

PHILIPPE MALGOUYRES

« *La bienheureuse Ludovica Albertoni* »  
de Gianlorenzo Bernini (1598-1680):  
esquisses, modèles et copies

Si la copie peinte, de la libre pochade d'étude à la réplique soigneuse, suscite un intérêt croissant, on ne peut en dire autant de la copie sculptée. Les copies en marbre, à l'exception (relative) de celles d'après l'antique, ne sont pas étudiées, et celles en terre cuite, qui nous intéressent ici, sont à peine plus considérées. Pourtant, le modelage était, pour nombre de sculpteurs ayant peu ou pas dessiné, un médium privilégié d'étude, non seulement pour concevoir, mais aussi pour copier le modèle vivant, l'antique ou les maîtres anciens. Nous ne conservons pratiquement pas d'académie modelée, bien que la pratique soit bien attestée, peut-être simplement parce que l'on ne s'est pas soucié de les conserver en les faisant cuire : le recyclage très aisément de la terre à modeler, qu'il suffit de remettre dans l'eau même quand elle est sèche, comme les contraintes techniques et financières de la cuisson expliquent aisément cet état de fait. Les copies sont immédiatement identifiables, quand elles reprennent telle statue antique ou une sculpture fameuse de la Renaissance (1). Le problème est plus délicat lorsque qu'il s'agit de copies de sculptures du XVIIe ou du XVIIIe siècle : les réductions, quand elles furent réalisées dans la même période, sont mises en œuvre, techniquement, d'une manière assez proche des esquisses ou modèles originaux. Il n'est guère de ces copies qui ne soient passées, à un moment ou à un autre, pour un bozzetto autographe. Pour certains artistes, l'absence ou la rareté des esquisses documentées rend tout jugement définitif difficile. Dans le cas du Bernin, les choses sont plus simples, puisque nous possédons un nombre important d'esquisses qui peuvent lui

être sûrement attribuées, et qui, par leur caractère spontané, par leur écriture, pourrait-on dire en empruntant la terminologie du dessin, permet d'établir un corpus assez précis (2). Ceci ne résout pas toutefois la question des œuvres qui auraient pu être produites dans son entourage immédiat, particulièrement vaste, étant donné le nombre de collaborateurs qu'il associait à ses chantiers. Quand bien même parviendrait-on à raisonnablement attribuer certaines de ces copies réduites en terre à son atelier, la question de leur fonction resterait ouverte.

La statue de la bienheureuse Albertoni fait partie de ces œuvres, pour lesquelles on possède une esquisse généralement admise comme autographe, un modèle d'atelier, et diverses copies et dérivations.

### La chapelle Altieri à S. Francesco a Ripa

Clément X Altieri, élevé au trône pontifical le 29 avril 1670, produisit le 28 janvier 1671 le bref de béatification d'un membre du Tiers-Ordre franciscain, Ludovica Albertoni (1473-1533), enterrée à S. Francesco a Ripa. Ce ne devait être qu'une étape vers la canonisation, mais le pape mourut, en 1676, avant de pouvoir proclamer Ludovica sainte.

Ludovica Albertoni, épouse de Giacomo della Cetera (dont la chapelle familiale était à S. Francesco a Ripa l'actuelle chapelle Altieri), entra à

la mort de son époux dans le Tiers-Ordre franciscain, consacrant sa vie au secours des pauvres du quartier populaire et populeux du Trastevere. Son dévouement et sa charité se manifestèrent au cours des épreuves subies par les Romains, lors du sac de Rome par les troupes de Charles Quint en 1527, et de la peste qui sévit l'année suivante (3). Morte en odeur de sainteté, elle fut enterrée dans la chapelle familiale, et reçut dès lors un culte local, qui n'était pas sanctionné par l'Eglise. Elle doit son élévation sur les autels autant à un lien familial entre les Altieri et les Albertoni qu'à l'héroïcité de ses vertus. En effet, la nièce du vieux pape, Laura Caterina, avait épousé en 1669 Gaspare Paluzzi Albertoni, dont la famille prit alors le nom d'Altieri. Le pape fit donc du cardinal Paluzzo Paluzzi degli Albertoni, oncle de Gaspare, son cardinal neveu. Ce dernier devint l'homme de confiance du souverain pontife, qui lui devait peut-être en partie son élection. La béatification de Ludovica entraîna donc la commande d'un nouveau

décor pour la chapelle, confié au Bernin ; on a longtemps cru, sur la foi de témoignages contemporains, dont Baldinucci, que le cardinal était directement responsable de cette commande : les documents retrouvés par Federica Di Napoli (4) montrent que ce fut Angelo, son frère cadet.

Plus de trois ans s'écoulèrent entre la béatification et la mise en place de la statue dans la chapelle, ce qui laissait supposer une longue période d'élaboration, car il paraissait évident que la commande avait immédiatement suivi la béatification. Il n'en fut rien Bernin ne fut sollicité qu'à la fin de l'année 1673, et répondit avec une célérité étonnante, qui s'explique par des urgences familiales. Le bloc de marbre est acquis en février 1674 de Giovan Battista Frugoni, et la statue mise en place à la fin du mois d'août, un délai extrêmement bref pour concevoir ce décor et exécuter la taille, par ailleurs très raffinée, d'un marbre de cette dimension (fig. 1).



Fig. 1 Gianlorenzo Bernini, *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, marbre. Rome, S. Francesco a Ripa, chapelle Altieri.

L'absence de paiement au Bernin pour ce chantier, déjà soulignée, est corroborée par les récentes recherches conduites par Federica Di Napoli. Ceci confirme une insinuation de *L'Avviso di Roma* du 17 février 1674, journal à scandale, qui expliquait que le Bernin a été choisi, car travaillant gratis (5). Il lui était primordial de se concilier le nouveau pontife, à travers les Albertoni, pour obtenir la grâce de son frère Luigi qui avait fui à Naples après le viol d'un garçon, le 20 décembre 1670, dans l'enceinte du chantier de la statue de Constantin à Saint-Pierre. *L'Avviso* explique, avec une irrévérence gouailleuse typiquement romaine : « il Cav r Bernino e stato preferito, perche si e esibito di lavorarla dall'esilio quel gran Luigi per servirsene poi di stalliere del cavallo di Costantino ». Les Altieri/Albertoni surent utiliser ce levier pour obtenir nombre de sculptures du Bernin (6). A l'occasion des amnisties de l'année jubilaire, en 1675, et, heureuse coïncidence, date de l'achèvement du chantier, Luigi fut rappelé d'exil (7).

Pour conduire le chantier rapidement, Bernin organisa le travail de toute une équipe : un maçon, Giovan Battista Ferrari, des menuisiers, Giovan Battista Catani et Ippolito Fortunati, et des sculpteurs, Leonardo Retti et Carlo Tomassi. Le tableau d'autel, mis en place en 1675, fut peint par le génois Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), sur les indications du Bernin. Il représente sainte Anne qui va recevoir l'Enfant Jésus des mains de Marie. La mère de la Vierge, à qui était dédiée la chapelle, faisait l'objet d'un culte fervent à S. Francesco a Ripa, qui conservait deux de ses reliques, une dent et un morceau de bras. Gaulli a laissé un dessin (8) de la sculpture en place, avec son cadre, probablement destiné à étudier la composition de son propre tableau dans le contexte de la chapelle.

L'iconographie (9) de la statue de la bienheureuse est inspirée de la biographie écrite à l'occasion du procès de béatification : terrassée par la fièvre qui devait l'emporter, Ludovica trouvait son réconfort dans l'Eucharistie, en attendant

impatiemment la mort pour s'unir au Christ. Dans cette *Vita* (10), il est précisé qu'elle meurt en contemplant un Crucifix qu'elle serre sur sa poitrine. L'absence de ce détail a conduit Anthony Blunt (11) à s'interroger sur l'instant représenté, et propose d'y voir plutôt une extase. Curieusement, depuis le doute jeté par Blunt, cette interrogation sur le sujet reste lancinante, alors que les sources contemporaines sont très claires et parlent toujours d'agonie (12). De plus, ce glissement de la vision sensorielle d'une image du Christ à la perception de sa présence spirituelle intérieure a déjà été employé par le Bernin, notamment dans le groupe de sainte Thérèse et l'ange (13).

La bienheureuse, la main sur la poitrine, semble faire l'offrande de son cœur, allusion directe à l'une des allégories traditionnelles de la charité, qui brandit son cœur brûlant. Le sens de la sculpture doit être éclairé dans le contexte liturgique et formel de la chapelle. Tel un transi, elle marque le lieu de la sépulture, et donc du pèlerinage. La draperie en jaspe de Sicile, réalisée en 1701 selon le modèle berninien en bois peint, accentue ce caractère funéraire, comme le drap mortuaire du tombeau d'Alexandre VII. Sa présence au-dessus de l'autel (comme l'a souligné Wittkover, elle est véritablement « élevée sur les autels » selon la terminologie consacrée aux nouveaux saints et bienheureux) renforce l'idée d'union spirituelle qui constitue le fil conducteur de cet ensemble. Union représentée par la Présence réelle, mais invisible, du Christ dans l'Eucharistie (sacrement pour lequel la bienheureuse avait une dévotion particulière), en attendant, par la mort, l'union durable et complète. Le tableau d'autel montre une autre expérience du divin, puisque sainte Anne, une vieille femme comme Ludovica, reçoit dans ses bras le Christ, dont la divinité est voilée par la chair et l'enfance, comme le fidèle reçoit l'hostie au pied de l'autel. L'idée d'offrande, de don de soi est aussi rémanent, à travers les images multiples de l'Incarnation, de la Transsubstantiation et de la vie religieuse offerte.

La sculpture fut assez célèbre pour engendrer copies et réductions : un petit bronze proche de la terre cuite de Londres (cf. infra) se trouvait chez les

descendants Altieri, une réduction en marbre se trouvait dans la collection Giocondi à Rome (14).



Fig. 2 Gianlorenzo Bernini, *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, terre cuite.  
Londres, Victoria & Albert Museum.



Fig. 3 Gianlorenzo Bernini, *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, terre cuite (revers).  
Londres, Victoria & Albert Museum. © The Board of Trustees of the Victoria & Albert  
Museum



Fig. 4 Atelier de Gianlorenzo Bernini (Giulio Cartari ?), *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, terre cuite. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

## Les esquisses et modèles

Deux documents témoignent de la genèse de cette œuvre, un dessin, fragmentaire, conservé à Leipzig (15) et une esquisse (fig. 2) acquise en 1980 par le Victoria & Albert Museum de Londres (16). Comme souvent chez le Bernin, et à l'opposé de bien des sculpteurs, l'esquisse est moins mouvementée que l'exécution finale et fait l'économie des détails. Elle met en place les grands mouvements expressifs et le clair-obscur. La torsion du corps (le mouvement du genou gauche et celui de la tête vers le spectateur) est adoucie dans le marbre. L'importance de la disposition des plis, dont on voit qu'ils constituent un élément capital de l'expressivité de la figure, est manifeste dans l'esquisse comme dans le dessin conservé. Leur structure profonde et variée crée de forts contrastes lumineux, qui tranchent sur l'aspect livide des carnations. Il faut rappeler que, selon un procédé de contrôle de la lumière déjà mis en œuvre à Santa Maria della Vittoria, San Pietro in Montorio ou SS. Domenico e Sisto, Bernin fit ouvrir deux fenêtres dans les murs latéraux du fond de la chapelle, créant

un double éclairage qui accentuait dramatiquement les ombres. Il est fort regrettable que la fenêtre de droite, ouvrant à l'est et dont la lumière baignait le visage de la sainte, ait été ensuite condamnée. L'esquisse est évidée (17) pour la cuisson, ce qui la différencie des autres esquisses analysées par ailleurs (18), mais ce qui peut confirmer son statut de modèle de présentation, en opposition aux esquisses « documents de travail », qui n'étaient pas destinées à perdurer. Elle est modelée à l'arrière (fig. 3), un argument mis en avant pour y voir un modèle destiné au commanditaire, mais qui nous semble peu convaincant : le travail du revers, est très sommaire (19), et presque aussi allusif que dans certaines copies faites sans voir l'arrière du marbre (comme celle du Louvre, fig. 6) : l'arrière de la terre cuite de Dijon est beaucoup plus élaboré encore. Cet état est en fait cohérent avec la nature de la commande et la destination de la statue, conçue comme un haut relief.

Le Musée de l'Ermitage conserve une terre cuite (20), considérée aussi comme une esquisse (fig. 4 ; elle est également travaillée tout autour). Le grand

nombre de variantes avec le marbre définitif, comme dans la précédente, semblent interdire d'y voir une dérivation faite *a posteriori*. Identifiée et publiée pour la première fois par Nina Kosareva en 1974 (21), elle est depuis considérée, surtout par les spécialistes russes (22), comme un modèle original, mais l'opinion la plus répandue est d'y voir un travail d'atelier. Cette réserve provient de l'écart stylistique manifeste entre cette œuvre et les autres esquisses que l'on pense sorties des mains du Bernin. La draperie vibrante et instable, véhicule privilégié du pathos berninien, devient un réseau noueux de plis

parallèles à l'aspect cartilagineux. Au lieu de participer unitairement à la forme du corps, elle acquiert un caractère sinueux, calligraphique, fortement détachée de la figure par des ombres fortes. Son aspect plus métallique, fermement structuré en plis parallèles qui alternent brutalement noirs et lumières, nous semble caractéristique de la traduction par Giulio Cartari du langage de son maître, accentuant ici la concavité des plis par un emploi assez mécanique de la mirette. Ces traits stylistiques sont aussi manifestes dans ses œuvres en marbre (23).

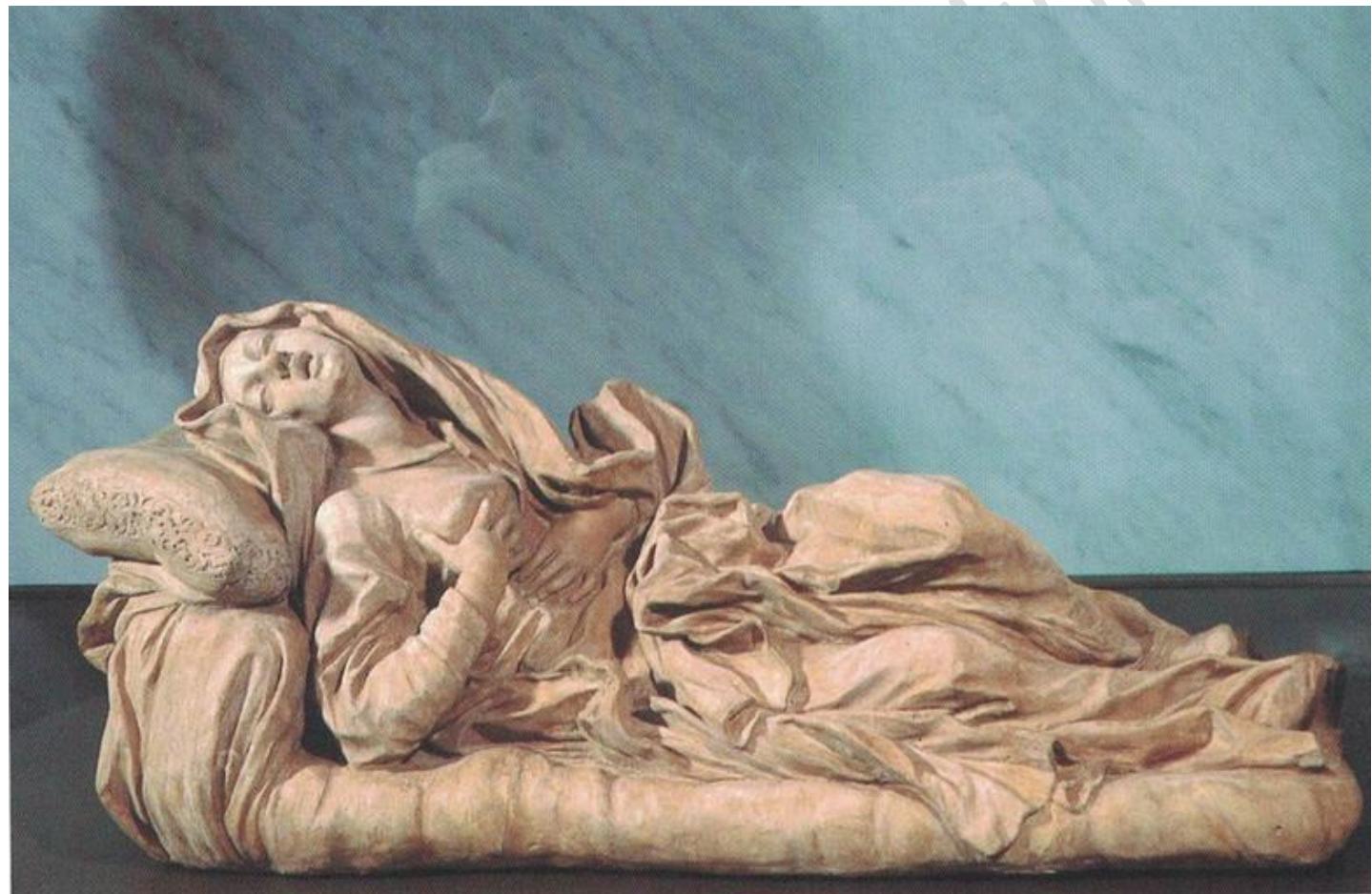


Fig. 5 D'après Gianlorenzo Bernini, *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, terre cuite. Paris, Musée du Louvre

Le reste des terre cuites que nous allons examiner sont conformes au marbre achevé, ce qui les désigne *a priori* comme des copies, à défaut d'être un second modèle, définitif. Le catalogueur de la collection Crozat, à l'occasion de sa vente après décès à Paris le 14 décembre 1750, distingue ainsi deux terre cuites figurant la bienheureuse

Ludovica : « 174 La bienheureuse Louise Albertoni expirante. Ce n'est qu'une ébauche, & qui paroît être celle du Bernin, pour parvenir à son excellente Statue de marbre qu'on voit à Rome dans l'Eglise de S. François à ripa grande ». Puis, sous le numéro suivant : « 175 La même figure de sainte, du Bernin, modèle d'après l'original, par quelqu'un qui en a fait

l'objet de son étude, & avec grande raison ». L'absence de dimension interdit toute espèce de proposition d'identification. On peut toutefois remarquer que, parmi les exemplaires conservés, seule celle de Londres peut être qualifiée d'ébauche (les terre cuites de l'Ermitage, provenant de la collection Farsetti, ne peuvent avoir été chez Crozat) ; la description du n° 175 s'applique plutôt à la statuette du Louvre, celle de Rome, ou à la rigueur celle de Dijon.

La terre cuite acquise par le Musée du Louvre en 1936(24), qui fut analysée et restaurée en même temps que celle de Dijon, fut parfois considérée production d'atelier (fig. 5) ; elle est généralement mentionnée comme une copie d'après le marbre (25), pour nous à juste titre. Paul Vitry, en la publiant (26), proposait déjà d'y voir « une copie postérieure faite par quelque étudiant admirateur du Bernin ». L'arrière est mollement traité, mais pas d'une manière radicalement différente, somme toute, de

l'esquisse de Londres. Une autre copie fidèle, simplifiée dans certains détails (la passementerie sur le coussin), mais d'exécution assez faible est conservée à l'Ermitage (Inv. 613). Elle fut attribuée « à un élève » (27), et plus précisément à Francesco Maria Nocchieri (28), mais, selon nous, n'a pas nécessairement été produite dans l'entourage du Bernin.



Fig. 6 D'après Gianlorenzo Bernini, *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, terre cuite (revers). Paris, Musée du Louvre.

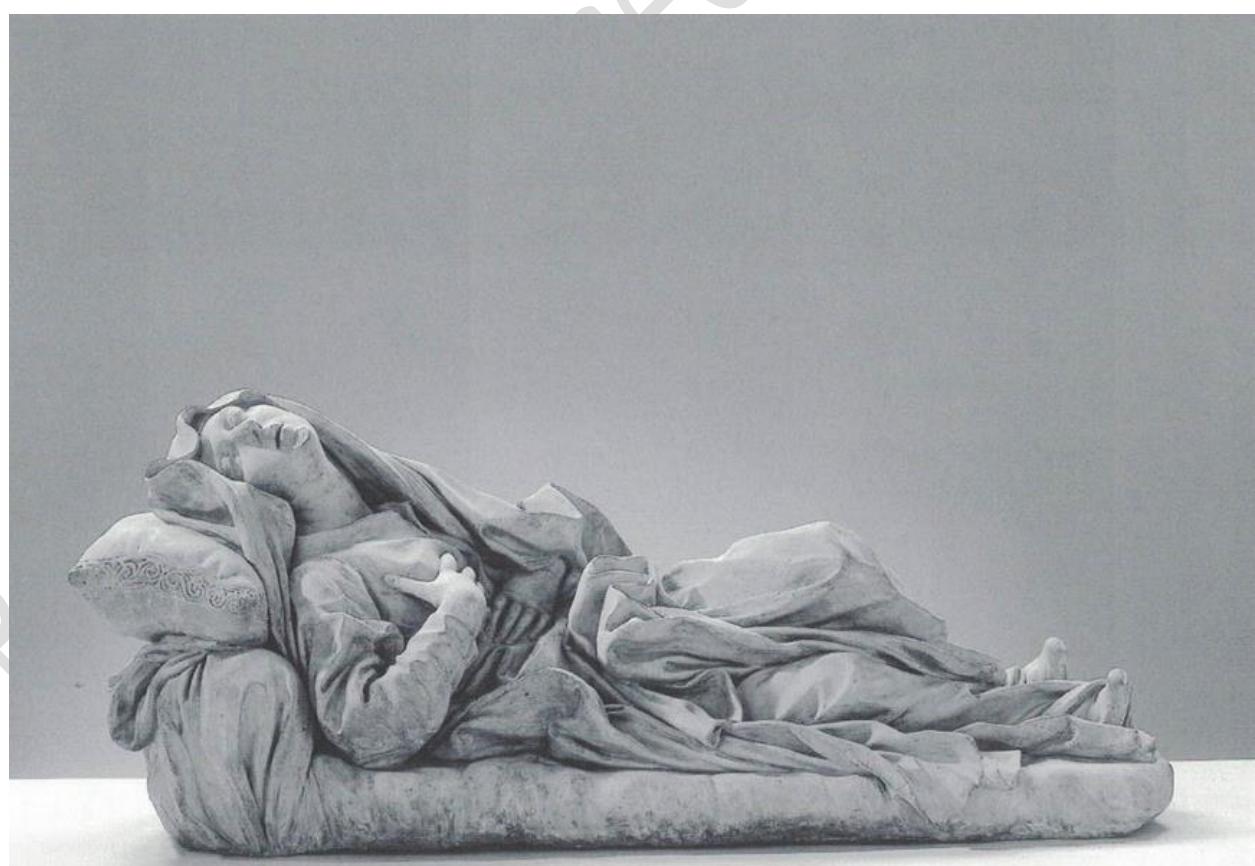


Fig. 7 D'après Gianlorenzo Bernini, *La bienheureuse Ludovica Albertoni*, terre cuite. Dijon, Musée Magnin.  
© Photo RMN. R.G. Ojeda.

Valentino Martinelli a publié une copie dans une collection particulière romaine (29) qu'il considérait « sinon de la main du Bernin, du moins très proche de l'ébauche définitive ». L'arrière est sommairement modelé ; elle semble globalement fidèle au marbre, mais la draperie et surtout le corps sous-jacent sont mal compris, et traités d'une manière incohérente (contrairement à ce qui a été ensuite écrit, Martinelli n'a pas proposé d'y voir la main de Giulio Cartari, mais indique que ce dernier dut avoir une large part dans l'exécution du marbre ; cette attribution a été ensuite proposée par Wittkover (30)).

Le cas de la statuette de Besançon est plus intéressant, puisqu'on connaît le nom du copiste (31). Le bisontin Luc François Breton (1731-1800), présent à Rome en 1754, y resta jusqu'en 1772, outre quelques retours en France. Son intérêt pour l'antique qu'il copia intensivement est mieux connu que son regard sur la sculpture du siècle précédent. L'importance de la sculpture romaine du XVIIe siècle pour les artistes français du XVIIIe n'a pas été assez soulignée ; c'est d'autant plus remarquable chez des sculpteurs dont on a mis en avant les tendances néoclassiques, Augustin Pajou ou Edme Bouchardon (ce dernier a d'ailleurs dessiné la statue de la bienheureuse Albertoni) (32). La statuette est très caractéristique d'une étude de travail, qui n'était pas destinée à un cabinet d'amateur ; elle n'a pas l'aspect fini des autres copies, et montre le mur sur lequel est adossée la sculpture en marbre dans la chapelle. La surface porte encore de nombreuses traces du modelage, et, d'une manière également caractéristique, les plans et les ombres sont plus marqués que dans l'original, ce qui n'est pas le cas dans les copies plus « léchées ». Ce travail plein d'accent, heureusement signé, montre qu'une étude réalisée par un bon sculpteur peut avoir une vigueur qui ne la désigne pas d'emblée comme une simple copie.

Enfin, la terre cuite du Musée Magnin (33), qui pose des problèmes tout à fait spécifiques (fig. 7). Elle est d'abord conforme à la statue de marbre de S. Francesco a Ripa, comme les copies du Louvre, de Saint-Pétersbourg, Rome et Besançon. Elle a été préparée pour la cuisson, ce qui n'est pas le cas des esquisses de l'atelier du Bernin, mais comme nous l'avons dit, l'esquisse de Londres est creusée. Enfin, et c'est l'élément le plus remarquable et le plus ambigu à interpréter, elle est conçue comme un ouvrage de ronde bosse (fig. 8). Même l'esquisse de Londres, dont le traitement du revers est souligné, ne présente pas ce caractère fini. Au contraire, à ce stade encore préparatoire, la partie arrière est délibérément négligée ; tous les éléments qui ne sont pas nécessaires à la vue de face n'y apparaissent pas, ce qui est normal : le traversin et le coussin à l'arrière, le matelas, les plis du manteau sous le genou gauche plié. Il a pu paraître séduisant de supposer que la réduction ait été destinée à conserver l'image du marbre, et de son revers qui ne serait plus visible, avant la mise en place. Cependant, bien que nous ne connaissons pas le revers du marbre, nous doutons fort que le luxe de détails que nous voyons sur la terre cuite de Dijon se trouvent plaqués contre le mur dans la chapelle Altieri. Au contraire, nous voyons dans le soin porté à l'arrière (c'est la seule terre cuite où apparaissent le galon du coussin ou le matelas) le désir d'en faire un objet autonome, tridimensionnel, destiné à un collectionneur. L'analyse de thermoluminescence, conduite en 1996 au C2RMF, a donné une très bonne date pour cette statuette (elle aurait été cuite entre 1535 et 1710). Il reste à savoir quel peut être le statut d'un tel objet. On ne peut utiliser la terminologie production d'atelier comme on le ferait dans d'autres cas, ou pour certaines peintures : nous n'avons aucune preuve de la confection, dans l'atelier du Bernin, de réduction, ou de ricordo (et nous croyons avoir suffisamment montré qu'il ne peut s'agir d'une esquisse de travail).

La *bienheureuse Ludovica Albertoni* du Musée Magnin nous semble donc plutôt un objet de délectation, indépendant, destiné à quelque amateur, et qui témoigne de plusieurs facteurs d'évolution du goût. Tout d'abord, l'engouement pour les terres cuites, esquisses ou réductions achevées, qui prend son essor au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais surtout la profonde modification du regard sur la sculpture religieuse du XVII<sup>e</sup>, qui correspond à un raccourcissement des perspectives eschatologiques et plus largement spirituelles. On n'y voit plus la mystique vibrante, l'austère leçon de l'art de bien mourir, mais une image sensuelle, ambiguë. Cette spiritualité passionnée était déjà sur le déclin à Rome à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et ses manifestations artistiques trouvèrent, sur le plan religieux peu d'écho, à l'exception de la copie assez stérile sculptée par Giovan Battista Maini (1750-1752) pour représenter sainte Anne sous l'autel de la chapelle qui lui est dédiée à S. Andrea delle fratte (34). Même issues d'un libelle anonyme ordurier publié en 1670 contre la statue équestre de Constantin (et peu avant le chantier de la chapelle Altieri), les invectives formulées contre la *Transverbération de sainte Thérèse* sont intéressantes : « Il a traîné cette Vierge très pure à terre, au lieu du troisième ciel, en faisant une Vénus, pas seulement prostrée mais prostituée (35) ». Le

riche et complexe contenu spirituel n'est plus compris, ou plutôt on a choisi d'en avoir une lecture sensuelle, pour ne pas dire érotique. La fortune visuelle de ces créations est uniquement centrée sur cet aspect de l'abandon amoureux (36). Une fervente dévotion à la bienheureuse n'explique sûrement pas la (relative) multiplication de ces réductions en terre cuite : elles témoignent d'une nouvelle appropriation de ces images, qui ignore leur propédeutique chrétienne, et s'attache à la délectation esthétique, dans un matériau et un format en adéquation avec le caractère intime de ce plaisir.



Fig. 8 D'après Gianlorenzo Bernini, La bienheureuse Ludovica Albertoni, revers, terre cuite. Dijon, Musée Magnin. © Jean Délivré

## Notes

1. Au Musée du Louvre, une réduction d'après le *Moïse* de Michelange (Inv. ML 22), porte une fausse signature de Michelange avec la date 1519.

2. L'ensemble de référence acquis en 1937 par le Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) a fait l'objet d'une étude technique très soigneuse et très détaillée : *Sketches in Clay for Projects by Gian Lorenzo Bernini*.

*Theoretical, technical, and Case Studies*, édit. par Ivan Gaskell et Henry Lie, *Harvard University Art Museums Bulletin*, VI, n° 3, 1999.

3. Sa vie est connue à travers son procès de béatification, Cf. ULIVI (Michela), « La Cappella della beata Ludovica Albertoni nella chiesa di San Francesco a Ripa », *Gian Lorenzo Bernini, Regista del Barocco. I restauri*,

cat. exp., Rome, Palazzo Venezia, 1999, p. 85-96.

4. Sur la chronologie des travaux, cf. DI NAPOLI RAMPOLLA (Federica), « Cronologia della ristrutturazione della Cappella della beata Ludovica Albertoni a S. Francesco a Ripa », *Gian Lorenzo Bernini...*, 1999, p. 97-110.

5. Les traces de cette affaire ont été retrouvées par Martinelli, Cf.

MARTINELLI (Valentino), « Novità berniniane. 3. Le sculture per gli Altieri », *Commentari*, 10, 1959, p. 204-227.

6. PERLOVE (Shelley Karen), *Bernini and the idealization of Death. The Blessed Ludovica Albertoni and the Altieri Chapel*, University Park-Londres, 1990, p.13.

7. FAGIOLO DELL'ARCO (Maurizio), *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini*, Roma, 2001, p. 266-270.

8. Montpellier, Musée Atger, inv. MA 418, repr. dans cat. exp. Rome, 1999, n° 107.

9. Une étude d'ensemble a été consacrée à ce sujet PERLOVE (Shelley Karen), *Gianlorenzo Bernini's Blessed Ludovica Albertoni and Baroque Devotion*, Ph. D. diss., University of Michigan, 1984, publiée par la suite sous le titre *Bernini and the idealization of Death. The Blessed Ludovica Albertoni and the Altieri Chapel*, University Park-Londres, 1990.

10. Le texte est cité par Perlove, 1990, p. 53-54.

11. BLUNT (Anthony), « Gianlorenzo Bernini : Illusionism and Mysticism », *Art History*, 1, n° 1, mars 1978, p. 79-80.

12. ULIVI, *op. cit.*, p. 91. Cf. aussi la remarquable étude de CARERI (Giovanni). *Envoi d'amour le Berlin montage des arts et dévotion baroque*, Paris, 1990.

13. Cf. note 36.

14. FRASCHETTI (Stanislao), *Il Bernini : La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milan, 1900, 396-397.

15. Plume et encre brune, Leipzig, Museum der Bildenden Künste, n° 7813 v., avec deux dessins pour

étudier la draperie (la feuille est rognée), cf *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, cat. exp., Houston- Londres, 2002, n° 54 p. 216-217.

16. No A.93-1980, id., n° 55, p. 218-219.

17. Dans la notice de l'exposition de Londres et Houston, il est dit que le matelas a été creusé en vue de la cuisson. En fait, la terre cuite est très largement évidée.

18. Cf. note 2.

19. Nous remercions vivement Eleanor Tollfree qui nous a procuré les photographies du revers et de l'intérieur. L'arrière est reproduit dans Perlove, 1990, pl. 31.

20. Saint-Petersbourg, Ermitage, inv. 614. Cf. cat. exp., Houston- Londres, 2002, n° 56 (« atelier du Bernin »).

21. KOSAREVA (Nina), « A Terracotta Study by G. L. Bernini for the statue of the Blessed Ludovica Albertoni », *Apollo*, décembre 1974, p. 480-485.

22. Sergej Androsov et Nina Kosareva dans *From the Sculptor's hand, Italian Baroque terracottas from the State Hermitage Museum*, Chicago, Art Institute, Philadelphie, Museum of Art, 1998, n° 20, défendent l'autographie de la statuette russe, en étant assez réservés sur celle de Londres. Ils citent comme copies postérieures celles d'une collection particulière romaine et de Dijon. Dans l'exposition de Rome 1999 (citée note 3), la terre cuite est donnée sans aucune réserve au Bernin. Sergej Androsov, auteur de la notice (n° 106 p. 374) cite trois copies, celle du Louvre, celle de l'Ermitage 613 et celle d'une collection particulière romaine.

23. Cf. son *Amour et Psyché* du jardin d'Eté à Saint-Petersbourg.

24. Inv RF 2454 ; H. : 0.21; L. : 0.50; Pr. : 0.19; elle fut restaurée en 1990 par Arnaud de Villeneuve.

25. Bruce Boucher dans cat. exp. Houston- Londres, *op. cit.*, p. 218, la mentionne comme un modèle préparatoire, bien que l'auteur partage en fait notre sentiment qu'il s'agit d'une copie.

26. VITRY (Paul), « Deux maquettes de sculpture berninesques », *Bulletin des Musées de France*, n° 4, avril 1937, p. 53-55, repr.

27. KOSAREVA, 1974, fig. 4 p. 484.

28. ANDROSOV (Sergej) dans cat. exp. *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, Rome, Venise, 1992, p. 72-73.

29. L. : 0.38. Cf. MARTINELLI (Valentino), *Le XVIIe siècle européen. Réalisme Classicisme Baroque*, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1956, p. 257-258, n° 338 p. 266, pl. 84.

30. WITTKOWER (Rudolph), *Bernini, the sculptor of the Roman Baroque*, Londres, 1955 p. 295 (éd. citée, Londres, 1997)

31. Besançon, Musée des Beaux-Arts, H. : 0.19; L. : 0.45; Inv. 1385.

32. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 24240.

33. MAGNIN (Jeanne), *Un cabinet d'amateur parisien en 1922. Collection Maurice Magnin*, [Paris, 1922], I, p. 413-414, n° 670 bis (repr.).

34. Curieusement attribuée à Camillo Paccetti par WITTKOWER (Rudolph), *op. cit.* p. 295.

35. Texte publié par PREVITALI (Giovanni), « il Costantino alla berlina, o bernina, su la porta di San Pietro », *Paragone*, XIII, 1962, n° 145, p. 55-58 (c'est nous qui traduisons).

36. MALGOUYRES (Philippe), « Le Bernin : *La Transverbération de sainte*

*Thérèse*, perceptions sensorielles et réalité intérieure », colloque international *Intelligence de l'art et culture religieuse aujourd'hui*, Paris, Ecole du Louvre, 15-16 avril 2002 ; (hors-série du *Monde de la Bible*, septembre 2003, p. 111-115). Ce type d'image a « inspiré » les publicitaires

dans la stratégie du porno chic, comme une publicité récente pour le parfum Opium. Cf. : LUGRIN (Gilles), « La symbiose séculaire de l'art et de la publicité : Magritte dans tous ses états\*... », *Com.in*, [www.comanalysis.ch](http://www.comanalysis.ch), juillet 2002.

Bulletin des Musées de Dijon N°8