considérations morales¹⁸. En fait, les grands groupes statuaires exécutés par Bernin pour le cardinal Borghèse avaient pour ambition de rivaliser avec la statuaire romaine de style hellénistique, qu'il collectionnait. Peut-être la production d'épigrammes pour ces groupes en marbre entendait-elle parachever l'émulation engagée avec les périodes hellénistique et impériale¹⁹, qui avaient articulé si étroitement la création d'œuvres d'art et l'essor d'une critique d'art versifiée²⁰ ? Du point de vue de Bernin, l'adjonction d'épigrammes à certaines de ses œuvres le rapprochait aussi symboliquement de Michel-Ange, pour lequel il confessait une vive admiration. Lorsque Chantelou évoque ainsi, pour la critiquer, la statue de la *Nuit* (Florence, San Lorenzo), Bernin lui réplique en citant deux épigrammes popularisées par Vasari, dont la seconde serait une réponse du sculpteur florentin.

Au vu de ces précédents, il n'est guère surprenant que l'initiative d'une production épigrammatique autour du buste de Louis XIV revienne aux Italiens et spécifiquement au protonotaire apostolique Butti. La connaissance du rôle historique tenu, depuis Léon X, par les milieux pontificaux dans la *sprezzatura* épigrammatique peut d'ailleurs éclairer sous un jour politique, et non seulement artistico-littéraire, l'envoi de poèmes à Paris sur le thème du génie de Bernin s'attelant au portrait de Louis XIV : rappelons que la venue du sculpteur d'Urbain VIII et d'Alexandre VII à Paris suivait d'une année l'Audience Chigi (29 juillet 1664), où le cardinal légat avait dû présenter publiquement les excuses du Saint-Siège au roi de France.

Le *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione (1528) avait certes contribué à inscrire l'épigramme dans les ornements souhaitables de la conversation de cour à l'échelle européenne, et la France, forte de la tradition des emblèmes²¹, de l'association étroite entre portraits d'hommes illustres et épigrammes qu'avaient ravivée les *Heræes* de Jules-César Scaliger puis de Théodore de Bèze²², mais aussi des éditions de Philostrate et Callistrate traduites et enrichies d'épigrammes par Blaise de Vigenère, n'ignorait pas le genre²³, mais la

18. À l'exception, toutefois, des épigrammes antiques relatives à la figure de Médée.

19. Marc FUMAROLI voit dans ces épigrammes modernes qui visent des œuvres d'art à sujet mythologique une conséquence du contexte tridentin, qui inviterait à affirmer le caractère fictif des représentations de la Fable (1988, n. 17, p. 177). Il est aussi possible que la connaissance des œuvres et des textes hellénistiques ait encouragé ces épigrammes modernes.

20. Sur les liens étroits entre critique d'art et genre épigrammatique dans l'Antiquité, voir PRIOUX, 2007 et 2008.

21. Voir notamment LAURENS, 2012², p. 544-581, spéc. 575-581 sur les orientations de la littérature emblématique après Alciat et sa fortune dans le domaine français.

22. *Ibid.*, p. 534-544.

23. Fut encore publié à Paris en 1620 le recueil de Maffeo Barberini, *Poemata* (Lutetia Parisiorum, apud Antonium Stephanum, 1620, in-4°.)

constitution de celui-ci en un élément ordinaire de la culture aulique y était moins forte qu'à Rome. De manière éclairante, le dictionnaire de Furetière associe encore proprement l'épigramme à une inscription, puis à un petit poème, le plus souvent de moins de six vers, « qui doit finir par une pensée vive, nette et juste », qu'on appelle « la chute ou la pointe » ; « le but de l'épigramme doit être de corriger les mœurs et d'instruire en divertissant ». Furetière retient donc les exigences de la forme brève, d'une pensée ingénieuse et d'une portée morale ; chez lui, l'association du genre à des œuvres d'art, du moins à un contexte monumental ou statuaire, n'est présente qu'en filigrane par l'idée d'inscription. Dans la France du XVII^e siècle, c'est, nous semble-t-il, précisément dans l'entourage du cardinal Mazarin que l'on observe quelques entreprises épigrammatiques sur des œuvres d'art modernes : en 1657, Ascanio Amalteo, poète de cour, chantait ainsi en quelques vers la qualité du portrait du principal ministre par le peintre Mignard et appelait Bernin à rivaliser avec lui ; Scarron donnait aussi un madrigal sur le même portrait de Mignard²⁴.

Les poèmes sur le buste du roi sont régulièrement appelés « épigrammes » par Chantelou²⁵. Il le fait en connaissance de cause, puisqu'il n'hésite pas, pour certains d'entre eux (annexe 1, n° 6), à parler plutôt de « madrigal²⁶ », ayant sans doute à l'esprit la distinction explicitée ultérieurement par le dictionnaire de Furetière : « On nomme madrigaux les épigrammes dont la chute n'est pas vive et brillante. » Chantelou livre une autre précision : loin d'être seulement l'objet de joutes poétiques orales, certains poèmes sont imprimés. Ainsi, le 21 août :

le roi m'a commandé de le lire, ce que j'ai fait, et après ai distribué le reste des imprimés que j'avais en main à ceux qui en ont voulu. Comme chacun trouvait ce sonnet fort beau et le louait, le cavalier a pris la parole et dit que j'avais encore d'autres vers au sujet du buste, lesquels étaient venus de Rome. Les ayant cherchés et baillés au cavalier, il les a lus lui-même à Sa Majesté. Ce sont les mêmes dont il est fait ci-devant mention. Ils ont été beaucoup estimés de tout le monde, de sorte que M. de La Vallière et M. Magalotti en ont pris une copie²⁷.

24. *Il Tempio della Pace*, Paris, 1660, p. 20. Voir COJANNOT-LE BLANC, 2015. Voir aussi par exemple le « Madrigal sur le portrait de Son Éminence par M. Mignart le Romain » dans Paul Scarron, *Ceuvres complètes*, 7 tomes, Genève, Slatkine, 1970, t. VII, p. 343. Une théorie de l'épigramme est également publiée dans ces mêmes années en langue française : voir le « Traité de l'épigramme » inclus dans G. Colletet, *L'Art poétique...*, Paris, Antoine de Sommaville – Louis Chamhoudry, 1658. Cet ouvrage, dédié au cardinal Mazarin, contient de nombreuses réflexions sur le rapport entre épigrammes et statues.

25. Voir encore : « Il leur a montré l'épigramme de l'abbé Filippi, c'est celle envoyée de Rome au sujet du buste qu'il avait montrée le jour précédent au roi. », CHANTELOU, 1665 (2001), p. 133 (22 août).

26. *Ibid.*, p. 169 (9 septembre) : « ce madrigal est de l'abbé Butti ».

27. *Ibid.*, p. 131-132 (21 août).

Cette pratique d'impression sur feuille volante met en évidence l'entreprise concertée des Italiens à la cour de France, dans un contexte de polémique artistique où Bernin, appelé officiellement par le roi pour achever son palais du Louvre, rencontrait l'hostilité vive du milieu artistique français. L'exécution du buste de Louis XIV, qui plaçait le sculpteur dans un terrain sur lequel on pouvait plus difficilement lui contester l'excellence²⁸, se vit ainsi accompagnée par la production d'épigrammes, tantôt prononcées dans des circonstances très calculées, tantôt imprimées, où la question du Louvre était diverses fois réintroduite, les deux chantiers étant souvent mis en regard. Le journal de Chantelou reproduit ainsi une lettre du nonce Roberti à Flavio Chigi :

Ici, à Paris, plusieurs personnes de goût ont composé des sonnets à la louange du cavalier Bernin, tant au sujet du portrait en marbre qu'à celui des dessins du Louvre. Entre autres, l'abbé Butti en a composé un qui paraît le plus beau et que j'envoie à V. S. par cette lettre. Il y est question des deux Hercule placés par le cavalier des deux côtés de la porte principale du Louvre²⁹ (pl. 69) et aussi du portrait³⁰.

Si l'on insiste toujours sur le mauvais comportement des Français sur le chantier du Louvre lors de la venue de Bernin à Paris, les assauts épigrammatiques sur le buste constituent un intéressant contrepoint, où les Italiens défendent leur champion, en choisissant leurs armes. En retour, il n'est pas anodin que le *Premier Essay sur le Louvre* imprimé en 1667 associe, en réponse aux Italiens, des poèmes sur le buste du roi à ceux sur le Louvre.

28. Bernin est appelé en France pour concevoir un projet d'achèvement du Louvre. La commande d'un buste du roi commence à être évoquée de manière officieuse à partir du 5 juin 1665 selon la correspondance de Mattia de Rossi, puis officiellement le 20 juin selon le journal de Chantelou. Le premier poème est daté de la mi-août.

29. BnF, Département des Estampes et de la photographie, Robert de Cotte-1524. Parce qu'il présente une statue équestre, ce dessin de Mattia de Rossi, qui accompagne Bernin à Paris, est toujours daté vers 1680 et associé à la statue équestre de Louis XIV par Bernin ; il est décrit comme une « sorte de temple à claire-voie » ou un projet d'Arc de triomphe. Toutefois, le projet architectural peut fort bien renvoyer au premier projet de Bernin pour le Louvre, où l'on trouve l'idée d'une rotonde centrale. Le décor sculpté (deux Hercule de part et d'autre de la statue équestre, l'un à la massue, l'autre avec seulement la dépouille du lion de Némée ; ensemble dominé par un Atlas portant un globe frappé des armes de France) correspond bien au projet de porte monumentale du Louvre envisagée par Bernin selon les termes du nonce, mais aussi à l'esprit dans lequel Bernin et les versificateurs italiens abordent la création du buste du roi en 1665.

30. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 394-395 (21 août). Voir aussi l'amorce du poème n° 2 en annexe 1 : « Sur la statue du très grand monarque Louis XIV, par lui sculptée. / Toi qui étonnes le Tibre et qui as été choisi par la Seine pour élever des merveilles sur ses bords ».

Les épigrammes italiennes : l'ambivalence de l'image d'Alexandre et l'éloge d'un Bernin-Lysippe

Les références implicites à la figure d'Alexandre le Grand dans les épigrammes italiennes

Les épigrammes italiennes ont été moins bien conservées que celles produites à l'instigation de la surintendance des Bâtiments du roi. Celles dont nous avons trace ne sont qu'au nombre de quatre. La vitalité de la culture épigrammatique en Italie explique peut-être que ces vers évoquent en priorité le thème éculé de la mimésis admirable, où l'art, mis au défi de la nature, sort triomphal de la comparaison : « le ciseau accompli donne l'esprit de la vie au marbre. » ; « Il vit, le génie du grand Louis, rendu par cette heureuse pierre ! ». Malgré tout, les trois premières épigrammes (annexe 1, n° 1, 2, 3) peuvent suggérer, de manière encore embryonnaire, une comparaison entre Louis XIV et Alexandre. Les 2^e et 3^e posent ainsi la question du portrait royal : si le génie de Bernin trouve à s'exprimer, c'est en raison du caractère hors-norme de l'objet qu'il portraiture (« La preuve de ton art est le *sublime* objet sur lequel la Nature a versé tous ses dons » ; le roi est « si grand et triomphant »). Il peut s'agir de formules apologétiques assez galvaudées, mais le lien étroit qui unit le prince et son artiste privilégié explicite sans doute le rapprochement entre les deux princes : « pour l'avantage de leurs valeurs jumelées, le ciel ne pouvait faire un couple plus éminent » ; « Il n'est pas facile de décider à qui le destin fut le plus favorable : au Bernin, qui trouva un Louis, ou à Louis qui trouva un Bernin. »

Dans la 2^e épigramme, on relève aussi une mention de Phidias (« Que Phidias désormais cède : s'il a, lui, sculpté son Jupiter tonnant, dans ce marbre-ci, la clémence du nôtre apparaît constante »), qui peut surprendre car sa pertinence ne s'impose pas à première vue. Si Phidias peut faire figure de prédécesseur de Bernin, c'est en sa qualité de sculpteur sur marbre ; encore la statue de Zeus à Olympie était-elle chrysléphantine. Son nom est cependant fameux pour avoir sculpté des images de dieux (son Zeus ou ses Athéna), et non de princes. En outre, la référence à la statue du dieu de l'Olympe ne vise pas à suggérer la nature presque divine du roi, *topos* des discours sur Alexandre : au contraire, Louis XIV se distingue par sa « clémence » et sa constance, là où Zeus est « tonnant ». La référence à Phidias toutefois ne nous éloigne pas entièrement d'Alexandre. Bernin expliquait ainsi, le 8 juin 1665³¹, que sa statue antique préférée était le Pasquin (Rome), assertion qui avait l'art de désarçonner ses interlocuteurs, tant l'œuvre est partielle et abîmée, même s'il est probable qu'on l'ait alors rapprochée du groupe de la *Loggia dei Lanzi* à Florence, du même type et bien mieux conservé. L'œuvre, en outre, représentait aux yeux des antiquaires du XVII^e siècle, un serviteur soutenant

31. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 53.

Alexandre blessé au siège de Tyr, et Bernin l'attribuait précisément à Phidias ou à Praxitèle. L'attrait exercé par le modèle du Pasquin est enfin significatif puisque la statue est par excellence associée à la production d'épigrammes avec les Pasquinades.

Le parallèle avec Alexandre devient central et patent, dès lors qu'est évoqué le projet de base sphérique, dans deux épigrammes, des abbés Butti et Bourzeis (annexe 1, n° 5 et 8). Celles-ci doivent être mises en rapport avec plusieurs sources littéraires antiques. La première, et la plus évidente, est probablement la *Suasoire* 1 de Sénèque le Rhéteur, qui porte sur Alexandre le Grand (annexe 2, III). Il s'agit d'un exercice rhétorique sur le thème « Alexandre délibère pour savoir s'il lancera ses navires sur l'Océan » [*Deliberat Alexander an Oceanum nauiget*]. Cette *Suasoire* contient plusieurs *sententiae* qui se rapportent au motif, bien connu dans la littérature antique comme moderne, de l'ambition d'Alexandre et que l'on peut rapprocher des pointes de nos épigrammes. Ainsi pour la formule qui joue sur un chiasme (nominatif-datif/datif-nominatif), une répétition de structure et un double polyptote, qui, du point de vue rhétorique, en accentue l'*enargeia* : « *Alexander orbi magnus est, Alexandro orbis angustus est* » (1, 3 : Alexandre est trop grand pour le monde, le monde est trop petit pour Alexandre). Un peu plus loin, Sénèque le Rhéteur reprend une réflexion de Cestius Pius sur la difficulté et le danger d'un tel sujet qui ne peut être traité de la même façon selon le contexte de la déclamation et selon qu'on se trouve dans une cité libre ou devant le roi, car « le sujet seul de cette suasoire met en évidence l'arrogance (du monarque) : son monde ne lui suffit plus » (*ipsa suasoria insolentiam eius coarguit : orbis illum suus non capit*³²). Il est assez frappant de constater qu'un motif qui, dans la littérature antique, visait à évoquer l'ambition et l'orgueil démesuré d'Alexandre a pu être repris pour célébrer un projet d'image allégorique élaboré par Bernin. Peut-être n'était-ce pas dénué d'ambivalence, de la part de Romains qui avaient subi l'année précédente l'humiliation de l'Audience Chigi. Cette difficulté pourrait expliquer le fait que le projet, à supposer qu'il ait été sérieusement considéré par l'artiste, n'ait finalement pas été retenu : le renversement qui figure dans la pointe de l'épigramme de Bourzeis, parfois présentée comme étant de Bernin (*di sostegno/non ha bisogno, chi sostiene il mondo*) permet d'éloigner avec élégance tout soupçon d'irrévérence, tout en évoquant implicitement plusieurs images poétiques ou figurées antiques : celles qui représentent un Hercule ou un Atlas portant le monde.

32. La même idée figure, avec une très nette connotation négative, chez Juvénal (*Satires*, 10, 168) : *unus Pellaeo iuueni non sufficit orbis* (un seul monde n'est pas assez pour le jeune [prince] de Pella).

*Le modèle littéraire des épigrammes de l'Anthologie de Planude :
de l'éloge de Lysippe à l'éloge de Bernin*

Il n'en demeure pas moins que la première image mentale suggérée par l'épigramme de l'abbé Butti (celle d'un buste de Louis XIV sur une base sphérique) permet de mettre en place une double comparaison, entre Louis XIV et Alexandre le Grand d'une part, à la suite de l'adoption de la devise *Nec pluribus impar*, entre Bernin et Lysippe d'autre part. Si le modèle littéraire que constitue la *Suasoire* de Sénèque le Rhéteur condamne sans ambiguïté l'orgueil d'Alexandre, la forme même de l'épigramme de Butti rappelle en effet un autre modèle littéraire, autrement plus flatteur pour le roi : celui d'une épigramme de quatre vers que les contemporains de Bernin pouvaient connaître grâce à l'*Anthologie de Planude* (120) ou à travers la citation qu'en donnait Plutarque (*de Alex. M. seu uirt. seu fortitud.*, II, 2³³) :

C'est l'audace d'Alexandre et son apparence même que Lysippe a modelées : quelle puissance a ce bronze ! La figure de bronze semble s'apprêter à dire, le regard tourné vers Zeus : « Je place la terre sous mon autorité ; toi, Zeus, garde l'Olympe ! »

Dans l'*Anthologie de Planude*, ce texte entre dans une série de trois épigrammes relatives à l'*Alexandre à la lance* (*Aichmophoros*) de Lysippe : *Anthologie de Planude* 119-121. Les auteurs de ces textes de quatre vers qui se répondent les uns aux autres sont variés : Asclépiade de Samos (ou peut-être Archélaos <de Chersonnésos ?>) pour celui que nous venons de citer, Posidippe de Pella pour le second et un anonyme pour le troisième³⁴. La structure de ce court cycle poétique en fait donc un modèle intéressant pour le projet de recueil à plusieurs mains qui devait célébrer l'œuvre de Bernin.

On peut penser que Bernin et Butti avaient tous deux à l'esprit le texte d'Asclépiade, qui pouvait assez naturellement donner l'idée de représenter la terre sous le portrait du monarque. Le dernier vers « Je place la terre sous mon autorité ! » était exprimé, très littéralement, par des termes grecs qui signifient aussi « Je place la terre sous moi ». L'*Aichmophoros* de Lysippe n'était certainement pas disposé, dans l'Antiquité, sur une base sphérique, mais l'expression employée par Asclépiade pouvait sans doute susciter une telle image chez les Modernes. Pour Bernin et ses contemporains, l'idée selon laquelle une base ronde était propice à évoquer le souvenir d'Alexandre et des sculptures de Lysippe pouvait d'ailleurs être encouragée par la connaissance des descriptions d'une autre œuvre du sculpteur de Sicyone : le *Kairos* (allé-

33. Selon les manuscrits, l'épigramme est citée *in extenso* ou, le plus souvent, limitée à ses deux derniers vers. Le nom de l'auteur n'est pas donné par Plutarque qui fait de ce texte une inscription réelle, apposée par quelque poète sur le portrait.

34. L'épigramme de Posidippe figurait également au sein d'un discours d'Himérios qui la cite (*Orat.* 14, 14).

gorie de l'Occasion) dont une partie de la tradition antique veut qu'il ait été exposé sur une base sphérique. Si ce détail ne figure pas dans l'épigramme que Posidippe a consacrée à cette sculpture, il est en revanche souligné par Callistrate³⁵.

L'analogie Bernin-Lysippe avait peut-être aussi pour fonction de prévenir les efforts faits par certains Français pour promouvoir d'autres artistes aux yeux du roi. Les anecdotes relatives aux portraits sculptés d'Alexandre tendent en effet à souligner l'unicité de Lysippe. On se souvient du fameux édit, probablement fictif, qui aurait défendu qu'un autre que Lysippe ne sculpte le portrait d'Alexandre³⁶. Il en va de même pour l'anecdote relatée par Vitruve, celle du projet que l'architecte et sculpteur Dinocharès ou Dinocratès aurait présenté à Alexandre en lui proposant de transformer l'Athos en un *Mount Rushmore* avant l'heure. Si Lysippe n'y est pas directement mentionné, cette autre anecdote contribue à opposer l'à-propos du sculpteur de Sicyone à la démesure et aux excès d'autres artistes par trop désireux de flatter le prince.

*Un modèle visuel possible :
le buste colossal d'Alexandre-Hélios au Capitole*

Bernin n'avait aucun moyen de connaître l'aspect de l'*Aichmophoros* de Lysippe, celui-ci n'ayant véritablement pu être reconstitué qu'au xx^e siècle, et ce, avec une marge d'incertitude assez forte (pl. 70³⁷). Mais les épigrammes de l'*Anthologie de Planude* mentionnent quelques caractéristiques iconographiques qui rejoignent d'autres descriptions littéraires d'Alexandre le Grand et de ses portraits, en particulier celles que nous livre Plutarque. Lysippe aurait ainsi su restituer à la perfection les traits et l'*ēthos* d'Alexandre : son « audace ». Que le prince s'apprête à parler suggère qu'il a la bouche entrouverte. Que son interlocuteur soit Zeus devait laisser entendre aux contemporains de Bernin qu'il avait le regard levé vers le ciel. Posidippe et l'épigramme anonyme

35. Voir aussi Tzetzes, *Chiliades*, VIII, 428 ; *La description de Callistrate de quelques statues antiques tant de marbre comme de bronze (1602) par Blaise de Vigenère*, éd. Aline Magnien avec la collaboration de Michel Magnien, Paris, 2010, p. 168.

36. Horace, *Épîtres*, II, 1 ; Valère Maxime, VIII, 1, ext. 2 ; Pline l'Ancien, *N.H.* VII, 125 ; Plutarque, *Moralia*, 335b (*De Alexandri Magni seu uirtute seu fortitudine*, II, 2) et *Vitae parallelae, Alexander*, 4 ; Arrien, *Anab.*, I, 16, 4-5 ; Apulée, *Florid.*, fr. 7 Todd Lee. Voir aussi Cicéron, *Ep. ad fam.* V, 12, 7. Sur ce supposé « édit », voir STEWART, 1993, p. 25-28, 35-37 et 360-362.

37. La première identification de ce type avec l'*Alexandre à la lance* remonte à WINTER, 1895, p. 162-163. Voir HÖLSCHER, 1971, p. 54-56 ; MORENO, 1993, p. 111 et n. 62 ; STEWART, 1993, p. 425, livre une liste des six répliques miniatures que l'on peut aujourd'hui rattacher, avec un bon degré de certitude, au type de l'*Aichmophoros*. Parmi ces statuettes, deux exemplaires assez différents, comme celui du Louvre (inv. BR 370 : statuette hellénistique provenant d'Égypte) et celui de Parme (Museo Archeologico Nazionale, Palazzo della Pilotta ; statuette provenant de Velleia et datable du I^{er} s. apr. J.-C.) permettent à la fois de se rendre compte de ce que devait être l'allure générale de ce portrait d'Alexandre et de prendre la mesure de nos incertitudes sur sa reconstitution.

complètent ces informations en ajoutant que Lysippe avait donné à ce portrait un regard de feu et une apparence léonine – détails qui correspondent, une fois encore, aux descriptions physiques du monarque transmises par Plutarque.

L'emploi du genre épigrammatique joint à une série d'allusions littéraires permet ainsi d'évoquer la ressemblance supposée entre le portrait de Louis XIV par Bernin et le portrait d'Alexandre le Grand par Lysippe. Celle-ci était recherchée par le sculpteur, comme en témoigne le recours à des détails iconographiques que les contemporains de Louis XIV décriront comme n'étant nullement conformes à la personne du roi et que Plutarque mentionne dans ses descriptions d'Alexandre. Ainsi en est-il de *l'anastolē* (mèches se recourbant sur le dessus du crâne et dégagant le front) que les physiognomonistes anciens associaient à un tempérament courageux (annexe 2, II, 4), du regard tourné vers le haut, de la torsion du cou, enfin de l'air « léonin » que Bernin a peut-être voulu transposer (pl. 70). Chantelou rapporte notamment que le sculpteur aurait finalement ajouté, pour apaiser les critiques, un flocon de cheveux pour couvrir le front du roi, bien malgré lui puisque cet ajout l'éloignait des modèles antiques, comme le souligne un buste « de Ptolémée ou d'Éphestion » que Chantelou lui fait aussitôt apporter³⁸. Le traitement singulier de la chevelure et le choix initial audacieux d'un front dégagé, que Louis XIV n'avait pas, procédaient donc bien de l'ambition de reconstituer un équivalent figuré des portraits d'Alexandre, propre à flatter le roi, tout en servant les intérêts du sculpteur qui se comparait ainsi à Lysippe.

Si les artistes du XVII^e siècle n'avaient, en dehors des sources littéraires, aucun moyen de connaître l'aspect de l'*Alexandre à la lance*, une œuvre antique, dont on estime aujourd'hui qu'elle ne dérive pas d'un original de Lysippe, mais plutôt de l'œuvre de son disciple Charès de Lindos, pouvait être rapprochée de ces descriptions, parce qu'elle présentait à la fois un diadème noué autour de la chevelure qui pouvait suggérer une identification avec Alexandre³⁹, un traitement remarquable de *l'anastolē*, une torsion du cou, une bouche entrouverte et des yeux grands ouverts regardant vers le haut : il s'agit du buste colossal d'Alexandre-Hélios (c'est-à-dire Alexandre le Grand en

38. CHANTELOU, 1665 (2001), p. 95 (29 juillet) : « Je l'ai trouvé travaillant à son buste, et j'ai trouvé qu'il y avait ajouté un flocon de cheveux en un endroit où le front était découvert. Je lui ai remarqué cette nouveauté, et lui ai dit que c'était sans doute par complaisance au sentiment de M. de Bellefonds et sur ce qu'il avait dit que le roi n'avait jamais le front découvert. Je lui ai ajouté que cela me semblait bien et laissait voir la forme du front qui est cavé au milieu. Il m'a confessé qu'il était vrai. Je lui ai après fait apporter mon buste de Ptolémée ou Éphestion, comme d'aucuns tiennent. Il l'a considéré exactement et, admirant la beauté de cet ouvrage grec, m'a fait remarquer que le roi a le front pareil à celui-là, a dit que c'étaient les beaux fronts, l'a regardé longtemps de tous les côtés et l'a fait observer à son fils. »

39. Ce *strophion* est toutefois percé de mortaises destinées à recevoir des rayons métalliques, d'où l'identification actuelle avec un Alexandre-Hélios. Sur la question de l'influence exercée par l'iconographie des portraits d'Alexandre sur les représentations du dieu Hélios, voir SCHÖRNER 2001.

dieu Soleil) conservé aux Musées du Capitole (inv. S 732, pl. 68⁴⁰). Que ce buste ait inspiré l'œuvre de Bernin est plus que vraisemblable : le traitement complexe des boucles du prince ou celui de détails tels que les sourcils, les paupières inférieures (caractéristiques du « regard humide » d'Alexandre ?) ou encore le front oblique⁴¹ trouvent un écho probable dans le buste de Louis XIV. Malheureusement, nous ignorons la date et le lieu de découverte de cette antique et son parcours dans les collections demeure incertain. Il a néanmoins été proposé de l'identifier avec la « *Testa di Alessandro* » mentionnée dans l'*Inventario delle figure donate da N. S. Pio V al Popolo Romano* rédigé en 1566 par Prospero Boccapaduli⁴².

Si l'on accepte cette identification, nous aurions affaire à une œuvre perçue depuis le xvi^e s. comme un portrait du prince macédonien. Dans cette perspective, Bernin pourrait avoir utilisé ce modèle dans l'idée de prêter au portrait de Louis XIV des caractéristiques empruntées à un portrait d'Alexandre. De toutes les antiques où le xvii^e siècle a pu, à tort ou à raison, reconnaître un portrait d'Alexandre, l'Alexandre-Hélios du Capitole était assurément celle qui présentait le plus de points communs avec les descriptions littéraires du portrait de ce prince. Aussi pouvons-nous avancer l'hypothèse selon laquelle Bernin y voyait un écho de l'œuvre perdue de Lysippe.

Or, le projet de Bernin et de ses partisans consistait sans doute en partie à suggérer que le couple formé par Louis XIV et Bernin était l'équivalent moderne du couple Alexandre-Lysippe : on peut en trouver une confirmation chez Chantelou où l'on voit le roi échanger des traits d'esprit avec le

40. Il s'agirait d'une réplique du i^{er} siècle apr. J.-C. dérivant d'un archétype remontant au début de l'époque hellénistique. Depuis Helbig et Schreiber, cette œuvre est régulièrement rapprochée de la tradition selon laquelle Charès de Lindos, l'auteur du *Colosse* de Rhodes, aurait réalisé des portraits d'Alexandre (Pline attribue en effet des portraits d'Alexandre à un certain *Chaereas*, par ailleurs inconnu et qui se confond probablement avec Charès : cf. Pline l'Ancien, *N.H.* XXXIV, 75). Il pourrait s'agir d'un portrait (posthume ?) d'Alexandre divinisé représenté avec les attributs du dieu Hélios. Deux répliques sont connues pour ce type : outre celle des Musées du Capitole, il convient de citer la tête colossale provenant de Ptolémaïs et conservée à Boston (95.68) : voir STEWART, 1993, p. 333-334 (qui rejette toutefois l'attribution à Charès) et 424 (avec la bibliographie antérieure) ; MORENO, 1993, p. 127-146 et spéc. fig. 158-164, présente une série de parallèles iconographiques qui vont dans le sens d'une attribution à Charès et qui mettent en évidence les liens entre cette œuvre et l'héritage de Lysippe.

41. Le « front incliné » d'Alexandre est mentionné, en lien avec ses « portraits officiels » par Lysippe et Apelle chez Apulée, *Florides*, fr. 7 Todd Lee : le prince a choisi ses portraitistes par édit de manière à ce que « la même grâce se voie en tous lieux sur son front incliné » (*eadem gratia reclinae frontis cerneretur*).

42. Il s'agit de l'hypothèse d'identification dominante : PICOZZI, 2010, p. 496 (CensusID : 10034923). Une autre hypothèse consisterait toutefois à penser qu'elle se confond avec la « *Testa d'Apollo con naso rifatto* » mentionnée sous le n° 46 dans l'étude d'Antonio Napolioni sur la collection de sculptures du cardinal Alessandro Albani, antique dont la connaissance est attestée à partir de la première moitié du xviii^e siècle, mais dont le parcours antérieur est inconnu : voir PICOZZI, 2010, p. 496.

sculpteur⁴³. Leur connivence supposée rappelle celle que certaines sources antiques prêtent au peintre Apelle : dans les anecdotes antiques, on assiste en effet aux échanges d'Alexandre et d'Apelle au sein de l'atelier de ce dernier et même aux boutades que le peintre n'hésite pas, parfois, à adresser au prince⁴⁴. Cette idée fut également diffusée à travers l'anecdote, très probablement apocryphe, selon laquelle Alexandre aurait défendu que d'autres artistes qu'Apelle, Lysippe et Pyrgotélès puissent, respectivement peindre, sculpter et graver son portrait⁴⁵. Les épigrammes anciennes qui nous sont parvenues (annexe 2) vont toutefois plus loin que l'anecdote plinienne et correspondent mieux au projet de Bernin et de ses partisans, puisqu'elles soulignent la ressemblance de caractère et la connivence qui lie le monarque et le sculpteur, et omettent de mentionner, aux côtés de Lysippe, la figure du peintre Apelle ou celle du graveur Pyrgotélès. Nous pourrions donc aller jusqu'à proposer que le couple Louis XIV-Bernin se constitue par analogie au couple Alexandre-Lysippe, et qu'il tend aussi à absorber certaines caractéristiques du couple Alexandre-Apelle. Selon cette interprétation, les compositions poétiques italiennes que nous avons citées chercheraient non seulement à construire et à imposer à l'esprit l'image d'un couple Louis XIV-Bernin, mais elles tendraient également à atténuer l'influence d'une image concurrente : celle du couple Louis XIV-nouvel Apelle, autrement dit Louis XIV-Charles Le Brun, telle qu'elle s'était mise en place depuis la peinture en 1661 des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* par Le Brun (Versailles, musée du château⁴⁶).

*Les anecdotes relatives à l'Alexandre Aichmophoros de Lysippe :
le couple Apelle-Lysippe*

Pour ce faire, Bernin et ses partisans pouvaient espérer tirer parti de la connaissance que l'entourage du roi de France avait des témoignages relatifs

43. Par exemple *ibid.*, p. 65 (27 juin).

44. PLINIE L'ANCIEN (1985), 85 (Alexandre, en visite chez Apelle, risque, par sa méconnaissance de la peinture, de faire rire les garçons d'atelier) ; XXXV, 86 (Alexandre offre sa favorite Pancaspè à Apelle qui s'en est épris) ; Élien, *Histoires variées*, II, 13 (Apelle n'hésite pas à dire à Alexandre que son cheval s'y entend mieux en peinture que lui).

45. Voir *supra* n. 36.

46. Le Brun avait exploré le parallèle entre Louis XIV et Alexandre dans les *Reines de Perse*, mais selon l'anecdote célèbre rapportée, certes un peu tard, par l'abbé Du Bos, il se serait vu conseiller, par des numismates ou antiquaires, de corriger le visage qu'il avait donné à Alexandre (il avait pris une tête de Minerve des monnayages d'Alexandre pour une tête d'Alexandre). En parallèle, André Félibien multiplie les références à Apelle dans son commentaire du portrait de Louis XIV par Le Brun : « Et comme il vouloit estre connu de toute la terre, il prenoit bien plus de plaisir, quand Apelles travailloit à son portrait et renديوit cette image si semblable à l'original qu'elle paroissoit estre un autre Alexandre. Car dans le tableau qu'il fit où il représenta ce prince tenant un foudre à la main, il le peignit dans une action si terrible et si hardie que mesme après la mort d'Alexandre, sa peinture donnoit encore de l'effroy à ceux qui la voyoient et faisoit trembler de peur ceux qui l'avoient craint pendant sa vie. » (FÉLIBIEN, 1663, p. 5-6).

à la vie d'Alexandre et au portrait d'Alexandre *Aichmophoros* par Lysippe. Au XVII^e siècle, les principaux textes anciens abordant les représentations du Macédonien et plus spécifiquement la rivalité entre l'« Alexandre à la lance » de Lysippe et l'« Alexandre au foudre » d'Apelle étaient parfaitement connus en Italie comme en France. On en retiendra six (annexe 2) : trois passages de Plutarque et trois épigrammes issues de l'*Anthologie* de Planude (119-121), dont l'une déjà mentionnée (annexe 2). Dans la mesure où le premier texte de Plutarque inclut lui-même la citation de l'une des épigrammes, on voit que ce genre poétique est étroitement associé aux débats sur le portrait d'Alexandre.

Ces six textes ont pour substrat une anecdote commune, évoquant, par la confrontation topique entre deux représentations d'Alexandre, un débat entre le peintre et le sculpteur, ainsi qu'entre la mimésis et la *phantasia*. Lysippe aurait en effet reproché à Apelle l'*hybris* dont témoigne son tableau : la postérité pourra reprocher à Alexandre de s'être fait peindre comme Zeus, alors qu'elle ne pourra pas lui reprocher la qualité de conquérant qu'a retenue Lysippe. Sans doute la tendance à tronçonner ces diverses sources anciennes, en séparant celles sur Lysippe et celles sur Apelle, a-t-elle contribué à rendre moins lisible cette anecdote commune. Le troisième texte de Plutarque, tiré du *De Iside et Osiride*, explicite l'opposition présente dans les deux autres extraits, même si la forme de rédaction de ces derniers juxtapose l'évocation des œuvres de Lysippe et d'Apelle – avec toute de même la suggestion d'une préférence pour la proposition du sculpteur –, plus qu'elle ne les oppose strictement. Mais à l'évidence, Plutarque ne peut penser au *Kéraunophoros* (porteur de foudre) d'Apelle sans immédiatement citer l'*Aichmophoros* (porteur de lance) de Lysippe, et vice versa, ce qui plaide en faveur de la glose probablement répétée de cette anecdote dans des textes que nous n'avons plus, notamment chez Douris de Samos⁴⁷.

Les poèmes français ou la célébration paradoxale d'un Bernin-Apelle

L'invocation du prestigieux modèle de Lysippe n'échappa pas aux Français et la surintendance des Bâtiments du roi s'attacha à répondre aux Italiens, en sollicitant plusieurs auteurs lettrés, connus grâce aux précisions données par Chantelou et aux signatures présentes dans les mélanges Colbert. Furent ainsi mis à contribution les abbés Tallemant et Bourzeis, ainsi que François Charpentier, soit trois des quatre premiers membres de la Petite Académie, en charge de la glorification du roi, particulièrement pour tout ce qui avait trait à la culture antique. Michel Le Clerc et Jean Testu de Mauroy, respectivement membre et futur membre de l'Académie des gens de lettres, proposèrent

47. Sur Douris, voir NAAS et SIMON, 2015.

chacun un poème à la surintendance, jugé toutefois défavorablement dans les *Mélanges Colbert*⁴⁸. On relève l'importance accordée, dans les réponses françaises, au sonnet, plutôt qu'à des formes versifiées plus courtes. Le terrain de l'épigramme est ainsi délaissé – il est vrai qu'il est alors largement employé en France dans le domaine satirique ou dans les querelles littéraires – au profit de la forme noble et spécifiquement française promue par la Pléiade, ce qui n'est pas sans intérêt dans l'imbrication que l'on observe alors entre des rivalités nationales, artistiques et poétiques.

La réception des épigrammes grecques dans les poèmes français

Les poètes français sollicitèrent à leur tour les sources relatives aux œuvres de Lysippe pour évoquer le buste de Louis XIV, mais en infléchissant fortement les significations induites par les allusions intertextuelles. Les épigrammes grecques et/ou les descriptions des œuvres de Lysippe sont donc un modèle important pour d'autres textes du corpus que nous étudions : c'est probablement le cas pour le vers « On y verra ton art égaler la nature. » (annexe 1, n° 13). Le motif topique de l'art égalant la nature est en effet récurrent dans les épigrammes grecques, en particulier dans les textes relatifs à la *Vache* de Myron⁴⁹ ; on le retrouve aussi dans la description en prose du *Kairos* de Lysippe que nous a livrée Callistrate. La formule « La nature elle-même admirant ton ouvrage / Ignore si c'est elle ou l'art qui l'a formé ! » (annexe 1, n° 12) possède également de nombreux parallèles dans l'*Anthologie de Planude* : e.g. est-ce la Nature ou bien l'Art qui a frappé de folie la Ménade de Scopas (*Anthologie de Planude*, 57 et 60) ? La même remarque vaut pour cette épigramme :

Demande :

C'est Louis, Dieudonné, que celui que tu vois.

Eh bien, que dis-tu de ce buste ?

Réponse :

Que c'est l'image la plus juste

Qui se fera jamais du plus juste des rois. (annexe 1, n° 19)

48. Les *Mélanges Colbert* sont une collection de manuscrits reliés, issus du démantèlement du fonds d'archives de Jean-Baptiste Colbert et conservés au sein du Département des manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale de France. En marge des poèmes figurent les annotations : « bon » ou « non ». Voir annexe 1.

49. Sur ces épigrammes relatives à la *Vache* de Myron et sur la manière dont elles interrogent la notion de mimésis, voir SQUIRE, 2010 (avec la bibliographie antérieure n. 28). Les textes connus aujourd'hui par l'*Anthologie palatine* (IX, 713-742), étaient tous accessibles aux hellénistes du XVII^e siècle car ils figuraient également au livre IV de l'*Anthologie de Planude* : ce livre comporte en effet un ensemble de textes consacrés aux statues animales, qui s'ouvre sur cette même série d'épigrammes (voir l'édition d'Henri Estienne citée *supra*, p. 302-306). Sur le dialogue *physis/tekhnè* (art/nature) dans la conception de la *Vache*, voir par exemple *Anthologie palatine* IX, 738 (Julien l'Égyptien).

Si la forme dialoguée peut évoquer plusieurs *ekphraseis* de l'*Anthologie de Planude*, par exemple l'épigramme sur le *Kairos* de Lysippe (*Anthologie de Planude*, 275), les répétitions de mots (« la plus juste », « du plus juste ») évoquent directement les techniques descriptives qui, dans les épigrammes que Posidippe et Asclépiade consacrent à l'Alexandre *Aichmophoros*, visent à obtenir un effet d'*enargeia*. Avec l'adjectif qualificatif « juste » qui s'applique aussi bien au portrait qu'à son modèle et qui éveillait en outre le souvenir du père du roi, Louis XIII, dit « Louis le Juste », l'auteur français a introduit un jeu de mots comparable à celui qu'Asclépiade, Posidippe et leur imitateur anonyme ont proposé autour de la notion d'« audace ». Dans les épigrammes grecques, c'est en effet l'audace de l'artiste Lysippe qui répond à l'audace caractéristique d'Alexandre⁵⁰.

La référence à Lysippe est en outre approfondie par les lettrés français autour du thème du roi qui fait peur aux autres rois :

Fais par ton art divin qu'au défaut de sa voix
Un seul de ses regards inspire aux autres roys
Ce qu'un regard des roys inspire aux autres hommes (annexe 1, n° 7)

Le dernier vers n'est pas sans évoquer l'épigramme de Posidippe sur l'Alexandre à la lance de Lysippe (annexe 2, I, 1), selon laquelle la statue aurait, comme le roi de Macédoine, un « regard de feu » : on pardonne aux « bœufs » (le roi Darius III Codoman et son armée) de « fuir devant un lion » (Alexandre).

La réflexion sur la mimésis et l'éloge d'un nouvel Apelle

Il est possible que les Français aient un peu tâtonné avant de prendre pleinement pied sur le terrain défini par les épigrammes italiennes. Le premier sonnet français, celui de l'abbé Tallemant (annexe 1, n° 4), répond ainsi en évoquant le patrimoine de Rome plutôt que les textes, par la mention de deux œuvres majeures, l'Hercule Farnèse et l'Apollon du Belvédère (« Je trouve comme toy l'Hercule inimitable / L'Apollon est l'amour de tous les curieux »). C'est l'occasion de célébrer la réunion à Paris de ces deux canons opposés, l'un, musclé et associé à la vaillance, l'autre élégant, canons réunis en la personne du roi, à la fois majestueux et charmant. La référence à de prestigieuses statues antiques n'évacue pas pour autant les textes sur Lysippe et/ou Alexandre. L'Hercule Farnèse est ainsi qualifié d'« inimitable », qualificatif étroitement associé à l'Alexandre d'Apelle, tandis que la célébration de la double qualité du prince, à la fois doux et imposant, fait écho aux qualités prêtées au Macédonien. Le sonnet ne reçut pas l'aval de Colbert et il est difficile de savoir si les corrections qui figurent dans les *Mélanges*

50. Cf. *Anthologie de Planude*, 119-121. Le dialogue de Louis Dieudonné et Louis le Juste peut aussi convoquer le souvenir de l'opposition construite entre Alexandre de Macédoine et la justice de son père, Philippe. Nous remercions Mathilde Lencou-Barème pour cette suggestion.

Colbert sont antérieures ou postérieures à cette décision du surintendant, mais elles portent précisément sur les qualificatifs décrivant la statue et les qualités morales du prince. L'adjectif « incomparable » est ainsi remplacé par « inimitable », modification qui corrige la rime notée par Chantelou entre « incomparable » et « comparable⁵¹ ». Le roi, quant à lui, n'est plus « majestueux » mais « magnanime », soit un qualificatif plus nettement moral et s'inscrivant plutôt à la suite des qualités d'Auguste que de celles d'Hercule.

Tous les autres poèmes français sont, semble-t-il, postérieurs à l'épigramme italienne qui, évoquant le socle, explicitait le double parallèle entre Louis et Alexandre d'une part, Lysippe et Bernin de l'autre. Ils enchérissent dès lors sur ces thèmes, ainsi la chute du madrigal de l'abbé Tallemant (annexe 1, n° 6) : si tous les arts n'avaient jusqu'alors jamais réussi à imiter parfaitement Louis XIV, « On en voit deux grâce au Bernin / Dont l'un est invincible et l'autre inimitable. » L'opposition invincible/inimitable reprend strictement celle de Plutarque dans le second traité *De la fortune ou vertu d'Alexandre*, notamment dans la traduction d'Amyot : « l'on disoit que des deux Alexandres, celui qui estoit fils de Philippus estoit invincible et celui d'Apelles inimitable. » Le texte de Plutarque ici sollicité n'est pas celui du *De Iside et Osiride*, qui, évoquant le débat entre Lysippe et Apelle, se fait le relais d'une critique potentielle du peintre. La réécriture porte ici sur la première partie du paragraphe II, 2 du *De la fortune ou vertu d'Alexandre* et élargue la suite du texte, qui souligne la satisfaction d'Alexandre devant la statue de Lysippe.

Il ressort que Tallemant introduit, non sans paradoxe, dans l'éloge du buste du roi la figure d'Apelle, nom que les Italiens n'avaient jusqu'ici jamais prononcé, et attribue à l'œuvre sculptée de Bernin ce qui était le propre de la peinture d'Apelle. En cela, il explicite brusquement ce qui n'était au mieux qu'implicite chez Butti. Faut-il y voir un simple glissement, qui ne se pose pas la question des mérites respectifs d'une peinture et d'une sculpture et retient avant tout la rivalité entre l'art et la nature, synthétisée par le couple inimitable/invincible ? Faut-il penser que l'opposition des deux adjectifs était suffisamment frappante pour qu'elle soit librement reprise et réécrite, selon un principe de variantes et variations faisant fi du contexte précis des textes anciens dont elle est extraite, celui d'une opposition entre peintre et sculpture, entre mimésis et *phantasia* ?

Dans son *Portrait du Roy* publié en 1663, célébrant le portrait équestre de Louis XIV peint par Le Brun (aujourd'hui perdu), André Félibien se livrait à ce type de réécriture, où le lecteur pouvait avoir le plaisir de goûter la présence de références textuelles prestigieuses et leur modelage à des fins apologétiques nouvelles :

51. Le sens dans lequel le changement est opéré est impossible à déterminer mais on soulignera que, quel qu'il soit, il est difficile à interpréter : si le Grand Siècle était globalement hostile aux répétitions, il est possible que Chantelou ait repris consciemment une technique avérée d'*enargeia*, reposant sur l'impression d'un style simple.

j'avoue qu'ayant toujours les yeux sur cette image, j'ay peine à les en oster, pour examiner avec plus de soin toutes les autres parties du tableau et je trouve tant de ressemblance dans ce portrait que si les ouvrages d'Apelles ont donné occasion de dire autrefois qu'il y avoit deux Alexandre, que le fils de Philippe estoit l'Invincible et celuy d'Apelles l'Inimitable, il y a lieu de dire aujourd'hui avec plus de vérité qu'en vostre personne et en vostre portrait nous avons deux rois qui tous deux n'auront jamais rien de comparable⁵².

Mais autant il était naturel que Félibien évoque, pour célébrer une peinture, le souvenir d'Apelle, autant l'éloge, par des plumes de la surintendance, de Bernin en seul Apelle digne de peindre le roi de France étonne. Le poème n° 9 (annexe 1) est ainsi est peu obligeant à l'égard du premier peintre du roi :

Rare Bernin lorsque je voy
Briller sur ton ouvrage
L'Auguste front de nostre Roy
Ton art me fait assez comprendre
Qu'à nul autre Apelle que toy
Il n'appartenoit d'entreprendre
De réussir au digne employ
De toucher à cet Alexandre.

Le poème suivant (annexe 1, n° 10) présente la même caractéristique paradoxale pour un texte produit à la demande de la surintendance des Bâtimens du roi, celle de développer le parallélisme entre Bernin et Apelle, et il n'est guère étonnant que Colbert ait émis à son endroit un avis défavorable :

Si pour se faire peindre Alexandre autrefois
Fit du pinceau d'Apelle un juste et digne choix
Louis dont la valeur se fait partout entendre
Qui marche sur les pas de ce fier Alexandre
Pour laisser à sa gloire un éclat infini
Ne pouvoit choisir mieux que le grand Bernini.

La fin du poème (« Le sculpteur d'un héros qui porte un diadème / Doit estre comme vous un grand héros luy-mesme ») reprend quant à elle l'image de la proximité entre Alexandre et Apelle, notamment diffusée par Pline. Tout se passe comme si les lettrés français ne connaissaient guère qu'Apelle comme grand artiste au service d'Alexandre, son nom s'imposant à leurs yeux pour louer Bernin. La référence à Lysippe n'allait certes pas totalement de soi, car elle procédait en ligne indirecte des textes évoquant l'image d'Alexandre, et

52. FÉLIBIEN, 1663, p. 20-21.

l'Alexandre à la lance était un bronze. Praxitèle aurait été le plus adéquat pour célébrer une sculpture sur marbre, mais éloignait de l'univers d'Alexandre. L'omniprésence d'Apelle dans les poèmes français toutefois n'est pas sans surprendre, dans un contexte où Bernin ne faisait guère d'efforts pour louer le premier peintre de Louis XIV⁵³.

Les limites du génie : la rhétorique moderne des derniers poèmes français

Les Français s'inscrivaient, nous l'avons vu, à la suite d'une suggestion italienne, selon laquelle Bernin, nouveau Lysippe, absorberait certaines qualités qui étaient plutôt associées par les Anciens à Apelle. L'anecdote originelle était réécrite et les qualités contraires, originellement mises en regard, étaient désormais réunies en un seul génie, comme l'illustre parfaitement le sonnet 11, approuvé par Colbert qui note en outre « sçavoir le nom de l'auteur », ce qui indique qu'il n'appartenait pas au cercle de lettrés prioritairement sollicité (annexe 1). Le second quatrain souligne, à la suite des sources anciennes sur les portraits d'Alexandre, l'enjeu qui consiste à représenter, un « héros formé du plus pur sang des dieux », c'est-à-dire à peindre un roi plus qu'humain, selon une expression qui rappelle l'*Éloge de Ptolémée* de Théocrite⁵⁴ :

Ne prétends pas, Bernin, faire un portrait fidelle
De ce héros formé du plus pur sang des dieux
Pour avoir surpassé par ton art précieux
Le ciseau de Lysippe et le pinceau d'Apelle.

À grand renfort de références, Bernin peut encore être célébré, non pas en successeur de Lysippe et en rival d'Apelle, selon les termes de l'anecdote,

53. On sait que Bernin ne se sentait pas obligé de parler favorablement de l'art de Le Brun. Voir notamment PERRAULT, 1909 (1993), p. 158-159 : « Le roi ne fut pas longtems à s'apercevoir qu'il louoit peu de choses, et l'ayant dit à l'abbé Butti, grand partisan du cavalier, cet abbé eut la hardiesse de dire au roi que c'étoit M. Le Brun qui faisoit courir ce bruit-là, parce que le cavalier ne louoit pas ses ouvrages qui, en effet, ne valoient rien. J'ai toujours remarqué dans les Italiens un grand acharnement sur M. Le Brun [...] c'est une marque bien assurée qu'ils regardoient M. Le Brun comme un des plus grands hommes qu'il y ait jamais eu pour la peinture. »

54. Cf. Théocrite, *Idylle* 17, 1-8 : « Commençons par Zeus et finissez par Zeus, Muses, quand nous voulons célébrer par nos chants le plus grand des Immortels ; mais, parmi les hommes, que Ptolémée soit nommé en premier et à la fin et au milieu ; car, comparé aux autres, il est le plus éminent. Les héros nés jadis des demi-dieux, après qu'ils eurent accompli de beaux exploits, trouvèrent des chantres habiles ; moi, à mon tour, qui sais l'art de bien dire, je suis prêt à louer Ptolémée dans un hymne ; les hymnes font honneur aux Immortels eux-mêmes. » (traduction É. Prioux).

mais en synthèse des qualités de Lysippe, d'Apelle et d'autres encore, de celles de la peinture et de la sculpture, de celles d'un art doux et d'un art martial, au service d'un prince exceptionnel :

Vous qui seul surmontez Phidias et Miron
Qui plus haut que Lysippe élevez votre nom
Vous qui donnez au marbre une vie immortelle
Surpassant les travaux du fameux Praxitelle. (annexe 1, n° 10)

Phidias, nous l'avons vu, est associé au Zeus d'Olympie, le roi des dieux, et à un idéalisme capable de représenter le pouvoir le plus absolu. Myron, présent dans les élégies latines, en particulier chez Properce, est connu par ses épigrammes sur la vache et sur les copies de son discobole. Surmonter Phidias et Myron revient ainsi à unir l'idéalisme et le naturalisme, tandis que la référence à Praxitèle, particulièrement associé à Apollon, vient compléter celle à Lysippe que nous avons déjà beaucoup commentée.

Il ne faut toutefois pas être dupe de cet éloge de Bernin. La référence à Apelle, qui passe sous silence Le Brun, ainsi que les mentions d'autres modèles prestigieux peut se comprendre sous la plume des lettrés chargés de la gloire du roi de France. Loin d'être, on s'en doutait, une attaque larvée de Le Brun, qui s'employa plus tard à ressusciter un Louis/Alexandre au foudre dans la Grande Galerie de Versailles (pl. 67), la multiplication des références à des artistes de l'Antiquité vise à annihiler la valeur de ces références et à recentrer la question, non pas sur Bernin, mais sur la seule personne du roi. L'effet d'accumulation (Lysippe, Apelle, Phidias, Myron, Praxitèle) s'inscrit dans une rhétorique des Modernes qui entend asseoir la supériorité du règne de Louis, que l'on associe souvent à une période plus tardive du règne (après 1687) mais qui est bien vivante deux décennies auparavant. Dès lors, l'anecdote opposant Apelle et Lysippe disparaît. On n'hésite pas encore à relativiser l'art de la sculpture et à mettre sur le même plan les ravages du temps sur les peintures et les sculptures, ce que la connaissance des œuvres antiques au xvii^e siècle suffisait à démentir magistralement : « Et le marbre et la toile ont la mesme aventure / À peine en laisse-t-il quelque triste lambeau. » (annexe 1, n° 13).

Progressivement, la seule question du portrait impossible du roi, éclairée par l'illustre antécédent des difficiles portraits d'Alexandre, mobilise l'effort poétique. Les poèmes abandonnent la célébration des qualités plastiques qui, chez Bernin, pouvaient rappeler Lysippe ou avoir été travaillées précisément dans le désir de rivaliser avec le sculpteur de Sicyone, pour ne parler plus que du portrait royal. Au retour d'Apelle, qui nuisait à la pertinence de la louange, succède le soupçon sur la capacité de Bernin à représenter Louis XIV, alors même qu'il associe toutes les qualités des grands sculpteurs qui l'ont précédé. Dans le sonnet 11 (annexe 1), le sculpteur romain est certes Apelle et Lysippe à la fois et produit un « art précieux », mais il est dit n'être pas à la hauteur de Louis, en lui étant profondément infidèle (« Ne prétends pas, Bernin, faire un

portrait fidelle »), à la différence de Lysippe qui, selon Plutarque, était le seul à savoir « confier au bronze le caractère du roi et laisser voir ensemble et son courage et ses traits. Les autres, à force de vouloir imiter l'inclinaison du cou, la langueur et l'humidité des yeux perdaient son aspect viril et léonin⁵⁵. » Tel est bien le cadre de référence, d'une extraordinaire exigence, dans lequel on entend désormais juger le buste de Bernin, pour en faire ressortir l'imperfection :

Ton travail peut laisser à la postérité
 Quelque faible rayon de cette Majesté
 Qui dans tout l'univers se fait aymer et craindre.
 Mais ne présume pas d'exprimer tous ses traits
 Tels qu'à ses ennemis la terreur les sçait peindre
 Et que l'amour les grave au cœur de ses sujets.

La mise à l'écart de la célébration du sculpteur en nouveau Lysippe, la concentration sur la seule figure de Louis/Alexandre, ainsi qu'une perspective moderne, apparaissent de nouveau dans le poème 12 (annexe 1), qui revient sur la question du socle :

Mais malgré ta science à nulle autre seconde,
 Quand pour base à Louis tu ne donnes qu'un monde,
 Per mets moy d'enrichir sur ton illustre choix.
 Il a le cœur plus grand que ne l'eut Alexandre ;
 Que si jusques à deux ce dernier put prétendre,
 Pour nostre grand héros, n'en fallait-il pas trois ?

Dans les derniers poèmes français sur le buste, que Chantelou passe logiquement sous silence dans son journal, le nom de Charles Perrault n'apparaît jamais, mais il est permis de se demander s'il n'aurait pas joué quelque rôle dans leur évolution. Il était alors le zélé secrétaire de la Petite Académie, partie prenante des débats sur l'achèvement du palais du Louvre et était encore infiniment hostile à Bernin.

La rhétorique moderne des derniers poèmes des *Mélanges Colbert* était en tout état de cause subtile et il fallait une certaine érudition pour débusquer sa forte ambivalence derrière l'apparent éloge de Bernin. Les plumes de la surintendance se livrèrent à une contestation plus explicite de la prééminence du sculpteur romain, après le retour de celui-ci à Rome. L'entreprise par Warin d'un buste du roi en marbre (pl. 66), rival de celui de Bernin, lancée début octobre 1665⁵⁶, avait déjà donné à Charpentier l'occasion de faire du sculp-

55. À l'inverse, Félibien avait chanté Le Brun en 1663 pour avoir « imité cette vivacité et cette douceur qui paroissent dans vos yeux, comment il a peint cet air et ce caractère qui fait si bien connoistre que vous estes roy, et un grand roy, c'est-à-dire l'effroy de vos ennemis, et l'amour et les délices de vos sujets. » (FÉLIBIEN, 1663, p. 18), dans un texte qui multiplie les références à Alexandre et ses portraitistes.

56. BERGER, 2015.

teur français un « Praxitèle nouveau » dans un sonnet qui reprend quelques *topoi* sur la perfection mimétique (annexe 1, n° 14), tout en insistant sur le caractère extraordinaire de Louis, dont la restitution en art est impossible. Les deux derniers vers du dernier tercet, évoquant l'épigramme sur l'Alexandre à la lance issu d'une « main audacieuse », sont significativement réélaborés : « Mais la main d'un mortel ne sauroit sans audace / Imiter de si près la majesté des dieux. » À la suite de Charpentier, Félibien, devenu l'historiographe des Bâtiments du roi, souligne en 1666, à propos du Louvre, le danger d'un Dinocrate qui entoure le prince, probable évocation de Bernin et de son dessin jugé scandaleusement disproportionné⁵⁷. À la transparence des critiques à l'encontre du sculpteur romain s'ajoute leur publicité. L'une des parutions de 1667 (annexe 1, n° 16-18) permet non seulement d'associer Warin à Praxitèle (contre le rapprochement ancien entre Bernin et Lysippe), mais encore de revenir à la tradition épigrammatique, et en particulier à la Cnidienne de Praxitèle et aux anecdotes sur l'agalmatophilie, dans une formule passablement alambiquée puisqu'un homme pourrait ici se détacher de son amour pour la Cnidienne en voyant le buste de Warin (« Il pouvoit en guérir s'il eust peu voir ce buste »).

Que Chantelou ne reproduise que très partiellement les entreprises poétiques autour du buste du roi se comprend bien, puisqu'il est établi que deux camps s'opposèrent autour du marbre, comme ils le faisaient autour du chantier du Louvre : Bernin, entouré de la sympathie de Chantelou et de l'ambassade italienne d'un côté ; la surintendance des Bâtiments du roi de l'autre. De la sorte, l'étude de l'ensemble des poèmes des *Mélanges Colbert* constitue un éclairage complémentaire et essentiel sur les enjeux soulevés par la production de poèmes sur le buste. Que les lettrés des deux nations jouent de références textuelles différentes (l'*Anthologie de Planude*, Plutarque, Pline) est normal, puisqu'ils répondent à des ambitions différentes. Peut-être ont-ils aussi une connaissance inégale des sources antiques, avec une importance plus grande de Pline chez les Français. On a pu établir que les Italiens conçoivent leurs épigrammes en ayant en mémoire les textes sur les œuvres de Lysippe, dont l'anecdote du débat entre Apelle et Lysippe. Celle-ci place en position centrale les artistes et leurs œuvres, à tel point qu'elle peut éclairer certains choix plastiques opérés par le sculpteur, comme le traitement de la chevelure. Bernin est placé sur un piédestal, tandis que le socle symbolique envisagé pour le buste n'est peut-être pas dénué de potentiel critique sur les ambitions politiques de Louis XIV. Chez les Français, les références aux artistes sont plus nombreuses et diluées : à Lysippe s'ajoutent Apelle (sans que soit pour autant évoquée la rivalité de leurs œuvres ou la question du *paragone* des arts), puis Phidias et Myron. La multiplication des mentions de ces précédents prestigieux sert en fait la célébration du seul roi de France, sous le règne duquel les noms des artistes sont appelés à s'effacer. Le départ de Bernin de Paris et l'abandon de

57. COJANNOT-LE BLANC, 2014.

son projet pour le Louvre furent suivis de peu par une décision extraordinaire de la surintendance des Bâtiments du roi : que l'on travaille au dessin du Louvre à plusieurs mains, avec interdiction à quiconque de signer ou de s'approprier la conception de ce qui devait être le palais du plus grand des rois. Si l'entreprise sculptée de Bernin pouvait être encore louable, c'est en ce qu'elle se confrontait, avec un succès finalement très relatif, à un défi de représentation, thème pour lequel il existait des sources antiques, celles sur les portraits du souverain inégalable que fut Alexandre.

Références bibliographiques

Sources

- CHANTELOU, 1665 (2001) : Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanic, Paris, Macula, 2001.
- FÉLIBIEN, 1663 : André Félibien, *Le Portrait du Roy*, Paris, Pierre Le Petit, 1663.
- PERRAULT, 1909 (1993) : Charles Perrault, *Mémoires de ma vie*, éd. Paul Bonnefon (1909), rééd. Paris, Macula, 1993 avec une introduction d'Antoine Picon.

Travaux

- AVERY, 1997 : Charles Avery, *Bernini Genius of the Baroque*, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- BERGER, 2015 : Robert W. Berger, « Les bustes de Louis XIV par Le Bernin et Warin : marbres, bronzes et copies », in *Au temps de Louis XIV*, numéro spécial de la *Revue de l'art*, 190, décembre 2015, p. 49-58.
- BURCKHARDT, 1860 (1958) : Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance*, (trad. de l'allemand par H. Schmitt et R. Klein : *Die Kultur der Renaissance in Italien : ein Versuch*, Bâle, Schweighauser), Paris, Le Livre de Poche, 1958.
- COJANNOT-LE BLANC, 2014 : Marianne Cojannot-Le Blanc, « *Mens agitat molem*. André Félibien et les enjeux de la surintendance des Bâtiments du roi en 1666 », in Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald (dir.), « Entre Soleil et Lumières : les stratégies de la représentation et les arts du pouvoir », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XLI, 2014, n° 80, p. 191-210.
- COJANNOT-LE BLANC, 2015 : M. Cojannot-Le Blanc, « Une grandeur nécessaire : Mazarin et l'urgence d'une politique royale des arts à l'heure de la paix », in Lucien Bély, Bertrand Haan et Stéphane Jettot (dir.), *La Paix des Pyrénées (1659) ou le triomphe de la raison politique*, actes du colloque international (Paris, université Paris-Sorbonne, Casa Velazquez, Services des Archives du ministère des affaires étrangères, 19-21 novembre 2009), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 447-465.
- DELBEKE, 2012 : Maarten Delbeke, « Elevated Twins and the Vicious Sublime. Gianlorenzo Bernini and Louis XIV », in Stijn Bussels, Maarten Delbeke, Caroline van Eck, Jürgen Pieters (dir.), *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre, Intersections 25*, Leyde, Brill, 2012, p. 117-137.

- DELBEKE, 2015 : Maarten Delbeke, « Bernini and the Measure of Greatness. The Louis XIV and its Pedestal according to La Chambre, Lemée and Bouhours », in Claudia Lehmann and Karen Lloyd (dir.), *A Transitory Star: The Late Bernini and his Reception*, Berlin, De Gruyter, 2015, p. 13-31.
- FAGIOLO DELL'ARCO, 2001 : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Bari, Laterza, 2001.
- FUMAROLI, 1988 : Fumaroli, Marc, « La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse : épigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600 », *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque EFR, 2-4 octobre 1986, Rome, Publications de l'École française de Rome, 1988, p. 163-182.
- GOULD, 1982 : Cecil Gould, *Bernini in France. An Episode in Seventeenth-Century History*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- HÖLSCHER, 1971 : Tonio Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, Heidelberg, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1971.
- HUTTON, 1935 : James Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935.
- LAURENS, 2012² : Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'Ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (1^{re} édition : 1989).
- LAVIN, 1987 : Irving Lavin, « Le Bernin et son image du Roi-Soleil », in J. P. Babelon (dir.), « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Flammarion/Edizioni dell'Elefante, Paris – Rome, 1987, p. 441-465.
- Louis XIV. L'homme et le roi*, 2009 : Alexandre Maral et Nicolas Milovanovic (dir.), *Louis XIV. L'homme et le roi* (catalogue d'exposition : Château de Versailles, 20 octobre 2009-7 février 2010), Paris, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 2009.
- MONTANARI, 1998 : Tommaso Montanari, « Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino », *Studi Secenteschi*, 39, 1998, p. 125-164.
- MONTANARI, 1999 : Tommaso Montanari, « Pierre Cureau de La Chambre et la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini », *Paragone*, 24-25, 1999, p. 103-132.
- MONTANARI, 2006 : Tommaso Montanari, « At the margins of the Historiography of art. The Vite of Bernini between Autobiography and Apologia », in Maarten Delbeke, Evonne Levy et Steven F. Ostrow (dir.), *Bernini's Biographies. Critical Essays*, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 2006, p. 73-109.
- MORENO, 1993 : Paolo Moreno, « L'immagine di Alessandro Magno nell'opera di Lisippo e di altri artisti contemporanei », dans Jesper Carlsen, Bodil Due et al. (dir.), *Alexander the Great: Reality and Myth*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 1993, p. 101-136.
- NAAS et SIMON (dir.), 2015 : Valérie Naas et Mathilde Simon (dir.), *De Samos à Rome. Personnalité et influence de Douris*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.
- PICOZZI, 2010 : Mariagrazia Picozzi, « Testa di Alessandro Helios », in Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce (dir.), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo*, Milan, Mondadori Electa, 2010, p. 496-499.
- PRIoux, 2007 : Évelyne Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters, 2007.

- PRIoux, 2008 : Évelyne Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, CTHS/INHA, 2008.
- SQUIRE, 2010 : Michael J. Squire, « Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation », *American Journal of Philology*, 131, 2010, p. 589-634.
- STEWART, 1993 : Andrew Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, UC Press, 1993.
- WARWICK, 2012 : Genevieve Warwick, *Bernini. Art as Theater*, New Haven, Yale University Press, 2012.
- WINNER, 1985 : Matthias Winner, « Bernini the Sculptor and the Classical Heritage in his Early Years: Praxiteles', Bernini's and Lanfranco's *Pluto and Proserpina* », *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1985, p. 195-207.
- WINTER, 1895 : F. Winter, *apud* « Sitzungsberichte der archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1895 Juni », *Archäologischer Anzeiger*, p. 161-164, spéc. 162-163.
- WITTKOWER, 1951 : Rudolf Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, The Charlton Lectures on Art, Londres, Phaidon Press, 1951.
- WITTKOWER, 1981³ : Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford, Phaidon Press, 3^e éd. 1981.

Annexe 1. Corpus des poèmes manuscrits ou imprimés sur les bustes de Louis XIV

Avertissement. Lorsqu'un poème est connu dans deux versions (numéros 1 à 8), le texte ici transcrit est celui des *Mélanges Colbert*, tandis que les variantes de Chantelou figurent en note. L'ordre des textes dans le manuscrit des *Mélanges Colbert* ne correspond pas à celui proposé par Chantelou dans son journal. Pour les poèmes italiens du journal de Chantelou, nous reprenons en note la traduction proposée par Milovan Stanic. Les poèmes numérotés de 9 à 15, extraits des *Mélanges Colbert*, ne sont pas cités par Chantelou, tandis que les poèmes 16 à 20, tous extraits de livres imprimés, n'ont à notre connaissance pas été repérés.

1.

Si consiglia il signor cavaliere Bernino a non far il ritratto del gran Luigi XIV

*A più d'un regio eroe
La tua virtù infinita
E ver ch'ha dato in marmi doppia vita
Non tentar cio in Parigi,
Ch'il ciel ha dato al mondo un sol'Luigi*⁵⁸.

Sources : Journal de Chantelou, 16 août 1665, éd. M. Stanic, p. 122.

58. On conseille au Seigneur Cavalier Bernin de ne pas faire le portrait du grand Louis XIV. Il est vrai que ta vertu infinie a donné en marbre une vie double à plus d'un héros royal ; ne tente pas cela à Paris, car le ciel n'a donné au monde qu'un seul Louis.

2.

*Per la statua dell'augustissimo monarca Luigi XIV
Al signor cavaliere Bernino, da lui egregiamente scolpita.*

*Stupor del Tibro, e della Senna eletto
Per innalzar meraviglie in sù le sponde,
Bernin famoso, il cui scolpir perfetto
Le spirito vital nei marmi infonde,
E con sorte parzial del regio aspetto
Ai lineamenti il tuo saper risponde,
Vivo è del grand Luigi il genio espresso
In quel sasso felice, il suo semblante
Il decoro che serba ivi ha concesso.
Fidia si ormai ceda, che se tonante
Scoli il suo Giove, in questo marmo stesso
La clemenza del nostro appar costante⁵⁹.*

Sources : Journal de Chantelou, jeudi 20 août 1665, éd. M. Stanic, p. 129.

3.

Al Signor Cavaliere Bernino per il ritratto di Luigi XIV fatto da lui in marmo

*Pende in dubii litigiis
Qual sia più favorevole destino
Che trovat' il Bernino abbia un Luigi
O Luigi un Bernino.*

*Senza si gran scultor foran sicuri
Non poter adorar il ver' semblante
D'un re si grande i secoli futuri
E senza un re si grande et trionfante,*

59. Au Seigneur Cavalier Bernin.

Sur la statue du très grand monarque Louis XIV, par lui sculptée.

Toi qui étonnes le Tibre et qui as été choisi par la Seine pour élever des merveilles sur ses bords, illustre Bernin, dont le ciseau accompli donne l'esprit de la vie au marbre.

La preuve de ton art est le sublime objet sur lequel la Nature a versé tous ses dons ; et avec un succès digne de l'apparence royale, ton savoir répond aux traits du visage.

Il vit, le génie du grand Louis, rendu par cette heureuse pierre ! Il a donné au marbre la ressemblance, la dignité qu'il garde en lui.

Que Phidias désormais cède : s'il a, lui, sculpté son Jupiter tonnant, dans ce marbre-ci, la clémence du nôtre apparaît constante.

*Non avria ne men quello
 Nel mondo un degno oggetto al suo scalpello.
 Ma, in mutuo pro del gemino valore
 Far il ciel' non potea coppia maggiore*⁶⁰.

Sources : Journal de Chantelou, 9 septembre 1665, éd. M. Stanic, p. 169.

4.
Sonnet.

Il le faut advouer, ta Rome est admirable
 La sculpture surtout y triomphe en tous lieux
 Bernin, on ne void rien aujourd'huy sous les cieux
 Qui remplisse l'esprit d'une grandeur semblable.

Je trouve comme toy l'Hercule inimitable⁶¹,
 L'Apollon est l'amour de tous les curieux,
 Tes ouvrages encor sont le charme des yeux
 Et l'on ne conçoit rien qui leur soit comparable.

À la Seine pourtant le Tybre doit céder
 Elle t'offre un objet tel qu'on peut demander,
 Majestueux⁶², charmant, où toute grâce abonde.

Tes yeux de son éclat peuvent estre éblouis
 Si tu n'as rien d'égal pour ton art dans le monde⁶³
 Ton art n'a rien trouvé d'égal au Grand Louis.

Tallemant⁶⁴.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 189 r. et v. (« non » en marge) ; Journal de Chantelou, 9 septembre 1665, éd. M. Stanic, p. 170.

60. À M. le cavalier Bernin pour le portrait de Louis XIV fait par lui en marbre.

Il n'est pas facile de décider à qui le destin fut le plus favorable : au Bernin, qui trouva un Louis, ou à Louis qui trouva un Bernin. Sans un si grand sculpteur, les siècles futurs ne sauraient être certains d'adorer la vraie ressemblance d'un si grand roi ; et sans un roi si grand et triomphant, l'autre n'aurait pas eu dans ce monde un sujet digne de son ciseau. Mais, pour l'avantage de leurs valeurs jumelées, le ciel ne pouvait faire un couple plus éminent.

61. Chantelou remplace « inimitable » par « incomparable ».

62. Chantelou remplace « majestueux » par « magnanime ».

63. Chantelou corrige en : « Si tu n'as pour ton art rien d'égal dans le monde ».

64. Paul Tallemant (1642-1716), élu à l'Académie française en 1666.

5.

*Entrò il Bernini in un pensier profondo
Per far al reggio⁶⁵ busto un bel sostegno,
E disse, non trovandone alcun degno,
Picciola baze a tal Monarca è il mondo⁶⁶.*

L'abbé Bouti

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 192 v. (en marge : « bon ») ; Journal de Chantelou, 19 septembre 1665, éd. M. Stanic, p. 189 ; Pierre Cureau de la Chambre, *Éloge du cavalier Bernin*, Paris, 1681, p. 5.

6 et 6 bis.

Madrigal.

Louis jusques icy n'avoit point⁶⁷ de semblable
Et malgré le pinceau, le ciseau, le burin
Estoit à luy seul comparable
On en voit deux grâce au Bernin
Dont l'un est invincible et l'autre inimitable.

L'Abbé Tallemant.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 189, r. ; Journal de Chantelou, 19 septembre 1665, éd. M. Stanic, p. 189.

Ce madrigal, de l'Abbé Tallemant répond, d'après Chantelou, au poème ici numéroté 5. Il aurait, toujours selon Chantelou, été immédiatement traduit par Butti comme suit :

*Finnora invan' s'affaticò il pennello
Per far più d'un Luigi a noi visibile
Or' mercè del Bernino, appar gemello
Inimitabile l'un, l'altro invincibile⁶⁸.*

7.

Au chevalier Bernin.

Sonnet.

Pendant que d'un grand roy tu cherches la figure
Sous la dure espaisseur d'un marbre précieux

65. Chez Chantelou, *regal* ; chez Cureau de la Chambre : *reggio*.

66. Le Bernin est entré dans un penser profond, pour faire un bel appui au buste royal et dit, n'en trouvant aucun qui en fût digne, le monde est une bien petite base pour un tel monarque.

67. Chantelou remplace « point » par « rien ».

68. Jusqu'à cette heure, le pinceau avait en vain peiné, pour nous rendre visible plus d'un Louis, maintenant grâce au Bernin on voit deux jumeaux, l'un inimitable et l'autre invincible.

Et que par ton cizeau tu vas forcer nos yeux
 À confondre ton art avecque la nature

Bénis, rare Bernin, l'heureuse conjoncture
 Qui te doit acquérir un renom glorieux
 Louis, ce cher présent que nous ont fait les cieux
 Se donne par tes mains à la race future.

Mais veux-tu qu'à jamais il soit connu de tous
 Et que les nations qui viendront après nous
 Le voyent comme il est dans le temps où nous sommes ?

Fais par ton art divin qu'au défaut de sa voix
 Un seul de ses regards inspire aux autres roys
 Ce qu'un regard des roys inspire aux autres hommes.

Testu Mauroy⁶⁹.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 188 v.-189 r. (en marge la mention « non ») ; Journal de Chantelou, 20 septembre 2015, éd. M. Stanic, p. 195.

8.

Risposta del Sig. Cavalier Bernini

*Mai mi sovenne quel pensier profondo
 Per far di Rè si grande appoggio degno,
 Van sarebbe il pensier, che di sostegno
 Non è mestier a qui sostiene il mondo*⁷⁰.

L'Abbé de Bourzeis⁷¹.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 192 v. (en marge « bon ») ; Journal de Chantelou, 26 septembre 1665, p. 203 ; Cureau de la Chambre, *Éloge du cavalier Bernin*, Paris, 1681, p. 6.

9.

Au chevalier Bernin

Rare Bernin lorsque je voy
 Briller sur ton ouvrage
 L'auguste front de nostre roy,

69. Jean Testu de Mauroy (1626-1706), précepteur des enfants de Monsieur, membre de l'Académie française en 1688.

70. Réponse du Cavalier Bernin : « ce penser profond ne m'a jamais aidé pour faire un appui digne d'un si grand roi ; le penser serait vain ; car il n'a que faire d'un soutien, celui qui soutient le monde ».

71. Amable de Bourzeis (1606-1672).

Ton art me fait asses comprendre
Qu'à nul autre Apelle que toy
Il n'appartenoit d'entreprendre
De réussir au digne employ
de toucher à cet Alexandre.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 188 r.

10.

*A Monsieur le chevalier Bernin
Sur le portrait du roy qu'il a fait en marbre*

Vous par qui l'univers verra Louis renaistre,
Vous dont l'art immortel luy donne un second estre,
Vous qui seul surmontez Phidias et Miron,
Qui plus haut que Lysippe élevez vostre nom,
Vous qui donnez au marbre une vie immortelle,
Surpassant les travaux du fameux Praxitelle,
Nostre siècle desja vous défère un honneur
Qu'il n'accorda jamais qu'au plus illustre auteur
Que lorsqu'après sa mort cent preuves de sa gloire
Au temple des beaux-arts consacrent sa mémoire.

Si pour se faire peindre Alexandre autrefois
Fit du pinceau d'Apelle un juste et digne choix,
Louis dont la valeur se fait partout entendre
Qui marche sur les pas de ce fier Alexandre
Pour laisser à sa gloire un éclat infini
Ne pouvoit choisir mieux que le grand Bernini.

Le sculpteur d'un héros qui porte un diadème
Doit estre comme vous un grand héros luy-mesme.
Par un plus beau dessein vous ne sçaviez pas mieux
Transmettre à l'avenir vostre nom glorieux
Qu'en laissant de Louis ces éclatantes marques
Qui braveront l'effort et des ans et des Parques,
Puisque vostre renom aux âges durera
Autant que de mon roy l'histoire parlera.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 189 v.-190 v. (« non » en marge)

11.

Sonnet

Louis est des grands rois le plus parfait modelle
Il efface l'éclat de ses puissans ayeux

Une ame noble et juste, un bras victorieux
 Promettent à son nom une gloire immortelle

Ne prétends pas, Bernin, faire un portrait fidelle
 De ce héros formé du plus pur sang des dieux
 Pour avoir surpassé par ton art précieux
 Le ciseau de Lysippe et le pinceau d'Apelle

Ton travail peut laisser à la postérité
 Quelque faible rayon de cette majesté
 Qui dans tout l'univers se fait aymer et craindre

Mais ne présume pas d'exprimer tous ses traits
 Tels qu'à ses ennemis la terreur les sçait peindre
 Et que l'amour les grave au cœur de ses sujets.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 190 v. (en marge « bon » et « sçavoir le nom de l'auteur »).

12.

*Sur le buste du roi*⁷².

Sonnet

Bernin, de ton effort tout le monde est charmé.
 Le marbre glorieux à qui tout doit hommage,
 Depuis que de Louis il t'a rendu l'image,
 À l'œil le plus perçant paroît estre animé.

Son air majestueux est si bien exprimé,
 On voit si vivement y briller son courage,
 Que la nature mesme admirant ton ouvrage
 Ignore si c'est elle ou l'art qui l'a formé.

Mais malgré ta science à nulle autre seconde,
 Quand pour base à Louis, tu ne donnes qu'un monde
 Permets moy d'enrichir sur ton illustre choix ;

Il a le cœur plus grand que ne l'eut Alexandre
 Que si jusques à deux ce dernier put prétendre,
 Pour nostre grand héros, n'en fallait-il pas trois ?

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 191 r.

72. Rayé : *la statue*.

13.

Sonnet

Tout le monde, Bernin, attend de ton ciseau
De l'auguste Louis, la vivante figure.
On y verra ton art égalier la nature,
Et rien ne fut jamais ny plus grand ny plus beau.

Mais quelle est la statue et quel est le tableau
Qui du temps dévorant puisse éviter l'injure ?
Et le marbre et la toile ont la mesme aventure
À peine en laisse-t-il quelque triste lambeau.

Ton chef d'œuvre à son tour souffrira mesme outrage.
Laissons faire à Louis, il poursuit un ouvrage
Que la postérité mettra sur un autel.

Ses vertus sans exemple et si dignes d'envie
Ne l'achèveront point qu'en achevant sa vie,
Mais après son trépas, il doit estre immortel.

Le Clerc⁷³.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 191 v. (« non » en marge).

14.

Sur le buste du roy fait en marbre par le S^r Varin

Quand du divin Louis, Alcide eut vu l'image,
Et cet air plus qu'humain sur le marbre exprimé,
Du sçavoir de Varin, il demeura charmé
Et creut voir son portrait en ce fameux ouvrage.

C'est moy-mesme, dit-il, c'est icy mon visage !
C'est ainsy que j'estois quand de gloire enflammé,
Je purgeay l'univers de monstres opprimé,
Et des astres brillans, je m'ouvris le passage.

Je veux bien que Varin, Praxitèle nouveau
D'un porphyre animé sous son docte ciseau
Imite des humains et les traits et la grace,

Qu'il exerce icy bas son fer industriel,
Mais la main d'un mortel ne sçauroit sans audace
Imiter de si près la majesté des dieux.

Charpentier.

73. Selon toute vraisemblance, Michel Le Clerc (1622-1691), membre de l'Académie française depuis 1662.

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 192 r. (en marge « bon »)

15.

« *Quos vivo expressit Varinus marmore vultus
Hos melius nostro pectore sculpsit amor.* »
Charpentier 1666

Sources : BnF, Mss, Mélanges Colbert, vol. 37, fol. 192 v. (en marge « bon » et « pour mettre avec Le Clerc »)

16-18.

Sur les deux bustes du roy.

Les plus fameux sculpteurs de France et d'Italie
Font gloire d'imiter l'avantageux dehors
D'un roy qui, surpassant tout l'art et ses efforts,
Tempère sa fierté d'une grâce accomplie.

La plus savante main, la main la plus polie,
Ne sauroit figurer que l'agrément du corps
Mais devant cet esprit qui soumet les plus forts
Devant un cœur si haut, leur talent s'humilie.

Mon zèle m'a tenté de renchérir sur eux,
Pour le dépeindre au vif, brave, équitable, heureux,
D'une forme à durer au-delà de nostre âge ;

Mais je m'y trouve foible et je conclus enfin
Que luy seul peut former sa véritable image
Et la rendre parfaite en son charmant dauphin.

Sur le premier buste⁷⁴.

Ce marbre me paroist plus animé qu'un autre,
A le voir, il va prononcer
Quelque chose de mieux que ne sauroient penser
De jeunes rois moins prudents que le nostre :
Quand l'espoir de l'ouïr m'a vainement flatté,
Je trouve de l'esprit mesme dans son silence,
Son immobile fermeté
Représente la majesté
D'un monarque attentif à donner audience.

74. Le « premier buste » est à celui de Bernin, retenu pour son caractère animé. Le sculpteur n'est pas nommé, à la différence de Varin qui l'est dans le poème suivant « sur le second buste. »

Sur le second buste.

L'histoire dit que Praxitelle
Fit sa déesse en marbre et la figura telle
Qu'un homme par foiblesse en devint amoureux ;
Il pouvoit en guérir s'il eust peu voir ce buste
Dont l'aspect nous inspire un esprit généreux ;
Ce chef-d'œuvre, Varin, ressemble à nostre Auguste.

trois autres pièces ensuite, puis

« Par D. I. »

Sources : B.n. F, Impr., Ye-4020. *Premier essay sur le Louvre. Ce 12 novembre 1667.*

19.

Jacques de Cailly (le chevalier d'Accilly), *Sur le buste de Louis XIV fait par le Cavalier Bernin*

Demande :

C'est Louis, Dieudonné, que celui que tu vois.

Eh bien, que dis-tu de ce buste ?

Réponse :

Que c'est l'image la plus juste

Qui se fera jamais du plus juste des rois.

Source : *Diverses petites poésies du chevalier d'Accilly*, Paris, André Cramoisy, 1667, p. 12.

20.

Michel de Marolles, *Catalectes ou pièces choisies des anciens poètes latins depuis Ennius et Varron jusques au siècle de l'empereur Constantin. A quoi sont adjoutez quatre livres des épigrammes de Martial en latin et en françois, et autres pièces, dont il sera fait mention dans la page suivante*, Paris, 1667, p. 39-40.

Vers pour le buste du roy fait en marbre par Mr Warin

Si l'on n'est bien hardi, le visage sublime,
D'un roy si redouté, si grand, si généreux,
Quelque douceur qu'il porte en son air magnanime,
Feroit craindre à chacun les regards de ses yeux.

Le buste que Warin a fait de sa personne,
Apprend à bien parler devant Sa Majesté,
Et quoy que son éclat de sa présence étonne,
L'ouvrage toutesfois tempère sa fierté.

L'Italie est sçavante en pièces de sculpture,
 Elle le fait bien voir dans l'œuvre de Bernin :
 Son marbre est fort poly, mais dans sa portraiture,
 Il ne surpasse point l'ouvrage de Warin.

L'un et l'autre sans doute a beaucoup de mérite
 À la gloire de Rome et du nom des François,
 Mais du cizeau romain, la gloire non petite,
 Ne l'a point emporté sur le cizeau gaulois.

De Rome le Bernin tire son origine.
 De la ville de Liège, un si rare sculpteur
 Est sorty pour la France, à qui le sort destine
 Avec beaucoup de gloire, un roy pour protecteur

Cette image est divine, elle ouvrirait la bouche
 Sur quiconque perdrait les respects dus au roy.
 Il faut estre modeste et si quelqu'un la touche,
 Je ne répondrais pas qu'il ne fist mal pour soy.

Annexe 2. Textes anciens

I. Les épigrammes grecques sur l'Alexandre à la lance de Lysippe

Le texte grec suivi pour les épigrammes grecques est celui de l'édition H. Beckby (*Anthologia Graeca*, 4 vols., Munich : Heimeran, 1965-1968). Dans le cas présent, il ne diffère en rien du texte qu'Henri Estienne, *Anthologia διαφόρων επιγραμμάτων παλαιῶν, εἰς ἑπτὰ βιβλία διηρημένη. Florilegium diuersorum epigrammatum veterum, in septem libro divisum...*, Genève, Huldreich Fuggeri typographus, 1566, p. 314, donne pour ces trois épigrammes conservées dans le 4^e de livre de l'*Anthologie de Planude* (la seule différence se situe au v. 2 de l'épigramme 120, où Estienne ponctue avec un point d'interrogation [= quelle puissance a ce bronze ?] plutôt qu'avec un point d'exclamation [= quelle puissance a ce bronze !]).

1. *Anthologie de Planude*, 119 (de Posidippe de Pella)

ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΟΥ

Λύσιππε, πλάστα Σικυώνιε, θαρσαλέη χεῖρ,
 δάε τεχνίτα, πῦρ τοι ὁ χαλκὸς ὄρη,
 ὄν κατ' Ἀλεξάνδρου μορφᾶς χέεες, οὐκέτι μεμπτοὶ
 Πέρσαι· συγγνώμη βουσι λέοντα φυγεῖν⁷⁵.

75. Traduction É. Prioux : Lysippe, modeleur de Sicyone, main audacieuse, artiste génial, ce bronze que tu fis à l'image d'Alexandre a un regard de feu. On ne peut en aucun cas

2. Anthologie de Planude, 120 (d'Archélaos ou d'Asclépiade de Samos)

ΑΡΧΕΛΑΟΥ, οἱ δὲ ΑΣΚΛΗΠΙΑΔΟΥ

Τόλμαν Ἀλεξάνδρου καὶ ὄλαν ἀπεμάζατο μορφάν
Λύσιππος· τίν' ὀδὶ χαλκὸς ἔχει δύναμιν.
αὐδάσονται δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσων·
"Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὀλυμπον ἔχε"⁷⁶.

Traduction de Jacques Amyot (dans Les Œuvres morales et philosophiques de Plutarque, Paris, Claude Morel, 1618, f° 312^{r-v})

Ce bronze estant d'Alexandre l'image
Iettant à mont les yeux et le visage,
A Iupiter semble dire, Pour toy
Retien le ciel, car la terre est pour moy,

Traduction latine de Chrestien Florent, *Epigrammata ex libris graecae anthologiae, a Q. Septimio Florente Christiano selecta et latine uersa. Siue Florilegium latinum ex graeco florilegio*, Paris, 1608, f° 68^v :

*Fortis Alexandri vultum Lysippus, & audax
Expressit pectus ; vis, put, in aere latet :
Aeneus ille Iouem intuitur, similisque loquenti haec,
Cessit, terra mihi, Iuppiter, astra cole.*

3. Anthologie de Planude, 121 (anonyme)

ΑΔΗΛΟΝ

Αὐτὸν Ἀλέξανδρον τεκμαίρεο· ὧδε τὰ κείνου
ὄμματα καὶ ζῶν θάρσος ὁ χαλκὸς ἔχει,
ὅς μόνος, ἦν ἐφορῶσιν ἀπ' αἰθέρος αἱ Διὸς ἀνγαί,
πᾶσαν Πελλαίῳ γῆν ὑπέταξε θρόνῳ⁷⁷.

blâmer les Perses : on pardonne à des bœufs de fuir devant un lion.

76. Traduction É. Prioux : Lysippe a fondu dans le bronze l'audace d'Alexandre et l'ensemble de sa forme. Quelle puissance a ce bronze ! Le bronze, qui regarde vers Zeus, semble sur le point de dire : « Moi je soumets la terre ; toi, Zeus, garde l'Olympe ! »

77. Traduction É. Prioux : Vois de tes yeux Alexandre en personne, tant le bronze possède les yeux et la vivante audace de cet illustre roi qui, à lui seul, sut soumettre au trône de Pella l'ensemble de la terre que les rayons émanant de Zeus contemplant depuis l'éther !

II. Le portrait d'Alexandre par Lysippe d'après les témoignages de Plutarque

Le texte grec suivi pour les *Vies parallèles* de Plutarque est celui de l'édition K. Ziegler (Leipzig, Teubner, 1968) ; celui suivi pour les *Moralia* correspond à l'édition W. Sieveking (Leipzig, Teubner, 1935).

1. Plutarque, *Moralia*, 335b (*De Alexandri Magni seu uirtute seu fortitudine*, II, 2)

ἦν δὲ καὶ Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης κατ' Ἀλέξανδρον ὧν ὁ μὲν ἔγραψε τὸν κεραυνοφόρον οὕτως ἐναργῶς καὶ κεκραμένως, ὥστε λέγειν, ὅτι δυεῖν Ἀλεξάνδρων ὁ μὲν Φιλίππου γέγονεν ἀνίκητος, ὁ δ' Ἀπελλοῦ ἀμίμητος. Λυσίππου δὲ τὸ πρῶτον Ἀλέξανδρον πλάσαντος ἄνω βλέποντα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανὸν (ὥσπερ αὐτὸς εἰώθει βλέπειν Ἀλέξανδρος ἠσυχῇ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον) ἐπέγραψέ τις οὐκ ἀπιθάνως

ἄυδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσω·
Γὰν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὀλυμπον ἔχε.'

διὸ καὶ μόνον Ἀλέξανδρος ἐκέλευε Λύσιππον εἰκόνας αὐτοῦ δημιουργεῖν. μόνος γὰρ οὗτος, ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ καὶ συνεξέφαινε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετὴν· οἱ δ' ἄλλοι τὴν ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες.

Traduction de Jacques Amyot (Les Œuvres morales et philosophiques de Plutarque, Paris, Claude Morel, 1618, f° 312^v)

Aussi estoient du temps d'Alexandre Apelles le peintre et Lysippus le statuaire, desquels l'un peignit Alexandre tenant la foudre en sa main, si naïvement peint et au vif, que l'on disoit que des deux Alexandres, celui qui étoit fils de Philippus estoit invincible et celui d'Apelles inimitable. Et Lysippus ayant moulé la première statue d'Alexandre la face tournée ver le ciel, comme luy mesme Alexandre avoit accoustumé de regarder, tournant un petit le col, il y eut quelqu'un qui y meit ceste inscription qui n'a pas mauvaise grace :

Ce bronze étant d'Alexandre l'image
Iettant à mont les yeux et le visage,
À Jupiter semble dire, Pour toy
Retiens le ciel, car la terre est pour moy,

Et pourtant défendit Alexandre que nul autre fondeur ne iettast en bronze son image que Lysippus, parce que luy seul avoit l'industrie de représenter

ses mœurs par le cuyvre et monstroit son naturel en la figure de son corps : les autres representans bien la torse de son col et l'humidité de ses yeux ne pouvoient advenir à exprimer son visage masle et sa generosité de lion.

2. Plutarque, *Moralia*, 360d (De Iside et Osiride, 24)

εὖ δὲ καὶ Λύσιππος ὁ πλάστης Ἀπελλῆν ἐμέμψατο τὸν ζωγράφον, ὅτι τὴν Ἀλεξάνδρου γράφων εἰκόνα κεραυνὸν ἐνεχείρισεν· αὐτὸς δὲ λόγχην, ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινήν καὶ ἰδίαν οὔσαν.

Traduction de Jacques Amyot (Les Œuvres morales et philosophiques de Plutarque, Paris, Claude Morel, 1618, f^o 323^r)

Et fait aussi bien sagement Lysippus le statuaire, quand il reprit le peintre Apelles de ce que peignant Alexandre le Grand, il luy meit la foudre en main, là où Lysippus luy avoit mis au poing la lance, de laquelle la gloire estoit pour durer éternellement, comme estant veritable et méritoirement propre et deuë à luy.

3. Plutarque, *Vitae parallelae*, *Alexander*, 4, 1-3.

Τὴν μὲν οὖν ιδέαν τοῦ σώματος οἱ Λυσίππειοι μάλιστα τῶν ἀνδριάντων ἐμφαίνουσιν, ὅφ' οὗ μόνου καὶ αὐτὸς ἤξίου πλάττεσθαι. καὶ γὰρ <δ> μάλιστα πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμοῦντο, τὴν τ' ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἠσυχῆ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων, διατετήρηκεν ἀκριβῶς ὁ τεχνίτης. Ἀπελλῆς δὲ γράφων <αὐ>τὸν κεραυνοφόρον, οὐκ ἐμιμήσατο τὴν χροάν, ἀλλὰ φαιότερον καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν. ἦν δὲ λευκός, ὥς φασιν·

Traduction de Jacques Amyot (Les Vies des hommes illustres, grecs et romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chæronée, Lausanne, Jean Le Preux, 1571, « Alexandre le Grand », f^o 393^v)

Or, quant à la forme de toute sa personne, les images faites de la main de Lysippus sont celles qui la représentent le mieux au naturel. Aussi ne voulut-il point qu'autre imager le taillast que lui car plusieurs de ses successeurs et de ses amis le contrefirent bien depuis, mais cet ouvrier-là, sur tous les autres, a parfaitement bien observé et représenté sa façon de porter le col un bien peu penchant sur le costé gauche, et aussi la douceur de son regard et de ses yeux. Mais quand Apelles le peignit tenant la foudre en sa main, il ne représenta pas sa nayve couleur, ains le fit plus brun et plus obscur qu'il n'estoit au visage car il estoit naturellement blanc,

4. Plutarque, *Vitae parallelae, Pompeius, 2, 1.*

ἦν δέ τις καὶ ἀναστολή τῆς κόμης ἀτρέμα καὶ τῶν περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης τοῦ προσώπου, ποιοῦσα μᾶλλον λεγομένην ἢ φαινομένην ὁμοίτητα πρὸς τὰς Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως εἰκόνας.

Traduction de Jacques Amyot (Les Vies des hommes illustres, grecs et romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chæronée, Lausanne, Jean Le Preux, 1571, « Pompeius », f° 366')

Il avoit aussi les cheveux un peu relevés, le regard et le mouvement des yeux doux, qui causoyent cette ressemblance qu'on disoit qu'il avoit, plus qu'elle n'apparoist, avec les images du roi Alexandre le Grand.

III. Sénèque le Rhéteur, *Suasoire, 1 (extrait)*

Deliberat Alexander, an Oceanum nauiget. [...]
O quantum magnitudo tua rerum quoque naturam supergressa est! Alexander orbi magnus est, Alexandro orbis angustus est.

Traduction M. de Chalvet (Les controverses et suasoires de M. Annaeus Seneca rhéteur. De la traduction de M. Mathieu de Chalvet, conseiller du Roy en son conseil d'Etat et président és enquestes du parlement de Tholose, Paris, Claude Cramoisy, 1623, p. 284)

Ô de combien ta grandeur a surpassé la nature mère des choses : Alexandre est grand dans le monde, et le monde est petit pour Alexandre.