

Apollon et Daphné

Le Bernin

A l'origine *Villa Pinciana*, le lieu est créé par le pape Borghèse, Paul V (1605-1621), dans le cadre d'une politique urbaine plus vaste visant « à embellir la ville de Rome à l'instar de la gloire qui sied à son nom. » (G. Baglione). Mais c'est son neveu, le cardinal **Scipion Borghèse**, collectionneur et commanditaire éclairé, qui fait de la Villa un lieu où peinture, sculpture et architecture se rencontrent pour donner naissance au baroque romain, bientôt imité dans toute l'Europe. Et c'est en cela que le lieu est fascinant, qui fut le laboratoire d'un art nouveau, un Eden pour ceux qui veulent apprendre à voir...

La plus célèbre commande que passe Scipion pour orner les jardins de la Villa Borghèse est constituée des quatre groupes sculptés par le même Bernin, quatre groupes inspirés par trois textes fondateurs pour l'Occident, et pour Rome en particulier : l'*Énéide* de Virgile (1^{er} s. av. JC) la *Bible*, et *Les Métamorphoses* d'Ovide (8^{ème} s. ap. JC). Entre la Salle II : *David* (1623-1624), la Salle IV : *Le Rapt de Proserpine* (1621-1622) et la Salle VI : *Énée et Anchise* (1618-1620) se trouve l'œuvre que nous étudions, *Apollon et Daphné*, dans la Salle III. On peut facilement comparer cette dernière, réalisée entre 1622 et 1625 par le jeune artiste de 24 ans, avec le groupe du *Rapt de Proserpine* ; cependant, si l'histoire est au fond un peu la même (un dieu amoureux, une belle qui résiste), la figuration n'a rien à voir : ici, la frontalité domine, en référence à la peinture, alors que dans *Le Rapt de Proserpine*, Le Bernin multiplie les points de vue. Le groupe *d'Apollon et Daphné* a toujours été exposée dans la même pièce de la villa. A l'origine, elle se trouvait toutefois sur une base plus étroite et plus basse contre le mur, près de l'escalier. En conséquence, toute personne entrant dans la salle, voyait Apollon de dos à la poursuite de la nymphe qui commençait sa métamorphose pour échapper à son agresseur divin. L'angle sous lequel le spectateur doit percevoir la scène à son entrée a donc soigneusement été travaillé. En outre, la lumière fluide et sensuelle de la galerie exalte là encore le drame qui se déroule sous nos yeux, il y a comme une participation physique du spectateur.

I – Apollon et Daphné : un chef d’œuvre de la sculpture profane à l’ère baroque

A / Analyse iconographique : description générale

Comme dit précédemment, le sujet du groupe est tiré des mythes antiques, celui-ci étant énoncé dans les Métamorphoses d’Ovide. C’est un texte populaire du XVI^e siècle qui devient une grande source d’inspiration pour les artistes et les poètes qui aimaient représenter les Thème de la Transformation pour leur instantanéité, le déséquilibre de leur mouvement. Ici le canon des personnages est très lisse et très allongé, à l’image du canon antique. Le groupe mesure environ 2,43 mètres.

On peut voir **Daphné** poursuivie et légèrement penchée vers l’avant. Cette avancée de la partie supérieure du corps de la nymphe traduit bien le fait qu’elle est arrêtée en pleine course : sa métamorphose est en train d’avoir lieu et est déjà visible. Daphné elle-même s’en rend compte : son visage est empreint de terreur, son regard trahissant la surprise et le choc de sa transformation. Ses mains prennent la forme de branches, ses cheveux se durcissent, amorçant une transition vers un feuillage. La partie inférieure de son corps se couvre d’écorce, ses jambes et ses pieds se transforment en racines. C’est cet aspect de la métamorphose qu’Apollon va réaliser en premier lieu car il touche Daphné à un endroit déjà transformé et pose donc sa main sur de l’écorce.

Cette action explique le regard, incrédule mais impassible qu’**APOLLON** porte sur la nymphe. Il est représenté comme un **être efféminé et juvénile** ; à travers lui, Le Bernin souligne le caractère sensuel de la scène. Il se trouve en suspension dans sa course, le vent jouant dans le drap négligemment enroulé autour de sa taille.

Les personnages semblent donc saisis dans l’instantané, au point culminant et dramatique de la scène, ce qui ne les empêche pas de traduire une très grande grâce formelle et une élégance profondément baroque. Le Bernin a créé ici son propre scénario, et son génie réside dans la **puissance évocatrice** de son œuvre. En effet, on devine **ce qui vient de se passer** et **ce qui va arriver** dans le seul mouvement des deux protagonistes, et dans l’expression particulièrement de leurs visages, qui sont l’expression de leur psychologie intérieure, selon le principe de « *ut pictura poesis* » (Horace).

B / Caractéristique baroques et innovations : une difficulté inouïe maîtrisée par une technique prodigieuse

1) L'élégance baroque

a) La grâce et la recherche des proportions harmonieuses

A la vision de ce groupe, on ne peut manquer la côté gracieux qui irradie des deux êtres, la sveltesse de leurs corps juvéniles, la finesse de leurs traits, le modelé sensuel de leurs chairs. L'élégance de leur course semble faire parti d'un pas de danse réglé dans l'harmonie, ce qui témoigne d'une œuvre travaillée avec minutie et ciselée à la perfection.

b) Le goût de la courbe et de la contre-courbe

Le Bernin joue avec des contrastes entre les vides et les pleins, comme l'avait fait **Donatello** avant lui avec son *David*. On observe un effet de réponse des lignes brisées de part et d'autre d'un axe central, comme un miroir passant de la jambe d'Apollon au bras de Daphné. C'est un véritable élément de prouesse car le bras de Daphné se retrouve totalement hors du bloc et donc soumis à une grande fragilité.

2) Le mouvement : le traitement baroque de la métamorphose

Le Bernin montre avec cette œuvre sa volonté de **capturer le moment précis**, c'est-à-dire les prémisses de la transformation de Daphné, opérant ainsi une mise en abyme puisque qu'il arrive à immobiliser la jeune nymphe en pleine transformation dans le marbre, tout en gardant une scène pleine de vie et de « *pathos* ».

On ne peut que souligner la tension dramatique de la scène par l'impression de mouvement s'inscrivant dans un triangle : ceci est rendu par une construction en spirale typique de l'art baroque en général mais qui est plus particulièrement une marque de fabrique du Bernin lui-même. De longues lignes obliques formant un mouvement elliptique propulsent le groupe vers l'avant. La poursuite est également rendue par le parallélisme des corps. On remarque une symétrie troublante entre deux courbes ascensionnelles mettant les corps en mouvement, l'un brûlant de s'unir à l'autre qui s'y refuse.

3) Le goût pour le détail

Un des grands plaisir lorsqu'on observe cette œuvre, c'est l'observation de la multitude de détails la composant, qui marquent notamment la **transition entre l'humain et le végétal** : les orteils se transformant en racines, l'écorce commençant doucement à envelopper le corps ferme de la nymphe ou encore les doigts et les cheveux se prolongeant en rameaux de laurier. Ce goût particulier pour le détail se retrouve dans les chevelures des deux jeunes gens qui donnent un rythme heurté à la sculpture avec des ombres sinueuses parmi les boucles naturelles. On remarque également la main d'Apollon qui semble encore sentir battre le cœur de celle qu'il aime, et qui battra pour l'éternité car les lauriers ne perdent jamais leurs feuilles. *Pourtant il réalise au même moment qu'il ne pourra jamais la prendre.*

C / Dimension symbolique

1) La transmission d'une expérience humaine : La scène d'un amour non partagé

Malgré toute la délicatesse dont fait preuve le jeune homme dans son approche, il n'en poursuit pas moins une jeune femme qui se refuse obstinément à lui et le fuit. L'aspect fugace autant de la scène que des sentiments d'Apollon surprennent car on le ressent comme une effraction, les prémisses de ce qui pourrait être un viol. Ce sentiment est soutenu par le côté à moitié nu des personnages tout en gardant un aspect pudique car les régions sexuelles sont sagement dissimulées sous un voile ou une écorce.

Cette métonymie montre ici l'effet de la cause transparente, **celle d'un amour tragique car non partagé**. La main du jeune homme tente de rattraper la jeune femme par le buste au moment même où celle-ci, dans un dernier sursaut de défense, devient un arbre.

2) La métaphore de la vaine poursuite de l'homme aveugle pour les plaisirs illusoires et passagers

Le cardinal Barberini, futur Pape Urbain VIII et ancien ami de Galilée, a le premier tenu à graver la morale qu'il tirait de cette représentation. Il la fit graver en latin sur le socle, dans le droit fil de son institution ecclésiastique : « *Celui qui poursuit les formes fuyantes du plaisir ne trouve à la fin que feuilles et fruits amers dans les mains.* »

3) La dimension chrétienne : La victoire de la chasteté

On observe une importante assimilation des mythes païens dans la chrétienté. Dans le sens chrétien, le groupe statuaire d'Apollon et Daphné célèbre une femme, qui, défendant sa vertu, échappe aux pièges du plaisir, tandis que l'amant, qui poursuit le plaisir éphémère, se retrouve finalement seul, prisonnier de sa déception et de son amertume.

III – L'œuvre dans l'histoire : Postérité et influences

A / Situation de l'œuvre dans la carrière de l'artiste

Comparaison avec :

Les autres groupes Borghèse

- **Enée et Anchise** : encore influencé par la maniérisme hérité de son père, Bernin cherche à dire tout ce qu'il sait, et ici sa science apparaît déjà à travers un extraordinaire mouvement elliptique ascensionnel ; influencé par une fresque de Raphaël dans la *Stanza dell'Incendio di Borgo* au Vatican où, fuyant l'incendie de Rome, un homme mûr porte son père sur ses épaules, suivi de son fils, il s'ingénie à mettre en avant les jambes d'Énée et celles d'Anchise pour montrer qu'il n'ignore rien de l'anatomie et qu'il excelle également à rendre les chairs souples et fines de la jeunesse et les jambes maigres et sèches des vieillards.
- **David** : âgé d'à peine vingt-cinq ans, le Bernin dit l'agitation, le mouvement, les élans de la passion. Toute la figure est d'une science parfaite, très belle dans un mouvement qui la tend comme un arc, irréprochable dans le geste de torsion du corps, très ingénieuse dans le détail des accessoires compliqués qui font valoir toute la finesse du modelé de la chair.
- **Le Rapt de Proserpine** : Le Bernin se complaît ici à ce contraste entre les formes robustes d'un homme mûr et les formes souples d'un corps de jeune fille (cf. *Détail des mains de l'homme s'enfonçant dans la chair de la femme*).
- **L'Extase de Ste Thérèse** : œuvre étonnante, elle résume tout l'art du maître par la grâce et la puissance expressive des visages, le fin détail de la chevelure, le sourire de l'ange, le modelé des chairs, les lourdes draperies...

B / Les influences

- Influence de la sculpture antique (L'Apollon du Belvédère, Musée du Vatican, IV^e s.)
- Influence Maniériste (Jean de Bologne, XVI^e s, *Enlèvement des Sabines*) :
 - déformation et torsion des corps (figure *serpentine*)
 - recherche du mouvement
 - expressivité des visages, tension dramatique, fougue expressive, émotion
- Influence du Caravagisme : expressivité des visages, clair-obscur, présence et dislocation du corps soumis à la sensation ou à une très forte émotion
- Influence michelangesque : idéalisation. Mais autant l'œuvre michelangesque est posée, digne, racée, élégante, autant Le Bernin mêle le mouvement et le dynamisme à la grâce : ses personnages ont un caractère éthéré, aérien, saisis dans un instant éphémère...
- Gravures et peintures contemporaines :
 - **Guido Reni** : *Atalante et Ippomène*, Capodimonte, Naples (référence à l'antique, construction rigoureuse et simplifiée, *conchetto* plus que narration, drapés)
 - **Pollaiuolo**

C / Fortune critique de l'œuvre et rayonnement

1) L'accueil

Si le président **de Brosse** apprécie « *la beauté des airs de teste et surtout les expressions qui sont pareillement merveilleuses : dans l'une la crainte, dans l'autre, la surprise* » (T.2, Lettre XXXIX), **La Lande** considère que « *si l'attitude de l'Apollon est juste, sa tête à quelque chose de trop froid.* »

Selon **Dupaty**, « *ce groupe d'Apollon qui poursuit Daphné fait honneur au ciseau du Bernin* » (*Lettres sur l'Italie*, T.1, LXV, p. 196-197) et pour **Lacombe**, cet ouvrage a « *une élégance et une expression dignes de l'antique.* »

Plus généralement, Le Bernin a été aussi honni qu'admiré. Si l'art rocaille lui doit sa principale et peut-être sa meilleure source d'inspiration, le classicisme français et, plus encore, le néo-classicisme, qui triomphent à la fin du XVIII^e siècle, voient en lui le corrupteur du goût, le responsable de tous les excès du rococo mais aussi le contempteur du *beau idéal*.