

LES GRANDS MAÎTRES DE L'ART

Barbara Agosti

Michel-Ange et son entourage

Sebastiano del Piombo, Pontormo, Daniele da Volterra,
Marcello Venusti, Ascanio Condivi

catalogue de Marcella Marongiu et Roberta Scarpelli



*C'est un parcours artistique solitaire et autonome que celui de **Michel-Ange**. Déjà dans sa jeunesse, il s'oppose à la tradition bien établie de la formation des artistes et plus tard refusera toute école. Fermement convaincu « que la sculpture est la lanterne de la peinture » et que la vraie sculpture est en marbre, « à force d'enlever », Michel-Ange Buonarroti n'acceptera de collaborations dans ce domaine qu'au niveau opérationnel. C'est la pression des commanditaires, déterminés à obtenir l'achèvement des œuvres, qui le poussera à utiliser, outre les aides dont il a besoin, d'autres sculpteurs dans la réalisation des œuvres monumentales de la nouvelle sacristie de San Lorenzo à Florence et du tombeau de Jules II à Rome. Enfin, dans sa vieillesse, la fatigue le poussera à se faire aider par un jeune assistant.*

*Les seuls artistes avec lesquels il est disposé à échanger sur le plan créatif, à partager ses inventions admirables, sont des amis peintres auxquels il sera lié à différents moments de sa vie : des projets et conseils de Michel-Ange sont à l'origine d'œuvres importantes du Vénitien **Sebastiano del Piombo** et du Toscan **Pontorno**, illustres représentants de la peinture du début du XVI^e siècle, mais aussi de **Daniele da Volterra**, protagoniste du maniérisme, lié au maître par une affection durable, et de **Marcello Venusti**, interprète appliqué des plus anciens modèles de Michel-Ange pendant l'époque de la Contre-Réforme.*

*Parmi ses protégés, nous trouvons également **Ascanio Condivi**, peintre inexpérimenté des Marches, auteur d'une Vita di Michelangelo Buonarroti (Vie de Michel-Ange) qui constitue une des principales sources d'informations sur l'activité du génial maître.*

Sommaire

QUELQUES ARTISTES ET ARTISANS AUTOUR DE MICHEL-ANGE

page 8

LES ŒUVRES

1. MICHEL-ANGE

*La Voûte de la chapelle
Sixtine*
page 154

2. SEBASTIANO DEL PIOMBO

Pietà
page 179

3. SEBASTIANO DEL PIOMBO

La Résurrection de Lazare
page 185

4. SEBASTIANO DEL PIOMBO

*Décoration de la
chapelle Borgherini*
page 192

5. MICHEL-ANGE

La Nouvelle Sacristie
page 206

6. MICHEL-ANGE

*La Bibliothèque
Laurentienne*
page 231

7. PONTORMO

Noli me tangere
page 241

8. PONTORMO

Vénus et Amour
page 246

9. SEBASTIANO DEL PIOMBO

Pietà
page 251

10. MICHEL-ANGE ET SES COLLABORATEURS

Le Tombeau de Jules II
page 257

11. MICHEL-ANGE

Moïse
page 271

12. MICHEL-ANGE

Esclave rebelle
Esclave mourant
page 276

13. MICHEL-ANGE

Esclave jeune (Prisonnier)
Esclave barbu (Prisonnier)
Esclave qui se réveille
(Prisonnier)

Atlas (Prisonnier)
page 283

14. MICHEL-ANGE

Le Génie de la Victoire
page 290

15. MICHEL-ANGE

*Rachel ou La Vie
contemplative*
Léa ou La Vie active
page 296

16. MICHEL-ANGE

Le Jugement dernier
page 303

17. MICHEL-ANGE

Pietà
page 319

18. MICHEL-ANGE

Brutus
page 327

**19. DANIELE DA
VOLTERRA**

David et Goliath
page 332

**20. DANIELE DA
VOLTERRA (?)**

Saint Jean Baptiste
page 342

**21. DANIELE DA
VOLTERRA (?)**

*Mercure ordonnant
à Énée d'abandonner
Didon*
page 347

22. ASCANIO CONDIVI

L'Épiphanie
page 352

**23. MARCELLO
VENUSTI**

L'Annonciation
page 359

**24. MARCELLO
VENUSTI**

Pietà
page 365

BIOGRAPHIES

Michel-Ange

page 372

Sebastiano del Piombo

page 374

Pontormo

page 375

Daniele da Volterra

page 377

Marcello Venusti

page 378

Ascanio Condivi

page 380

BIBLIOGRAPHIE

page 382

Quelques artistes et artisans autour de Michel-Ange

*« L'amour de la vertu et l'exercice continuel de celle-ci faisaient
de lui un solitaire et elle était pour lui la source d'une si
grande satisfaction que la compagnie non seulement ne lui apportait pas
de joie, mais lui déplaisait aussi. »*

Ascanio Condivi, 1553

L'historien lombard Paul Jove, premier biographe de Michelangelo Buonarroti, plus connu en France sous le nom de Michel-Ange, soulignait à propos de la personnalité artistique de ce dernier son extraordinaire réserve: « Mais l'autre facette de ce grand génie était un caractère à ce point rude et sauvage qu'il montrait dans sa vie domestique une incroyable avarice et priva la postérité de disciples qui puissent continuer son art. Bien que les princes eux-mêmes l'en aient prié, il ne se laissa jamais persuader de faire un maître de quiconque ou au moins d'accepter quelqu'un dans son atelier comme spectateur ou observateur. » Ce témoignage date des années 1520: Michel-Ange, alors âgé d'une cinquantaine d'années, avait déjà accompli une bonne partie de son histoire, mais il avait encore devant lui un parcours artistique long

et intense. Jusque-là, il n'avait pas eu de véritable disciple et il n'en aurait pas par la suite. Ses collaborations avec d'autres artistes se limitèrent à des initiatives auxquelles il se voyait contraint, principalement pour des raisons liées aux délais de livraison imposés par les commanditaires (en particulier quand il commença à se faire vieux et que les commandes devinrent de plus en plus nombreuses). Mais ces collaborations, comme celle mise en œuvre pour les tombeaux des Médicis ou celui de Jules II, furent toujours limitées et ne concernaient que l'exécution des œuvres, jamais leur élaboration, alors que dans le cas de certains rapports particuliers, et presque toujours dans le domaine de la peinture, Michel-Ange apporta son aide à des amis artistes (par exemple à Sebastiano del Piombo, Pontormo, plus tard à Daniele da Volterra, puis à Marcello Venusti), les encourageant sur le plan de la création et leur donnant des conseils sur celui du graphisme.

Déjà aux yeux de ses contemporains, la réserve



1

1. Daniele da Volterra

Buste de Michel-Ange
Florence, Musée National du Bargello

2. Daniele da Volterra

Étude d'un apôtre pour
L'Assomption de la chapelle
Della Rovere
Harlem, Teylers Museum,
inv. 1520

10

particulière de Michel-Ange faisait de lui une figure particulière en opposition avec celle des autres grands maîtres de la Renaissance.

Les capacités didactiques de Léonard de Vinci étaient considérées comme exemplaires ; en effet, à l'occasion de ses longs séjours à Milan, il s'entourait d'un groupe d'élèves dont il suivait avec affection et intérêt l'éducation artistique. Il recueillait pour eux ses préceptes les plus subtils sur l'art de la peinture et avait ses préférés. Raphaël sut mettre à profit ses années d'adolescence passées auprès d'un peintre aussi expérimenté que le Pérugin pour créer des chantiers fourmillants d'associés, disciples, aides et commis là où il réussissait à obtenir des commandes au cours de ses voyages en Italie. Il avait également très vite développé à Rome un talent incomparable pour l'organisation et la gestion d'un atelier prospère, sachant conjuguer compétences et styles divers, dont l'efficacité se trouvait encore accrue par le fait que les élèves faisaient partie de la même famille, ce qui était courant au xv^e siècle : ainsi, par exemple, la

sœur de Giulio Romano était-elle l'épouse de Lorenzetto, le sculpteur florentin que Raphaël « aimait suprêmement » (selon Vasari), de même que la sœur de Giovan Francesco Penni, héritier désigné du maître avec Romano, était l'épouse de Perin del Vaga... C'est là une habileté que Giulio Romano apprendra de Raphaël et qu'il mettra à profit à Mantoue afin de faire face aux nombreuses commandes que les Gonzague lui passèrent le temps qu'il resta à leur service, de 1524 jusqu'à sa mort en 1546 (et c'est en tant qu'entrepreneur que Romano inspirera Giorgio Vasari dans les rapports de celui-ci avec les mécènes Farnèse à Rome et Médicis à Florence, et dans son idéal de « prestesse » à tout prix). Dans la République de Venise, au sein d'un système politique qui n'engendre pas chez les artistes des angoisses particulières quant à la reconnaissance intellectuelle et la promotion sociale, le grand Titien poursuit sans complexes sur la voie de la tradition des ateliers familiaux du siècle précédent, comme celui des Vivarini et de Jacopo Bellini et de ses fils, Gentile et





3. Domenico Ghirlandaio

L'Annonce à Zacharie

détail avec les portraits de

Marsile Ficin, Cristoforo

Landino, Agnolo Poliziano et

Gentile de Becchi

Florence, Santa Maria Novella,

chapelle Tornabuoni

Giovanni, s'efforçant d'enseigner la peinture à un de ses fils, Orazio, et un neveu, Marco Vecellio; et c'est dans ce cadre qu'il parvient à développer son immense génie créatif.

Chez Michel-Ange, le refus de croire en un modèle de formation traditionnel et établi, tel que celui de l'atelier, où un maître plus expérimenté donnait forme à la « pâte molle » des jeunes élèves, avait des racines profondes; déjà, son premier biographe y voyait une particularité contribuant au caractère exceptionnel de l'artiste qui, quelques années plus tard, sera qualifié de « divin » par l'un des plus grands écrivains de la littérature italienne du XVI^e siècle, Ludovico Ariosto, dit l'Arioste, qui en parle ainsi dans son *Roland furieux* (1532). À l'origine de ce refus d'avoir des élèves et d'accepter l'idée de disciple, il y a son extrême réticence à reconnaître qu'il avait eu lui-même d'autres maîtres que certains grands artistes de la tradition des XIV^e et XV^e siècles – Giotto, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Jacopo della Quercia –, sur les

œuvres desquels il s'était exercé avec acharnement et dont il reconnaissait sans peine l'importance dans sa formation. En revanche, Michel-Ange ressentira le besoin de démentir une information, en réalité fondée, fournie par Giorgio Vasari à propos de son premier apprentissage dans ses *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens de Cimabue à nos jours*, ouvrage publié à Florence en 1550 dans lequel il considère Michel-Ange Buonarroti comme l'un des plus grands artistes de tous les temps. Vasari, qui avait pu consulter le journal de Domenico Ghirlandaio, y avait lu que Michel-Ange, jeune garçon, avait été admis en 1488, pour une période de trois ans, dans l'atelier de ce peintre florentin; il l'avait ainsi, d'une certaine façon, présenté au public, dans une biographie qui aurait eu immédiatement de nombreux lecteurs et de toute évidence destinée à durer dans le temps, comme un artiste ayant grandi dans l'école de ce maître d'un si grand renom et à la mode dans la Florence mondaine de Laurent le Magnifique, mais en fait peu estimé d'un

4. Michel-Ange

Portrait d'Andrea Quaratesi
Londres, British Museum
inv. 1895-9-15-519

14

garçon « singulier dès sa jeunesse » (Vasari) comme le fut Michel-Ange.

Trois ans plus tard, en 1533, l'artiste trouvera l'occasion d'infirmier ce point du récit pourtant très élogieux que Vasari avait fait de sa vie : une nouvelle biographie de Michel-Ange est en effet publiée à Rome sous le nom de son aide, modeste mais affectionné, Ascanio Condivi. Celui-ci, parmi ce qu'il a appris de la bouche même du maître (et le livre fut en fait immédiatement reçu comme une autobiographie de l'artiste publiée sous un autre nom pour des raisons d'opportunité), évoque seulement la cuisante « jalousie » de Ghirlandaio à l'égard du très jeune Michel-Ange à l'éducation duquel il n'avait « aucunement contribué ».

Michel-Ange est le premier artiste auquel sont consacrés, de son vivant, au moins trois essais biographiques (ceux cités de Jove, Vasari et Condivi). Cela constitue un élément très significatif dans une société où, selon des préjugés humanistes bien ancrés, l'on ne considérait pas encore volontiers une

activité manuelle, ici celle des artistes, comme digne d'une étude historiographique, contrairement aux vies des princes de la terre et de l'Église, ou à celles des hommes de lettres. En ce sens, la conscience sans faille que Michel-Ange avait de la nature libérale de son travail, mais aussi la priorité essentielle accordée par lui aux aspects formels et expressifs – comme le montrent aussi bien ses biographes que sa correspondance et sa poésie –, ont déterminé un véritable bond en avant vers une conception moderne de la figure de l'artiste, finalement affranchie de préjugés sur son appartenance au domaine des « arts mécaniques ».

C'est du reste avec Michel-Ange que naît la monographie, un outil qui deviendra caractéristique des études d'histoire de l'art : il suffit de penser qu'en 1568 Vasari publie, en même temps que la nouvelle édition, largement augmentée, de ses *Vies*, une biographie de Michel-Ange sous la forme d'un livre à part.

Du « petit envieux » Ghirlandaio – « le peintre le



plus réputé de cette époque », selon les termes de Condivi –, le jeune artiste dut avoir le sentiment d'avoir bien peu appris, à l'exception d'un ensemble d'instructions techniques, et il prit même pour ainsi dire la leçon à l'envers car c'est à ses toutes premières expériences que semble remonter le refus radical des genres picturaux largement pratiqués par Ghirlandaio et son atelier et qui, comme le portrait et le paysage, seront même fondamentaux dans la culture figurative du XVI^e siècle. Dans l'art du portrait, Ghirlandaio s'était forgé une immense renommée dans la Florence des dernières décennies du XV^e siècle en représentant sur des meubles peints, mais aussi dans de grands cycles de fresques, les messieurs et les dames de la haute bourgeoisie citadine obéissant à la politique et au mécénat de

Laurent le Magnifique. Michel-Ange évitera pour sa part délibérément tout au long de sa vie d'artiste de cultiver ce genre d'œuvres si intrinsèquement subordonnées à la volonté des commanditaires de se représenter eux-mêmes. Ce n'est que dans le cas de personnes auxquelles des sentiments très intenses le liaient que l'artiste exécutait des portraits que lui seul choisissait, comme par exemple celui du jeune Florentin Andrea Quaratesi dont, au début des années 1530, il fixera les traits sur cet extraordinaire dessin à la craie noire (ill. 4), réalisé, selon Michel-Ange lui-même, « par amour et non par obligation ».

De la même façon, dans la peinture du maître, toute concentrée sur la représentation de la figure humaine, il n'y aura pas de place pour le paysage comme



5. Domenico Ghirlandaio

Adoration des bergers
Florence, Santa Trinita,
chapelle Sassetti

6. Hugo van der Goes

La Nativité
Florence, Galerie des Offices

le montrent les fonds neutres des scènes de la voûte de la chapelle Sixtine, ou le fond bleu, sans aucune délimitation, du *Jugement dernier*, ou encore le rude « plan de terre » (Vasari) sur lequel se tient la *Conversion de saint Paul*, dans la chapelle Pauline (ill. 104 et 106, pp. 131 et 134). Ghirlandaio, quant à lui, se préoccupait dans ses fresques et ses tableaux de mettre en scène ses sujets sacrés dans des ambiances paysagées soigneusement construites et définies selon un goût qui, dans la Florence laurentienne, était alimenté par la mode des peintures flamandes arrivant dans la ville, comme le célèbre triptyque d'Hugo van der Goes, importé par l'agent de la banque des Médicis à Bruges, Tommaso Portinari. De la *Nativité*, peinte dans le compartiment central de cette œuvre, Ghirlandaio

reprendra presque à la lettre le groupe des bergers en adoration pour le retable destiné à la chapelle de Francesco Sassetti (un autre marchand ami de Laurent le Magnifique), dans l'église de la Sainte-Trinité – des figures dont le peintre florentin s'attache à explorer avec minutie, comme dans le modèle flamand, la consistance et les surfaces des vêtements. Les aversions que Michel-Ange conçoit pendant les années de son adolescence s'affirment et, encore un demi-siècle plus tard, l'artiste confiera à son amie poète Vittoria Colonna : « La peinture des Flandres [...] satisfera en général quelque dévot, davantage que la peinture italienne qui ne lui fera jamais verser une seule larme ; celle des Flandres, au contraire, le fera beaucoup pleurer : non pas par la force et la qualité de la peinture, mais du fait de la bonté de



ce dévot. Elle semblera bonne aux femmes, principalement aux très âgées ou aux très jeunes, et de la même manière aux frères et moines, et à quelques gentilshommes qui ne sont pas sensibles à la vraie harmonie. »

Il se demandera de plus qui pourrait être « assez barbare pour ne pas comprendre que le pied de l'homme est plus noble que la chaussure ? » (Ces propos du maître sont rapportés par le peintre portugais François de Hollande, témoin d'une conversation qui eut lieu entre 1538 et 1540). Et quand, lors de ses débuts en peinture, par exemple dans le médaillon de *La Sainte Famille*, exécuté pour le Florentin Agnolo Doni en 1503-1504 (ill. 63, p. 83), Michel-Ange utilise la gamme chromatique lumineuse et vive chère à Ghirlandaio, il donne aussi à ces couleurs gaies

une inquiétante dureté émaillée qui fait penser à la pierre polie. Ce serait un jeune peintre, rencontré dans l'atelier très fréquenté de Ghirlandaio, Francesco Granacci, qui l'aurait fait entrer dans l'école où il se formera vraiment, appelée le Jardin de Saint-Marc, et l'y aurait accompagné. L'admiration inconditionnelle de Granacci pour l'extraordinaire talent de ce garçon, dont il vit immédiatement les qualités et de qui il apprit lui-même très vite, bien qu'il fût son aîné, comme le montre *Le Repos pendant la fuite en Égypte* (vers 1500), fit à son tour naître chez Michel-Ange une affection si profonde qu'il ne put que l'aimer plus que tous ses autres amis et lui faire une telle confiance qu'à nul autre que Granacci il ne parlait plus volontiers ou communiquait tout ce qu'il savait alors sur l'art » (Vasari).



7. Francesco Granacci
Le Repos pendant la fuite en Égypte
Dublin, National Gallery of Ireland

8. Michel-Ange
Madone de Manchester
Londres, National Gallery





Le Jardin de Saint-Marc était une sorte d'école que Laurent le Magnifique avait ouverte au milieu des années 1560 à proximité du couvent dominicain de San Marco à Florence, où un groupe de jeunes artistes, destinés à servir les Médicis, avaient la possibilité d'étudier quelques-unes des pièces antiques de la riche collection de ce seigneur qui, avec munificence, les avait exposées là, de s'exercer à partir d'elles et d'apprendre les techniques de la sculpture auprès d'un maître tel que Bertoldo di Giovanni, d'un talent incontestable, ayant longtemps côtoyé le grand Donatello et acquis auprès de lui une expérience certaine du travail du bronze et du marbre. Parmi les nombreux jeunes qui se formèrent au Jardin sous la direction du « maître vieux et habile », qui pouvait se vanter d'avoir collaboré à l'exécution

des chaires en bronze commandées à Donatello par Cosme de Médicis l'Ancien pour la basilique de San Lorenzo (vers 1461-1466), certains comme Granacci, Lorenzo di Credi ou Giuliano Bugiardini ne seraient ensuite consacrés qu'à la peinture ; d'autres, comme Giovanni Francesco Rustici, Andrea Sansovino, Pietro Torrigiani, allaient s'engager sur la voie de la sculpture. Quant à Michel-Ange, il se sentira et se déclarera sculpteur tout de suite.

À cette époque, le « mythe » des Médicis en tant que protecteurs éclairés et généreux des artistes commençait à prendre corps – une image que Laurent le Magnifique avait intérêt à cultiver et promouvoir tandis que les systèmes municipaux traditionnels de Florence s'érodaient. Vasari rapporte que Bertoldo faisait s'exercer ses élèves sur « de nombreux

9. Michel-Ange

Étude de deux figures de
L'Ascension de saint Jean
d'après Giotto
Paris, Musée du Louvre,
inv. 706 (recto)

10. Giotto

L'Ascension de saint Jean
détail, Florence, Santa Croce,
chapelle Peruzzi





dessins, cartons et modèles » de Donatello, Filippo Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello, Beato Angelico, Filippo Lippi et d'autres « maîtres du pays et étrangers ». Michel-Ange, très concentré sur ses propres études, suscitait l'envie d'un compagnon ambitieux et à la main leste, Pietro Torrigiani, qui lui donna un coup de poing dans le nez « parce qu'il le voyait si bien s'appliquer à l'art, et [...] de ce fait [être] flatté par Laurent le Magnifique » (Vasari).

Au cours des deux années, à peu près de 1490 jusqu'à la mort de Laurent en 1492, pendant lesquelles il fréquente le Jardin et exécute ses premières œuvres sculptées, Michel-Ange se concentre plus particulièrement sur les points fondamentaux de l'élaboration de son propre monde artistique. Il s'exerce sur les fresques de Giotto dans la chapelle

Peruzzi, à l'église San Croce; c'est surtout la valeur monumentale des figures particulières, extraites du contexte de la composition (ill. 9-10), qui l'intéresse avant tout. Ainsi, dans son étude des fresques de Masaccio dans la chapelle Brancacci, il isole la figure de saint Pierre, analysant la solidité du volume et l'éloquence du geste. Vasari rapporte quelques jugements de Michel-Ange sur de grands maîtres de la tradition artistique florentine des XIV^e et XV^e siècles et repère, parmi les personnalités que le maître reconnaît comme centrales, des figures qui marqueront des moments où s'opèrent des tournants dans le parcours historiographique décrit dans les *Vies*.

La plus ancienne sculpture de Michel-Ange qui nous soit parvenue, *La Vierge à l'escalier* (ill. 14), est un véritable dialogue entre le très jeune artiste et Do-

11. Michel-Ange

Étude d'après *Le Paiement du tribut* de Masaccio
Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2191

12. Masaccio

Le Paiement du tribut
détail, Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci





13. Donatello
La Vierge à l'Enfant
Londres, Victoria and Albert
Museum

14. Michel-Ange
La Vierge à l'escalier
Florence, Casa Buonarroti

15. Bertoldo di Giovanni
Bataille
Florence, Musée national du
Bargello

16-17. Michel-Ange
Le Combat des centaures
Florence, Casa Buonarroti



natello, dont il aborde les modèles avec déjà un besoin urgent de réinterprétation ; la formule du relief donné au sujet de *La Vierge à l'Enfant* (ill. 13), qui avait tant nourri le langage du sculpteur plus ancien, caractérisée par des solutions d'une extraordinaire délicatesse, se trouve ici forcée à la recherche d'un résultat plus surhumain : si cette immense Vierge assise, son enfant herculéen dans les bras, se levait, elle passerait, telle une redoutable idole antique, à travers le bord supérieur du cadre. L'idée des enfants qui jouent à la hauteur de ses épaules, l'un grimpé sur l'escalier, l'autre à terre, occupé à tirer sur un rideau, est aussi un exercice sur le bas-relief et sur la représentation de la profondeur tels que Donatello les avaient travaillés. L'escalier exagérément raide, tout à fait impraticable, fait penser à un commentai-

re que Michel-Ange, alors âgé, aurait fait à Tiberio Calcagni, un sculpteur qui s'attacha avec un grand dévouement au maître dans sa vieillesse, lui avouant ne s'être jamais intéressé à la perspective, « qui [lui] semblait une trop grande perte de temps ».

C'est dans le cercle des protégés de Laurent que Michel-Ange eut l'occasion de faire connaissance d'Agnolo Poliziano, un grand philologue de la Renaissance, remarquable spécialiste de la littérature latine et grecque, alors précepteur des enfants du Magnifique ; la rencontre avec cet homme hors du commun eut sans doute une influence décisive sur le très jeune artiste, stimulant son intérêt pour la littérature et sollicitant sa sensibilité à l'égard des horizons formels des anciens. Un thème sur lequel



reposent certaines de ses premières sculptures romaines comme le *Cupidon endormi* (1495), aujourd'hui perdu, ou le *Bacchus* (1496-1497), exécuté pour le cardinal Raffaele Riario mais immédiatement acquis par Jacopo Gallo (ill. 23), un gentilhomme romain passionné de sculpture et d'antiquités qui comptait parmi les admirateurs les plus précoces du jeune Michel-Ange. Selon le récit de Condivi, qui semble fiable, les échanges avec le très « docte et subtil » Poliziano sont à l'origine du relief intitulé *Le Combat des centaures* (ill. 16 et 17), sculpté par un Michel-Ange qui n'a alors que dix-sept ans; l'humaniste lui a en effet raconté cette « fable » antique qu'il traduit dans le marbre, travaillant la plaque en très haut relief de telle façon que certaines figures se détachent quasiment en ronde bosse – comme

pour parvenir à inscrire dans la pierre les scènes que Bertoldo avaient fondues dans le bronze avec tant de virtuosité. Michel-Ange serait resté très attaché à cette œuvre de jeunesse qu'il conserva chez lui, à Florence: il regrettait, en la regardant, de s'être tant de fois au cours de sa vie éloigné de l'art de la sculpture. Tiberio Calcagni, dans les notes en marge de sa biographie de Condivi – où il évoque les commentaires du maître lui-même relisant ce livre dans sa vieillesse –, raconte que Michel-Ange, en revoyant *Le Combat des centaures*, se rendait compte combien « la sculpture était son art » et combien « légères sont les peines qu'un art que l'on aime peuvent causer ».

Le dynamisme impétueux de la figure du jeune homme au centre du relief continuera d'inspirer









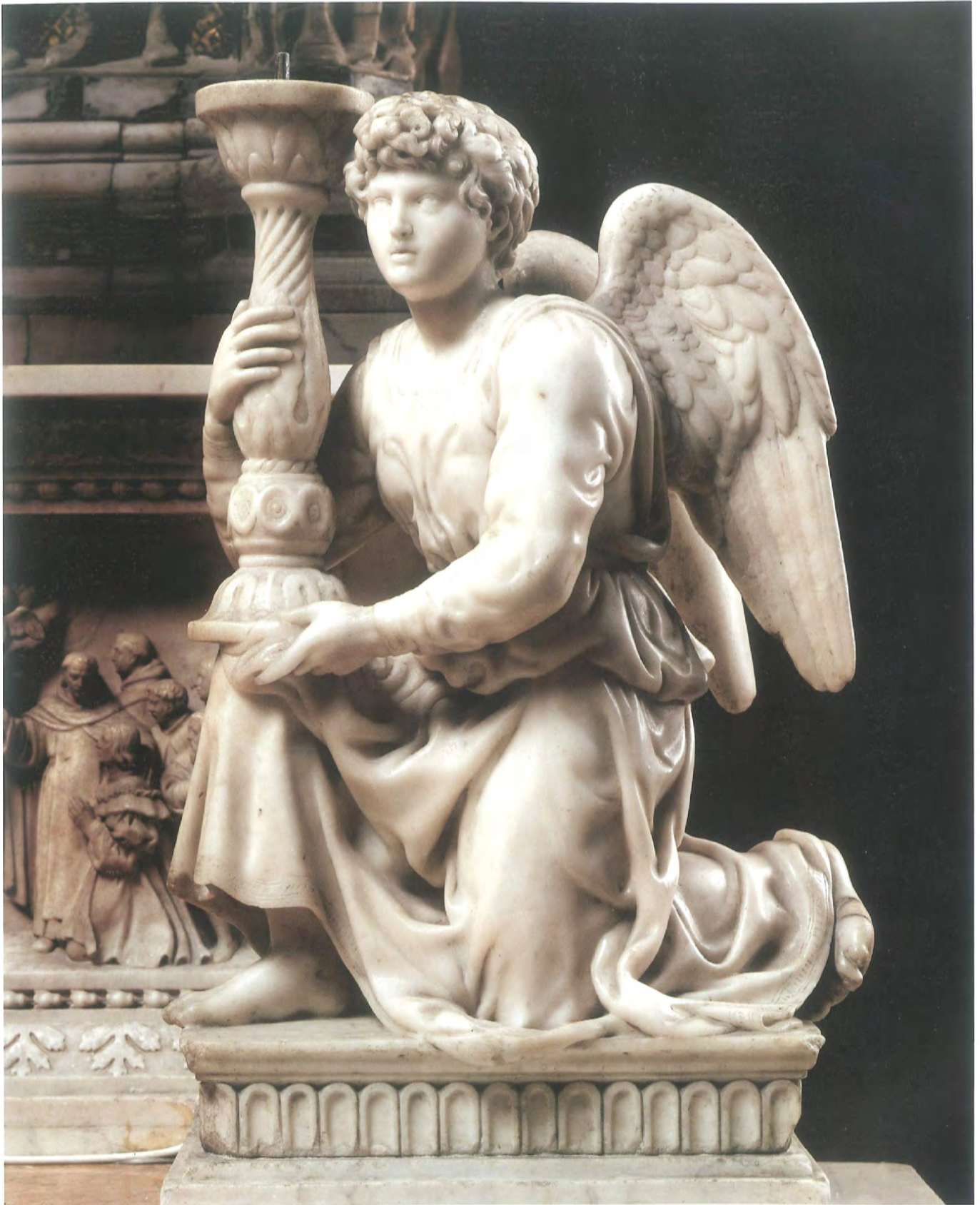
18

18. Jacopo della Quercia
Saint Pétrone
Bologne, Saint-Pétrone

19. Michel-Ange
Saint Pétrone
détail de la *Châsse de*
saint Dominique, Bologne,
Saint-Dominique







21

20. Michel-Ange

Saint Proculé
détail de la *Châsse de saint*
Dominique, Bologne, Saint-
Dominique

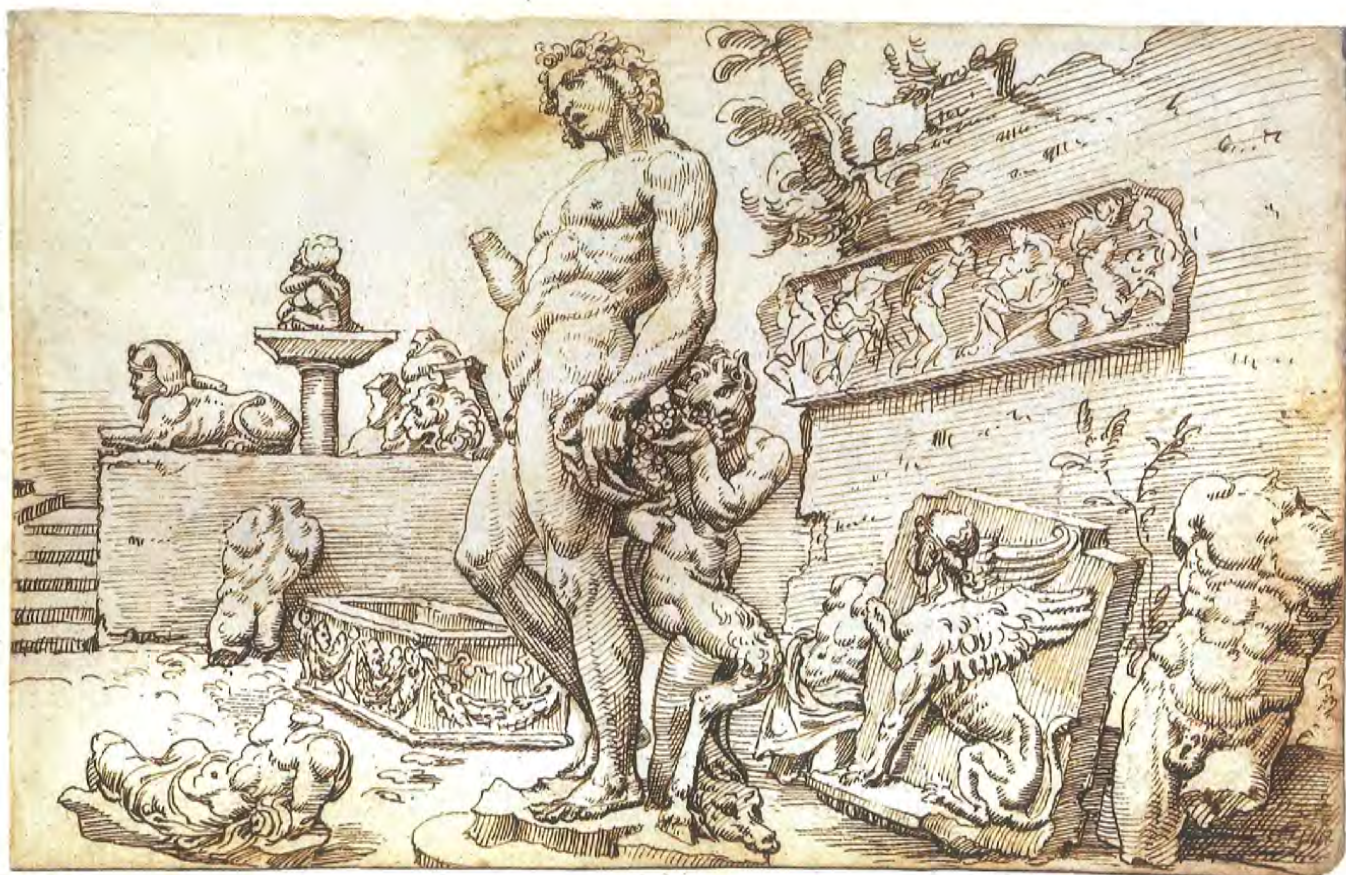
21. Michel-Ange

Ange tenant un candélabre
détail de la *Châsse de saint*
Dominique, Bologne, Saint
Dominique

l'artiste qui la travaillera de nouveau pour le Jupiter de la *Chute de Phaéton* (ill. 88), un des extraordinaires dessins exécutés pour Tommaso de Cavalieri au début des années 1530, puis une nouvelle fois avec le Christ du *Jugement dernier* (fiche n°16, p. 302) et l'étude tardive du *Christ chassant les marchands du temple*, et par la suite repris dans le tableau, qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery de Londres, réalisé par Marcello Venusti, un peintre lombard qui fut très proche du maître au cours de sa dernière période d'activité (ill. 113 et 114).

Ce que Michel-Ange avait pu apprendre en fréquentant le Jardin de Saint-Marc l'aurait aidé quelque temps plus tard quand, après la mort de Laurent le Magnifique, en 1492, l'instabilité de la situation politique à Florence poussa l'artiste à se réfugier à

Bologne (1494) où il aurait été accueilli par un gentilhomme bolognais très lié à Laurent, Giovanfrancesco Aldrovandi qui l'appréciait non seulement comme artiste mais aussi « parce qu'il aimait, en tant que Toscan, la prononciation de Michel-Ange, et entendre parler de Dante, Pétrarque, Boccace et d'autres poètes toscans » (Vasari). En 1519, Michel-Ange signe une pétition pour faire revenir à Rome la dépouille de Dante, mort en exil; Dante restera pour lui non seulement un modèle poétique incontournable mais aussi une référence existentielle. Le bref séjour bolognais fut également l'occasion de s'exercer sur la plastique sèche et extrêmement puissante de Jacopo della Quercia: la statue du saint patron de Bologne, sculptée par l'artiste siennois pour la lunette du portail de Saint-Pétrone, est le



22

22. Martin van Heemskerck
Le Bacchus de Michel-Ange dans le jardin de la maison de Jacopo Gallo à Rome
Berlin, Kupferstichkabinett

23. Michel-Ange
Bacchus
Florence, Musée national du Bargello

24 et 26. Michel-Ange
Pietà
Rome, Saint-Pierre

25. Francesco Granacci
Entrée de Charles VIII à Florence
Florence, Galerie des Offices







25

modèle dont Michel-Ange s'inspire pour la statuette du même saint (ill. 18 et 19) qu'il exécuta pour la *Châsse de saint Dominique* (1494-1495; de même pour le *Saint Proculé* et l'*Ange au chandelier*, ill. 20 et 21).

C'est à cette époque, sous le double impact de l'invasion de l'Italie par Charles VIII et l'expulsion des Médicis de Florence (1494), que les convictions républicaines de Michel-Ange commencent à prendre forme; celles-ci joueront un rôle crucial et souvent très douloureux au cours de sa vie. Comme dans une guerre intestine, la vraie familiarité que l'artiste avait eue dans sa jeunesse avec Laurent, ses enfants et ses neveux, lui rendit certainement encore plus difficile de vivre ses propres idées politiques: en effet, son propre sort, comme celui de la ville, finit par dépendre tragiquement de ces ex-amis d'enfance que furent pour lui le fils de Laurent, Giovanni, devenu le pape Léon X (1513-1521) et surtout son cousin, Jules, le futur pape Clément VII (1523-1534).

Cette forte tension que le jeune Michel-Ange connut dans la vie civile se trouve exprimée dans un document de Carrare, de 1498, lié à l'achat du marbre pour l'une de ses œuvres les plus célèbres, datant de l'époque de son premier séjour à Rome (1496-1501), la *Pietà* de la basilique Saint-Pierre (1498-1499), réalisée pour l'influent cardinal français Jean de Bilhères: cette sculpture, la seule signée par Michel-Ange, est exécutée avec une extrême finesse dans le travail des surfaces et il est très significatif que Vasari fasse l'éloge de ce chef-d'œuvre dans les mêmes termes que ceux déjà utilisés pour le *Tondo Doni* (ill. 63, p. 83) en célébrant la suprême « propreté ». Le notaire qui établit le contrat indiqua l'avoir écrit en langue vulgaire plutôt qu'en latin, comme c'était l'usage, parce que Michel-Ange « ne peut souffrir que chez nous, en Italie, l'on n'écrive pas comme l'on parle pour traiter des choses publiques ». La « question de la langue » serait restée pour l'artiste chargée de significations civiles; beaucoup plus loin dans le temps, il aurait appuyé et loué l'initiative

« didactique » prise par un de ses amis florentins, réfugié politique, Francesco Priscianese, de publier en 1540 un manuel de grammaire latine mais rédigé – à l'encontre d'un usage multiséculaire et discriminant – en langue vulgaire plutôt qu'en latin de façon à en faciliter l'apprentissage et à en assurer une grande diffusion. À l'époque de Cosme I^{er} de Médicis, Michel-Ange, à Rome, bien que tenaillé par la peur de représailles de la part du duc, était très proche du cercle des républicains exilés de Florence qui, sous la conduite du cardinal Niccolò Ridolfi, ne se résignaient pas au *statu quo*. C'est de cette époque, où il entretenait des relations avec ce milieu de républicains convaincus, que date l'exécution, vers le milieu des années 1550, du buste de *Brutus* (fiche n°18, p. 326), une sculpture dont il confia la dernière phase du travail du drapé à son aide Tiberio Calcagni. L'antique tyrannicide, auquel Michel-Ange prête des traits emprunts d'une fierté héroïque, représentait une figure tout à fait symbolique pour les républicains qui avaient fui Florence: ils continuèrent







27. Alonso Berruguete
Saint Jean l'évangéliste
 Valladolid, Museo Nacional de
 Escultura

longtemps à célébrer comme un nouveau Brutus Lorenzino de Médicis qui, en 1537, avait assassiné le despotique duc Alexandre, son cousin. La signification politique de cette sculpture, qui annonce en fait un nouveau tyrannicide, était tellement intense et brûlante que Vasari, attentif à donner une image de Michel-Ange la plus dépourvue possible de ressentiments à l'égard des Médicis, considéra comme nécessaire de l'exorciser en l'interprétant tout à fait différemment et en insistant plutôt sur les relations iconographiques du buste avec le modèle ancien.

C'est à l'avènement de la première république (1494-1512) et à la commande du gonfalonier Pier Soderini que remonte le projet, jamais mené à bien, de la peinture murale *La Bataille de Cascina* qui devait être exécutée dans la Salle du Grand Conseil du Palazzo Vecchio, en concurrence avec un autre épisode glorieux de l'histoire de la commune de Florence, *La Bataille d'Anghiari*, confiée à Léonard, jamais achevée non plus.

28. Michel-Ange
Étude d'apôtre
Paris, Musée du Louvre
inv. 12691 recto

Toute une génération de peintres modernes s'est formée sur l'extraordinaire étude de corps nus en mouvement dessinée sur le carton, dont ils tirèrent une leçon irremplaçable. Parmi ces nombreux artistes que Vasari mentionne dans ses *Vies*, se trouvent Raphaël, le sculpteur Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Pontormo, Perin del Vaga et le peintre et sculpteur espagnol Alonso Berruguete. Michel-Ange lui-même, pendant l'été 1508, avait écrit de Rome une lettre à son propre frère Buonarrotto pour que le jeune artiste espagnol arrivé à Florence puisse étudier le carton : Alonso est un « jeune Espagnol, il vient ici pour apprendre à peindre et m'a demandé de lui montrer mon carton, que j'ai commencé à la Salle; fais en sorte qu'il puisse avoir les clés et si tu peux l'aider, fais-le par amour pour moi, car c'est un bon garçon ». De retour en Espagne, en 1518, Berruguete serait entré au service de Charles V comme sculpteur, ayant gardé un souvenir profond de ce qu'il avait pu apprendre pendant son séjour en Italie, comme en témoigne la





statue d'apôtre (ill. 27) sculptée pour l'autel de San Benito à Valladolid. Celle-ci reprend, en accentuant le caractère dramatique, une figure élaborée par Michel-Ange (ill. 28) pour la série des apôtres à laquelle il avait commencé à travailler pour la cathédrale de Florence et qu'il ne termina jamais (comme cela se produisit également pour le cycle de quinze statues destinées à l'autel Piccolomini à Sienne, qui lui avaient été commandées en 1501 et dont seules quatre seront livrées).

La possibilité de connaître la composition préparée pour *La Bataille de Cascina*, où Michel-Ange avait choisi de privilégier un moment précédant immédiatement la glorieuse rencontre – l'alerte qui surprend les soldats en permission, en train de se baigner dans l'Arno –, revient principalement aux

études acharnées du Florentin Aristotile da Sangallo, l'un des jeunes artistes prêts à abandonner la « manière sèche » du Pérugin (Vasari) pour expérimenter ce type tout à fait nouveau de poses difficiles, de torsions impossibles, de raccourcis encore jamais vus. Le carton de Michel-Ange ayant très vite été détruit (vraisemblablement déjà en 1516), le petit carton sur lequel Aristotile avait minutieusement reproduit la totalité de la composition devint une trace de plus en plus précieuse que l'on pouvait montrer avec la plus grande confiance. Plus tard, en 1542, Giorgio Vasari aurait convaincu Aristotile d'en faire « un tableau à l'huile en clair obscur » qui, par l'intermédiaire de Paul Jove, fut ensuite donné au roi de France François I^{er}, grand admirateur de Michel-Ange, tableau que l'on peut très probable-

29. Michel-Ange

Étude de figure

Londres, British Museum,
inv. 1887-5-2-116 recto

30. Michel-Ange

Étude de figure

Londres, British Museum,
inv. 1887-5-2-116 verso

31. Michel-Ange

Étude de figure

Harlem, Teylers Museum,
inv. A18

32. Michel-Ange

Étude de figure

Harlem, Teylers Museum,
inv. A19



30





33. Aristotile da Sangallo

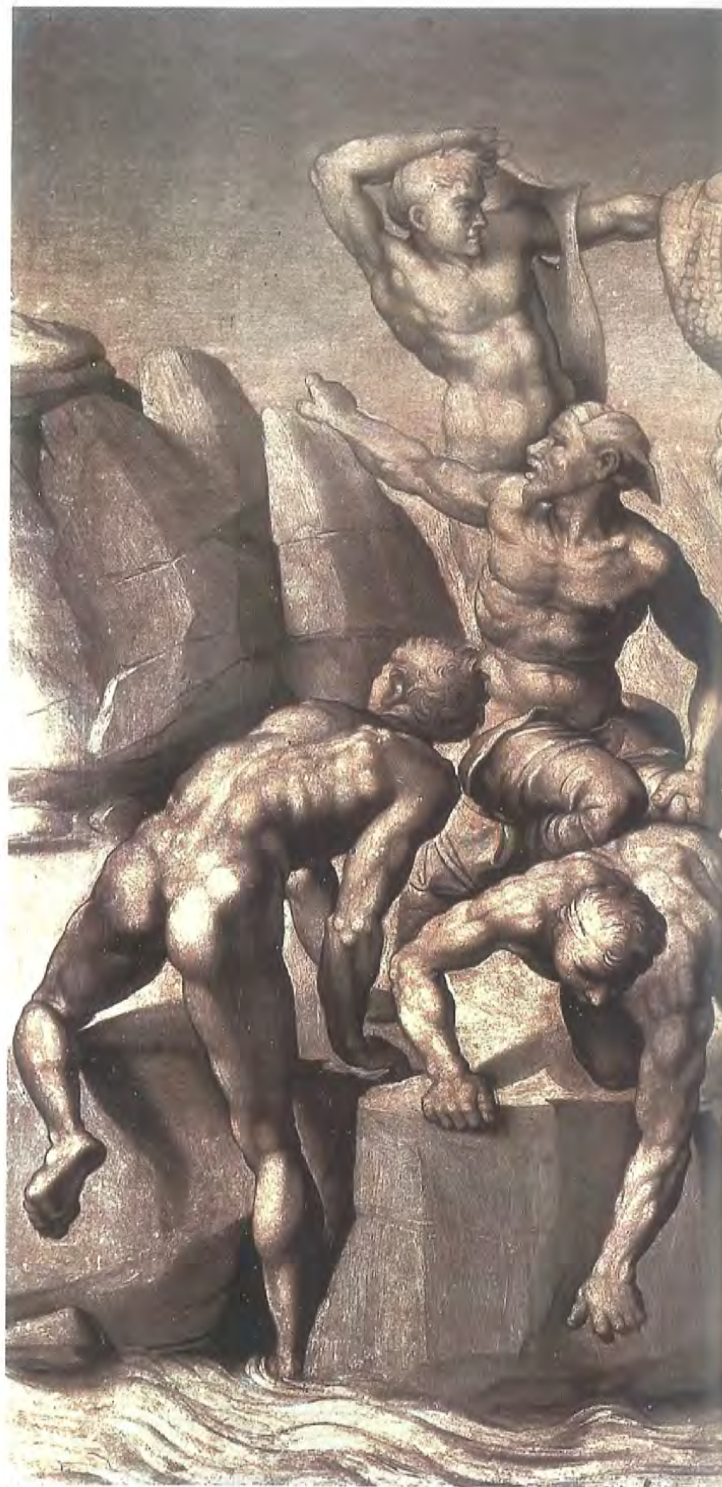
Copie du carton de *La Bataille de Cascina*
Holkham Hall (Norfolk),
collection Leicester

46

ment identifier à celui aujourd'hui conservé dans la collection Leicester de Holkham Hall, à Norfolk, en Grande-Bretagne (ill. 33).

La comparaison avec les éclatants dessins préparatoires conservés, dans lesquels Michel-Ange avait étudié les figures particulières de la scène (ill. 29 à 32), laisse penser que dans cette transcription tardive de *La Bataille de Cascina*, Aristotile a regardé la composition du maître avec, dans l'esprit, la gravité et la solennité « terribles » qui apparaissaient alors dans *Le Jugement dernier* de la chapelle Sixtine tout juste achevé (fiche n°16, p. 307).

La description du carton laissée par Vasari est d'une inoubliable suggestivité, d'autant plus extraordinaire que, né en 1511, il n'avait jamais pu le voir : « Il commença un très grand carton, mais ne voulut jamais que d'autres puissent le voir. Et il le remplit de nus se baignant dans l'Arno alors que l'on sonnait l'alarme au camp, comme si les ennemis attaquaient; et tandis que les soldats sortaient





de l'eau pour se vêtir, les mains divines de Michel-Ange montraient les uns se pressant de s'armer afin d'aider leurs compagnons, d'autres bouclant leur cuirasse et de nombreux autres revêtir d'autres armes [...]. Il y avait parmi les autres figures un vieil homme, une guirlande de lierre sur la tête pour se faire de l'ombre; celui-ci, qui s'était assis pour enfiler ses chausses, n'y parvenait pas car ses jambes étaient mouillées. Entendant le tumulte des soldats, les cris et le bruit des tambours, il se hâtait d'enlever une chausse, et tous les muscles et les nerfs de sa figure apparaissaient; il faisait une grimace telle que l'on voyait combien il souffrait [...] et d'autres apparaissaient dans des attitudes extravagantes, tantôt droits, tantôt à genoux, ou pliés ou couchés. »

Raphaël, au cours de sa période florentine (1504-

1508), s'exerça avec entrain sur des œuvres sculptées de Michel-Ange (ill. 35, 36 et 41), tirant de ses inventions et de son langage inimitable une matière décisive pour son propre développement formel; et il commença tout de suite à s'imprégner du carton, traduisant dans le style souple de sa propre plume les figures explorées pour leurs muscles et leurs nerfs. De Florence à Rome, de l'époque de Jules II à celle de Léon X, le prodigieux, cordial et aimable jeune peintre d'Urbino continuera à manifester, sans cesse en concurrence avec lui, une attention particulière à l'activité de Michel-Ange qui, après avoir si longtemps senti le souffle de Sanzio dans son cou, confiera à son ami biographe, Ascanio Condivi, la tâche de transmettre à la postérité son jugement caustique: « J'ai entendu dire que Raphaël n'avait pas ce



34. Michel-Ange

Étude pour *La Bataille de Cascina* et pour *La Madone de Bruges*

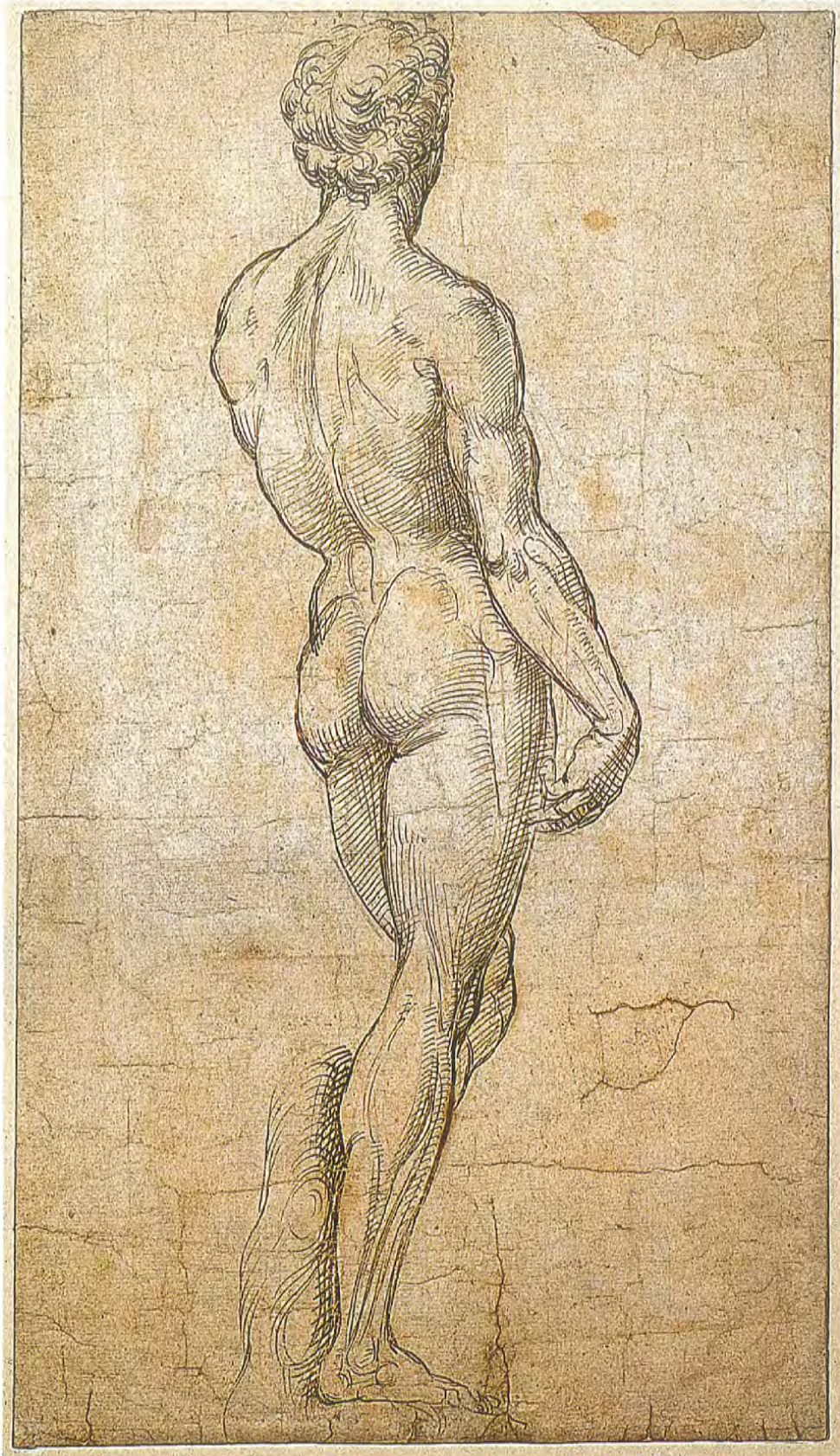
Londres, British Museum, inv. 1859-6-25-564

35. Raphaël

Étude du carton de *La Bataille de Cascina*

Londres, British Museum, inv. 1895-9-15-624



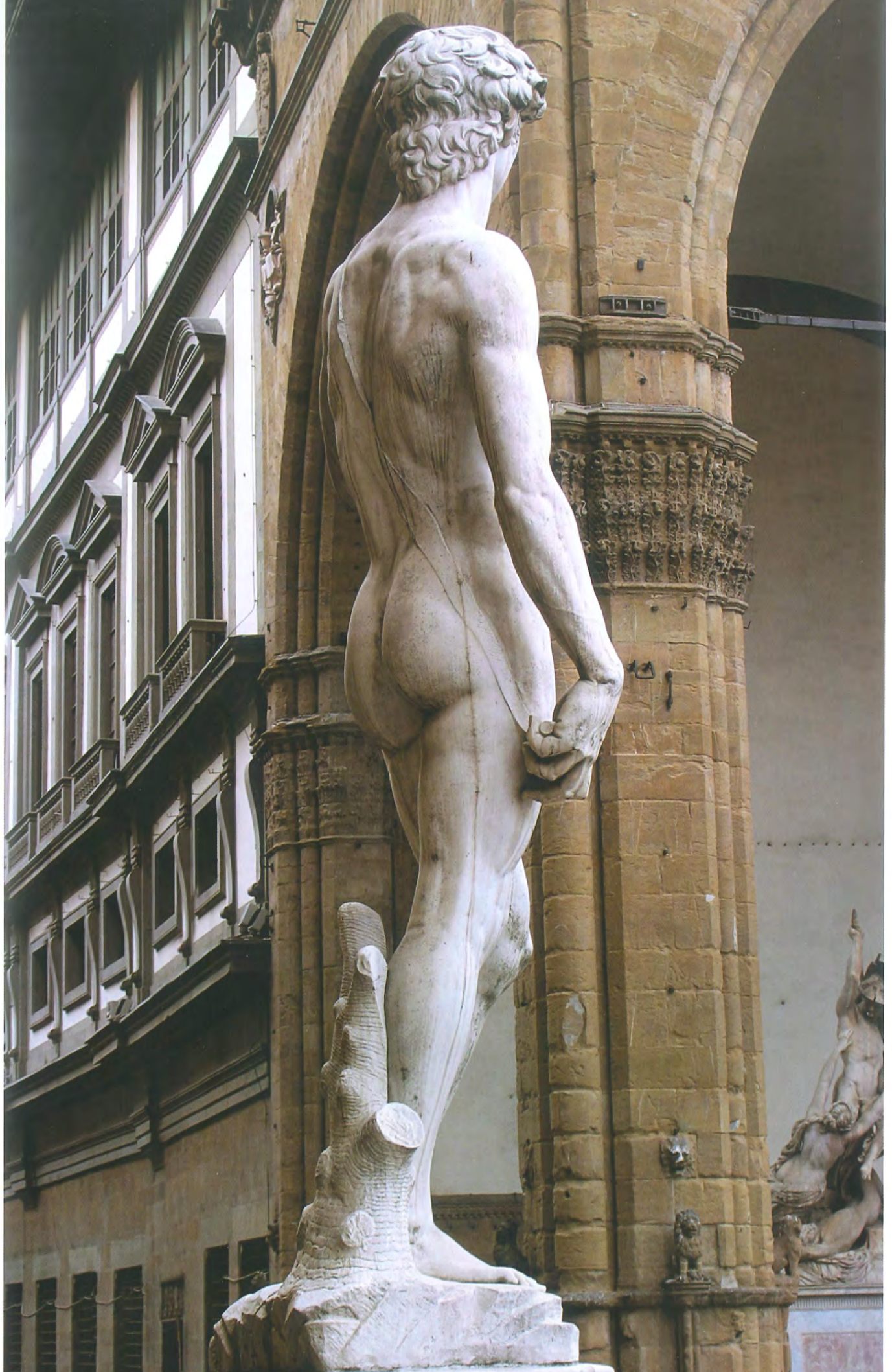


36

36. Raphaël
Étude du *David*
Londres, British Museum,
inv. Pp. 1-68

37. Luigi Arrighetti
Copie du *David* de Michel-
Ange
1910. Florence, place de la
Signoria

38-39. Michel-Ange
David
Florence, Galerie de l'Académie







talent de nature, mais l'avait acquis par une longue étude », et encore : « Il était merveilleux dans l'imitation. » L'immédiate renommée du carton, ainsi que quelques-unes des nombreuses imitations qu'il inspira (un fragment de l'original finit même par se trouver à Mantoue), le fit bientôt connaître à Venise où Titien, au début des années 1520, emprunta une des figures de « baigneurs » dessinées par Michel-Ange pour l'immerger dans cette fête de couleurs et de lumière que sont les *Andrii*, un des quatre tableaux qu'il exécuta pour le cabinet de peintures du duc Alphonse d'Este au château de Ferrare. Au cours de ces années, le maître vénitien réinterprète les figures de prisonniers étudiées par Michel-Ange pour le tombeau de Jules II dans le puissant saint Sébastien qui occupe la partie droite du grand po-

lyptyque (1522) commandé par Altobello Averoldi pour l'église des saints Nazaire et Celse à Brescia (ill. 43 et 44).

Le portrait que Benvenuto Cellini fait de Michel-Ange dans ses écrits et, surtout, dans l'autobiographie rédigée dans sa vieillesse, entre 1558 et 1566, est tout à fait différent de celui que Vasari avait pu en dresser, le dépeignant comme un austère et inaccessible maître des « arts du dessin » (la peinture, la sculpture et l'architecture).

Cellini raconte comment, pour sa formation d'orfèvre et de sculpteur sur bronze (il ne passera que tardivement à la sculpture sur marbre, poussé précisément par l'exemple de Michel-Ange), la connaissance des œuvres florentines de Buonarroti fut fon-



40 et 42. Michel-Ange
Tondo Taddei
Londres, Royal Academy of
Fine Arts

41. Raphaël
Étude de Vierge à l'Enfant
Londres, British Museum,
inv. Ff. 1-36









Michelangelo
1534

Michelangelo



43. Michel-Ange
Étude pour un *Prisonnier*
Paris, École des Beaux-Arts,
inv. 197 recto

44. Titien
Saint Sébastien
détail du *Polyptyque*
Averoldi
Brescia, Saints-Nazaire et
Celse



45

60

damentale; en particulier le carton de *La Bataille de Cascina*, dont il gardait le souvenir impérissable de « ces fantassins nus qui [courent] au combat, et avec tant de beaux gestes que, jamais, ni chez les anciens ni chez les modernes, l'on avait vu d'œuvre qui atteignît à une telle élévation ». À son avis, on ne pouvait non plus comparer la voûte de la chapelle Sixtine à ce premier grand projet graphique qui avait illuminé son adolescence: « Bien que le divin Michel-Ange fît ensuite la grande chapelle du pape Jules, elle n'arriva pas même à la moitié de ce talent; sa sagesse n'ajouta jamais à la force de ses premières études. » Benvenuto Cellini avait cependant conservé comme une relique quelques morceaux de cartons utilisés par Michel-Ange pour l'exécution de la voûte; il était parvenu à se les procurer alors qu'il se trouvait en France par l'intermédiaire du sculpteur Giovanni Francesco Rustici qui, lui-même, les tenait d'Antonio Mini, un peintre médiocre, « protégé » de Michel-Ange qui les lui avait offerts. Tandis que Vasari veille à exclure de la biographie longue et

circonstanciée qu'il consacre à Buonarroti dans les *Vies* de 1568 toute référence à son intérêt pour des techniques artistiques et expériences créatives différentes du canon des trois arts majeurs, Cellini invite en revanche à revendiquer la « noblesse » de l'orfèvrerie contre ceux qui (comme le sculpteur Baccio Bandinelli) lui refusaient tout caractère libéral et la reléguait au rang de pratique subordonnée aux maîtres du « dessin ». Cellini fait tout particulièrement ressortir, surtout en ce qui concerne les années du pontificat de Clément VII, une image de Michel-Ange expert en cornalines anciennes, passionné de médailles et de bijoux pour la chevelure et fréquentant Cellini lui-même ainsi que son entourage d'artistes. Cette attention de Michel-Ange, au moins au cours de cette période, à l'ornement et aux arts que Vasari qualifiera avec mépris de « congénères », se trouve exprimée par exemple dans les décorations superbement ciselées du marbre des armures des ducs, sur les tombeaux des Médicis (ill. 47 et 48), ou de la salière dessinée en 1537 pour le duc d'Urbino



46

45. Alessandro Cesati
Médaille de Paul III
Florence, Musée National du Bargello

46. Michel-Ange
Étude pour une salière
Londres, British Museum
inv. 1947-4-12-161



47-48. Michel-Ange
*Julien de Médicis, duc de
Nemours*
Florence, San Lorenzo,
Nouvelle Sacristie

49. Benvenuto Cellini
Salière de François I^{er}
Vienne, Kunsthistorisches
Museum







Francesco Maria Della Rovere, sous la forme d'une imposante urne antique surmontée d'un Cupidon muni de son arc (ill. 46).

Cet intérêt se manifestera également par la suite à différents moments, comme en témoigne l'admiration – rapportée par Vasari dans son œuvre – de Michel-Ange pour la médaille (ill. 45) réalisée par Alessandro Cesati, dit le Grec, pour le pape Paul III Farnèse (« en présence de Giorgio Vasari, il dit que l'heure de la mort de l'art était arrivée, parce que l'on ne pouvait plus rien voir de mieux »). On peut également se souvenir que les poésies de Buonarroti ne manquent pas de métaphores et références relatives à des techniques telles que l'orfèvrerie ou la gravure. Cellini rappelle maintes fois son inlassable fidélité à la « belle manière de Michel-Ange »

et, dans certaines de ses œuvres les plus connues, il insère même de véritables hommages au maître. Des personnifications des différents moments du jour ornent le bord extérieur de la base en ébène de la salière spectaculaire réalisée pour François I^{er} au début des années 1540: ce sont des figurines en or bosselé étendues sur des draps d'émail coloré et qui reprennent en partie les statues allégoriques sculptées par Michel-Ange pour le mausolée des Médicis dans la basilique San Lorenzo; ainsi, la figure allongée sur le petit temple, qui contient le sel, est inspirée de la statue de *L'Aurore*. Dans le relief en bronze de la base du *Persée* (ill. 53), qui raconte la libération d'Andromède (1553), et que Cellini compare à la virtuosité technique et à la force de Donatello en ce qui concerne la « difficulté » du moulage,



50. Michel-Ange

L'Aurore
Florence, San Lorenzo,
Nouvelle Sacristie

51. Benvenuto Cellini

Salière de François I^{er}
détail, Vienne,
Kunsthistorisches Museum

52. Michel-Ange

La Fureur
Florence, Cabinet des dessins
et des estampes des Offices,
inv. 601 E

53. Benvenuto Cellini

La Libération d'Andromède
détail de la base du *Persée*.
Florence, Musée National du
Bargello



GERARDUS DE HARENIS



MICHELAM
MONAROTTI

FACIES
AT





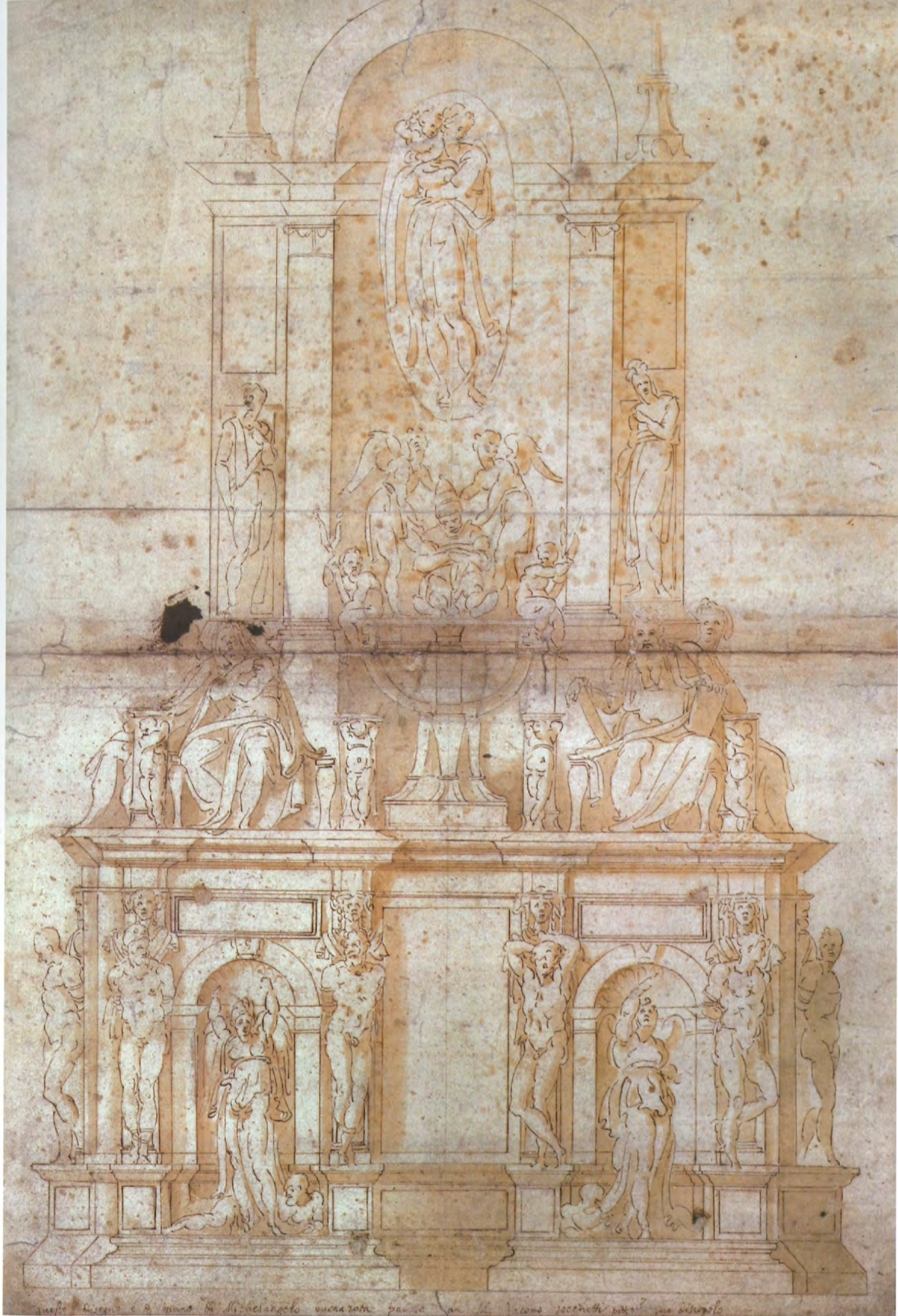
la figure enragée et hurlante qui s'approche dans le fond, à peine en relief, est inspirée d'un magnifique dessin de Michel-Ange, largement antérieur, intitulé *La Fureur* (ill. 52). Et Cellini évoque encore, à propos du buste en bronze du banquier florentin Bindo Altoviti, l'éloge chaleureux qu'en fit Michel-Ange.

Par quelque ironie du sort, le tombeau de Jules II, l'œuvre à laquelle Michel-Ange voulut dès son jeune âge consacrer toute son énergie et travailler avec une grande autonomie créative, aura finalement demandé plus que toute autre la participation de collaborateurs et d'aides. Cette entreprise, devenue la « tragédie du tombeau » (*Condivi*), occupa quarante années de la vie de l'artiste, de 1505 à 1545.

Le projet immense, d'abord élaboré en accord avec le souverain pontife, qui prévoyait une forêt de quarante statues de la main de Michel-Ange et une série de reliefs en bronze, fut peu à peu redéfini et redimensionné en fonction de nouveaux accords passés avec les héritiers de Jules II en 1513, puis

de nouveau en 1516, en 1526, en 1532 et, enfin, en 1542 – c'est-à-dire après l'achèvement du *Jugement dernier* (fiche n°16, p. 302) et tandis que Paul III pressait l'artiste d'exécuter des fresques de la chapelle Pauline (ill. 103 et 104, pp. 130-131) –, l'année où fut déterminée la version, effectivement achevée en 1545, dans la basilique de Saint-Pierre-aux-Liens (fiche n°10, p. 256).

Le projet de 1505, dont Michel-Ange était extrêmement fier, convaincu qu'une fois mis en œuvre il n'aurait pas eu « là tout le monde autour », comme il l'écrivait à son ami Giuliano da Sangallo au début du mois de mai 1506, avait été interrompu du fait de diverses commandes auxquelles le pape, changeant plusieurs fois l'ordre de ses priorités, l'obligea à travailler. Après la disparition du pontife, en février 1513, la suite des pourparlers et négociations avec les héritiers, les questions d'argent, les difficultés de l'approvisionnement en marbre, les obstacles exaspérants qui ne cessèrent de se présenter, les déceptions cuisantes et les nouveaux engagements



questo disegno è a mano di Michelangelo eucarotta parca un la. come scocchi pitt. ma disegno



55. Michel-Ange

Moïse

Rome, Saint-Pierre-aux-Liens

s'imposant au fil du temps – sous les pontificats de Léon X, Clément VII et Paul III – freinèrent l'exécution de la tâche et détournèrent l'artiste de ce travail qu'il ressentait comme tout à fait central dans son propre parcours. Tout cela aurait été pour Michel-Ange, comme en témoigne son biographe Ascanio Condivi, la cause d'« embarras, de désagréments et de tourments infinis ».

Quand le projet fut reformulé en 1513 (ill. 54), l'artiste avait abandonné l'idée d'un mausolée isolé et indépendant et s'était orienté vers un tombeau mural, avec une extraordinaire décoration plastique en vue de laquelle il réalisa au fil des années, ou au moins commença, une série de statues qui seront ensuite exclues de la version définitive, comme, par exemple, les deux *Prisonniers*, aujourd'hui au Louvre, ou les quatre *Esclaves* de la galerie de l'Académie à Florence (fiches n°s 12 et 13, pp. 276 et 282).

La version finale du tombeau, destinée non plus comme à l'origine à la basilique Saint-Pierre du Vatican, mais à celle de Saint-Pierre-aux-Liens, dont

Jules II avait été titulaire avant d'être élu pape, prévoyait un programme iconographique très différent de celui établi au départ et un nombre de statues beaucoup moins important; l'artiste, alors âgé et éprouvé, lancé dans une course contre le temps, confia l'exécution de certaines d'entre elles à une équipe d'aides. Le programme iconographique de 1505 avait un caractère plus librement profane, et entendait célébrer le pape Della Rovere comme protecteur des arts libéraux, tandis que les figures comprises dans l'ordonnancement final de la sculpture, achevée l'année même de l'ouverture du concile de Trente, témoignent avec éclat de la primauté d'une religiosité austère et normative. Les statues prévues ne sont plus que six, dont seulement trois entièrement de la main de l'artiste. Parmi les œuvres sculptées précédemment pour le tombeau, seul est utilisé le *Moïse* (fiche n°11, p. 270), conçu en rapport avec le projet de 1513, selon lequel cette sculpture colossale aurait dû se trouver placée dans la partie supérieure du mausolée. La statue du pa-

triarche biblique, que Condivi décrit comme « arrangée de façon à susciter à la fois amour et terreur », et qui dialogue encore intensément avec les idées proposées par Donatello (on peut penser au *Saint Jean l'évangéliste* pour la façade de la cathédrale de Florence, vers 1408-1415), se trouve maintenant au centre en bas, entre les personnifications de la vie contemplative (*Rachel*) et de la vie active (*Léa*) (fiche n°15, p. 296), deux nouvelles statues que Michel-Ange achèvera lui-même; celles-ci ont dans leur charge religieuse aride mais puissante une signification décisive pour les développements artistiques à l'époque de la Contre-Réforme et elles naissent en fait à un moment où Michel-Ange se trouve profondément impliqué dans la discussion de sujets spirituels avec des protagonistes du mouvement réformateur de l'Église comme, par exemple, Vittoria Colonna et le cardinal Reginald Pole.

Au cours de l'année 1542, quand les négociations avec les héritiers de Jules II sont sur le point de se

conclure par la signature du contrat au mois d'août, Michel-Ange, d'une part oppressé par l'insistance avec laquelle Paul III le réclame pour la décoration de la chapelle Pauline et, d'autre part, impatient de se libérer, comme l'écrit le pape en parlant de lui à la troisième personne, « de cette œuvre du pape Jules, qui le laisse perplexe d'esprit et de corps », demande l'autorisation de recruter les aides dont il a besoin pour achever plus rapidement le travail. En février, il se met d'accord avec Raffaello da Montelupo – un sculpteur qui avait acquis de l'expérience auprès d'Andrea Sansovino sur le grand chantier de sculpture de la basilique Sainte-Marie-de-Lorette et auquel le maître avait déjà eu recours à Florence pour l'équipement des tombeaux des Médicis, où il avait exécuté la statue de saint Damien. Buonarroti demande à Raffaello da Montelupo, qui avait par la suite créé son propre atelier à Rome, de lui livrer achevées trois grandes figures de marbre qu'il avait lui-même, dans les années 1530, seulement ébauchées dans la pierre: il s'agis-



56

sait du *Prophète* et de la *Sibylle*, assis dans la partie supérieure, dont, selon Vasari, « Michel-Ange était peu satisfait », et de *La Vierge à l'Enfant*, déjà sommairement travaillée pour le compte du maître par Sandro Fancelli, dit Scherano da Settignano, et que Raffaello acheva.

La statue de Jules II, étendue sur le sarcophage aux pieds de la Vierge, que Vasari considère de facture seulement « raisonnable », fut sculptée à partir d'un modèle de Michel-Ange par Tommaso Boscoli, un sculpteur de Fiesole, « protégé » d'Andrea Ferrucci. Des sculpteurs et collaborateurs avaient été engagés dès 1513, et d'autres encore le furent pour les travaux de sculpture de décors en bois, pour les ornements, pour les hermès qui ornent le niveau inférieur ou encore pour les armoiries.

Les hermès du niveau supérieur furent réalisés par le sculpteur Giovanni de Marchesi, tandis que ceux du niveau inférieur, moins visibles, furent confiés à un collaborateur de Raffaello da Montelupo, le sculpteur sicilien Jacopo del Duca, auquel Mi-

chel-Ange serait ensuite resté attaché, et qui aurait continué à bénéficier des projets et de la faveur du maître pendant des dizaines d'années : dans une lettre affectueuse écrite en mars 1565 au neveu de Michel-Ange, Leonardo Buonarroti, il déclarait ne cesser « de découvrir les choses merveilleuses » du maître florentin.

Francesco d'Amadore, dit Urbino, fut appelé pour diriger les travaux de sculpture de décors en bois et coordonner l'action de tous les commis qui y étaient employés. Michel-Ange fut profondément attaché à cet artiste à la fois assistant dévoué et fidèle serviteur, et qui représente bien cette catégorie particulière de collaborateurs qui firent longtemps partie du cercle le plus privé du maître. Il s'agissait d'artistes plutôt médiocres – Vasari va même jusqu'à les définir, non sans une pointe de perfidie, comme des « sujets peu aptes à imiter » Michel-Ange –, entièrement dépendants de son enseignement, qu'il aidait et qui, d'une certaine façon, comptaient parmi ses amis et protégés.

75



57

57. Michel-Ange

Carton pour *L'Épiphanie*
Londres, British Museum,
inv. 1895-9-15-518

76

Parmi ceux qui tinrent ce rôle d'assistant, nous mentionnerons, par exemple, Pietro Urbano, Antonio Mini (à qui Michel-Ange offrit au moins deux caisses de ses dessins et la *Léda*, aujourd'hui perdue, peinte pour le duc de Ferrare Alphonse d'Este (ill. 56) mais qui ne lui fut jamais livrée; autant de matériels précieux que Mini emporta en France en 1532 et qui lui garantirent la possibilité de trouver, bien que pour peu de temps, une place à la cour de François I^{er}), ou bien encore Ascanio Condivi et Tiberio Calcagni. Condivi, originaire des Marches, rencontra probablement Michel-Ange à Rome vers le milieu des années 1540, dans le cercle des exilés florentins dont le chef était par le cardinal Niccolò Ridolfi, et gagna la confiance du maître. C'est sous le nom d'Ascanio, qui était d'ailleurs le gendre d'Annibal Caro, un homme de lettres prestigieux dans la Rome des Farnèse, que Michel-Ange voudra, comme nous l'avons dit, publier en 1553 sa propre biographie en réponse à celle de Vasari parue trois ans plus tôt et qui, selon l'artiste, donnait une version erronée de

certains passages cruciaux de sa vie comme, par exemple, les circonstances complexes de la création du tombeau de Jules II. Il y a également un fond de rivalité dans le jugement amer que Vasari, dans les *Vies* de 1568, portera sur Condivi à propos d'un tableau que celui-ci s'efforça de peindre, dans les années 1550, en utilisant un carton que Michel-Ange lui-même lui avait offert (ill. 57-58 et fiche n°22, p. 352); Vasari rapporte, d'un ton condescendant, que Condivi « se donna beaucoup de mal, mais que l'on n'en vit le fruit ni dans les œuvres, ni dans les dessins, et travailla des années à un tableau à partir d'un carton que Michel-Ange lui avait donné: finalement, tout ce que [le maître] attendait de lui s'en est allé en fumée; pris de pitié voyant tous ses efforts, Michel-Ange l'aidait de sa main, mais il n'en profita guère ». Condivi dut tout de même s'intéresser également à la sculpture car on sait qu'il exécuta pour Lorenzo Ridolfi, frère du cardinal déjà mentionné Niccolò Ridolfi, un buste en bronze qui représente Sylla, un autre héros antique que les républicains

58. Ascanio Condivi

L'Épiphanie

Florence, Casa Buonarroti



58

exilés célébraient. Condivi quitta Rome peu après la publication de la *Vie de Michel-Ange Buonarroti*. Ce fut ensuite le jeune sculpteur florentin Tiberio Calcagni qui se rapprocha de Michel-Ange et l'aïda dans l'exécution du *Brutus* (fiche n°18, p. 326) et du groupe de la *Pietà* (fiche n°17, p. 318), mais aussi dans la préparation des dessins pour certains projets architecturaux comme celui, jamais réalisé, de l'église Saint-Jean-des-Florentins à Rome, pour lequel Calcagni put également servir d'intermédiaire entre Michel-Ange et Cosme I^{er}. Vasari ne put nier que Calcagni fut « très aimable et discret » ; et les lettres que celui-ci écrivit au neveu de Michel-Ange, Leonardo, quelques mois avant la mort du maître, alors qu'il s'effrayait de voir son état de santé s'aggraver, confirment tout à fait le jugement de l'Arétin.

C'est encore avec une affection émouvante et une grande discrétion qu'au début de l'année 1563, Calcagni, prévenu par un fidèle serviteur de Michel-Ange, demanda à Leonardo d'intervenir afin de mettre fin à la terrible situation du maître, otage de

deux individus qui l'avaient poussé à vivre chez eux, « Antonio et un certain Pier Luigi [...] qui le traitaient mal et si le maître leur disait quelque chose, ils disaient être les patrons ; ou encore, si quelque gentilhomme venait à la maison pour parler au maître, ils disaient que cela était impossible et ne laissaient entrer personne »... Quelques heures avant que Michel-Ange ne s'éteigne, Calcagni, sincèrement inquiet, s'empressait de prévenir Leonardo : « À Rome, on m'a dit aujourd'hui que maître Michel-Ange se trouvait mal. Je me suis immédiatement rendu chez lui et, malgré tout ce qu'il pleuvait, je l'ai trouvé dehors [...] ; je lui ai dit qu'il me semblait bien inopportun qu'il sorte par un temps pareil. "Que veux-tu que j'y fasse ? Je vais mal et ne trouve nulle part tranquillité." Et jamais plus qu'alors, du fait de ce qu'il disait et de sa mine, je n'ai craint pour sa vie. »

Michel-Ange suscite également un sentiment de dévouement fervent chez François de Hollande, un peintre et miniaturiste portugais qui, venu en Italie

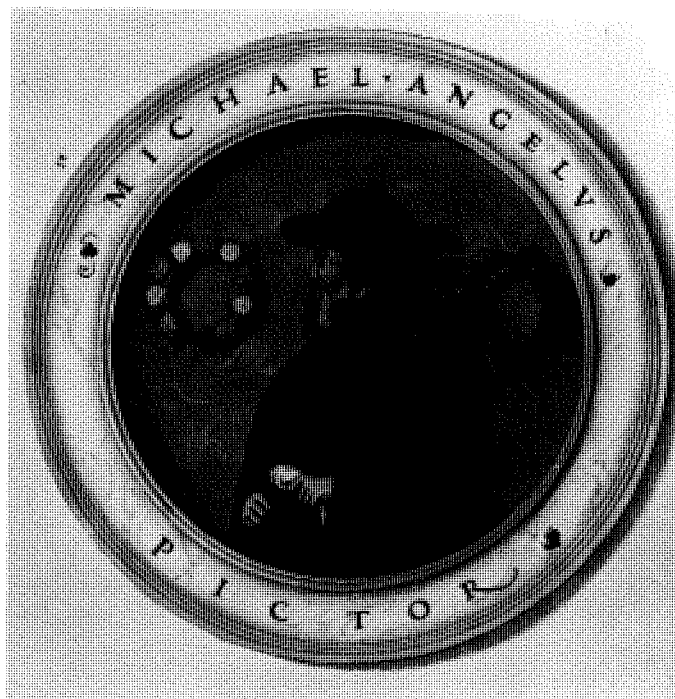
pour un séjour culturel, eut à Rome l'occasion de le rencontrer et de le fréquenter à la fin des années 1530. De retour à Lisbonne, il décida un peu plus tard (1548) de mettre par écrit ses souvenirs et les belles choses qu'il avait apprises pendant son séjour à Rome – des textes dans lesquels Michel-Ange est considéré comme jouant un rôle d'une importance indiscutable sur la scène artistique de l'époque (ill. 59). Dans ses écrits, qui sont des instructions pour la formation de jeunes peintres, François de Hollande le considère comme le modèle le plus excellent « car il est davantage préoccupé par l'immortalité de ses œuvres qu'il ne se soucie de les exécuter selon la volonté de ceux qui ne comprennent pas ». Le peintre portugais voyait dans la conscience intellectuelle et la cohérence avec lesquelles Michel-Ange exerçait son métier d'artiste le sommet de la civilisation italienne de la Renaissance. L'affection sincère n'empêchant pas l'appât du gain, François de Hollande écrivit au maître en 1553 afin de s'inscrire sur la longue liste de tous ceux qui lui deman-

daient une petite esquisse, ou deux lignes de sa main « comme souvenir de [leur] amitié ».

Il y avait ensuite tout un monde de tailleurs de pierre, carriers, travailleurs du marbre et artistes ne réussissant pas très bien auxquels Michel-Ange aimait avoir affaire. Vasari rapporte qu'il était parfois davantage disponible pour « certains hommes qui lui plaisaient » que pour les puissants ; par exemple, pour Domenico di Giovanni di Bertino, dit Topolino, un tailleur de pierre qu'il employa pour les travaux de San Lorenzo, et qui fut le sujet d'anecdotes, ou bien Domenico da Terranuova, surnommé Menighella, pour lequel Michel-Ange prépara affectueusement le modèle d'un crucifix dont son ami réalisa un moulage afin de le reproduire en série, fabriquant de très nombreux exemplaires en carton-pâte pour les vendre aux gens de la campagne (un épisode comme celui-ci permet de comprendre combien la censure exercée à l'encontre de Michel-Ange par des théologiens zélés scandalisés par *Le Jugement dernier* n'était pas véritablement fondée,

59. François de Hollande

*Portrait de Michel-Ange
d'après le manuscrit des
Dialogues de Rome*



59

ceux-ci ayant reproché à ses inventions, non sans hypocrisie paternaliste, d'être incompréhensibles pour le public des fidèles). Menighella était, selon Vasari, « un peintre médiocre et gauche de Valdarno, une personne plaisante; il venait parfois voir Michel-Ange afin qu'il lui fit un dessin de saint Roch ou de saint Antoine qu'il voulait peindre pour les paysans. Le maître, qui avait des difficultés à travailler pour les rois, s'y mettait immédiatement, laissant tout ce à quoi il se trouvait travailler, et réalisait des dessins simples, adaptés à la manière que souhaitait Menighella qui lui fit faire un modèle de crucifix particulièrement beau; il en réalisa des exemplaires en carton et d'autres matières et s'en alla les vendre à la campagne. Ce qui fit beaucoup rire Michel-Ange ». Cet aspect de la personnalité de Michel-Ange, entre la protection et le « patronage », au moins à l'égard de certaines personnes que lui-même, fier d'appartenir à une famille de tradition respectable, considérait comme socialement inférieurs, s'exprime également dans sa correspondance (c'est ce type de

considérations, liées au rang social de sa famille, qui l'amènent, en 1540, à reprocher à son neveu Leonardo Buonarroti de lui avoir envoyé de Florence à Rome des chemises d'un tissu trop grossier « que tout paysan aurait eu honte de porter ».)

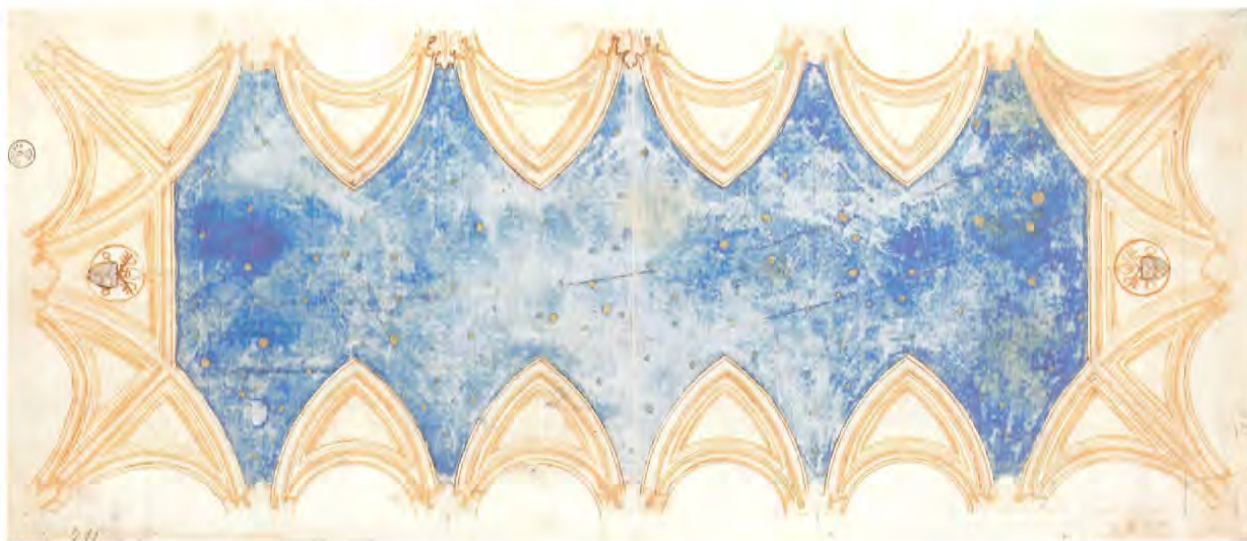
Grâce aux notes de Tiberio Calcagni, nous savons que Michel-Ange, relisant dans sa vieillesse le passage dans lequel *Condivi* décrivait la version finale du tombeau de Jules II et la qualifiait d'« arrangée et refaite », commenta avec contrariété: « Si toutes les choses arrangées étaient comme celles-là! »

Les premiers obstacles qui, déjà longtemps auparavant, en 1506, étaient venus entraver l'exécution du premier projet de tombeau, tellement plus enthousiasmant et grandiose, consistaient en des travaux dont Jules II avait en personne chargé l'artiste, le détournant de cette entreprise: le pape lui imposa de l'interrompre d'abord pour se consacrer à la décoration picturale de la voûte de la chapelle Sixtine (tandis que Jules II demandait à Bramante de démolir l'ancienne basilique Saint-Pierre pour lui



60. Chapelle Sixtine
Rome, Palais du Vatican

61. Pier Matteo d'Amelia
*Projet pour la décoration de la voûte
de la chapelle Sixtine*
Florence, Cabinet des dessins et
des estampes des Offices



61

donner une forme moderne, la chapelle pontificale que son oncle le pape Sixte IV Della Rovere avait fait construire revêtait une importance particulière pour l'exercice liturgique et exigeait de nouvelles interventions); immédiatement après, Michel-Ange dut exécuter une statue de bronze du pontife, destinée à être exposée sur la façade de Saint-Pétrone à Bologne en mémoire de la reconquête de la ville par Jules II qui l'avait reprise aux Bentivoglio, statue que le pape voulait de la main de Michel-Ange. Dans les lettres que l'artiste écrivit pendant l'année 1507, passée à Bologne, il évoque l'urgence de se remettre au projet de sculpture et se rend compte de toute la difficulté technique de la fusion du bronze. Sa seule et unique expérience dans ce domaine avait été celle du *David* en bronze, une œuvre aujourd'hui perdue, que la Seigneurie florentine lui avait commandée en 1502 en hommage au puissant maréchal français, Pierre de Rohan; pour les phases finales de ce travail, Michel-Ange s'était attaché la collaboration d'un autre sculpteur, Benedetto da Rovezzano.

De la même façon, pour le coulage de la grande statue de Jules II, représenté dans l'acte de la bénédiction mais l'épée à la main, Michel-Ange, pour qui ces mois passés à Bologne furent marqués par un « très grand embarras » et des « efforts immenses », dut se faire aider par un maître plus expérimenté en la matière, Bernardo d'Antonio del Ponte, dit Bernardino da Milano (le même artisan qui, en 1509, aurait secouru Giovanni Francesco Rustici pour la fusion des trois statues en bronze de *Saint Jean-Baptiste entre un Lévitte et un Pharisien*, destinées à orner le dessus de la porte du baptistère à Florence). L'effigie énorme, menaçante, de Jules II, de plus de trois mètres de haut, achevée au prix de tant d'efforts, eut une brève existence car en 1511, quand Bologne fut reconquise par les Bentivoglio, la statue fut abattue et détruite par la fureur populaire. Ceux qui la virent à l'époque et en laissèrent une description gardaient le souvenir d'une image très efficace et même inquiétante du redoutable pape guerrier. En avril 1508, Michel-Ange se trouvait de nouveau à

81

Rome, contraint par le pape de concevoir une décoration plus moderne et spectaculaire pour le plafond de la chapelle Sixtine (fiche n°1, p. 154) qui présentait alors une peinture bleue ornée d'étoiles dorées (ill. 61), prévue au cours de la première campagne de décoration mise en œuvre par Sixte IV. Les énergies créatrices frustrées par l'arrêt du travail pour le tombeau furent investies dans l'élaboration de l'extraordinaire projet d'ornementation de la voûte, bien que Michel-Ange eût été contraint d'accepter cette commande. Selon Vasari, le maître « souhaitait terminer la sépulture et la voûte de cette chapelle lui semblait un travail important et difficile; considérant le peu d'expérience qu'il avait des couleurs, il essaya de se libérer du poids de cette commande [...]. Mais plus il refusait, plus le pape affirmait sa volonté ». Une

fois qu'il eut réuni les matériaux pour cette entreprise, et probablement ennuyé par son « manque d'expérience » de la peinture qui alimentait des propos venimeux de la part de l'influent Bramante à son égard, enclin à promouvoir plutôt le jeune Raphaël, originaire comme lui d'Urbino, Michel-Ange s'adressa à son ami Francesco Granacci et fit venir à Rome une équipe de peintres qui l'aiderent à mettre en œuvre l'exécution de l'immense fresque.

Déjà, à l'époque de son premier séjour à Rome, dans sa jeunesse, Michel-Ange avait peint et il lui était arrivé de concevoir des dessins pour des peintures qui devaient ensuite être réalisées par d'autres peintres : une façon de travailler reprise en particulier par Sebastiano del Piombo.

Pendant la période (1497-1498) où il travaillait à *La*



62. Pietro d'Argenta (?)

La Vierge à l'Enfant et saint Jean
Vienne, Gemäldegalerie der
Akademie der Bildenden
Künste

63. Michel-Ange

Tondo Doni (La Sainte famille)
Florence, Galerie des Offices





64. Pietro d'Argenta (?)

Pietà (d'après Michel-Ange)
Rome, Galerie nationale d'art
ancien du Palais Barberini

Madone de Manchester (ill. 8, p. 19), puis à la *Pietà* en marbre (ill. 24 p. 36), Michel-Ange était assisté de Pietro d'Argenta, un peintre qui associait des inventions et suggestions formelles, que lui suggérait le maître, à une façon de peindre rude et tranchante lui venant de sa culture ferraraise d'origine. Parmi les œuvres qui lui ont été attribuées, nous pouvons mentionner le médaillon de *La Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste enfant* (ill. 62), très probablement lié à un dessin de Michel-Ange, qui fut exécuté soit à Bologne, pendant qu'il se consacrait à la statue en bronze de Jules II, soit à Rome quand l'artiste recrutait des aides pour la fresque de la chapelle Sixtine. Francesco Granacci avait amené de Florence pour ce chantier un groupe de peintres dont certains avaient une profonde admiration pour Michel-Ange comme, par exemple, Giuliano Bugiardini ou Aristotile da Sangallo, mais qui, inévitablement, ne répondaient ni à ses attentes ni à ses exigences. Vasari raconte ainsi une tentative avortée de créer une sorte d'atelier: « [Michel-Ange] leur

fit commencer certaines choses pour essayer. Mais le résultat de leurs efforts étant si loin de ce qu'il désirait et ne le satisfaisant pas, il se résolut un matin à jeter tout ce qu'ils avaient fait. Il s'enferma dans la chapelle et ne voulut jamais leur ouvrir. [...] C'est ainsi que, honteux, ils s'en retournèrent à Florence. Michel-Ange décida de ce fait d'exécuter cette œuvre seul. »

L'artiste continua en effet presque seul cet immense chantier. Il commença à peindre la première partie de la voûte en 1508 et, malgré une interruption des travaux due à la suspension du paiement par le pape, il réussit à achever la décoration à la fin de l'année 1512, à temps pour que Jules II puisse la voir avant de mourir en février de l'année suivante.

Le projet de Michel-Ange libérait complètement le plafond de l'imposant cycle du xv^e siècle des murs de la chapelle et concevait une œuvre tout à fait autonome: le génie de la composition, l'exceptionnelle diversité des inventions dans les figures, la magnificence des parties décoratives, la plasticité et la

force imaginative de la peinture étaient sans précédent et les contemporains de l'œuvre perçurent cela immédiatement. L'ornementation de la voûte se déploie à la fois horizontalement, le long de la plate-bande centrale où, dans la dimension qui s'ouvre au-delà de la membrure fictive ornée en marbre, des épisodes de la *Genèse* sont représentés, et verticalement, suivant la succession des travées; c'est en effet à cette orientation que répondent, par exemple, non seulement les sibylles et les prophètes assis sur des trônes de marbre – avec, sous chacun d'eux, un Amour debout tenant une cartouche où leur nom est inscrit –, les arcades triangulaires et les lunettes qu'occupent les figures des ancêtres du Christ, mais aussi les anges nus (les *ignudi*) de la bande centrale qui se penchent pour soutenir des médaillons de faux reliefs en bronze, les maintenant à l'aide de rubans colorés. Les pendentifs aux quatre angles, où sont représentés des épisodes bibliques avec des raccourcis particulièrement étonnants, raccordent suivant les deux diagonales qui la traversent la vaste

surface peinte, la maintenant presque en tension et la détachent définitivement des parois en dessous, sans qu'existe un lien entre les programmes iconographiques respectifs.

Les années où il travailla à la voûte furent pour Michel-Ange très éprouvantes. Pendant l'hiver 1509, il confiait dans une lettre à son frère Buonarrotto: « Je me donne ici beaucoup de peine et ressens une grande fatigue physique; je n'ai aucun ami et je n'en veux non plus avoir. Je n'ai pas même le temps de manger à ma faim. »

Cette fatigue physique liée à l'exécution de la fresque de la chapelle Sixtine est le sujet d'une poésie composée pendant cette période, dans laquelle l'artiste décrit avec une ironie amère les déformations physiques engendrées chez lui par le fait de travailler longuement la tête renversée pour peindre cette surface courbe, penché en arrière, la poitrine en avant comme celle d'une harpie. Il conclut en protestant une fois encore de ne pas se sentir tout à fait peintre.





66

66. Michel-Ange

Étude pour la voûte Sixtine et le tombeau de Jules II
Oxford, Ashmolean Museum,
P 297 recto

67. Michel-Ange

La Sibylle de Libye
Rome, Palais du Vatican,
Chapelle Sixtine

88

La voûte est finalement découverte et présentée au public le jour de la Toussaint de l'année 1512 et, compte tenu des accords passés en mai de l'année suivante avec les héritiers de Jules II, Michel-Ange put recommencer de travailler à la sépulture, cette fois suivant un nouveau projet, redimensionné mais toujours grandiose (fiche n°10, p. 256). Les conséquences sur le plan créatif apparaissent clairement dans une feuille conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford (ill. 66), que l'artiste utilisa pour étudier à la sanguine la figure du petit garçon à gauche de *La Sibylle de Libye* et sur laquelle il esquaissa ensuite à la plume quelques idées pour les statues des *Prisonniers* du tombeau (de ces idées, deux ont pris forme, qui se trouvent aujourd'hui au Louvre, voir la fiche n°12, p. 276).

Son rapport à la peinture ne s'est cependant pas interrompu au cours de la période où, entre la fin du pontificat de Jules II et les années qui suivirent l'arrivée du pape Léon X en mars 1513, Raphaël s'imposait comme le maître indiscuté sur la scène artis-

tique romaine; une position d'excellence à laquelle il était parvenu aussi grâce à son impressionnante capacité à assimiler et réinterpréter les irrévocables nouveautés figuratives de la voûte, sans contradictions, sans traverser de crise ni en rester écrasé. Dès avant que la fresque de la chapelle Sixtine ne fût terminée, Raphaël avait déjà pu rivaliser avec les inventions de Michel-Ange, par exemple en transformant les figures tout à la fois monumentales et pleines d'énergie des nus michelangélesques en la « grâce » majestueuse de sa *Madone d'Alba* (ill. 68). C'est dans cette conjoncture que se situe l'amitié de Michel-Ange avec Sebastiano Luciani (dit del Piombo à partir de 1531), un peintre qui, ainsi que le jeune Titien, s'était formé à Venise avec Giorgione et qui, après la mort de ce dernier en 1510, avait suivi à Rome l'année suivante le puissant banquier siennois Agostino Chigi. Celui-ci le mit immédiatement au travail, aux côtés de Raphaël, sur la décoration picturale de sa villa sur le Tevere (appelée par la suite la Farnésine), dans une confrontation voulue entre



les manières tellement différentes des deux artistes (ill. 69 et 70). Vasari voit dans les épisodes mythologiques très colorés peints là par Sebastiano Luciani une « poésie d'une manière qu'il avait apportée de Venise, très différente de celle que les valeureux peintres de cette époque employaient à Rome ».

Le lien avec la peinture est pour Michel-Ange radicalement et existentiellement moins exclusif que son rapport à la sculpture en cela qu'il est davantage prêt à partager son propre travail d'invention avec ses amis peintres. Dans le milieu de l'art moins aimé de la peinture, il lui est possible non seulement d'éduquer des « protégés » médiocres ou improvisés, mais aussi de dialoguer avec des artistes tout à fait autonomes comme Sebastiano Luciani ou, un peu plus tard, Pontormo et Daniele da Volterra.

Tandis que dans la Rome de Léon X l'opposition entre la « profondeur de Michel-Ange » et la « grâce de Raphaël » ne cessait de grandir, comme le raconte encore Vasari, mais aussi la « guerre » entre Sebastiano Luciani et le Sanzio dans tous les genres

de peinture, des cycles décoratifs dans les chapelles des églises aux portraits des retables, l'ancien élève de Giorgione se liait d'une amitié affectueuse et partisane à Michel-Ange – en témoignent également les lettres qu'ils échangèrent –, commençant alors à mêler à la matière souple et riche de sa peinture de tradition vénitienne les élans créatifs que le maître lui fournissait avec ses dessins. De la part de Michel-Ange, c'était une façon de répondre, avec détachement et de loin, alors qu'il était rentré à Florence, aux provocations romaines de Raphaël.

Parmi les premiers résultats de leur amitié, il y a la complainte nocturne (fiche n°2, p. 178) que Sebastiano del Piombo peignit pour la chapelle de Mgr Giovanni Botonti, un personnage influent de la curie romaine, dans l'église Saint-François à Viterbe. Là, l'élan plastique de la Vierge, que l'artiste emprunte à un dessin que Michel-Ange lui fournit autour de 1513, encore très proche du monde de la voûte de la chapelle Sixtine, est atténué par la « naturalité » du paysage éclairé par la lune, sur un fond

68. Raphaël

Étude pour *La Madone d'Alba*,
Lille, Musée des Beaux-Arts,
inv. PL. 456 verso

69. Sebastiano del Piombo

Polyphème
Rome, La Farnésine

70. Raphaël

Galatée
Rome, La Farnésine









71. Raphaël

La Transfiguration du Christ
Rome, Pinacothèque du Vatican

72. Sebastiano del Piombo

La Résurrection de Lazare
Londres, National Gallery



72

où flamboient des couleurs et des effets de lumière. À partir de ce moment, la collaboration de Michel-Ange et de Sebastiano est continue, s'inscrivant dans une polémique persistante avec l'hégémonie de Raphaël et de son atelier sur la scène artistique de Rome et de Florence. Le peintre vénitien reçoit de son ami des inventions et des dessins pour différents travaux comme la décoration de la chapelle du riche marchand florentin Francesco Borgherini à San Pietro in Montorio à Rome (fiche n°4, p. 192), mais aussi pour un prestigieux retable avec *La Résurrection de Lazare* (fiche n°3, p. 184) – à exécuter en concurrence avec Raphaël et sa *Transfiguration du Christ*, une véritable compétition organisée par le cardinal Jules de Médicis –, ou encore pour *La Nativité de la Vierge* destinée à l'autel de la chapelle décorée par Raphaël et son atelier pour Agostino Chigi à Santa Maria del Popolo (ill. 75), et *La Résurrection du Christ*, commandée par le même banquier siennois pour sa chapelle de l'église Santa Maria della Pace, également déjà décorée par le Sanzio (ill. 73 et 74). Les lettres

échangées avec Michel-Ange ne sont pas seulement une nouvelle preuve de son dévouement à l'artiste : elles aident en outre à comprendre le rapport qu'il pouvait y avoir entre eux ; par exemple, en 1518, del Piombo écrit à son ami qui se trouvait alors à Florence pour commenter deux tableaux que Raphaël venait de terminer et qu'il s'apprêtait à envoyer au roi de France : *La Sainte Famille de François I^{er}* et *le Saint Michel*, aujourd'hui au Louvre, dans lesquels Raphaël, sous l'influence des récents passages de Léonard de Vinci à Rome entre 1513 et 1516, avait expérimenté des clairs-obscurs vigoureux dont del Piombo lui dit que l'on ne peut « imaginer chose plus contraire à votre opinion [...]. Je ne vous dirai rien d'autre que les figures semblent avoir été à la fumée, ou paraissent faites de fer qui luit, toutes claires et toutes noires ».

De nombreuses œuvres de del Piombo, au cours de son activité romaine, furent exécutées à l'aide de techniques inhabituelles, de la peinture à l'huile appliquée sur le mur, mais aussi à fresque, à l'utilisa-



73. Michel-Ange

Étude pour une *Résurrection du Christ*

Londres, British Museum,
inv. 1887-5-2-119

74. Michel-Ange

Étude pour une *Résurrection du Christ*

Windsor Castle, Royal
Library



74

tion de feuilles d'ardoise comme support pour des peintures mobiles : des choix qui dépendent de ses recherches pour donner à la peinture une durabilité comparable à celle de la sculpture ; ces recherches sont liées au dialogue de l'artiste avec Michel-Ange et aux convictions du maître sur ce qui en faisait un art « supérieur ».

Après la disparition prématurée et soudaine de Raphaël (en 1520), ce sont les élèves du Sanzio qui rivalisent avec del Piombo ; mais l'artiste vénitien réussit à être très respecté à l'époque de Clément VII, en partie grâce à son rapport privilégié avec Buonarroti. Les violences du sac de Rome et les situations qui en ont résulté furent un terrible choc pour del Piombo qui, au début de l'année 1531, écrivait à Michel-Ange combien ces événements l'avaient bouleversé, anéantissant irrémédiablement toute son ambition : « Aujourd'hui, mon ami, que nous avons affronté l'eau et le feu et éprouvé tant de choses auxquelles nous n'aurions jamais pensé, nous remercions Dieu de toute chose, et le peu de vie qui nous reste,

consommons-la dans la plus grande tranquillité qui se peut : en faisant bien peu de cas des actions de la fortune, tant elle est triste et douloureuse ». Revenu à la tranquillité, del Piombo ralentit de plus en plus son rythme de travail, passant plutôt ses journées à converser agréablement ou à « rêvasser » sur les techniques de la peinture.

À cette époque, les informations que nous possédons sur ses relations avec Michel-Ange commencent à se faire plus rares. Une de leurs dernières collaborations semble être la *Pietà* sur ardoise, peinte pour le chancelier de l'empereur Charles Quint, Francisco de los Cobos, au cours des années 1530, exécutée par del Piombo à partir d'une très belle étude de son ami comme modèle pour le buste et la tête du Christ (fiche n°9, p. 250). L'intermédiaire dans la commande de cette œuvre avait été Ferrante Gonzague, le fils cadet d'Isabelle d'Este, devenu à cette époque une personnalité de premier plan du gouvernement impérial. Exaspéré par la lenteur et la négligence de Sebastiano del Piombo qui, qua-



75

75. Sebastiano del Piombo
La Nativité de la Vierge
 détail, Rome, Santa Maria del
 Popolo

76. Guglielmo della Porta
Monument funéraire de Paul III
 Rome, Saint-Pierre

77. Michel-Ange
*Projet pour la façade de San
 Lorenzo*
 Florence, Casa Buonarroti
 inv. 43a

**78. Modèle en bois pour la
 façade de San Lorenzo
 Florence, Casa Buonarroti**

98

tre ans après la commande, était encore bien loin de pouvoir livrer le travail, Ferrante s'efforça en 1537 de faire en sorte que Michel-Ange remplace son ami vénitien dans la réalisation de l'œuvre.

Vasari, toujours aussi peu bienveillant à l'égard des artistes autres que lui-même en contact étroit avec Buonarroti, raconte que l'amitié avec del Piombo prit brusquement fin quand Michel-Ange, en 1533-1534, eut entrepris de décorer les retables de la chapelle Sixtine. Le peintre vénitien, contrariant l'intention du maître de peindre à fresque, aurait convaincu le pape de lui imposer d'exécuter la peinture à l'huile: après avoir enlevé la préparation spéciale des supports voulue par del Piombo et réalisé le nouvel enduit « de façon à pouvoir peindre à fresque, Michel-Ange se mit au travail, mais en n'oubliant pas l'injure qu'il lui semblait avoir reçue de la part de del Piombo qu'il détesta presque jusqu'à la fin de ses jours ». Toutefois, lors de la disparition de son ami, en 1547, Michel-Ange mit tout en œuvre pour que la place de del Piombo ne soit pas attribuée au grand

Titien, qui pourtant la convoitait, mais à un protégé de del Piombo, le jeune sculpteur lombard Guglielmo della Porta. Michel-Ange s'était aussi pris d'affection pour cet artiste « fier et très assidu » (Vasari) et l'avait introduit dans l'entourage du nouveau pape Paul III Farnèse et de son ambitieuse famille. Selon le témoignage de Vasari, della Porta aurait rapidement détesté Michel-Ange à partir du moment où, à la mort du pontife en 1549, le sculpteur lombard reçut la commande de sa sépulture monumentale. Buonarroti, en tant qu'architecte de la construction de Saint-Pierre, aurait alors vivement déconseillé à della Porta de la placer sous la tribune de la basilique, c'est-à-dire dans une position à la fois très éminente et d'un grand encombrement, annonçant la difficile mise en œuvre de ce tombeau qui, en effet, ne fut réalisé que des dizaines d'années plus tard et n'aurait trouvé un emplacement définitif qu'au XVII^e siècle. Ce monument (ill. 76) était cependant un grand hommage aux tombeaux médicéens de Michel-Ange et il en sanctionnait la valeur exemplaire aux yeux de

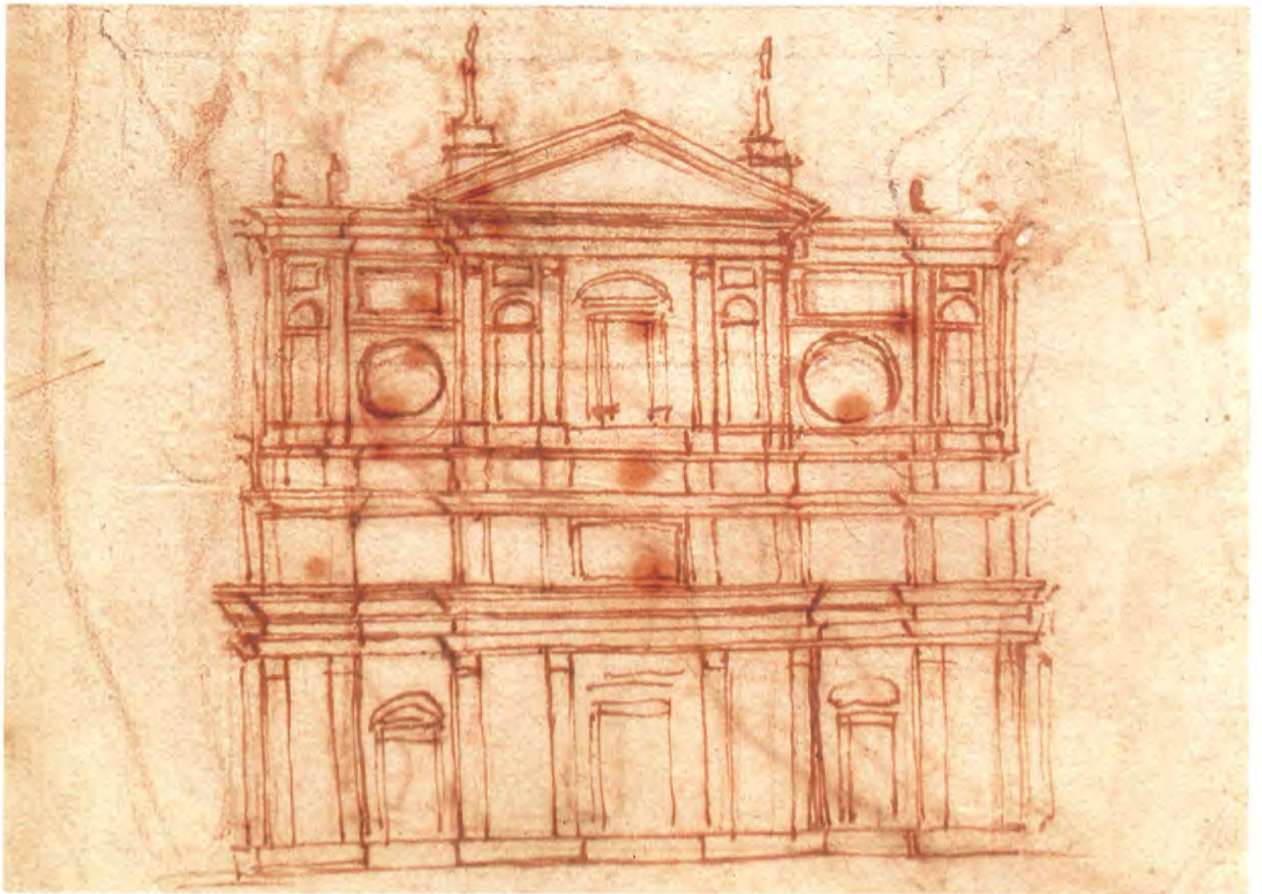


PAVLO·III
FARNESIO·PONT
OPT·MAX

toute nouvelle génération de sculpteurs : les statues allégoriques des Vertus, élégamment disposées par della Porta sur les volutes du sépulcre, proposaient une interprétation pleine de virtuosité, mais plus accessible, des personnifications colossales des parties du jour des tombeaux des Médicis et de la tension inquiète que ces corps de marbre exprimaient par rapport aux courbes souples des sarcophages sur lesquels ils devaient trouver place.

Au cours de cette même période (1516-1517), alors qu'à Rome la compétition entre Raphaël et Sebastiano battait son plein, le peintre d'Urbino intervenait également dans les projets florentins de Michel-Ange, alors engagé par le pape Léon X et le cardinal Jules de Médicis pour la réalisation de la façade de

la basilique San Lorenzo à Florence, église traditionnellement liée à la famille des Médicis et à son mécénat. Bien que Raphaël et d'autres (dont Antonio et Giuliano da Sangallo, Jacopo Sansovino, Baccio d'Agnolo) eurent concouru pour que cet important projet leur soit attribué, le travail fut entièrement confié à Michel-Ange. L'artiste qui, comme il l'écrivit dans une lettre de 1517, était convaincu de pouvoir réaliser une œuvre qui fût à la fois « de l'architecture et de la sculpture, le miroir de toute l'Italie », fut confronté à cette occasion pour la première fois à des problèmes de composition architecturale. Il imagina d'appliquer sur la façade de la basilique une sorte de rideau de marbre inspiré de l'architecture antique et pourvue d'un splendide décor plastique, qui se rabattait sur les côtés de façon à



caler le corps de l'église. Son projet pour la façade de San Lorenzo naissait de l'expérience tout juste achevée de l'exécution du tombeau de Jules II qui, avec le contrat de 1516, avait été repensé et redéfini comme un ensemble architectural à parois. C'est en effet seulement à partir des accords passés en 1516 avec les héritiers de Della Rovere que Michel-Ange commença à parler du tombeau en termes de « construction » ou d'« édifice », très proches de ceux (« édifice ou nouvelle construction ») qui, dans le contrat correspondant, désignent l'« emmurement de la façade de San Lorenzo ». Ce projet de façade ne fut jamais mis en œuvre du fait que, dès 1519, Léon X laissa cette entreprise de côté, et qu'à la fin de cette même année, le cardinal de Médicis engagea l'artiste pour les travaux de la Nouvelle Sacristie.

Léon X prend la décision de construire, en annexe de la basilique San Lorenzo, un mausolée destiné à abriter les sépulcres de quelques-uns des membres les plus éminents de sa famille (fiche n°5, p. 206), à un moment de crise où l'exigence d'une entreprise commémorative en l'honneur de la dynastie des Médicis est particulièrement forte, au lendemain de la mort soudaine, en 1519, de son neveu Laurent de Médicis qui, en 1513, avait instauré à Florence un régime despotique et violent, laissant dans la ville un mécontentement diffus. L'ambition et l'abus de pouvoir de Laurent qui, en 1517, avait usurpé aux Della Rovere le titre de duc d'Urbino, et auquel Nicolas Machiavel consacra son traité de politique *Le Prince*, avaient ranimé le souvenir, encore proche dans le temps, des Borgia, profondément haïs.



La nouvelle chapelle, que Michel-Ange conçut en se confrontant au modèle de l'Ancienne Sacristie construite dans les années 1420 par Filippo Brunelleschi, était destinée à abriter les monuments funéraires de Laurent, du duc Julien (mort en 1516), frère de Léon X, du père de ceux-ci, Laurent le Magnifique (mort en 1492), et de leur oncle Julien (disparu en 1478). La conception et la construction de la nouvelle chapelle funéraire, qui, comparée à celle de Brunelleschi, mettait fortement l'accent sur les tensions verticales, avaient déjà été menées à bien fin 1523. Les proportions, les solutions imaginatives et les éléments architecturaux mis en œuvre dans l'articulation plastique des parois du *sacellum* sont également le fruit de l'absolue liberté mentale avec laquelle l'artiste s'était mesuré à la grammaire et aux ordres de l'architecture classique. Et le traité de Vitruve, *De architectura*, lu avec difficulté avec l'aide d'un ami connaissant le latin, est probablement à l'origine de l'idée de décorer la haute chapelle de la Nouvelle Sacristie de grotesques et d'applications exécutées selon







80

80. Michel-Ange

*Tombeau de Julien de Médicis,
duc de Nemours*
détail, Florence, San Lorenzo,
Nouvelle Sacristie

la technique à l'ancienne du stuc (confiées en 1532 à un artiste précédemment lié à l'atelier de Raphaël, Giovanni da Udine, mais par la suite supprimées). Après une période de difficultés liées à un manque de moyens financiers, l'exécution des monuments funéraires ne put commencer qu'après l'élection du cardinal Jules de Médicis comme pape, sous le nom de Clément VII, en novembre 1523. À travers un processus de réélaboration progressive qui mettait à profit l'expérience du tombeau de Jules II, Michel-Ange parvint à concevoir trois tombes à parois : du point de vue du prêtre à l'autel, celle du duc Laurent se trouve à droite, celle du duc Julien à gauche, et en face, pivot de l'ensemble, le monument sépulcral des deux ancêtres du XV^e siècle, dits les Magnifiques. Seule une partie de la décoration sculptée, conçue par Michel-Ange et qui jouait sur un principe de différentes paires d'éléments opposés et complémentaires à la fois, aurait été achevée.

Les six statues qui ornent aujourd'hui les deux tombes des ducs furent rapidement mises en œuvre, en-

tre 1524 et 1527, une période au cours de laquelle l'artiste engagea une équipe de collaborateurs pour les travaux architecturaux et ornementaux, faisant face aux pressions du pape Clément qui aurait voulu hâter l'achèvement de l'œuvre et insistait pour que le maître recoure également à de nombreux aides pour l'exécution des sculptures.

Les personnifications de *La Nuit* et du *Jour* et celle de *L'Aurore* et du *Crépuscule* sont respectivement associées aux deux statues commémoratives de Julien et de Laurent, qui ne visent en aucune façon à faire le portrait de ceux-ci. D'autres sculptures prévues pour les deux sépulcres ne furent jamais achevées, comme les paires de statues des dieux fluviaux qui auraient dû se trouver en bas, sur les côtés du sarcophage, ou les personnifications des éléments qui, selon Vasari, devaient soutenir dans les niches les effigies en marbre des défunts. Le programme ornemental du mausolée des Médicis se fonde sur l'idée que la renommée permette à la mémoire des deux ducs de survivre malgré l'action destructrice

81. Michel-Ange

*Tombeau de Julien de Médicis,
duc de Nemours*
détail, Florence, San Lorenzo,
Nouvelle Sacristie



81

du temps, évoquée par les personnifications des moments du jour. Sur un dessin (aujourd'hui conservé à Londres, au British Museum) comprenant une étude pour le double tombeau des Magnifiques, jamais mis en œuvre, Michel-Ange nota cette observation : « La renommée tient les épitaphes au repos, elle ne va ni en avant, ni en arrière car ce sont des morts et ils ont cessé d'œuvrer », et Vasari commentait que, dans les monuments des deux Médicis, l'artiste « voulut que toutes les parties du monde s'y trouvent ».

Parmi les nombreux collaborateurs que Michel-Ange employa à cette occasion, il y avait Niccolò Tribolo, qui aurait dû exécuter les statues de *La Terre* et du *Ciel* prévues pour les niches à côté de celles de Julien, ainsi que les sculpteurs Giovanni Angelo Montorsoli et Raffaello da Montelupo, à qui reviennent respectivement, sur le modèle du maître, les deux statues des saints protecteurs de la famille des Médicis, saint Cosme et saint Damien, destinées à prendre place sur le sépulcre des deux Magnifiques aux côtés de *La Vierge à l'Enfant*.

Cette dernière, à la fois puissante et extraordinairement dynamique, entièrement construite selon des plans en diagonale et des raccourcis raides, devait constituer le pieux pivot de l'ensemble sculpté à l'intérieur de la chapelle, attirant sur elle les regards de Julien de Médicis, de Cosme et de Damien, mais aussi l'attention du prêtre célébrant la messe derrière l'autel.

La charge d'énergie qui traverse *La Vierge à l'Enfant*, son enfant herculéen qui se tourne vers l'intérieur pour se nourrir annoncent, en sculpture, le style michelangélesque des parties hautes du *Jugement dernier*, dans les deux lunettes où des anges portent les symboles de la passion du Christ, exécutées en premier (fiche n°16, p. 302).

Malgré le soin et l'insistance avec lesquels Clément VII suivit l'exécution des travaux de la Nouvelle Sacristie et de la bibliothèque de San Lorenzo (fiche n°6, p. 230), acceptant de pardonner à l'artiste, pourvu qu'il se remette à l'œuvre, sa participation engagée à la défense de la République florentine

pendant le siège de 1529-1530, la préparation de la chapelle fut suspendue et les statues des tombeaux médicéens restèrent inachevées, à différents stades d'avancement, telles que Michel-Ange les avaient laissées quand il quitta définitivement Florence en 1534. Au mois de septembre de la même année, l'artiste arriva à Rome : la volonté du pape de lui confier la nouvelle décoration du mur de l'autel de la chapelle Sixtine lui donnait un prétexte inattaquable pour fuir Florence. Gouvernée depuis 1532 par le despotique duc Alexandre, ennemi féroce de Michel-Ange, que le jeu des équilibres politiques imposés en Italie par Charles Quint avait amené au pouvoir, la ville était en effet devenue dangereuse. Après l'assassinat du duc, en 1537, Cosme I^{er} de Médicis, fils de Giovanni dalle Bande Nere, lui succéda.

C'est Vasari qui, peu avant la disparition de Michel-Ange, aurait disposé les marbres de la Nouvelle Sacristie comme nous les voyons aujourd'hui, intervenant dans le cadre d'une initiative d'une valeur symbolique particulière pour le régime ducal de Cosme I^{er}, l'artiste arétin étant devenu un réalisateur très habile de son appareil culturel. La distance que Michel-Ange conserva vis-à-vis de Florence pendant les trente dernières années de sa vie, retranché à Rome au service des papes ayant succédé à Clément VII (Paul III, Jules III, Marcel II, Paul IV et Pie IV), constituait un revers évident et grave dans le système de propagande de Cosme I^{er} : les hommes de lettres et les intellectuels les plus proches du régime ducal, comme Benedetto Varchi, le puissant Vincenzo Borghini ou Vasari lui-même, y répondi-

**82. Michel-Ange**

*Julien de Médicis, duc de
Nemours*
Florence, San Lorenzo,
Nouvelle Sacristie

rent en rattachant par écrit la renommée de Buonarroti à ses racines florentines et médicéennes. Ainsi, la décision de terminer *in extremis* la préparation du mausolée médicéen, que l'artiste avait interrompu, était le fait de la fondation de l'Académie florentine des arts du dessin, une institution voulue par Vasari, née sous la protection ducal et qui, comme l'a noté Giovanni Previtali, « consacrait l'alliance stable entre le nouveau pouvoir et l'ancienne corporation ». Dans le rapport de Vasari à Michel-Ange, cette aptitude à tirer avantage de l'orchestration du mythe de l'artiste, comme champion des arts du dessin et sommet de la tradition figurative de Florence, se mêle à un certain point à l'admiration sincère et sans limites qui avait marqué l'artiste arétin dès sa jeunesse, précisément lors de la rencontre avec les

œuvres florentines du maître, et avec la Nouvelle Sacristie en particulier. Dans un de ses deux premiers tableaux, le portrait du duc Alexandre, Vasari avait immédiatement cherché à reprendre le modèle de la pose admirablement élégante et fière de la statue de Julien (ill. 82 et 83). Dans l'édition de la biographie de Buonarroti parue en 1568, alors qu'il avait disparu depuis quatre ans, Vasari situait son propre début sur la scène florentine au milieu des années 1520, à l'ombre de l'entreprise du mausolée médicéen, alors que Michel-Ange lui-même aurait veillé à son éducation artistique en l'introduisant à l'âge de quatorze ans dans l'atelier d'Andrea del Sarto. Vasari terminait sa lettre à Michel-Ange, dans laquelle il lui demandait des indications pour l'installation des sculptures de la chapelle San Lorenzo,

83. Giorgio Vasari

Portrait d'Alexandre de Médicis
Florence, Galerie des Offices



84. Federico Zuccari
Artistes s'exerçant dans la
Nouvelle Sacristie
Paris, Musée du Louvre,
inv. 4554

108

en disant qu'il n'existait pas d'artiste dans les nouvelles générations « qui n'ait appris ce qu'il sait dans cette sacristie ».

L'épilogue de la décoration des tombeaux médicéens fait suite à une initiative analogue: en effet, l'artiste ayant définitivement quitté Florence, le vestibule de la bibliothèque conçue par Michel-Ange à la demande de Clément VII pour le couvent attenant à la basilique San Lorenzo, et destinée à abriter les nombreux ouvrages réunis par Laurent le Magnifique, et transmis à Jean de Médicis, était resté inachevé et ne possédait pas encore la célèbre salle prévue par le maître comme accès à la salle de lecture (fiche n°6, p. 230). Dès les années 1540, exauçant la volonté de Cosme I^{er} qu'il termine cette autre entreprise emblématique du mécénat médicéen, Niccolò Tribolo, qui ne pouvait concevoir l'extraordinaire système de rampes imaginé par Michel-Ange, avait cherché à obtenir du maître des indications sur le modèle à suivre pour assembler les pierres déjà taillées. À cette occasion, l'artiste s'était soustrait à





la demande et encore en 1555, quand Vasari revint à la charge avec les mêmes intentions, Buonarroti resta évasif et répondit ne plus se souvenir que vaguement du projet de l'escalier, comme dans un rêve évanescent. Ce n'est qu'en 1559 qu'il céda aux pressions et consentit à fournir à Bartolomeo Ammannati, alors architecte en charge de San Lorenzo, des instructions et un modèle en terre cuite.

Au lendemain de la mort de Michel-Ange, un autre épisode eut lieu, qui illustre bien comment Giorgio Vasari contribua à promouvoir le culte de l'artiste comme figure suprême de la tradition artistique florentine et du mécénat médicéen. Répondant peut-être à un désir du maître, dont il était resté très proche jusqu'à la fin, Daniele da Volterra voulut intégrer au sépulcre de Michel-Ange les statues que celui-ci avait sculptées pour le tombeau de Jules II et qui étaient restées inutilisées dans son atelier de la via Mozza à Florence: la *Victoire* et les quatre *Prisonniers* (fiches 13 et 14, pp. 282 et 290); dès mars 1564, Vasari intervint pour s'y opposer, déterminé

à faire en sorte que le neveu du maître, Leonardo Buonarroti, livre plutôt ces œuvres à Cosme I^{er} et que le projet du monument funéraire de l'artiste revienne aux initiatives plus officielles de l'Académie florentine du dessin. C'est ainsi que le groupe allégorique de la *Victoire*, si représentatif de la « tragédie de la sépulture » et dans lequel le maître avait laissé une de ses expérimentations les plus élaborées de la figure « en spirale » – qui devait devenir un élément fondamental du langage maniériste –, finit par se transformer en une pièce illustre du salon des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio, à Florence, alors restructuré sous la direction de Vasari. C'est aussi dans le cadre de cette habile stratégie commémorative qu'eurent lieu les obsèques de Michel-Ange, célébrées le 14 juillet 1564 à l'église San Lorenzo avec des décors de cour construits par des artistes affiliés à l'Académie du dessin de Vasari; le monument funéraire fut élevé à Santa Croce (ill. 85) à partir d'un dessin de Vasari lui-même: là, comme répondant sur le plan monumental à la biographie

85. Giorgio Vasari

Monument funéraire de Michel-Ange

Florence, Santa Croce

86. Michel-Ange

Tizio

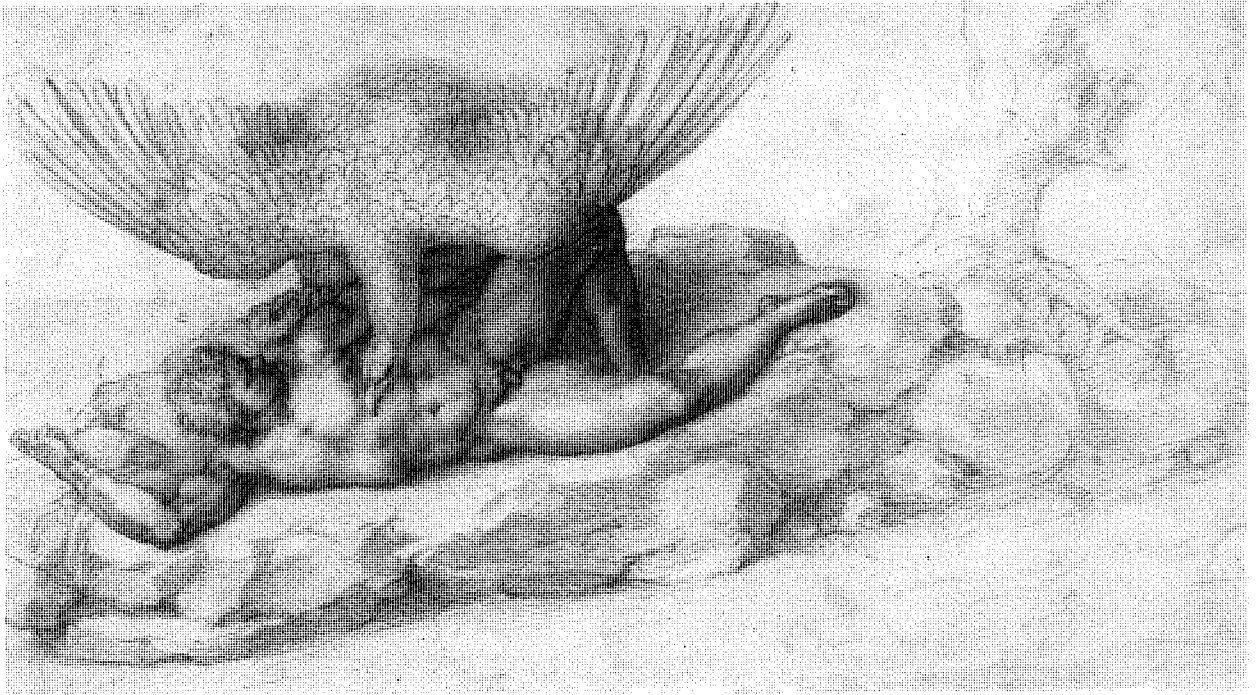
Windsor Castle, Royal Library
inv. 12771 recto

87. Michel-Ange

L'Enlèvement de Ganymède
Cambridge (Mass.), Fogg Art
Museum, inv. 1955:75



ANGLO BONANNI
SIMONIORUM FAMILIA
PICTORUM ARTE PLETO
OMNIBUS NOTIS
NON SENSU SED AMANTISS. ET DE SE OPTIME MERITO
FRANSHATI ROMANUS OSSIBUS IN HOC TEMPO AIOR
SVOI SEPVLGRO CONDITIS. CHORISTAE S. PAVLI COEMET.
M. DC. LXXV. OCT. 15.
M. DC. LXXV. OCT. 15.



86

112

que l'historiographe arétin avait consacré à Buonarroti, le buste qui représente le maître surplombe les personnifications des trois arts du dessin disposées sur la base d'un sarcophage qui rappelle celui de la Nouvelle Sacristie. Un peu avant, alors que les obsèques florentines se préparaient, Benvenuto Cellini s'était féroce, mais en vain, opposé à Vasari et aux autres associés de l'Académie pour qu'une place particulièrement éminente soit donnée à la statue allégorique de la sculpture sur l'imposant catafalque élevé à San Lorenzo.

En 1547, alors que l'académicien florentin Benedetto Varchi demandait à Michel-Ange ce qu'il pensait de la comparaison entre peinture et sculpture, le maître avait répondu être convaincu que « la sculpture était la lanterne de la peinture ». Le degré différent de tension existentielle avec laquelle l'artiste pratiqua ces deux arts aide à comprendre pourquoi il ne collabora avec d'autres artistes presque exclusivement que dans le domaine de la peinture et du

dessin, dans lequel affleurent même des propensions didactiques. Le maître, pour qui le processus graphique jouait un rôle fondamental dans le travail de la création, recommandait avant tout aux garçons qui fréquentaient son atelier de ne pas cesser de s'exercer au dessin : par exemple, il écrivit en avril 1518 à Pietro Urbano, son « protégé » et aide, de « ne jamais manquer de dessiner » ; et vers 1533, s'adressant à Antonio Mini qui, depuis une dizaine d'années, remplissait les mêmes fonctions que son prédécesseur, dans une note prise sur une feuille aujourd'hui conservé au British Museum, Michel-Ange l'exhortait ainsi : « Dessine Antonio, dessine, dessine, ce n'est pas perdre du temps. » Parmi les jeunes auxquels il apprenait à dessiner, il y avait aussi Andrea Quaratesi, le patricien florentin dont le maître fit un portrait magnifique à la pierre noire (ill. 4, p. 14), et Tommaso de Cavalieri, un garçon romain de bonne famille qui aurait rapidement joué un rôle central dans la vie de l'artiste. En cadeau, Michel-Ange exécuta pour lui un ensemble de





torneo sequestro scizzo non piace d'altro a un bino
che se albi tempo da corroni fatto unni ho d'una d'una
in parca si e se in mare e uogliate f'ho se fin' a un
...

dessins éclatants, de caractère mythologique et allégorique, sur le thème de la passion amoureuse (ill. 86 à 89), le même sujet que celui des poésies que l'artiste composa, toujours pour Tommaso. Celui-ci restera à son tour proche de Michel-Ange et continuera de s'occuper, après sa disparition, du grand chantier lié à la conception architecturale et monumentale de la place du Capitole. Une caractéristique commune aux dessins que Michel-Ange prépara pour d'autres artistes est qu'il s'agit d'inventions concentrées exclusivement sur le motif des figures, excluant totalement d'autres motifs de la composition. Les projets graphiques fournis à Sebastiano del Piombo, Jacopo Pontormo, Daniele da Volterra, Ascanio Condivi et Marcello Venusti appartiennent à ce genre.

Les œuvres de Buonarroti sont un ferment déterminant pour la recherche formelle acharnée et subtile de Jacopo Pontormo, un artiste d'une vingtaine d'années plus jeune que Michel-Ange, avec lequel il eut dès ses premiers essais un rapport très intense. Les entreprises florentines du maître dans le domaine de la peinture, le *Tondo Doni* et le carton de *La Bataille de Cascina*, vinrent rapidement, avec toute leur capacité de défi aux « difficultés de l'art », compliquer la formation de Jacopo qui se faisait dans l'entourage d'un peintre, Andrea del Sarto, peu touché par les inquiétudes de la manière moderne, et ces œuvres restèrent pour Pontormo des points de référence centraux, même après sa découverte de la voûte de la Sixtine. Pontormo la connaissait sans doute déjà quand il exécuta la *Véronique* parmi les



89

88. Michel-Ange

La Chute de Phaéon

Londres, British Museum,
inv. 1895-9-15-517

89. Michel-Ange

Bacchanale d'enfants

Windsor Castle, Royal Library
inv. 12777 recto



fresques de la chapelle papale du couvent de Santa Maria Novella, en rapport avec la visite de Léon X à Florence en 1515, une figure qui garde un souvenir vivant des sibylles michelangélesques.

La confrontation avec les impressions de la voûte est encore d'une grande intensité quand, au début des années 1520, Pontormo commence, à la demande de Léon X, dans la villa médicéenne de Poggio a Caiano en Toscane, l'exécution d'un cycle de fresques selon un programme iconographique élaboré par Paul Jove sur le thème, repris des *Géorgiques* de Virgile, de la fertilité des champs et du retour à l'âge d'or. Les *Vertumne et Pomone* représentés dans la lunette donnent l'impression que les figures sculpturales peintes à fresque au plafond de la chapelle Sixtine sont réinterprétées en termes plus empiriques

et avec un apport de naturalisme (ill. 93). Toutefois, si la figure du jeune assis les jambes pendantes sur la balustrade doit beaucoup aux *ignudi* et aux raccourcis derrière les prophètes de la Sixtine, pour l'homme accroupi au premier plan, c'est l'inoubliable renversement de la tête de la Madone du *Tondo Doni* (ill. 96-97) qui revient à l'esprit de Pontormo. Il semble encore impossible d'imaginer l'immédiateté impétueuse du geste avec lequel Pontormo, alors âgé d'une trentaine d'années, un « homme plein d'imagination et solitaire » (Vasari), se représente dans cette magnifique feuille, vêtu d'un caleçon (ill. 92), sans penser à la charge imaginative du raccourci d'Aman crucifié (fiche n°1, p. 166-167). Au lendemain de la défaite de la deuxième République florentine (1530), Michel-Ange, alors engagé dans



91

90. Michel-Ange

La Sibylle de Delphes
Rome, Palais du Vatican,
Chapelle Sixtine

91. Pontormo

Véronique
Florence, Santa Maria Novella

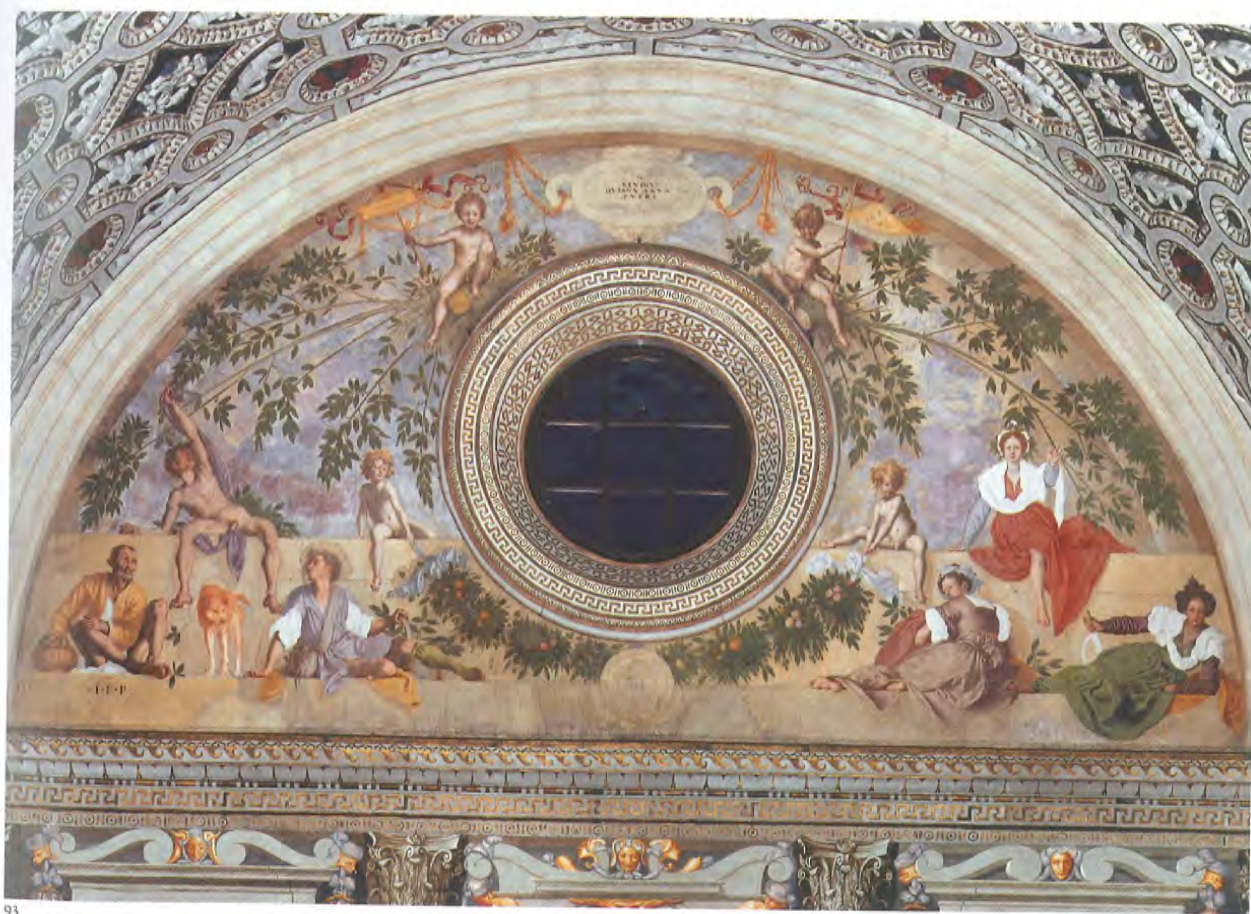


C. B.
12.

les travaux de la Nouvelle Sacristie de San Lorenzo et soumis aux pressions de Clément VII, s'appuie sur Pontormo pour la traduction en peinture d'un carton préparé par Vittoria Colonna et consacré au personnage évangélique de Madeleine (fiche n°7, p. 240), Pontormo étant quant à lui resté ancré dans les préférences médicéennes, y compris pendant le régime du duc Alexandre, puis celui de Cosme I^{er}. À Rome, la marquise Pescara, que Michel-Ange ne connaissait pas encore en personne à l'époque de cette commande imposée par les instances supérieures, se liera immédiatement avec lui d'une amitié profonde.

Vittoria Colonna était alors, pour des raisons de rang dynastique et de prestige intellectuel, une figure de tout premier plan sur la scène politique et culturelle.

Fille d'Agnesina di Montefeltro et de Fabrizio Colonna, veuve de Francesco Ferrante d'Avalos, un des plus illustres capitaines au service de Charles Quint, ayant succombé à ses blessures lors de la bataille de Pavie (1525), cousine du puissant Alfonso d'Avalos, alors à la tête de l'armée impériale en Italie, Vittoria s'impose au cours des années 1530 comme une des voix les plus remarquables de la poésie italienne, reconnue comme telle par Pietro Bembo, grand homme de la culture littéraire italienne du XVI^e siècle. La relation d'amitié qui, à partir de la fin des années 1540, lia viscéralement Michel-Ange à la poétesse, avait grandi non seulement du fait de leur intérêt commun pour la poésie, mais aussi de leur engagement intense par rapport aux préoccupations spirituelles et religieuses qui précèdent



93

92. Pontormo

Autoportrait en caleçon
Londres, British Museum,
inv. 1936-10-10-10 recto

93. Pontormo

Vertumne et Pomone
Poggio a Caiano, Villa
médicéenne



IONAS



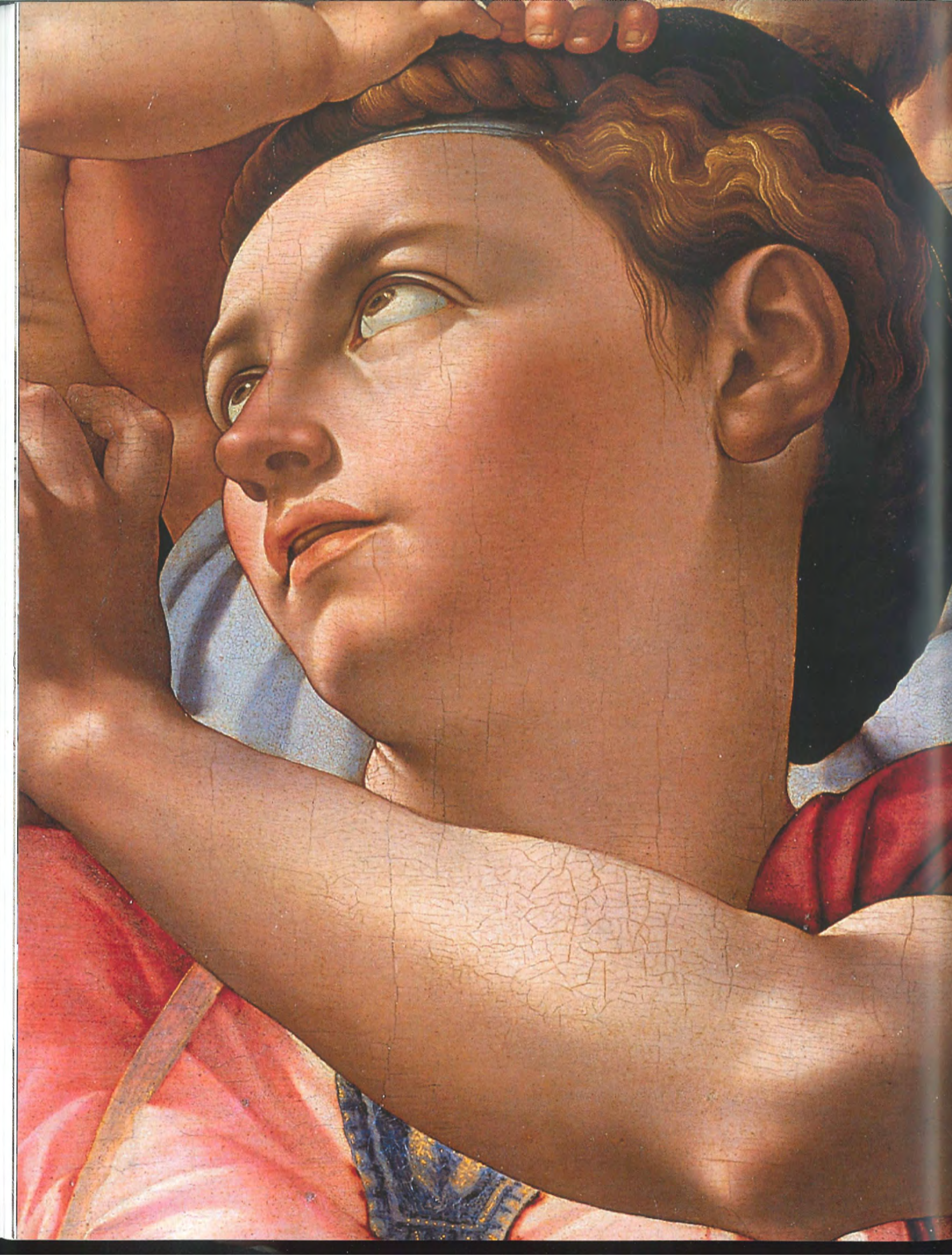
95

94. Michel-Ange
Le Prophète Jonas
 Rome, Palais du Vatican,
 Chapelle Sixtine

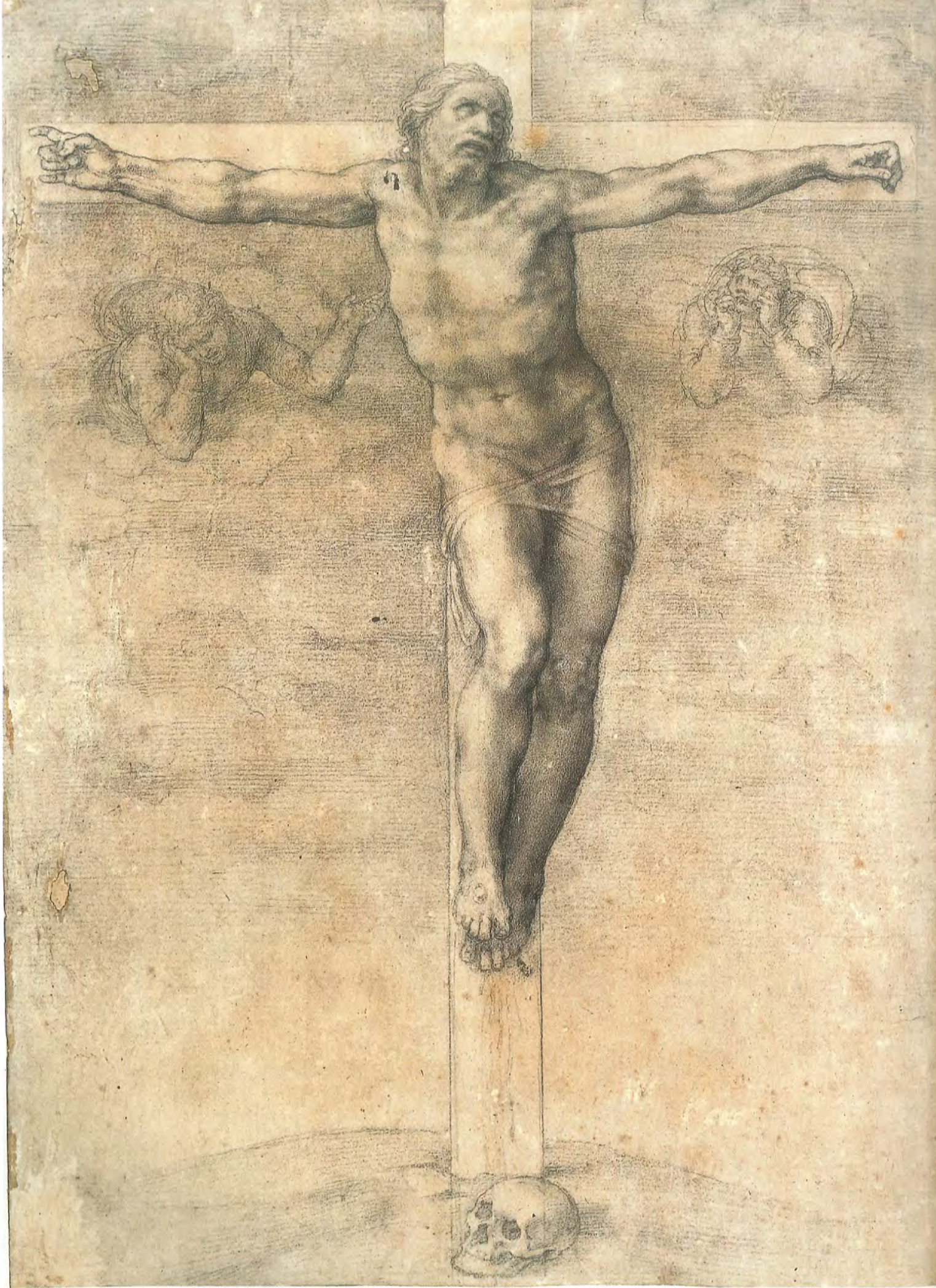
95. Pontormo
Vertumne et Pomone
 détail, Poggio a Caiano, Villa
 médicéenne

96. Michel-Ange
Tondo Doni (La Sainte famille)
 détail, Florence, Galerie des
 Offices

97. Pontormo
 Étude d'une tête pour l'homme au
 panier dans *Vertumne et Pomone*
 Florence, Cabinet des dessins et
 des estampes des Offices,
 inv. 452 F verso







98. Michel-Ange

Christ crucifié vivant
Londres, British Museum,
inv. 1895-9-15-504

99. Raphaël

Héliodore chassé du temple
détail, Rome, Palais du Vatican,
Salle d'Héliodore

100. Pontormo

Vénus et Amour
Florence, Galerie de l'Académie

101. Michel-Ange

Le Jugement dernier
Rome, Palais du Vatican,
Chapelle Sixtine

102. Pontormo

Étude pour *Le Déluge*
Florence, Cabinet des dessins et
des estampes des Offices,
inv. 6754 F

l'étau obscurantiste du concile de Trente: tels sont les thèmes des magnifiques dessins d'hommage que Michel-Ange exécuta pour Vittoria Colonna dont, par exemple, la feuille du British Museum avec le Christ crucifié « ne semblant pas mort, comme il est d'usage de le représenter, mais vivant, le visage levé vers le père... où l'on voit ce corps non pas comme mort abandonné, mais vivant dans le supplice poignant, se tordant de douleur » (Condivi), ou encore celui conservé aujourd'hui à Boston (fiche n°24, p. 369), avec la *Pietà* et l'inscription tirée d'un vers de Dante « Vous ne pensez pas tout le sang qu'il en coûte » (Paradis, XXIX, 91).

Vasari témoigne également de la grande estime que Michel-Ange avait pour Pontormo, à qui le maître fit encore une fois appel, vers 1532-1533, pour traduire en peinture le carton de *Vénus et Amour*, un tableau destiné à Bartolomeo Bettini, un marchand florentin ami de la République qui, comme Buonarroti lui-même, subit les injustices du terrible duc Alexandre. Cette peinture sur bois, à laquelle une esquisse

synthétique exploratoire est liée (fiche n°8, p. 248), était destinée à compléter la décoration d'une pièce, probablement une sorte de petit cabinet orné de lunettes dans lesquelles Bronzino, élève de Pontormo, avait déjà commencé à peindre une série de célèbres poètes toscans. Toutefois, dans un mouvement d'arrogance frauduleuse, le duc Alexandre imposa que Pontormo lui livre le tableau, laissant à Bettini le seul carton. À cette occasion, Michel-Ange, indigné, rompit avec Pontormo.

La figure de la déesse, à demi étendue mais traversée de tensions, dont le difficile équilibre est déjà particulièrement mis en évidence dans l'esquisse du British Museum, reprend une recherche que Michel-Ange avait commencée avec la statue de *La Nuit* pour le tombeau de Julien de Médicis et développée dans une peinture sur toile, aujourd'hui perdue, qu'il avait exécutée autour de 1530 pour le duc de Ferrare, Alphonse d'Este, sur le thème de Léda et le cygne – une œuvre connue grâce aux gravures et copies anciennes (ill. 56 p. 75). Il semble,



99

dans la *Vénus* pour Bartolomeo Bettini, qu'une volonté de tirer au clair les limites de l'*Héliodore*, peint une vingtaine d'années plus tôt par Raphaël dans les Chambres du Vatican, vienne se greffer sur l'élaboration de ce motif : en portant le buste et les épaules en avant du genou droit, Michel-Ange donne à la figure un maximum de convexité, de dynamisme et d'effet plastique.

L'entreprise ultime de Pontormo, le cycle important des fresques pour le chœur de la basilique San Lorenzo, commandé par Cosme I^{er} en 1544 et dont la conception et l'exécution se prolongèrent jusqu'à ce que la mort du peintre en 1556 impose un passage de relais à son élève Bronzino, résultait elle aussi d'une confrontation programmatique avec l'expérience alors achevée depuis peu du *Jugement dernier* de Michel-Ange (ill. 101 et 102). Le cycle de Pontormo, également centré sur le thème de la résurrection universelle, fut détruit à l'occasion des travaux conduits dans cette partie de l'église au cours de la première moitié du XVIII^e siècle ; et

d'après les nombreux et beaux dessins pour ce projet qui ont été conservés, ce sont les développements bouleversants du langage tardif de Buonarroti, mis en œuvre dans les fresques de la chapelle Sixtine, qui sont à l'origine de la crise que connut Pontormo.

De plus en plus affecté par des problèmes de santé, immergé dans le travail et plongé dans une solitude totale, obsessionnelle, Jacopo Pontormo entreprit de réinterpréter jusqu'aux thèses les plus difficiles de cette œuvre, à la fois dans une cohérence désespérée avec lui-même et avec une indépendance intellectuelle absolue, soumettant les groupes de figures monumentales nues qui se poursuivent et s'entrelacent sur les murs de la chapelle Sixtine à un processus de déformation menant à des résultats presque abstraits. Dans une recherche concentrée, extrêmement tendue, dans le sens d'une stylisation, Pontormo courbe, enveloppe, allonge ou comprime les formes, liquéfiant la consistance plastique des figures peintes par Michel-Ange dans le *Jugement*. Et



100

l'on en vient à se demander si, dans les derniers mois où il put encore travailler à ce cycle de fresques, ce n'était pas l'ami de Buonarroti, Daniele da Volterra, signalé à Florence cette année-là sous le nom de Daniello qui l'inspira. En 1556, en effet, Daniele se rend souvent le soir prendre un repas frugal chez Pontormo, de plus en plus malade comme le révèle le journal du peintre relatif aux années 1555-1556 (un texte très étonnant et d'une grande importance pour saisir différents aspects de la personnalité de l'artiste que l'on n'a que récemment commencé à bien comprendre). Pour discuter de ses réflexions autour de l'œuvre de Michel-Ange, Daniele aurait pu être pour Pontormo un interlocuteur précieux.

L'idée de donner une nouvelle décoration au mur de l'autel de la chapelle Sixtine datait de la toute fin du pontificat de Clément VII. Le maître, qui n'avait plus peint depuis une vingtaine d'années, à l'exception de la *Léda*, était alors contraint d'avancer les travaux de la Nouvelle Sacristie à Florence, inquiet

du climat politique qu'y faisait régner le duc Alexandre et en même temps harcelé par les pressions des héritiers du pape Della Rovere. Au milieu du mois de juillet 1533, Sebastiano del Piombo lui écrivait, le rassurant sur les intentions du pontife de le rappeler bientôt à Rome afin de lui confier une nouvelle entreprise grandiose – le peintre vénitien parle de « quelque chose dont vous n'avez jamais rêvé ». L'élaboration du sujet sacré, ancré dans les sources bibliques et imprégné de souvenirs dantesques, dut être fixé en peu de temps : la nouvelle de la commande passée à Michel-Ange d'une « résurrection » (des morts) pour un mur de la chapelle Sixtine circulait en effet déjà à la cour bien informée de Mantoue en mars 1534. Un peu plus tard, en septembre, tout juste deux jours après l'arrivée de Buonarroti à Rome, Clément VII mourut. En octobre, le conclave élut Paul III Farnèse qui affirma immédiatement sa volonté de mettre en œuvre le projet de son prédécesseur sans le modifier aucunement – selon le témoignage des biographes. Le commencement de

127



IONAS



102

cet immense chantier allait de nouveau retarder le travail du tombeau de Jules II et la résolution des controverses avec les héritiers de ce dernier, mais le nouveau pape ne voulut rien savoir. Vasari rapporte que, face au refus de l'artiste de se mettre à son service, Paul III se mit en colère et déclara: « J'ai ce désir depuis trente ans, et maintenant que je suis pape, je n'y arriverais pas? Je déchirerai le contrat et je suis disposé à ce que tu me serves de toute façon. » Avec une détermination irrésistible, et se réjouissant de faire subir une injustice aux Della Rovere, seigneurs d'Urbino, ses ennemis, le pape nomma Michel-Ange grand architecte, sculpteur et peintre des palais apostoliques, et promulgua en 1536 un *motu proprio* par lequel il dégageait l'artiste de toute responsabilité à l'égard des Della Rovere pendant qu'il travaillait à l'exécution de la fresque. Le chantier commença en mai de cette année et se poursuivit jusqu'au 31 octobre 1541. La mise en œuvre de la nouvelle décoration murale impliquait de détruire la précédente: pour faire pla-

ce au *Jugement dernier*, deux fenêtres furent bouchées et deux compartiments du cycle du xv^e siècle éliminés – les histoires de Moïse et du Christ avec, au-dessus des figures du Christ, des saints Pierre et Paul et de deux anciens papes, deux lunettes de la série peinte par le maître à l'époque de la voûte et la fresque de *L'Assomption*, exécutée par le Pérugin comme retable du temps de Sixte IV.

Michel-Ange avait d'abord eu le projet de conserver cette fresque et de développer sa propre composition autour de celle-ci; une des premières études préliminaires montre, en effet, épargné au centre, le panneau blanc qui correspond à *L'Assomption* du Pérugin, le cadre de celle-ci étant utilisé comme une sorte de plate-forme à partir de laquelle les anges font tomber les damnés (fiche n°16, p. 306).

La nécessité de respecter cet élément préexistant conditionnait la répartition des groupes de figures qui, dans le passage à l'exécution de la fresque, sans délimitations ni cadre, finissent par occuper toute la surface de la façade intérieure de la chapelle, flot-

129

tant sur un fond bleu uniforme et antinaturaliste. *Le Jugement* se lit en descendant de gauche à droite – des lunettes avec les anges qui portent les symboles de la Passion du Christ jusqu'à la bande du bas où les morts sortent des tombes et où Charon frappe les damnés, en passant par la dimension céleste que les élus rejoignent – comme la décoration plastique d'une façade répartie sur plusieurs registres, reliés les uns aux autres verticalement par les « attitudes très diverses » et les « raccourcis merveilleux » (Vasari) de ces figures mémorables. Le thème de l'incorruptibilité des corps au moment de la résurrection universelle (annoncée par saint Paul dans la première épître aux Corinthiens, 15, 42), choisi par Clément VII, convenait particulièrement à la recherche artistique de Michel-Ange qui, comme l'écrit

Vasari, « n'a voulu ici rien peindre d'autre que la composition du corps humain dans sa perfection ». Encore une fois, les exigences de la sculpture transparaissent dans les proportions massives et le style lapidaire avec lesquels les figures du *Jugement* sont construites.

La longue histoire des accusations d'immoralité à l'encontre de la fresque de Michel-Ange à l'époque de la Contre-Réforme commença avant même que l'œuvre ne soit achevée quand, selon Vasari, le cérémoniaire du pape Biagio da Cesena protesta qu'il s'agissait d'une « chose tout à fait déplacée dans un lieu tellement honoré d'avoir peint tant de nus qui montrent leurs parties honteuses, et que ce n'était pas là une œuvre pour une chapelle papale mais plutôt pour les auberges ». L'artiste se vengea de cette



103 et 105. Michel-Ange
La Crucifixion de saint Pierre
Rome, Palais du Vatican,
Chapelle Sixtine

censure hypocrite en représentant le cérémoniaire sous les traits démoniaques de Minos, entouré d'un serpent qui lui mord les organes génitaux. La fresque, dévoilée le jour de la Toussaint 1541, connut immédiatement une grande renommée, notamment grâce aux nombreuses estampes qui en furent tirées et qui contribuèrent à la faire connaître comme référence nouvelle et incontournable pour la culture figurative moderne.

Alors que l'artiste espérait pouvoir recommencer à travailler aux sculptures pour le tombeau de Jules II, Paul III voulut lui confier l'exécution de fresques sur les murs de la chapelle qu'il venait de se faire construire par Antonio da Sangallo. Michel-Ange réagit avec désespoir à cette nouvelle commande comme en témoignent les lettres qu'il écrivit au

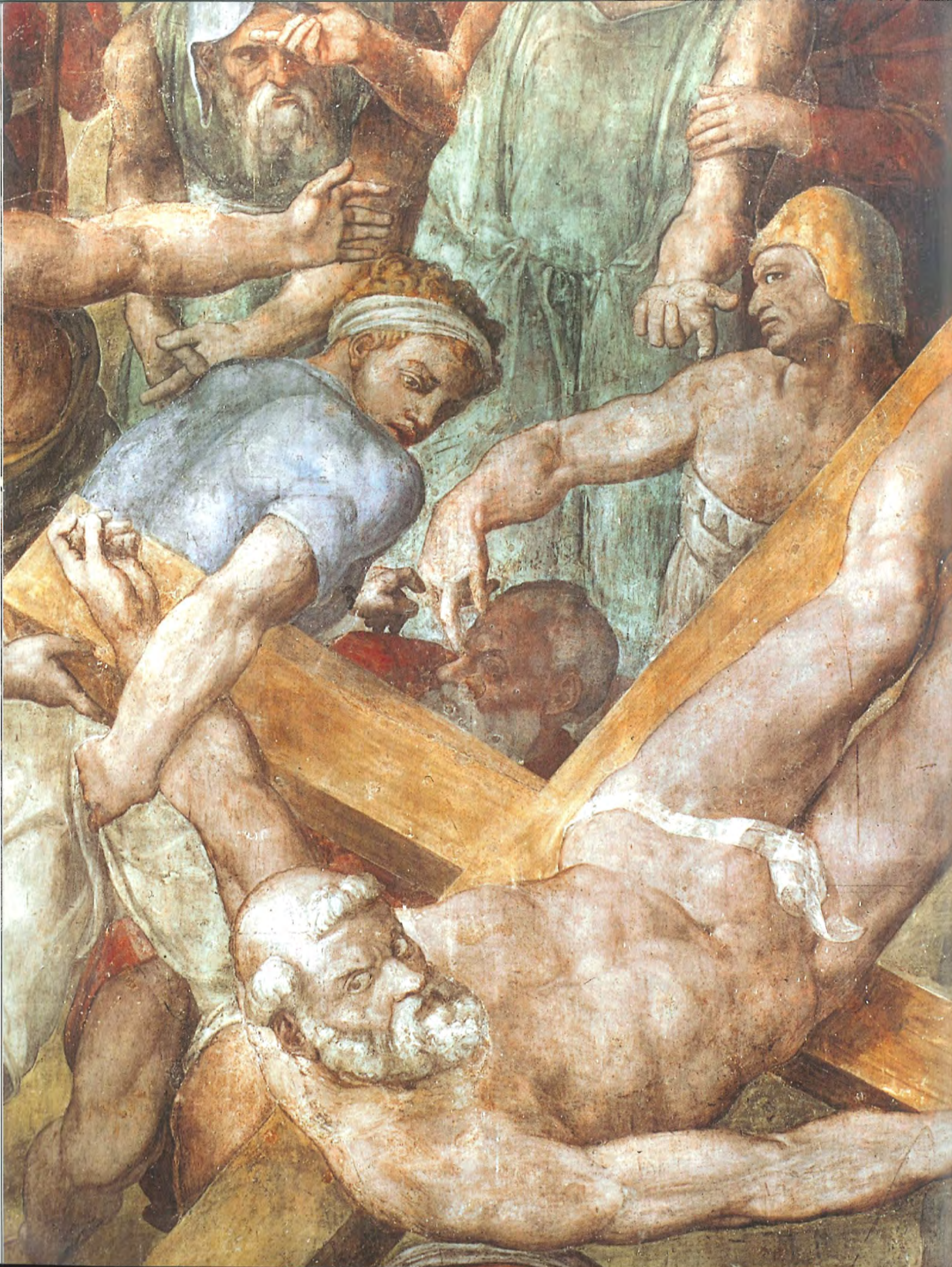
cours des mois suivants. En octobre 1542, il confie à son ami Luigi del Riccio ne plus en pouvoir – « je ne peux vivre, je ne fais que peindre » –, et il se plaint à un autre correspondant: « On peint avec le cerveau et non avec les mains; et on blâme celui qui ne peut avoir le cerveau sec [...]. Mais, pour revenir à la peinture, je ne peux rien refuser au pape Paul: je peindrai mécontent et je ferai des choses à l'image de ce mécontentement. »

Après avoir péniblement achevé d'abord le tombeau de Jules II, puis la décoration picturale de la chapelle Pauline, terminée en 1550, le maître se consacre dans la dernière phase de son activité à différents chantiers architecturaux (la construction de Saint-Pierre, le projet pour l'église romaine de San

104 et 106. Michel-Ange
La Conversion de saint Paul
Rome, Palais du Vatican,
Chapelle Pauline

107-108. Michel-Ange
Pietà Rondanini
Milan, Château Sforza





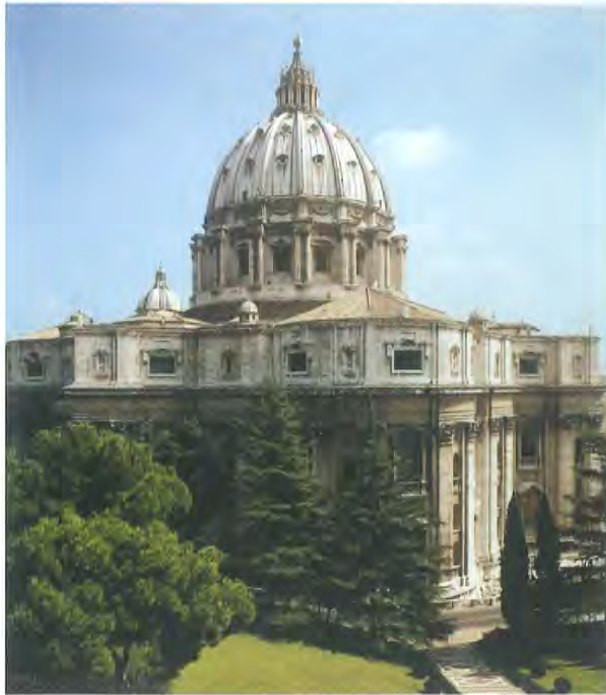












109

109. Michel-Ange
Coupole de Saint-Pierre, Rome

110. Marcello Venusti
Copie du *Jugement dernier*
Naples, Musée de Capodimonte

Giovanni dei Fiorentini, la Porte Pia, le Capitole) et à l'exécution de deux sculptures restées inachevées que l'artiste fit pour lui-même, sans qu'aucune commande lui ait été passée, « pour son plaisir » (Condivi): le groupe de la *Pietà* avec Nicodème et Madeleine, qu'il avait commencé alors qu'il était déjà âgé pour orner sa propre tombe, et qui fut confié à Tiberio Calcagni pour certains aspects secondaires de l'élaboration (fiche n°17, p. 318), et la *Pietà* dite Rondanini (ill. 107 et 108), à laquelle l'artiste travailla longtemps, quelques jours encore avant sa mort, et qui montre les signes de deux versions différentes, la dernière représentant la mère et l'enfant presque mêlés l'un à l'autre dans la pierre. Pendant cette période, le rapport du maître à la peinture semble passer principalement par Marcello Venusti, un peintre lombard qui s'était formé à Mantoue auprès de Giuliano Romano avant de venir à Rome où il travailla avec Perin del Vaga; après la mort de ce dernier, Venusti établit un contact étroit avec Michel-Ange qu'il rencontra probable-

ment dans l'entourage du pape Paul III. Habile, selon Vasari, pour faire de « petites choses », Venusti réalisa pour les Farnèse en 1549 une copie du *Jugement dernier* qui, comparée aux dimensions de la fresque, peut être qualifiée de miniature. Le peintre lombard était aussi très apprécié de Tommaso de Cavalieri qui l'aidait à se procurer des modèles de Michel-Ange sur lesquels travailler.

D'après sa correspondance, ce gentilhomme romain semble également, au début des années 1560, avoir servi d'intermédiaire entre Buonarroti et Léon Leoni, grand maître de la sculpture maniériste œuvrant beaucoup pour les Habsbourg, et c'est encore de Tommaso de Cavalieri que semble être venue l'idée de confier à ce sculpteur arétin l'exécution du monument funéraire de Giangiacomo et Gabriele de Médicis, frères du pape Pie IV, que le pontife avait demandé à Buonarroti pour la cathédrale de Milan. Les peintures exécutées par Venusti à partir de cartons ou d'idées que le maître lui avait fournis, ou encore de ses précédentes inventions, devaient être



principalement destinées à un cercle d'admirateurs de Michel-Ange, capables de ne pas se laisser influencer par les critiques violentes que les membres les plus rétrogrades de la hiérarchie ecclésiastique lançaient contre l'auteur du *Jugement dernier*. Ainsi, par exemple, par l'intermédiaire de Cavalieri, Marcello Venusti peignit-il pour le cardinal Federico Cesi une *Annonciation* (aujourd'hui perdue, mais connue par des copies de petites dimensions ; ill. 111 et fiche n°23, p. 358), retable destiné à la chapelle de sa famille dans l'église Santa Maria della Pace à Rome, exécuté à partir de dessins particulièrement achevés que Michel-Ange lui avait fournis (ill. 112). *Le Christ chassant les marchands du temple* (Londres, National Gallery) traduit en peinture, bien qu'en en atténuant la puissante charge dramatique, une autre

idée développée par le maître dans une courte série d'études (ill. 113 et 114).

L'implication de Michel-Ange dans ce sujet est en accord avec cette religiosité rude, centrée sur un désir ardent et tourmenté de rédemption, que l'on retrouve tant de fois dans sa production poétique de la maturité à la vieillesse et qui reparait surtout après « l'infinie douleur » provoquée par la perte du très fidèle Urbino, disparu au début de l'année 1556. Dans les nombreux dessins consacrés au thème de la purification du temple, le maître avait restitué toute la force de cet épisode si radical du récit évangélique en la concentrant dans le geste du « bras sévère » du Christ – comme Michel-Ange le définit dans une composition tardive –, qu'il lève vers l'arrière pour chasser à coups de fouet les marchands



111

111. Marcello Venusti

L'Annonciation
Rome, Galerie nationale d'art ancien du Palais Corsini

112. Michel-Ange

Étude pour L'Annonciation
New York, Pierpont Morgan Library, inv. IV, 7

113. Michel-Ange

Étude pour Le Christ chassant les marchands du temple
Londres, British Museum, inv. 1860-6-16-2/1

114. Marcello Venusti

Le Christ chassant les marchands du temple
Londres, National Gallery





113

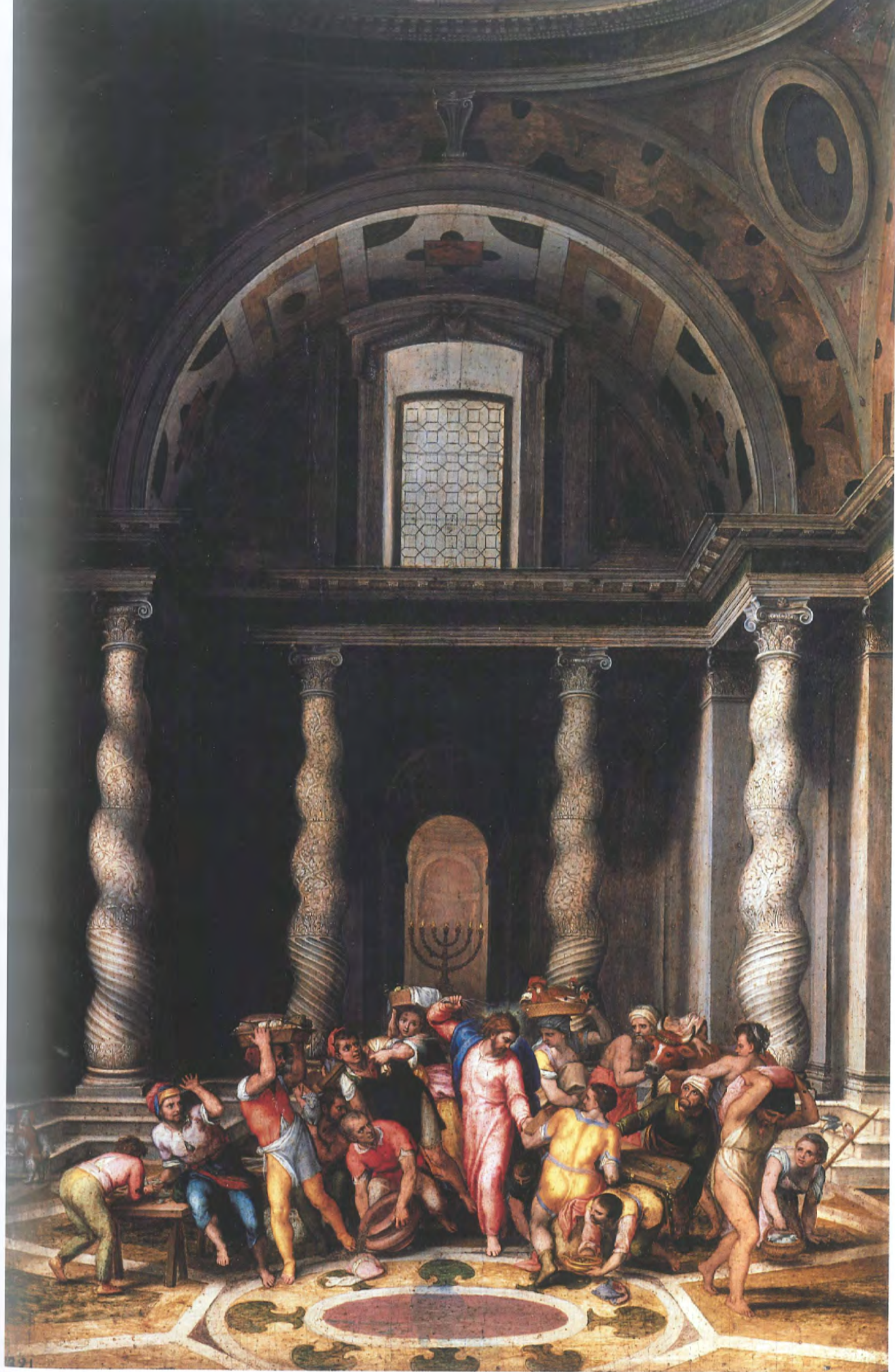
142

et les changeurs qui profanent la sacralité du lieu. Dans ses dessins pour cette composition, Michel-Ange suit fidèlement le texte de Jean (2, 13-22), montrant comment les bancs sont violemment renversés, emportés par la furie que provoque l'irruption du Christ, allant même jusqu'à représenter des éléments du contexte tels que les animaux apportés là pour être vendus, de même que ses lettres et poésies écrites au cours des années 1550 comportent de nombreuses références tourmentées à la libération de la « misère » du péché. Autant d'éléments qui portent à réfléchir sur la signification expiatoire que cette scène évangélique, dans laquelle le Christ explique aux disciples que le temple de Jérusalem renvoie en fait au temple de notre propre corps, pouvait avoir pour l'artiste à cette époque.

Pour comprendre le rapport d'amitié vraie qui, au cours des deux dernières décennies de sa vie, lia Buonarroti à Daniele da Volterra, il faut avoir à l'esprit la grande indépendance intellectuelle avec laquelle

cet artiste de plus de trente ans son cadet réussit à faire face à la figure et à la personnalité du maître, en restant proche de lui sur le plan humain mais sans se laisser écraser ni devenir dépendant de lui.

Quand il commence à entrer en contact direct avec Michel-Ange, vers le milieu des années 1540, Daniele da Volterra a suivi une formation en Toscane auprès du Siennois Baldassarre Peruzzi et déjà acquis une première expérience importante chez Perin del Vaga, l'élève de Raphaël qui, après être rentré de Gênes où il avait travaillé pour Andrea Doria, s'était affirmé à Rome comme l'artiste le plus apprécié pour l'exécution de grands cycles ornementaux élégants, particulièrement décoratifs. Il s'était vu confier par Paul III, en 1542, la réalisation de stucs pour le plafond d'une nouvelle chapelle pontificale, la chapelle Pauline, ainsi qu'un « espalier » qui devait prendre place sous le *Jugement dernier*. L'intelligence avec laquelle le jeune Daniele avait abordé les œuvres florentines de Michel-Ange, puis son engagement dans l'étude de la voûte de la chapelle Sixtine, suivant





dans le temps les passages difficiles de la sculpture à la peinture, lui permirent de comprendre mieux que tout autre artiste de l'époque les nouveaux défis que le maître proposa alors avec le *Jugement*, puis avec les deux fresques de la chapelle Pauline, sur le plan de la représentation de l'espace et de la tridimensionnalité.

Dans les peintures qu'il conçoit et exécute à l'occasion de ses premières grandes commandes romaines menées à bien de façon autonome vis-à-vis de Perin del Vaga – la décoration de la chapelle d'Elena Orsini (vers 1545) et de celle de Lucrezia Della Rovere (vers 1548), toutes deux dans l'église de la Trinité-des-Monts –, da Volterra montre déjà qu'il a parfaitement perçu la nouveauté du langage

de Michel-Ange, et qu'il sait le reprendre dans les équilibres et les rythmes de composition plus « faciles » appris chez del Vaga. Ainsi, il rend hommage à la charge contemplative de la *Rachel* du monument consacré à Jules II (ill. 117) en la réélaborant dans la figure de la Vierge de *L'Assomption* de la chapelle des Della Rovere, et explicite là son ardente admiration pour Buonarroti en décidant de donner son visage à l'apôtre appuyé à la colonne sur la droite de la fresque (ill. 2, p. 10).

L'enthousiasme et en même temps la sobriété avec lesquels, dans sa lettre de 1557, de Florence, Daniele da Volterra écrit au maître après avoir vu les sculptures restées dans son atelier de la via Mozza « et dans d'autres lieux » ; l'émotion vraie qui transparaît dans celle à Vasari du 17 mars 1564, où il décrit les der-

115. Daniele da Volterra

La Déposition du Christ
Rome, Église de la Trinité-des-Monts, Chapelle Orsini

116. Daniele da Volterra

L'Assomption de la Vierge
Rome, Église de la Trinité-des-Monts, Chapelle Della Rovere



116



117. Michel-Ange

Rachel

Rome, Saint-Pierre-aux-Liens

niers instants de la vie de Michel-Ange, pour lui « à la fois un maître et un père » ; mais aussi les discussions sur des sujets artistiques qu'il eut avec l'homme de lettres florentin Giovanni della Casa (fiche n°21, p. 346), laissent imaginer les qualités humaines et professionnelles qui le rendirent sans doute cher à Buonarroti. Même Vasari, particulièrement ambivalent, et parfois même expressément malveillant, reconnaissait en cet artiste qui avait été si proche de Michel-Ange un « homme d'une bonté rare ».

Daniele da Volterra s'impliqua pleinement dans les recherches formelles du maître sur les rapports peinture et sculpture – un sujet qui, dans les années 1540-1550, justement dans le sillage des expériences de Buonarroti, se trouve au centre du débat théorique sur l'art. Comme Sebastiano et Venusti avant lui, il expérimente des techniques plus durables pour la peinture, peignant sur des feuilles de pierre et, à partir de 1556, avec l'aval de Michel-Ange, il se convertit directement à la sculpture. Même quand il retravaille des inventions et des dessins que Michel-

118. Daniele da Volterra
Étude pour la Vierge de
L'Assomption de la chapelle
Della Rovere
Paris, Musée du Louvre,
inv. 1520

Ange lui a fournis, jamais ne transparait la moindre trace d'une attitude instrumentale, mais au contraire il participe de façon franche et attentive aux intérêts figuratifs du maître. Ainsi, par exemple, quand, probablement au début des années 1550, le seigneur Della Casa demande à Daniele d'exécuter pour lui une œuvre exemplaire sur le thème de la « comparaison des arts » et, comme le rapporte Vasari, qu'il « fit faire à Daniello [Daniele da Volterra], avec le plus de diligence possible, le modèle d'un David en terre cuite; et lui fit ensuite peindre un portrait du même David, qui est fort beau », da Volterra se sert d'une invention de Michel-Ange: une étude de figures en lutte envisagées de points de vue opposés, qu'il étudie à son tour dans une série de dessins magnifiques où il utilise avec une maîtrise étonnante la pierre noire de façon à rendre l'impression de relief poli du marbre (fiche n°19, p. 339 à 341).

En 1559, Catherine de Médicis, fille de Laurent de Médicis, duc d'Urbino, depuis peu veuve du roi de France Henri II, s'adresse à Michel-Ange pour son



projet de monument funéraire en bronze destiné à son défunt époux. La reine, rendant hommage à Buonarroti comme « serviteur affectionné de [sa] maison », lui demandait de réaliser un monument dans le goût du mausolée médicéen de San Lorenzo (le « sépulcre des miens à Florence ») et, consciente que le maître alors âgé de quatre-vingt-quatre ans ne pourrait se charger lui-même du travail, l'invitait à exécuter au moins le dessin de l'œuvre et à la confier ensuite « aux meilleurs artistes » qui se puissent trouver. Se souvenant des effigies en marbre des ducs Julien et Laurent de Médicis dans la Nouvelle Sacristie, la reine demande l'année suivante à Michel-Ange de faire en sorte que, contrairement à celles-ci, « la tête de la statue du roi soit faite sans cheveux frisés et le plus que possible ressemblante au portrait ». C'est Ruberto Strozzi, exilé florentin qui s'enfuit par la suite en France (1546), qui se charge d'entretenir le contact entre la reine et l'artiste en ce qui concerne la poursuite du travail; Strozzi avait reçu en cadeau de Michel-Ange, qu'il avait assisté

alors qu'il était gravement malade (en 1544-1545), les deux *Esclaves* aujourd'hui conservés au Louvre (fiche n°12, p. 276).

Michel-Ange choisit Daniele da Volterra pour cette entreprise, à qui il fournit le projet et un modèle pour le monument équestre dont seul le cheval (détruit pendant la Révolution française) a été fondu en bronze, en 1565; il apparaît clairement qu'à cette occasion le maître se mesura vaillamment, à travers son ami plus jeune et valide, à la statue équestre de Marc Aurèle, au centre de ses pensées et projets pour la réorganisation de la place du Capitole.

Immédiatement après la mort de Michel-Ange, c'est à da Volterra, qui l'avait fidèlement accompagné jusqu'à la fin, que son neveu, Leonardo, demande d'exécuter un portrait sculpté du maître (ill. 1, p. 10), probablement à partir d'un masque funéraire. Il fixera ainsi son visage dans le bronze avec un réalisme vibrant et une forte expressivité.

Dans cette conjoncture, avant même que Michel-Ange ne disparaisse, les accusations d'« inconve-





120. Michel-Ange

Le Jugement dernier
avant la restauration, détail,
Rome, Palais du Vatican,
Chapelle Sixtine

nance » et d'absence de décor s'étaient multipliées à l'encontre du *Jugement dernier*: pendant les dernières séances du concile de Trente, à la fin de l'année 1563, les travaux étant alors coordonnés par l'inflexible Carlo Borromeo, neveu du pape régnant Paul IV, les évêques réunis avaient décrété nécessaire, à la suite d'une polémique qui durait depuis des décennies, de censurer la fresque sans délai, une solution de compromis qui permettait au moins de la conserver face aux pressions des détracteurs les plus intransigeants de l'œuvre et de son auteur. Peu après, en 1564, les *Dialogues* du très zélé chanoine des Marches Andrea Gilio furent publiés: un ouvrage qui passait au crible et stigmatisait durement toutes les erreurs de type théologique et iconographique commises par Michel-Ange dans le *Jugement* et les peintures de la chapelle Pauline. À la fin de cette même année, Daniele da Volterra, le mieux à même d'apporter les modifications prévues pour la fresque de la chapelle Sixtine du fait de sa longue fréquentation du maître, commença à habiller de drapés

– les célèbres *braghettoni* – les *ignudi* jugés les plus inconvenants, et à modifier la partie de la peinture considérée comme la plus scandaleuse, celle de sainte Catherine nue penchée sur la roue du martyr et tournée vers saint Blaise.

Da Volterra disparaît un peu plus tard, en avril 1566. Un détail de l'inventaire des biens de l'artiste trouvés dans son atelier après sa disparition vient confirmer le dévouement avec lequel il était resté proche de Michel-Ange: il y avait parmi ces biens, conservé comme une relique, « un genou de marbre de la *Pietà* de Michel-Ange » (fiche n°17, p. 318), c'est-à-dire un fragment de la jambe du Christ de la *Pietà* que Buonarroti avait commencé de sculpter pour son propre tombeau et, comme le rapporte Vasari, qu'il « cassa » au cours d'un travail tourmenté, peut-être « parce que cette pierre était dure et, contenant beaucoup d'émeri, produisait de nombreuses étincelles contre le burin; ou peut-être parce que le jugement de cet homme était si grand qu'il ne se contentait jamais de ce qu'il faisait ».