

MICHEL-ANGE 1475-1564

Aborder l'œuvre de Michel-Ange, c'est rencontrer un art placé sous le signe de la complexité essentielle, de la difficulté voulue et du renouvellement incessant. L'extrême richesse, formelle et sémantique, de cette œuvre découle de la diversité des domaines et des techniques dans lesquels Michel-Ange s'est exprimé : sculpture, peinture, architecture et poésie, comme autant d'exercices de style aux lois et contraintes diverses. Or, si ses réalisations les plus considérables sont universellement célèbres, l'omission trop fréquente de ses créations secondaires simplifie à l'excès l'image de l'artiste comme s'il n'avait eu, à la différence de ses contemporains, que des tâches exceptionnelles à accomplir. Ce sentiment d'extrême variété est encore suscité par sa double carrière, florentine et romaine, qui le pousse à adopter des modes bien différents selon qu'il œuvre dans la cité toscane ou dans la capitale de l'Église. Et la durée de sa carrière, exceptionnelle pour l'époque (près de soixante-quinze ans), y contribue certainement. Qu'y a-t-il de commun entre l'artiste qui polit avec tant d'amour la Pietà de Saint-Pierre et, mu par la juste fierté de sa propre virtuosité, la signa, et celui qui, assailli par les doutes, la lassitude et un authentique dégoût pour la vanité de cet art, ébaucha, mutila et recommença la Pietà de Milan ? Et quels changements dans ses conditions de travail et surtout dans sa conception de l'art et de son rôle ! quelle distance, de l'enthousiasme humaniste de ses premiers mécènes, collectionneurs passionnés d'antiques qui voyaient dans la beauté le reflet de la divinité à cette méfiance à l'égard du beau, s'il n'est pas « décent » et strictement subordonné à la doctrine religieuse, des milieux réformateurs qu'il fréquenta à la fin de sa vie !

Peu d'œuvres achevées au sens artisanal du terme à inscrire au catalogue de Michel-Ange : un petit nombre de sculptures, datant surtout de sa jeunesse, un seul panneau peint sûrement autographe et les vastes ensembles peints à fresque du Vatican. Mais une grande part d'œuvres inachevées ou terminées par d'autres, comme ses entreprises architecturales tardives, ou bien connues par des dessins qui laissent pressentir seulement le devenir d'un projet sculptural ou architectonique. La distance historique qui nous sépare de Michel-Ange est en outre la cause de malentendus qui pèsent sur l'interprétation de ses œuvres. On se méprendrait sur sa conception de l'art en y voulant trouver des messages personnels, d'ordre psychologique ou philosophique, dissociables de la forme qui les manifeste, alors que les deux ont toujours été élaborés par lui en étroite relation dialectique. À ses yeux, l'art était un langage autonome, dont il recherchait, pour en triompher plus glorieusement, les plus grandes subtilités. On se tromperait encore en imaginant qu'il cherchait à satisfaire l'ensemble du public de son temps, quand il n'a eu pour visée toute sa vie que sa propre « satisfaction du point de vue de l'art » (comme il le disait au pape Jules II à propos de la voûte de la chapelle Sixtine) et l'approbation d'un nombre extrêmement limité de véritables connaisseurs, appartenant au monde artistique ou à l'élite sociale cultivée. Enfin, de même que l'artiste repensait à chaque nouvelle occasion les moyens et le sens de l'art, l'approche de l'œuvre de Michel-Ange est constamment remise en question par des facteurs nouveaux. Redécouvertes d'œuvres, comme celle des dessins muraux du local situé sous l'abside de la chapelle funéraire des Médicis en 1975 ou celle de la première version du torse du Christ de la Pietà de Milan en 1972 ; restaurations spectaculaires comme celles de la Sainte Famille ou *Tondo Doni* et la chapelle Sixtine (1980-1994) qui ont rendu à ces œuvres un éclat et une limpidité de coloris surprenants au premier abord ; réévaluations d'œuvres comme le *Christ en croix* de Santo Spirito (Casa Buonarroti, Florence) qui déroutent par la candide pureté de ses formes

d'adolescent ; confrontations avec de nouveaux documents (des contrats explicites notamment) ou nouvelle lecture de sources anciennes, biographies de l'artiste ou sa propre correspondance ; progrès dans la connaissance des artistes contemporains de Michel-Ange, en relation avec lui comme Sebastiano del Piombo ou Daniele da Volterra ; meilleure étude de ses « dettes » envers les maîtres toscans des XIV^e et XV^e siècles. Tous ces éléments, conjugués aux curiosités changeantes des générations et à de nouveaux types d'enquêtes portant sur le mécénat (Michel-Ange et les Médicis par exemple) et les aspects sociaux et économiques de la pratique artistique et architecturale, amènent à une vision renouvelée. Michel-Ange y apparaît comme un praticien aux prises avec les mêmes difficultés que ses contemporains pour gagner un concours et emporter une commande, pour convaincre son commanditaire de la validité de ses solutions plastiques ou fonctionnelles, pour tenir ses engagements professionnels, pour concilier enfin sa soif d'honorabilité, de dignité et de liberté avec la nécessité de travailler pour vivre. À la vision romantique du génie saturnien qui fleurit encore dans les livres de grande diffusion se substitue peu à peu l'image, qui ne le diminue en rien, d'un homme pris dans une multitude de rapports dialectiques, réagissant aux contraintes imposées par son matériau, le lieu où il travaille et bâtit, les éléments édifiés ou peints avant son intervention, les ressources financières des promoteurs de l'entreprise et l'inconstance de leurs intentions. Comme Raphaël, auquel on l'a trop systématiquement opposé dans son style comme dans son caractère, Michel-Ange a su faire preuve d'un prodigieux esprit d'assimilation (« Il lui suffisait de voir une seule fois l'ouvrage d'un autre pour le retenir parfaitement et l'utiliser à l'occasion sans que personne ne s'en aperçoive », dit Vasari) et d'un grand sens de l'adaptation à la demande, preuves mêmes de l'intelligence vive et profonde que lui ont reconnue ses contemporains les plus éclairés.

1. Une vie entre la Florence de Laurent le Magnifique et la Rome de Pie IV

L'art de Michel-Ange, la hauteur de ses conceptions et l'originalité de ses œuvres apparaissent bien souvent sans commune mesure avec les données quotidiennes d'une vie retirée, frugale, plutôt sédentaire, timorée (n'a-t-il pas fui les armées étrangères ou les menaces qu'il croyait peser sur sa vie à six reprises ?), toute consacrée au travail solitaire et acharné, peuplée de rares amitiés et de conversations. Michelangelo Buonarroti est né en territoire florentin, à Caprese, au nord d'Arezzo, d'une famille de notables (son père fut podestat de Caprese et de Chiusi) où on le destinait à devenir, comme ses frères, un « fonctionnaire », c'est-à-dire un intellectuel. Encouragé à dessiner par son ami le peintre Francesco Granacci, il fut mis en apprentissage par son père, le 1^{er} avril 1488, chez les frères Domenico et Davide Ghirlandaio qui dirigeaient l'atelier de peinture le plus actif et le plus renommé de Florence à cette date. Bien que Vasari en ait retrouvé le contrat, cet apprentissage fut dénié plus tard par Michel-Ange parce qu'il nuisait à l'image qu'il voulait donner de lui-même : celle d'un artiste libéral et dilettante, qui ne tient pas « boutique », plus ou moins autodidacte ou, mieux, formé par imprégnation dans le milieu des artistes et des lettrés entourant Laurent le Magnifique. Cet apprentissage fut vraisemblablement de courte durée. De même les critiques ont-ils émis l'hypothèse que Michel-Ange avait dû recevoir une semblable formation, rapide et informelle, également passée sous silence, dans le domaine de la sculpture, chez Benedetto da Maiano, dont il est, à ses débuts, proche stylistiquement par l'ampleur de ses volumes, et dans celui de l'architecture, sans doute vers 1505-1506, chez Giuliano da Sangallo (qui l'a vraisemblablement proposé à Jules II pour son projet de tombeau). Michel-Ange, qui fut plus tard le rival d'Antonio da Sangallo le Jeune, neveu de Giuliano, n'était évidemment pas enclin à reconnaître ce qu'il pouvait devoir à Giuliano, dont il s'inspira pourtant dans ses projets de façade pour l'église de San Lorenzo à Florence et pour l'articulation des murs de la chapelle des Médicis (proche de la sacristie de Santo Spirito de Giuliano). Remarqué par Laurent le Magnifique, Michel-

Ange est son hôte au palais Médicis de 1489 à 1492 ; il reçoit des conseils du précepteur familial, Ange Politien, qui prônait en art l'audace et l'impétuosité combinées à une culture ouverte, qualités que Michel-Ange mit aussitôt en pratique. Il s'adonne à la sculpture sous la tutelle de Bertoldo di Giovanni, l'« héritier » de Donatello, très apprécié du Magnifique pour ses petits bronzes qui marquent à Florence le début d'une nouvelle conception du rôle de l'œuvre d'art : pur objet de collection sans destination pratique ou dévotionnelle, conception qui influencera profondément Michel-Ange. Il étudie les pierres gravées et les sculptures antiques de la collection médicéenne. À la mort de Laurent, Michel-Ange est accueilli par le prieur de Santo Spirito, qui lui fournit des occasions de pratiquer des dissections dans son hôpital.

À l'approche des troupes du roi de France Charles VIII, en 1494, Michel-Ange s'enfuit de Florence à Venise puis à Bologne, où il trouve refuge et travail auprès du noble bolonais Gianfrancesco Aldovrandi, qui lui fait lire Dante et les poètes toscans, et lui commande trois statuettes pour compléter le tombeau de saint Dominique dans l'église homonyme de Bologne. La République instaurée à Florence en 1494, Michel-Ange y retourne et observe, non sans en être affecté, ce régime inspiré par les prédications de Savonarole. Il est logé chez Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, d'une branche de la famille qui avait pris parti en faveur de la République, et travaille pour lui (une sculpture, perdue, de saint Jean-Baptiste enfant). Sans doute désireux de quitter la ville où les partisans extrémistes de Savonarole, les *Piagnoni* (pleurnicheurs), répandent un climat hostile à l'art et à la culture et multiplient les autodafés, plus curieux encore, comme tant de ses prédécesseurs florentins, de découvrir les vestiges de cet art antique qu'il s'était déjà exercé à imiter, Michel-Ange se rend à Rome en 1496 où il est l'hôte du cardinal Raffaele Riario dans son palais de la Chancellerie. Il travaille pour le cardinal et pour son cercle d'humanistes, dont le banquier Jacopo Galli (un Cupidon endormi, perdu). Grâce à ce dernier, il signe en 1498 un contrat avec le cardinal Jean Bilhères de Lagraulas, ambassadeur de Charles VIII auprès du pape Alexandre VI (1492-1503), pour une *Pietà* destinée à une chapelle annexe de l'ancienne basilique Saint-Pierre.

Au printemps de 1501, il revient à Florence où la République se consolide et se modère (après l'exécution de Savonarole en 1498) sous l'autorité du gonfalonier Piero Soderini. Il y est sans doute attiré par le projet des membres de la fabrique de la cathédrale d'attribuer à un sculpteur volontaire un bloc de marbre déjà ébauché par un autre artiste pour une figure colossale de prophète qui devait orner un des contreforts de la cathédrale : ce sera le *David*. Un aréopage, comprenant une quinzaine d'artistes les plus prestigieux de Florence dont Léonard de Vinci, Botticelli, Piero di Cosimo et Pérugin, décida de placer le « géant » devant le palais de la Seigneurie, lui reconnaissant ainsi une signification beaucoup plus civique que biblique. Soderini commanda aussitôt après à Michel-Ange une fresque pour la salle du Conseil du même palais représentant un épisode de la guerre contre Pise en 1364, la bataille de Cascina ; cette commande reflète des préoccupations semblables : donner aux Florentins un exemple de patriotisme, les inciter à la vigilance armée contre les ennemis de l'extérieur ; cela en accord avec les idées du secrétaire de la République, Nicolas Machiavel, qui tentait de promouvoir une milice permanente de citoyens au lieu de recourir aux services d'un *condottiere*, chef de troupes mercenaires. La fresque n'eut qu'un commencement d'exécution mais le carton, exposé au palais de la Seigneurie, puis au palais Médicis, sera « l'école du monde », pour reprendre l'expression de Benvenuto Cellini, avant d'être dispersé en morceaux. Durant les années suivantes, Michel-Ange travaille à Florence pour de riches marchands, notamment des membres de la corporation de la laine (Agnolo Doni, Taddeo Taddei), ainsi qu'à un retable sculpté pour le cardinal Francesco Piccolomini (qui régna en 1503 sous le nom de Pie III) à la cathédrale de Sienne.

Cette période de création aisée d'œuvres domestiques s'interrompt en 1506 avec l'invitation faite par Jules II à l'artiste de se rendre à Rome pour réaliser son tombeau. Vasari a raconté, avec force anecdotes hautes en couleurs sur le caractère emporté de Michel-Ange, les débuts malchanceux de ce qui devait être

pour lui pendant quarante ans la « tragédie du tombeau », le mettant aux prises jusqu'en 1545 avec les héritiers du pape qui exigeaient le respect de ses engagements. Soucieux, dans un premier temps, de reconstruire la basilique constantinienne de Saint-Pierre, très délabrée, où sa sépulture devait prendre place, Jules II avait en effet remis à plus tard la réalisation de celle-ci. Ne pouvant obtenir une entrevue du pape et craignant d'avoir perdu sa confiance, Michel-Ange, sentant l'hostilité de la cour pontificale, s'enfuit à Florence quelques mois plus tard et ce ne fut que sur la pression du gouvernement qu'il accepta de se rendre à Bologne que le pape venait d'investir. La « pénitence » imposée à l'artiste fut la réalisation d'une statue colossale en bronze du pontife placée sur la façade de la cathédrale San Petronio, statue que les Bolognais devaient transformer en canon dès 1511 lorsqu'ils retrouvèrent leur indépendance. Dès le mois d'avril 1508, Michel-Ange est à Rome, contraint d'accepter une commande de substitution à celle du tombeau : la décoration à fresque, beaucoup moins onéreuse, de la voûte de la chapelle Sixtine, édifiée vers 1475 par Giovannino de' Dolci pour Sixte IV Della Rovere (1471-1484), l'oncle du pape Jules II. Michel-Ange y travailla quatre ans, puis, après la mort du pontife en février 1513, passa un nouveau contrat pour la sépulture de celui-ci avec ses héritiers.

Mais les projets du nouveau pape, Léon X Médicis (1513-1521), ne devaient pas tarder à retarder l'exécution des statues. Le pape florentin désirait en effet imprimer sa marque à sa ville en faisant édifier une façade somptueuse à l'église inachevée des Médicis, San Lorenzo. Michel-Ange s'empressa de participer au concours aux côtés des architectes les plus éminents de l'époque, les Sangallo, les Sansovino, Raphaël, et, de façon plus ou moins honorable, il évinça ses rivaux et les collaborateurs qu'on voulait lui donner. De 1513 à 1518, il fit de nombreux séjours dans les carrières de marbre de Carrare pour surveiller l'extraction des blocs qu'il avait choisis pour le tombeau de Jules II et pour la façade de San Lorenzo. Mais Léon X renonça finalement à réaliser cette façade dispendieuse et fit passer en priorité une entreprise qui lui semblait essentielle après la mort des deux membres de la famille Médicis qui avaient gouverné Florence en son nom, Julien, duc de Nemours (1513-1516) et Laurent, duc d'Urbin (1516-1519) : une chapelle funéraire qui aurait réuni leurs tombes et celles de Laurent le Magnifique (mort en 1492), père de Léon X, et de son frère Julien, assassiné lors de la conjuration des Pazzi en 1478. Michel-Ange, chargé d'un projet sans doute assez modeste, réussit, comme dans le cas de la Sixtine, à faire approuver par les Médicis (le cardinal Giulio, le futur pape Clément VII, s'étant chargé des relations avec l'artiste) un projet beaucoup plus ambitieux où entraient à la fois un cadre architectural très riche et de nombreuses sculptures qu'il désirait exécuter de sa main. À cet important chantier s'ajouta, à partir de 1524, celui de la bibliothèque Laurentienne, située sur le côté ouest du cloître de San Lorenzo. Première bibliothèque publique de la Renaissance, elle était destinée à abriter les manuscrits de Laurent le Magnifique. Ces travaux s'éternisèrent car les Médicis, à la suite du sac de Rome en 1527, furent de nouveau chassés de Florence et une dernière république instaurée dans la ville. Retrouvant ses sympathies républicaines antérieures, Michel-Ange se mit au service du gouvernement et, le 6 avril 1529, il était nommé gouverneur général des fortifications. Sentant la faiblesse de Florence et redoutant la contre-offensive des armées pontificales et impériales, désormais unies, il profita d'une tournée d'inspection des fortifications de Ferrare, alors les plus modernes d'Italie, pour s'enfuir jusqu'à Venise, formant même un moment le projet de répondre à l'invitation de François I^{er} et de passer en France. Il revint cependant à Florence à la fin de l'année 1529, où il dirigea des travaux défensifs en terre battue sur la colline de San Miniato, position clé pour la maîtrise de la cité, et participa à la défense de la ville assiégée par les impériaux. Après la reddition des républicains, il fut caché dans San Lorenzo par le prieur, sans doute dans ce petit local sous la chapelle des Médicis où l'on a retrouvé plusieurs dizaines de dessins tracés par lui sur les murs. Le prieur s'entremet pour lui faire obtenir le pardon de Clément VII (1523-1534), et l'artiste se remit au travail à San Lorenzo jusqu'à la mort du pape. Privé de cet appui, il se sentit en danger à Florence, gouvernée par le cruel Alessandro de' Medici, et il s'établit définitivement à Rome, malgré les invitations répétées de Côme I^{er} de Médicis, grand duc de Toscane (1537-1574), secondé par Vasari dans son désir de faire revenir dans sa patrie l'artiste le plus

illustre de l'époque.

Michel-Ange sera en revanche en relations d'amitié suivies avec des exilés florentins, hostiles au régime autoritaire et policier de Côme : le cardinal Ridolfi pour lequel il exécuta, fait unique dans son œuvre, un buste de marbre de *Brutus*, le tyrannicide, assassin de César : sur le visage énergique se lisent, de façon complexe selon l'angle de vue, la noblesse et la détermination ou le mépris de l'adversaire (musée du Bargello, Florence) ; Donato Giannotti, auteur d'un *Dialogue* où Michel-Ange est le principal intervenant ; Luigi del Riccio et son neveu Francesco Bracci, jeune homme d'une grande beauté mort dans la fleur de l'âge pour lequel l'artiste composa une cinquantaine d'*Épithètes* en vers et dont il dessina la tombe à Santa Maria in Aracoeli. Dans les années 1530, Michel-Ange noua également des amitiés romaines qui lui inspirèrent des œuvres originales : avec un jeune gentilhomme cultivé, Tommaso Cavalieri, auquel il dédia des sonnets pétrarquais et des dessins allégoriques d'une exécution raffinée, où une sensualité franchement érotique et la philosophie néo-platonicienne de l'amour sublimé jouent à cache-cache ; puis avec Vittoria Colonna, marquise de Pescara, muse dévote d'un cercle d'hommes d'Église et de culture soucieux de réforme morale, pour laquelle Michel-Ange rima et dessina aussi, sur des sujets chrétiens et austères cette fois. Dès 1535, le nouveau pape Paul III Farnèse (1534-1549) désira s'attacher l'artiste et lui confirma la commande de la fresque du *Jugement dernier* pour le mur de l'autel de la chapelle Sixtine, exécutée de 1537 à 1541. Les réactions du public à cette œuvre totalement inédite montrent bien l'évolution des goûts et des idées depuis l'époque de la voûte. D'un côté, la lecture maniériste de Vasari : « Dans la pensée de cet homme extraordinaire, il ne s'est agi que de montrer la perfection et l'harmonie du corps humain dans la diversité de ses attitudes et en outre les mouvements passionnels et ceux qui comblent l'âme ; content de s'en tenir à ce registre - où il l'emporte sur tous les artistes - en montrant la route du grand style, du nu et la science du dessin. » De l'autre, celle des esprits touchés par le vent de rigorisme de la Contre-Réforme qui reprochèrent violemment à l'artiste les « obscénités » de la composition et les atteintes à l'orthodoxie théologique. En 1542, Michel-Ange signa un contrat fixant la sixième et dernière version du *Tombeau de Jules II* qui fut érigé à Rome dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens sur un plan et avec des ornements considérablement réduits par rapport au triomphal projet initial. Paul III lui commanda aussitôt la décoration de la nouvelle chapelle qu'il s'était fait bâtir au palais du Vatican, la chapelle dite Pauline. Michel-Ange exécuta là, de 1542 à 1550, ses dernières peintures.

Sa carrière prit alors une tournure nouvelle à partir de 1546, date de la mort d'Antonio da Sangallo, le dernier « héritier » de Bramante et l'architecte le plus important de Rome à cette date. Dès le début des années 1540 avait commencé, sous la direction et sur les dessins de Michel-Ange, l'aménagement de la place du Capitole, cœur de la Rome antique et siège du gouvernement civil de la Rome moderne, dont l'aspect vétuste, disparate et rustique (accès par des chemins de terre abrupts) avait produit un piètre effet lors de l'entrée de Charles Quint à Rome en 1536. Mais, en 1546, Michel-Ange hérita des charges et des chantiers de Sangallo : l'achèvement du palais familial du pape, le palais Farnèse, le plus vaste de Rome alors, prévu pour abriter une « maison » de trois cents personnes ; la supervision des fortifications vaticanes et des aménagements du palais apostolique ; et le chantier de la nouvelle basilique Saint-Pierre. Expertises techniques, comme les avis donnés sur la consolidation du pont Santa Maria, projets architecturaux traduits sous forme de dessins, maquettes en terre cuite et modèles en bois constituent désormais la quasi-totalité de l'activité de Michel-Ange jusqu'à sa mort, si l'on excepte quelques dessins et quelques poèmes sur des thèmes religieux composés pour lui-même, ainsi que les ébauches des deux *Pietà* sculptées de Florence et de Rome. La fabrique de Saint-Pierre fut son principal souci ; en proie à

l'hostilité des *monsignori* commis à la construction, des fournisseurs, des entrepreneurs et conducteurs de travaux lésés dans leurs ressources par la réduction qu'il apportait au projet de Sangallo et par son intention de lutter contre la corruption, Michel-Ange exigea de Paul III une autorité absolue sur le chantier et, pour parer à toute insinuation, lui fit ajouter une apostille au *motu proprio* le nommant chef de la construction, dans laquelle il était dit que Michel-Ange renonçait à toute rémunération, travaillant « pour la gloire de Dieu ». Ces fonctions lui furent confirmées par les papes suivants, après la mort de Paul III en 1549 : Jules III (1550-1555), Paul IV (1555-1559) et Pie IV (1559-1565). Jules III Ciocchi del Monte fit appel à ses avis pour divers projets, et Michel-Ange lui dessina la façade du palais familial qu'il voulait construire au champ de Mars en utilisant les structures du mausolée d'Auguste ; il lui donna également des conseils pour les tombes de la famille del Monte à San Pietro in Montorio, ainsi que sur les premiers projets pour la villa Giulia. Mais ce fut surtout le troisième pape Médicis, Pie IV, qui sut l'employer malgré son grand âge et l'impliqua dans un vaste projet d'urbanisme, à caractère avant tout esthétique : la via Pia qui, partant des statues antiques des Dioscures du Quirinal, rejoignait au nord-est les remparts de Rome au milieu des villas et des jardins des riches romains. Dans les dernières années de sa vie, Michel-Ange dessina la porta Pia qui marquait l'extrémité de la rue comme le point de fuite d'une perspective scénographique, pièce indéfendable et purement ornementale de fortifications jugées désormais désuètes ; il dirigea aussi l'aménagement de la grande salle des thermes de Dioclétien en l'église Sainte-Marie-des-Anges, l'un des temps forts de la via Pia. Parmi ses derniers projets figurent les trois plans si différents faits à la demande des consuls de la nation florentine à Rome pour l'église de leur colonie, Saint-Jean-des-Florentins. Faute des fonds nécessaires, le magnifique projet qui avait reçu leur accord demeura à l'état de maquette en bois, connue par des gravures ; et, en reconnaissance de ses talents, Michel-Ange fut désigné comme chef de l'Académie florentine de dessin fondée en 1563. C'était un an avant sa mort dans le quartier appelé Macel de' Corvi, près du forum de Trajan sur l'aménagement duquel il avait été consulté.

2. Le dessin et l'idée

« Le dessin, que d'un autre nom nous appelons trait, est ce en quoi consiste et ce qui constitue la source et le corps de la peinture, de l'architecture et de tous les autres genres d'art, et la racine de toutes les sciences », fait dire à l'artiste le miniaturiste portugais Francisco da Hollanda dans ses *Dialogues avec Michel-Ange* écrits à la suite de leurs conversations à Rome en 1538. Mais ce dessin, père des trois arts que pratiqua Michel-Ange, n'est nullement la simple habileté nécessaire à imiter les choses innombrables de la nature, comme pour Léonard de Vinci. Il est la recherche de la « difficulté de la perfection », une « copie de la perfection de Dieu et un souvenir de la peinture divine, une musique et une mélodie que seul l'intellect peut percevoir. Et cette peinture est si rare que très rares sont ceux qui parviennent à l'exécuter et à y atteindre ». On voit ici, outre la conception élitiste que Michel-Ange avait de l'art, que pour lui le dessin est au service de l'idée ou plutôt dans une constante interaction avec elle. Chez lui l'idée doit être entendue en un sens complexe : elle est l'idée des néo-platoniciens qu'il fréquenta à Florence dans sa jeunesse, l'intuition, la réminiscence du beau qui n'est autre selon eux que le reflet de la divinité éparse dans la nature ; mais elle est aussi la cristallisation, dans la solitude et la réflexion, de sa propre expérience, de ses passions et de ses tourments ; elle est le miroir de son caractère, de cette *terribilità* que lui attribue Vasari, entendant par là la grandeur de son esprit, la rudesse de ses manières et la difficulté inédite de son style ; elle est encore le fruit de cette *fantasia*, la capacité d'imaginer, pour laquelle il revendique toute liberté en prenant pour exemple, dans les *Dialogues* de Francisco da Hollanda, les grotesques et leurs agencements irrationnels de créatures chimériques ; elle est le produit de l'« innutrition » des chefs-d'œuvre antérieurs de l'art, pris comme stimulants pour de nouvelles créations ; et enfin l'amour de la difficulté, non comme

virtuosité gratuite mais comme métaphore d'une exigeante quête spirituelle, difficulté qu'il dissimulera soigneusement dans chaque œuvre comme dans sa production tout entière. N'a-t-il pas détruit bon nombre de ses dessins pour ne pas laisser la trace de ses tâtonnements, comme le rapporte Vasari ? Et, pour Francisco da Hollanda, il a expliqué cet idéal de désinvolture aristocratique qui est aussi celui du *Courtisan* de Castiglione, la *sprezzatura* : « Plus il y a à travailler et à étudier dans une œuvre de peinture, à grands frais de temps et de travail, plus la chose réalisée doit être telle qu'elle ne semble pas tant travaillée que faite à la hâte et sans peine et très légèrement même s'il n'en est rien. »

L'œuvre de Dieu la plus parfaite sur cette terre est l'homme et son corps, créé à Son image. C'est à la création de corps humains admirables que s'adonna constamment Michel-Ange, désireux d'« imiter l'art de Dieu immortel ». Ce choix a entraîné chez lui trois types d'études. Il pratiqua l'anatomie surtout à Florence dans les années 1490 et à Rome dans les années 1540, collaborant à cette date avec son ami médecin Realdo Colombo à l'illustration d'un traité d'anatomie projeté par ce dernier. Toutefois, les corps peints ou sculptés par Michel-Ange sont rarement exacts mais toujours soumis à une volonté d'art, à la fois esthétique (allongement du canon des figures) et expressive (des distorsions destinées à mettre en relief un trait moral). Un autre grand manipulateur de formes vivantes, le futuriste Umberto Boccioni, écrivait à ce propos : « Chez lui l'anatomie devient musique. Chez lui le corps humain est un matériau presque purement architectonique » (*Dinamismo plastico*, Milan, 1911). Michel-Ange s'intéressa aussi aux proportions du corps humain, objet des recherches théoriques de nombre de ses prédécesseurs ; mais, plus qu'à l'aspect mathématique, dont témoignent seuls quelques dessins et sa statue du *Christ ressuscité* de Santa Maria sopra Minerva à Rome (les nœuds de la tige de roseau que tient verticalement le Christ sont régulièrement espacés, formant une toise à dix sections qui coïncident avec les articulations du corps du Christ, exemple parfait de canon vitruvien), c'est à l'aspect organique et à l'effet artistique de ces proportions qu'il s'est attaché. Vasari a admirablement résumé cette attitude : « Les figures, il leur donnait un canon de neuf, dix ou douze têtes, en se proposant exclusivement de faire naître de leur association une sorte d'harmonie dans une grâce supérieure à la nature. Car, disait-il, il faut avoir le compas dans l'œil, non dans la main ; les mains travaillent, l'œil juge. Et cette attitude fut aussi la sienne pour l'architecture. »

Enfin, pour Michel-Ange, la représentation du corps humain n'est rien si elle ne tient pas compte du mouvement, indissociable de la vie ; c'est l'erreur commise par Dürer dans son traité des proportions de l'homme que Michel-Ange critiquait sévèrement. Le mouvement du corps humain a une double signification dans son art, ce qui explique son caractère souvent déconcertant. Il est, conformément à la tradition florentine, le moyen de traduire les *affetti*, les passions de l'âme, et son ampleur est alors à la mesure de la passion qui anime le personnage, comme dans le *Saint Matthieu* ébauché par Michel-Ange pour la cathédrale de Florence (1505-1506, Académie, Florence). Mais il est aussi le moyen de mettre en valeur la musculature puissante ou la finesse des articulations ou l'élégance des contours d'un corps, à des fins purement esthétiques, comme pour les soldats sortant du bain dans le carton de la *Bataille de Cascina*. Ces deux tendances coexistent à la voûte de la Sixtine : les mouvements contrastés des *Prophètes* et des *Sibylles* expriment l'inspiration, la fureur prophétique dont ils sont saisis ; mais les poses des *Ignudi*, ces splendides nus masculins qui encadrent les scènes bibliques, dans la savante invraisemblance de leurs poses et dans leur façon de se répondre et de s'opposer au travers de la voûte, ont une fonction essentiellement ornementale, comme des figures de rhétorique enrichissant un discours de registre élevé. Dans les premières phases de son œuvre, les mouvements des figures peintes ou sculptées par Michel-Ange sont généralement « modérés et plaisants », selon les recommandations d'Alberti, et les formes, juvéniles et gracieuses, s'inscrivent dans des contours fermés. La pureté des formes des corps manifeste le rayonnement de l'âme des personnages et exprime l'enthousiasme de leur auteur pour le beau. À l'occasion de commandes monumentales comme celle du *David* et plus encore de la voûte de la Sixtine, il a conçu des figures d'échelle colossale, exprimant une énergie héroïque, dont les formes s'épanouissent

d'avantage et les contours s'ouvrent pour conquérir l'espace environnant. Pour les premières versions de la tombe de Jules II (*Esclaves* du Louvre, vers 1513, et *Victoire* du palais de la Seigneurie de Florence) et pour les figures sculptées de la chapelle des Médicis, Michel-Ange élabore un style hautement artificiel qui aura une emprise déterminante sur les maniéristes florentins : les corps s'étirent, des forces les traversent et les ploient selon des rythmes curvilignes complexes, ils semblent mimer des sentiments plutôt que les traduire avec immédiateté. La *Victoire* est l'archétype de la *figura serpentinata*, dont Lomazzo attribue l'invention à Michel-Ange dans son *Traité de peinture* (1584) : au *contrapposto*, ou déséquilibre compensé de la figure inspiré de la plastique hellénistique, s'ajoute un mouvement de torsion en spirale ; une épaule s'efface en arrière, le bras opposé est projeté en travers du torse, la tête et le regard accentuent ou contrarient ces directions. Le divorce entre l'âme et la matière est traduit par une attitude évoquant une nostalgie songeuse, image de la conception néo-platonicienne de la vie humaine comme une « forme d'existence irréaliste, dérivée et pleine de tourments » qui a donné à l'insatisfaction profonde vécue par Michel-Ange dès cette époque sa « légitimation » philosophique, ainsi que l'explique E. Panofsky. La deuxième série des *Esclaves* (ébauchés vers 1532-1534, Académie, Florence) et les nus du *Jugement dernier* dénotent une évolution vers des formes trapues et massives ; c'est une race de Titans, qui se débattent violemment contre la matière qui les enserme dans le premier cas, contre le caractère inéluctable du destin dans le second. Les contours et les volumes des corps vont en se simplifiant dans les œuvres tardives, et cette synthèse, qui se détache de toutes les préoccupations esthétiques antérieures de l'artiste, atteint son point culminant dans les dessins de Crucifixion de ses dernières années : frontalité, rigidité, symétrie, lourdeur des attaches et caractère indifférencié des torsos, tout conspire à détourner l'attention de la forme charnelle vers le message chrétien. Au terme de sa vie, après avoir usé de toutes les possibilités artistiques du corps humain comme du langage le plus noble et le plus beau, Michel-Ange n'en garde plus que la dépouille informe, comme s'il voulait se dépouiller lui-même de toute vanité d'artiste au seuil de la mort.

Cette idée de la mort hante la presque totalité de l'œuvre de Michel-Ange, d'abord par le type de commandes qu'il reçut : tombeaux, Pietà, crucifix. Elle n'est parfois qu'une allusion, comme le linceul porté par les *putti* dans le relief de la Madone à l'échelle ou le chardonneret du *tondo* (disque) de marbre pour Bartolomeo Pitti. Plus tard, la pensée de la mort guidera l'artiste vers une économie de plus en plus grande de ses moyens plastiques, de même qu'elle l'aidait à discerner l'essentiel dans sa vie. Comme il l'écrivait dans une lettre, « cette pensée est la seule qui nous fait nous reconnaître nous-mêmes, qui maintient notre unité intérieure, sans nous laisser dérober à nous-mêmes ». À cette idée sont liées les questions, si débattues à l'époque même où Michel-Ange peignait son *Jugement dernier*, de la grâce et du salut, qui ont préoccupé considérablement l'artiste. Si la vision du *Jugement dernier* semble plutôt pessimiste, montrant les élus comme hébétés et les damnés repoussés sans rémission ni intercession, la force morale qui émane de la *Crucifixion de saint Pierre* (chapelle Pauline) et l'élan vertical des derniers dessins et de la *Pietà* de Milan apporteront plus tard le démenti d'une profession de foi ardente.

3. Le sculpteur : projets et réalisations

L'un des aspects les plus intéressants de l'art de Michel-Ange sculpteur est sa façon de procéder, extrêmement révélatrice, bien qu'elle ne laisse pas de poser des problèmes d'interprétation. Pour Michel-Ange, la sculpture digne de ce nom est celle qu'on obtient *per via di levare* (par la taille) où le sculpteur se heurte à la résistance de la pierre et doit faire appel à son « jugement », puisqu'il ne peut corriger ses erreurs. L'art de la sculpture commence pour lui, dès la carrière, par le choix du marbre ; ceux qu'il a

employés pour ses figures, bien loin de reprendre la blancheur abstraite de certaines œuvres antiques qu'il avait pu voir, ont une teinte ivoire ou ambrée qui évoque la chair. Après s'être « approprié » le bloc en l'épannelant à la masse, il trace au charbon sur les faces les profils les plus apparents. La figure est alors dégagée, en partant de la vue frontale et en progressant en profondeur comme pour un relief, le long de lignes pointillées au foret, avec le ciseau pointu (*subbia*) percuté par le marteau, puis modelée grâce au ciseau denté, la gradine. Des ciseaux plats, des limes, puis des tampons de paille permettent de la polir. Mais l'originalité de Michel-Ange réside surtout dans la manière spontanée et intuitive dont il avance son travail. Dans les *Esclaves* inachevés conservés à l'Académie de Florence, les torsos sont déjà très élaborés, comme si l'artiste avait voulu leur permettre de respirer, tandis que les membres ou la tête sont encore prisonniers ou à peine dégrossis. Michel-Ange exécute en premier lieu les parties du corps qu'il visualise le plus précisément et semble attendre que, par un effet interactif, elles lui suggèrent une solution pour les parties laissées en sommeil dans le bloc. Le travail de taille est préparé chez lui par des esquisses dessinées, des études précises de parties du corps, où le réseau des hachures simule les changements de plan, des ébauches sommaires en terre modelée (le petit *bozzetto* d'un groupe d'*Hercule et Cacus*, commandé par la Seigneurie de Florence en 1528 pour faire pendant au *David*, conservé à Florence à la casa Buonarroti) et, dans les cas où il a dû accepter de se faire aider par des assistants, des modèles en cire de grandeur définitive comme celui pour une figure de Fleuve prévue pour les tombes des Médicis (casa Buonarroti).

Un nombre élevé de sculptures de Michel-Ange sont inachevées, du moins d'un point de vue technique traditionnel. Pour certains critiques, ce *non finito* tient à des circonstances matérielles indépendantes de la volonté de l'artiste : des défauts du marbre (dans la *Pietà* de Florence), le décès ou le changement d'avis d'un commanditaire (c'est le cas des statues ébauchées pour les versions successives du tombeau de Jules II), le départ définitif pour Rome en ce qui concerne les statues de la chapelle Médicis. Pour d'autres, cet état d'inachèvement incombe à l'artiste, mais les raisons invoquées varient. Soit Michel-Ange aurait désespéré de jamais réaliser la perfection dont il rêvait, et une phrase que lui prête Francisco da Hollanda va dans ce sens : « On juge de la science d'un grand homme à travers sa crainte de ne pas exécuter une chose exactement comme il la conçoit. » Soit, au contraire, il aurait jugé l'effet recherché atteint dès ce stade d'inachèvement et n'aurait pas voulu amoindrir l'idée par une élaboration plus poussée. En réalité, les formes et les degrés de *non finito* sont différents dans chaque cas. Dans les œuvres de la jeunesse florentine, c'est surtout le fond du relief qui conserve la trace de la *subbia* ou de la gradine et par ses striures diffracte la lumière, créant une atmosphère plus douce autour des personnages (*Tondo Taddei*, 1502, Royal Academy of Fine Arts, Londres). Le procédé peut aussi viser à imiter un morceau de sculpture antique comme dans le relief de la *Bataille des centaures* (casa Buonarroti). Et si le *Saint Matthieu* destiné à la cathédrale de Florence est le seul vestige d'une vaste commande de douze apôtres, annulée par la suite, son inachèvement vient cependant renforcer le concept de l'œuvre en accentuant l'antithèse entre la spiritualité de l'évangéliste et la pesanteur de la matière qu'il doit vaincre par son message. En conservant un peu du bloc original qui nous remémore la matière rude et informe dont il a tiré ses figures, Michel-Ange confère encore plus de prix à la délicatesse de leurs corps : c'est le cas des *Parties du jour* de la chapelle Médicis.

Dès sa jeunesse, Michel-Ange s'est imposé à l'admiration de ses contemporains avant tout comme sculpteur. Dès ses premières œuvres en effet, il semble vouloir récapituler les conquêtes du Quattrocento toscan et les dépasser en y imprimant sa marque personnelle. Dans la *Madone à l'échelle*, 1492 (casa Buonarroti), exécutée du temps de Laurent le Magnifique, il démontre une maîtrise parfaite de la technique du relief en méplat (*rilievo schiacciato*, écrasé) introduite par Donatello. Mais, au lieu d'en tirer des effets picturaux illusionnistes, il en associe la pureté et la délicatesse linéaire à la noblesse et à l'ampleur des formes de la Vierge. Celle-ci n'est plus l'une de ces tendres mères imaginées par ses prédécesseurs

florentins mais la première de ses Madones sibyllines, au visage hellénisant empreint de gravité prophétique. L'explication de l'échelle placée à côté de la Vierge se trouve dans la métaphore ancienne qui, en raison de son rôle d'intercesseur, la dénomme « échelle du paradis ». Dans la *Bataille des centaures*, 1492, dont le sujet lui aurait été suggéré par Politien, Michel-Ange fond et interprète avec une aisance surprenante divers types de reliefs historiés : centaumachies romaines, reliefs profondément évidés, grouillant de personnages qui jaillissent en oblique du fond de la dalle, des chaires à prêcher de Giovanni Pisano à Pistoia ou à Pise, pastiche raffiné de l'antique, traduit avec le lissé et l'élégance de la fin du Quattrocento, de la *Bataille de cavaliers* de Bertoldo. Le séjour bolonais a enrichi son horizon artistique, lui faisant découvrir la puissance expressive et l'eurythmie des statues et des reliefs de Jacopo della Quercia, sculpteur siennois du début du Quattrocento, à la cathédrale San Petronio. Cette influence se fait sentir immédiatement dans les trois statuettes de marbre du tombeau de saint Dominique : un drapé abondant, aux larges plis disposés de façon lyrique, enveloppe les silhouettes de saint Petronio et de l'Ange porte-candélabre, 1494-1495. Elle se devinera longtemps dans l'art de Michel-Ange, dans la disposition riche et mouvementée des étoffes (manteau de la Madone de la *Pietà* de Rome, 1498-1499) et dans la cadence des nus (*Création d'Adam* et *Péché originel* de la voûte de la Sixtine). Le *Bacchus* (Bargello) sculpté à Rome en 1496-1497 est un défi lancé à la plastique gréco-romaine si admirée de son commanditaire le cardinal Riario ; non seulement il évoque des sculptures romaines comme le groupe de *Bacchus et un satyre* du musée des Thermes, mais surtout il cherche à reconstituer précisément, à partir d'une *Description* de Callistrate, d'une *ekphrasis*, le *Bacchus* perdu de Praxitèle, loué pour son réalisme physique et psychologique stupéfiant. Suivant l'auteur antique, Michel-Ange le représente avec un corps souple et relâché et semblant rire ; mais son *Bacchus* l'emporte par la complexité : son expression est volontairement ambiguë, hésitant entre l'euphorie et l'hébétude de l'ivresse ; sa pose chancelante est plus audacieuse que le *contrapposto* antique ; ses formes, comme l'a noté Vasari, combinent la sveltesse d'un jeune homme à la sensualité charnue d'une femme.

Le défi de la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome s'adresse cette fois à la sculpture contemporaine : le contrat stipulait qu'elle serait « la plus belle œuvre en marbre existant à Rome à ce jour » et Michel-Ange en prit occasion pour créer deux êtres, les plus beaux que ses contemporains aient pu rêver ; la beauté du Christ reste intacte malgré la souffrance et la mort, celle de la Vierge juvénile fait écho aux vers de Dante : « Vierge mère, fille de ton fils. » Bien que l'origine du thème soit à rechercher dans les *Vesperbild* allemandes de la fin du Moyen Âge, ces amères images de dévotion vénérées aux vêpres du Vendredi saint, la traduction, dans sa douce idéalisation, est toute italienne. Avec le *David*, 1501-1504, Michel-Ange allait réaliser un autre type de prouesse : tailler dans un bloc, déjà compromis par un sculpteur maladroit, une figure colossale impliquant une simplification des effets plastiques. La position élevée à laquelle la sculpture était destinée explique certaines exagérations et distorsions, comme cette tête projetée en avant du torse avec énergie ou la puissance des bras et des mains, attirant l'attention sur la fronde et la pierre, seules armes du jeune héros. Animé de la même fierté intrépide que son personnage, Michel-Ange a inscrit sur un dessin préparatoire : « Ce que David a fait avec sa fronde, moi Michel-Ange je le fais avec mon outil. »

De 1505 date le premier projet pour la tombe de Jules II. Michel-Ange avait proposé au pape un monument indépendant à quatre faces, comme un *arcus quadrifons* romain, renfermant une chambre funéraire ovale et développant sur trois niveaux, éléments architectoniques, reliefs et figures en ronde bosse de grandeur naturelle : en bas, des *Victoires* et des *Prisonniers*, dont le sens exact nous échappe ; plus haut, quatre imposantes figures assises, dont une seule, le *Moïse*, fut effectivement sculptée et utilisée dans le projet terminal ; en couronnement, un tronc de pyramide et deux figures allégoriques soutenant le

catafalque et la statue du pontife. Les premières figures exécutées vers 1513, les deux *Esclaves* donnés par Michel-Ange à Roberto Strozzi, par celui-ci à François I^{er} et par ce dernier au connétable de Montmorency (Louvre), sont l'expression des concepts opposés : comme l'a fait remarquer Kenneth Clark (*Le Nu*), *L'Esclave mourant* retrouve le signe traditionnel de la douleur, dont l'origine remonte aux Grecs, la tête penchée en arrière soutenue par la main, illustrant notre passivité devant notre esclavage mortel, tandis que *L'Esclave rebelle*, figure active du pathos, se tord et lutte pour se délivrer de ses liens, Michel-Ange s'inspirant des rythmes convulsifs gonflant les muscles du *Laocoon*, découvert à Rome en 1506 et dès lors un de ses modèles constants. Le *Moïse*, sculpté vers 1515, pâtit de la position dans laquelle il a été installé, car il fut conçu pour être vu en contre-plongée et depuis la droite. Ce facteur explique les proportions agrandies du buste, des bras et l'avancée de la tête ainsi que l'asymétrie de la sculpture. Être prophétique saisi en pleine vision, son regard se détourne pour se porter au loin tandis que le mouvement nerveux de ses mains et de son vêtement commente son émoi. Puissance physique et intensité psychologique fusionnent en lui : vaste front bosselé, sourcils froncés abritant des orbites profondément reculées, bras et mains aux tendons et aux veines apparentes. Comme l'a analysé Charles de Tolnay, dans son état de frémissement, les forces cosmiques dont il est composé se manifestent : les mèches de sa chevelure sont des flammes, sa barbe opulente une tumultueuse cascade, les masses plastiques de ses membres et de son drapé, renforcées par de violents contrastes de clair-obscur, ont la solidité de rocs. C'est la seule figure entièrement autographe du tombeau réalisé de Jules II, les statues de *Lia*, incarnation de la vie active et représentée comme une matrone romaine, et de *Rachel*, image de la vie contemplative, toute aspirée dans l'élan fervent de la prière et voilée comme une religieuse, sont en partie le travail d'assistants pour le projet de 1542.

Le second ensemble sculptural essentiel de l'œuvre de Michel-Ange est celui de la chapelle Médicis, inachevé et modifié lui aussi. Après de nombreuses hésitations sur la forme des tombes (un monument isolé central pour les deux « Magnifiques » et les deux « Ducs » médicéens, puis deux tombes pariétales doubles), il inséra dans la travée centrale des murs latéraux de la chapelle les deux tombes des ducs d'Urbino et de Nemours : leur effigie, ou plutôt une image idéale de leur personnalité (étant donné l'horreur éprouvée par Michel-Ange pour le portrait individuel), domine un sarcophage de forme hautement originale dont le couvercle à volutes s'écarte pour laisser leur âme s'élever vers le ciel et porte sur ses rampants les figures allongées de la *Nuit* et du *Jour* (tombe de Julien, le capitaine énergiquement redressé dont le corps pivote autour d'un axe), de l'*Aurore* et du *Crépuscule* (tombe de Laurent le Pensif, dont le regard absent est ombré par un casque de fantaisie). Les attitudes des figures, sculptées vers 1524-1526, et les concepts qui les animent obéissent à un subtil contrepoint, opposant corps détendus et épousant la courbe des sarcophages et corps repliés selon une courbure antithétique, langueur et force rassemblée, réveil des facultés et assoupissement, poli luisant des torsos et des cuisses (parties où se concentre l'expression chez Michel-Ange) et rugosité mate de visages à peine ébauchés, allongement maniériste arbitraire des corps féminins de l'*Aurore* et de la *Nuit* et jeu des muscles qui s'enchaînent musicalement dans les torsos masculins du *Crépuscule* et du *Jour*, librement inspirés du Torse antique du Belvédère. De la tombe des « Magnifiques », face à l'autel, Michel-Ange ne fit qu'ébaucher la *Vierge* qui forme avec l'Enfant qu'elle allaite un *contrapposto* tournoyant, et dessiner les statues des saints patrons médicéens, *Côme* et *Damien*.

Les dernières œuvres sculptées de Michel-Ange, ses deux *Pietà*, ont un caractère bien différent. Entreprises près de vingt ans plus tard dans les années 1550, sans destinataire précis mais plutôt conçues comme des occasions de « s'exercer » (selon le témoignage de Vasari) sur des thèmes qui lui étaient chers, elles portent toutes deux les marques d'une genèse lente et conflictuelle. Le groupe aujourd'hui abrité au musée de l'Œuvre de la cathédrale de Florence est plutôt une *Déposition du Christ* : Marie-Madeleine et Joseph d'Arimatee soutiennent le corps de Jésus ployé selon des obliques contrastantes, ses deux bras soulevés évoquant encore l'attitude du crucifié, et le posent sur les genoux de sa mère. Michel-

Ange désirait le mettre en place sur sa propre tombe, et Joseph d'Arimatee, qui offrit son tombeau au Christ, est d'ailleurs clairement un autoportrait spirituel de l'artiste. Le profil du groupe s'inscrit dans un cône étroit et élancé, dont la vue principale est oblique, montrant l'union mystique des têtes de la Vierge et du Christ sous le regard ému de Joseph d'Arimatee. Le corps du Christ est si finement élaboré qu'on ne remarque pas de prime abord l'absence de la jambe gauche. En effet, Michel-Ange la détruisit impitoyablement, frappé par les connotations érotiques qu'il avait données à l'attitude du Christ dont la jambe gauche reposait sur celle de sa mère. Le groupe du château Sforza à Milan est difficile à interpréter car cette ébauche simplifiée porte encore en elle les vestiges d'une première version très différente et plusieurs variantes esquissées. Plus que d'une Pietà, il s'agit d'une *ostensio*, d'une présentation mystique du corps du Christ dressé à la verticale par sa mère. Les formes amincies, au modelé sommaire, comme spiritualisées et semblant échapper enfin à la « prison obscure » du corps, retrouvent une sorte de schématisation médiévale pour exprimer plus intensément l'espoir du salut par le sacrifice du Christ.

4. Le peintre et le dessinateur

Michel-Ange ne s'est jamais reconnu comme peintre, bien que ce soit dans ce domaine seulement qu'il ait pu mener à terme et seul ses entreprises. Il a accepté à contrecœur les commandes de décors peints que lui ont passés trois papes et a souffert physiquement de la dureté du travail à fresque, la technique « noble » selon l'idéal florentin mais aussi celle exigeant la plus grande maîtrise technique et graphique. Comme on l'a remarqué dès son époque (voir les critiques que lui adresse un admirateur de Titien comme Lodovico Dolce), son style pictural est conditionné par son habitude de concevoir en trois dimensions. À l'enquête de l'humaniste florentin Benedetto Varchi sur la supériorité de la peinture ou de la sculpture, il répondit en 1547 : « Je dis que la peinture me paraît devoir être tenue pour d'autant meilleure qu'elle est plus proche du relief. » La beauté des contours, la virtuosité des raccourcis, la justesse du modelé traduit par le clair-obscur sont à ses yeux l'essentiel, et ce sont ces qualités formelles que Vasari loue constamment dans ses descriptions des fresques de l'artiste. Le seul panneau peint qui nous soit parvenu et dont l'autographie ne soit pas contestée est le *Tondo Doni* (Offices, Florence) peint en 1504, sous l'émotion artistique suscitée à Florence par le carton de sainte Anne de Léonard de Vinci. Retenant de son aîné l'idée d'un groupe savamment imbriqué de personnages aux poses complexes et à la stature imposante, il en modifie complètement l'effet en opposant au *sfumato* introduit par Léonard, cette façon d'atténuer les contours et de fondre les figures avec l'air environnant, une netteté extrême des lignes qui cernent les personnages de la Sainte Famille. Le coloris a retrouvé en 1984 sa vivacité et ses *cangianti* (modulations, diaprures) que Michel-Ange reprendra plus tard dans les drapés des figures prophétiques de la Sixtine. Le sujet anticipe également sur celui de la Sixtine ; c'est la succession des trois âges : avant la Loi (les bergers nus à l'arrière-plan, images d'un passé mythique), avant la Grâce (saint Jean-Baptiste, situé dans un espace intermédiaire, dernier prophète regardant l'Enfant Jésus) et l'ère de la Grâce, ouverte par le geste de saint Joseph qui tend l'Enfant à sa mère au premier plan.

Le programme iconographique de la voûte de la Sixtine, sans doute élaboré au cours de dialogues entre les théologiens de la cour de Jules II et Michel-Ange, complète celui des murs de la chapelle décorés en 1480-1482 des *Histoires de Moïse et du Christ* se déroulant selon des parallèles établis entre l'Ancien et le Nouveau Testament. La voûte, dans sa partie centrale, est une sélection d'épisodes tirés de la Genèse qui leur correspondent pareillement. Ces scènes de la Création de l'univers, de l'homme, de la faute des premiers parents et de l'histoire de Noé sont flanquées de nus qui soutiennent par le moyen de guirlandes de chêne (*rovere*, le nom du pontife) des médaillons historiés peints à l'imitation du bronze. À la jonction de

la voûte et des murs et dans les lunettes qui les couronnent sont représentées les générations bibliques qui ont vécu dans l'attente de l'avènement du Christ ; leurs attitudes traduisent la peur, l'accablement, la lassitude, le repli sur soi. Dans les pendentifs aux angles de la voûte, quatre épisodes bibliques témoignent des secours miraculeux envoyés par Dieu à son peuple. Une majestueuse architecture fictive (corniche formant, aux intersections avec les arcs doubleaux, des ressauts soutenus par des couples de *putti* cariatides, eux-mêmes perchés sur de hauts socles cantonnés de balustres dorés) encadre les scènes et les voyants, cinq *Sibylles* et sept *Prophètes*. Michel-Ange y prend sa revanche sur l'ajournement de son projet de tombeau pour le pape, construit et sculpte avec ses pinceaux un monument illusoire peuplé de statues colossales. Au cours des quatre années que dura l'exécution, l'évolution stylistique fut très nette. Dans les premières travées peintes, situées vers l'entrée, les figures sont contenues dans l'espace qui leur est imparti, leurs mouvements sont tempérés ; à mesure que l'on progresse vers l'autel, l'échelle des personnages s'accroît, ils empiètent sur les membres architecturaux et sont animés de mouvements impétueux, expressifs d'une émotion qui atteint son paroxysme dans la figure renversée et quasi extatique de Jonas placé juste au-dessus de l'autel. Sans l'intermédiaire de parchemins et de grimoires à déchiffrer, ce prophète semble assister directement aux scènes où Dieu, immense figure emplissant et traversant l'espace informel, suscite les choses et les êtres. Michel-Ange y atteint à une économie de moyens extrême, et la force de son dessin synthétique est compensée par le dégradé délicat des teintes des drapés, du rose au lilas. Dans les pendentifs du Serpent d'airain et d'Aman crucifié apparaissent les premières infractions à l'unité narrative et à la cohérence spatiale de la représentation.

Puis, pendant vingt-cinq ans, Michel-Ange n'exécuta plus aucune peinture et se contenta de dessiner pour fournir des modèles à des peintres ou pour faire des présents à ses amis. C'est ainsi qu'il aida le peintre vénitien Sebastiano del Piombo dans les années 1515-1517 en lui donnant des dessins pour sa *Pietà* du musée de Viterbe, la *Flagellation du Christ* à San Pietro in Montorio à Rome, et la *Résurrection de Lazare* (National Gallery, Londres) commandée par le cardinal Giulio de Médicis en *paragone* (rivalité) avec la *Transfiguration* de Raphaël ; en 1532-1533, Sebastiano implorera de nouveau son aide et recevra des dessins pour sa *Pietà* d'Ubeda (casa de Pilatos, Séville) et d'autres projets de retables. Dans les mêmes années, Pontorno mit en couleurs ses cartons de *Vénus et Cupidon* pour le marquis del Vasto et du *Noli me tangere* pour Bartolomeo Bettini. Des années 1530 datent aussi ces dessins minutieux et fantaisistes, aux formes idéales, surnommés « têtes divines », qu'il offrit à divers amis dont Gherardo Perini, ainsi que ces allégories de l'amour composées pour Tommaso Cavalieri : *Ganymède emporté par l'aigle*, *Le Supplice de Tityus*, *La Chute de Phaëton*, *Le Songe* et *Les Archers*.

En 1537, Michel-Ange commença l'exécution de la fresque du *Jugement dernier*, après avoir fait effacer les compositions peintes précédemment par Péruugin sur ce mur ; l'effet produit est celui d'une paroi entièrement supprimée, notre regard se trouvant confronté subitement à un au-delà écrasant et terrifiant, sans repère spatial ni point d'ancrage. Le *Jugement* est présenté non plus comme une assemblée solennelle des élus entourant paisiblement un Dieu trônant, mais comme un cataclysme, et le Christ nu qui, de son bras levé donne l'impulsion à cet immense tourbillon de formes humaines, a été comparé à un Jupiter foudroyant. Nul n'échappe au mouvement giratoire universel : les morts qui sortent de terre et retrouvent leur chair, ceux qui prennent leur essor vers le ciel ou qui sont hissés par des élus, les grappes des saints anonymes ou identifiables aux instruments de leur supplice, les vols obliques d'anges portant les instruments de la Passion, les anges de l'Apocalypse sonnant de la trompette, les légions célestes qui précipitent en enfer des damnés luttant désespérément et les démons bestiaux qui s'emparent d'eux. Ces données chrétiennes traditionnelles sont traitées sur un mode épique, rehaussé de concepts et de licences poétiques comme la figure de Minos entouré de serpents et la barque de Charon, empruntée à Dante ; et la lumière qui rayonne du Christ, nouvel Hélios, vient frapper les élus et relègue dans les ténèbres les diables et les damnés. Une fois de plus détourné du tombeau de Jules II par la commande des fresques de la

chapelle Pauline commencée en 1542, Michel-Ange écrivait : « Je peindrai mécontent et je ferai des choses mécontentes. » Ces deux peintures évoquent en effet un esprit à la fois lugubre et courroucé. Le mur y devient un écran où l'artiste projette des visions, se souciant encore moins que dans le *Jugement* des règles renaissantes de composition spatiale et narrative édictées au Quattrocento. Dans la *Conversion de Saül*, au vol convergent des anges qui entourent le Christ fulminant répond le mouvement de fuite centrifuge des compagnons de Saül et de son cheval qui se cabre. Dans la *Crucifixion de saint Pierre*, les plans et la ligne de sol sont encore plus indéterminés : soldats, bourreaux, fidèles émus ou apeurés forment une procession irréelle autour du pivot de la croix. Michel-Ange y métamorphose des éléments formels empruntés aux reliefs de la colonne Trajane et leur imprime un pathétique chrétien inédit et qui resta incompris.

5. L'architecte et l'expert

L'architecture de Michel-Ange possède les mêmes caractères que sa sculpture. Le premier est la plasticité de ses constructions et projets, qui l'amène à réduire à presque rien les surfaces murales lisses et à articuler richement les parois par des bandes saillantes, des pilastres, des niches et des fausses fenêtres, des corniches et des entablements aux frises finement sculptées. L'édifice est conçu comme un organisme humain dont l'architecte tel un savant médecin révélerait la structure et les forces internes, les muscles et les tendons. Le deuxième est le dynamisme, entendu en un double sens : mouvement interne à l'édifice, comme la tension entre support et entablement dont il accentue fréquemment le contraste, entre le nu du mur ou les ouvertures et ce qui les encadre ; et mouvement suggéré à qui se trouve face à l'une de ces constructions ou qui y pénètre, par l'accentuation d'un ou de plusieurs axes l'invitant à se déplacer. Le troisième trait constant est sa liberté imaginative, l'audace de Michel-Ange pour inventer des formes et des ornements, cette *licenza* que Vasari loue chez lui tout en en reconnaissant le danger : le mépris des règles de proportion et d'agencement des ordres enseignées par Vitruve et respectées par tous ses contemporains. Enfin, comme dans l'exécution de ses sculptures, Michel-Ange a toujours cherché à maintenir son projet dans un état de fluidité, à n'adopter définitivement une solution qu'à mesure que la construction l'exigeait ; ses dessins en témoignent, dont aucun ne correspond exactement à ce qui fut réalisé.

On a coutume de distinguer deux grandes périodes dans l'activité architecturale de Michel-Ange. La première, de 1514 à 1534, durant laquelle il travaille presque exclusivement à Florence (la façade de la chapelle de Léon X au château Saint-Ange exceptée) et presque exclusivement pour les Médicis (à l'exception des projets de fortification de Florence pour le gouvernement républicain). Dans ces constructions, il adopte la bichromie florentine du crépi ou du marbre blanc et de la *pietra serena* (pierre grise et mate au grain menu) ; il regarde les modèles du Quattrocento, les constructions linéaires et abstraites, délicatement profilées, rationnellement mesurées de Brunelleschi. Les constructions commandées ont un caractère plutôt privatif et confidentiel, elles sont destinées à une élite sociale (le mausolée des Médicis) et intellectuelle (la bibliothèque Laurenziana). L'échelle en est modeste mais l'admiration naît de la sophistication des ornements sculptés et des modénatures. Frustré de son projet de façade pour San Lorenzo, Michel-Ange a créé pour ces deux espaces intérieurs des « façades introverties ». Les façades de marbre de la chapelle Médicis forment un écrin luxueux et inventif à ses propres figures sculptées, les faces du vestibule de la bibliothèque sont une sorte de sculpture non figurative avec leurs puissantes colonnes géminées comprimées dans des niches et leurs consoles à volutes qui ne supportent rien. L'escalier d'accès à la salle de lecture, réalisé bien plus tard sur une maquette de Michel-Ange, possède un caractère encore plus délibérément non fonctionnel, capricieux et

expressif : les marches convexes de la rampe centrale semblent s'avancer comme une coulée de lave.

La seconde période, de 1534 à sa mort, eut Rome pour théâtre. Michel-Ange, longtemps tenu à l'écart au profit d'architectes plus orthodoxes, devint l'architecte « obligé » de la papauté à partir de Paul III.

Successeur de Bramante au Vatican, il respecta plus l'esprit que la lettre de ses projets, en s'inspirant comme lui des constructions romaines, de l'ampleur de leurs vides et de leurs masses murales malléables, de la majesté de leurs voûtes et de leurs coupoles. Il employa la brique (*porta Pia*) et surtout le travertin, à la texture irrégulière, à la couleur ocre et striée, qu'il traita avec la même précision que le marbre. À Saint-Pierre, il voulut même construire les voûtes des bras de la croix en un appareillage savant de blocs de travertin. La plasticité des façades est encore accrue, notamment celle du palais des Conservateurs au Capitole, animée de contrastes d'ombre et de lumière, de pleins et de vides, entre les piliers et les baies de la loggia du rez-de-chaussée ; la tension entre l'élan vertical des supports et la pesanteur horizontale de l'entablement y est poussée à son paroxysme par l'introduction d'un ordre colossal de pilastres embrassant les deux niveaux et d'une puissante corniche sommée d'une balustrade. Michel-Ange eut à intégrer dans ses projets romains des œuvres sculptées antiques : au Capitole, la statue équestre de Marc Aurèle, image emblématique du pouvoir impérial, qui par son piédestal ovale engendra le dessin de la place, ainsi que les imposants *Fleuves couchés* dont il orna la base de l'escalier à double rampe du palais des Sénateurs ; et dans le projet d'aménagement de la *via Pia*, les *Dioscures retenant leurs chevaux*. À Rome, les tâches auxquelles Michel-Ange fut confronté furent différentes de ses entreprises florentines, tant par leur ampleur exigeant des effets forts et simples, que par leur caractère. Il eut l'occasion, en continuant le palais Farnèse, de créer du côté du *Campo dei Fiori* une façade imposante, en surélevant le dernier étage construit par Sangallo et en le couronnant d'une corniche très haute et saillante ; il attira l'attention sur la fenêtre centrale de l'étage noble, encadrée de colonnes et surmontée d'un énorme blason ; et, côté jardin, il avait prévu une loggia dans l'aile arrière qui aurait offert une vue plaisante vers le Tibre, ajoutant à ce palais urbain les agréments d'une villa.

Mais c'est surtout sur la basilique Saint-Pierre que son génie exerça une influence irréversible. De la maquette de Sangallo, il supprima les clochers aux étages multiples, l'immense façade-écran qui aurait masqué et altéré la pureté du plan en croix grecque, et les déambulateurs annulaires qui devaient envelopper les absides des quatre bras de la croix et qui, rendant multiple et confus l'espace intérieur, auraient de plus compromis l'éclairage des parties centrales. À l'extérieur, aux trois ordres superposés de colonnes engagées prévus par Sangallo pour les murs de pourtour, il substitua un ordre de pilastres colossaux qui épousent la courbure des absides et se plient dans les angles rentrants. Dans ses dernières années, Michel-Ange fit construire le tambour intérieur de la coupole et fit préparer une maquette en bois de cette coupole et de sa lanterne ; elles furent exécutées par Giacomo della Porta avec quelques modifications. L'idée de Michel-Ange était de reprendre, par les couples de colonnes du tambour extérieur et leur entablement formant ressaut, l'élan vertical des murs, de prolonger leur saillie dans les doubles nervures de la coupole, dans les colonnettes géminées de la lanterne et les balustres qui les dominent et de fondre enfin ces forces dans la sphère surmontée de la croix qui couronne l'édifice. Les dessins chargés de repentirs et de propositions diverses de Michel-Ange ne permettent hélas pas de savoir s'il aurait opté pour un dôme hémisphérique inspiré du Panthéon (comme celui qu'il projeta à la même époque pour Saint-Jean-des-Florentins) et une lanterne élevée ; ou pour la solution - choisie par Della Porta - d'un dôme plus élancé sur le modèle de celui de la cathédrale de Florence et d'un *tempietto* (petit temple) plus ramassé pour la lanterne. Cette incertitude est d'autant plus irritante pour les historiens que le dôme elliptique de Saint-Pierre fut pendant trois siècles le modèle absolu pour d'innombrables architectes.