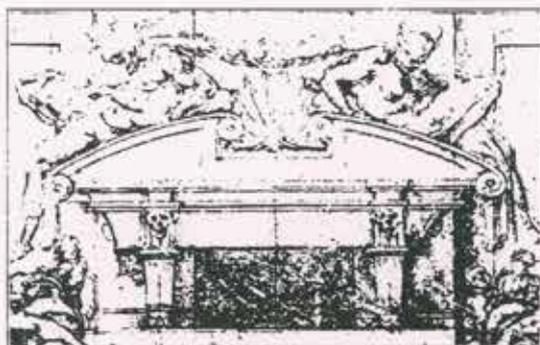


# MICHEL ANGE ET LA SACRISTIE DE LA CHAPELLE MEDICIS

SERGIO FERRO  
EQUIPE DESSIN CHANTIER  
ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE

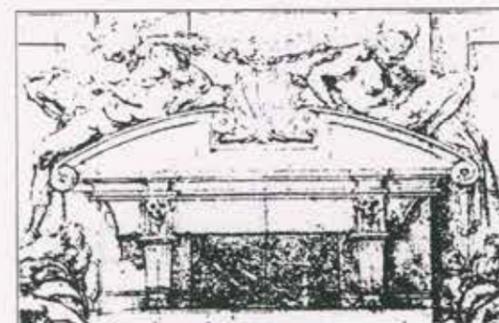


NOVEMBRE 1989

MINISTÈRE DE L'ÉQUIPEMENT, DU LOGEMENT, DES TRANSPORTS ET DE LA MER  
DIRECTION DE L'ARCHITECTURE BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

# MICHEL ANGE ET LA SACRISTIE DE LA CHAPELLE MEDICIS

SERGIO FERRO  
EQUIPE DESSIN CHANTIER  
ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE



NOVEMBRE 1989

MINISTÈRE DE L'ÉQUIPEMENT, DU LOGEMENT, DES TRANSPORTS ET DE LA MER  
DIRECTION DE L'ARCHITECTURE, BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

# SOMMAIRE

## 5 L'ARCHITECTURE DE LA SACRISTIE

7  
INTRODUCTION

9  
LES MATERIAUX

11  
LA DISTRIBUTION DES MATERIAUX

13  
L'ARTICULATION DES MATERIAUX

17  
LES IMAGES ARCHITECTURALES

27  
LES DIAGRAMMES ARCHITECTURAUX

30  
LES METAPHORES ARCHITECTURALES

37  
LES INDICES ARCHITECTURAUX

39  
LES SYMBOLES ARCHITECTURAUX

43  
NOTES

## 51 LES SCULPTURES DE LA SACRISTIE

53  
LE MATERIAU

55  
LA DISTRIBUTION DU MATERIAU

56  
L'ORGANISATION DU MATERIAU

58  
LES IMAGES PLASTIQUES

63  
LES DIAGRAMMES PLASTIQUES

67  
LES METAPHORES PLASTIQUES

72  
LES INDICES PLASTIQUES

76  
LE SYMBOLE PLASTIQUE

83  
NOTES

"Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Urbanisme, du Logement, des Transports et de la Mer avec le Ministère de la Recherche et de la Technologie. Les jugements et opinions émis par les responsables de la Recherche n'engagent que leurs auteurs."

## L'ARCHITECTURE DE LA SACRISTIE

## INTRODUCTION

*"Votre affaire est de tailler, de menuiser, de maçonner, de faire votre métier et d'exécuter mes ordres. Quant à savoir ce que j'ai dans la tête, vous ne le saurez jamais, ce serait contraire à ma dignité" (1).*

Michel-Ange n'est pas tendre avec les ouvriers en révolte du chantier de Saint-Pierre — si nous acceptons le témoignage de G. Bottari. Mais, au-delà de ce conflit, une telle réplique — même si elle est imaginaire — exprime l'opposition réelle du maître aux bâtisseurs à la Renaissance.

J. S. Ackerman indique le fondement technique du style plastique, volumétrique inauguré par Bramante et poursuivi par Michel-Ange: le retour au brick-faced concrete des grands bains romains(2). De lourdes masses de brique et béton mélangés forment les composants structuraux des bâtiments qu'ils érigent. C'est cette technique qui ouvre la voie aux piles sculptées de Saint Pierre ou des plans pour San Giovanni de Fiorentini.

Dans ces exemples, la masse du matériau disparaît, recouverte par des reliefs qui exposent des structures factices, composés de colonnes, pilastres, niches, frontons, etc... Entre la construction réelle et la construction apparente, l'opposition est totale: au fonctionnement uni des murs épais le décor substitue l'articulation d'éléments discrets et spécialisés. La maçonnerie de briques et béton primitif est effacée sous un revêtement lisse et anonyme, tandis que la pierre locale ou le marbre marquent les pièces de la couche décorative. Partout, l'illusion soulignée masque ce qui tient effectivement.

L'opposition des constructions (factice et réelle) renvoie à l'opposition des positions dans la production. A la cime de l'évolution qui part de l'obscur maître-maçon et affranchit progressivement l'architecte du reste du corps productif, Michel-Ange reste le maître absolu sur des chantiers qui peuvent compter jusqu'à 2.500 ouvriers et qui le forcent, en 1549, à solliciter "de Paul III un bref d'absolution pour y avoir travaillé et fait travailler les Dimanches" (3) A l'hostile Cardinal Cervini, devenu l'éphémère Marcel II, il déclare selon Vasari:

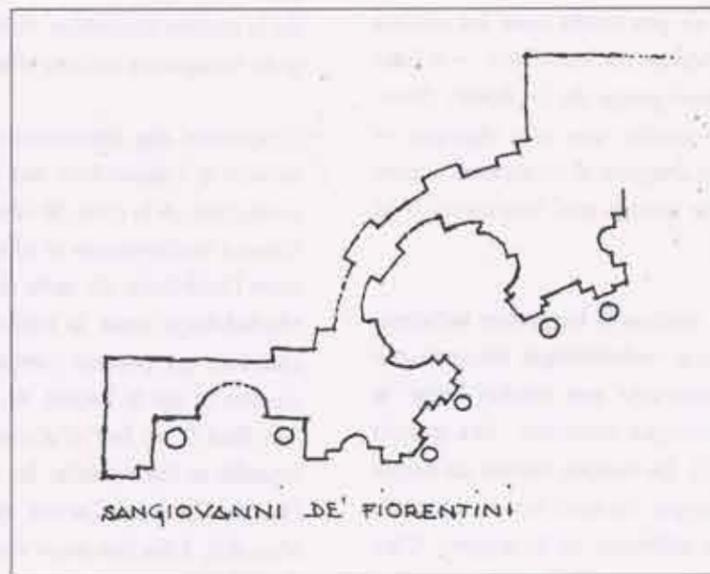
*"Je ne suis pas, je ne veux pas être contraint d'exposer à votre Seigneurie, ni à personne,*

ce que je veux et dois faire. Votre rôle est d'acheminer les fonds et de les préserver des voleurs; pour les plans de la construction, vous devez m'en laisser la charge. "(4)

De l'autre côté, l'anonymat qui gomme le matériau est celui qui sied aux ouvriers en voie de déqualification, de régression et de désorganisation. M. Tafuri met en évidence l'intention combative du dessin à l'antique depuis Brunelleschi : il s'agit d'étouffer le savoir-faire contemporain (5) En conséquence, les salaires chutent (6) et les organisations ouvrières subissent une impitoyable persécution (7). En France, c'est l'époque où le mot travailler, dérivé de tripaliare ("torturer avec le tripalium")

s'est substitué à ouvrir (1507). Tout le pouvoir dans la production, une fois ébranlé l'appui du savoir-faire, émigre vers le nouveau pôle de décision, l'architecte, dont Michel-Ange est le premier représentant.

Modalités constructives et structures du corps productif se correspondent dans leurs conflits. Nous nous trouvons dans une situation où la trace doit être présente, si nous adoptons notre définition : la trace est une anomalie par rapport à la norme productive virtuelle due à l'interférence d'une autre norme productive imaginaire.



SANGIOVANNI DE' FIORENTINI

## LES MATERIAUX

Michel-Ange est d'une remarquable sobriété dans le choix des matériaux. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer la Sacristie avec les œuvres de ses contemporains — ou de l'opposer à celle de Brunelleschi, vieille, il est vrai, d'un siècle : l'or disparaît et aux textures variées en terre et ocre se substitue le jeu réduit des gris et des blancs. Cette simplification du matériau est chez lui une constante (8) et radicalise les tendances du goût aristocratique depuis le Quattrocento (9).

Il nous faut, dans l'état actuel de la documentation, laisser entre parenthèses l'étude du traitement du sol et des éléments en bois. Nous savons que le revêtement du sol en marbre gris et blanc a été refait, probablement en 1886 (10). Rien ne nous assure de la fidélité de cette restauration. Les composants en bois des portes et fenêtres ont aussi été renouvelés, où l'on soupçonne un changement de dessin (11). Trois matériaux sont d'origine ou équivalents à ceux prévus par Michel-Ange.

### 1 - Le Stuco blanc (refait)

Les murs, presque partout en pierre irrégulièrement appareillée et, parfois, en briques de

terre, ont été revêtus partiellement et par ordre de Michel-Ange lui-même, puis totalement, en "*stucco...che riluce, che pare uno specchio*" par Vasari en 1556 (12). La coupole, après la destruction par Vasari des *stuchi* et fresques commandés par Clément VII à Giovanni da Udine, a reçu le même traitement.

### 2 - La Pietra serena

Adoptée par Michel-Ange à la suite des difficultés qu'il a eu pour utiliser le marbre à grande échelle (dans l'essai frustré pour finir la façade de San-Lorenzo), la *pietra serena* fournit les pièces qui *tramezzano* (trament) les murs blancs (13). Elle introduit le gris sombre qui contraste fortement avec les autres matériaux, tous plus clairs. Ackerman attribue partiellement les "dis-similarités" dans l'élaboration des détails architecturaux aux différences du matériau, la *pietra serena* étant moins malléable que le marbre (14). Nous verrons que cette hypothèse est discutable.

### 3 - Le Marbre

Les marbres de la Sacristie envahissent le premier niveau en contraste avec la *pietra serena* par la couleur et avec le stucco par le travail

des *squadratori* (tailleurs) et de Michel-Ange lui-même : le marbre est partout élaboré par le dessin et le burin.

4° Tous les autres matériaux utilisés dans la construction de la Sacristie — et qui ne sont pas immédiatement maîtrisés par le dessin — disparaissent sous la couverture des trois précédents. Il n'y a aucun vestige de leur présence.

## LA DISTRIBUTION DES MATERIAUX

### 1 - Le Stuco blanc

Le *stuco* blanc qui remplit tous les intervalles non occupés par la *pietra serena* ou par le marbre s'apparente à ce que M. Ficini appelle *universalis materia* :

*"L'art imite la nature. L'art exécute ses œuvres dans cet ordre, à savoir qu'il imprime dans une matière donnée telles et telles formes, dont aucune n'est propre à la matière. L'argile ne possède en propre aucune forme de vase, mais elle reçoit tour à tour du potier des formes différentes et, quand les vases sont brisés, il reste l'argile qui servira à en fabriquer d'autres... Ainsi... il y a une matière universelle, réceptacle indifférent à n'importe quelle forme" (15).*

En effet, partout, la "forme", l'articulation de l'espace de la Sacristie est marquée par les autres matériaux. Le *stuco*, ainsi, représente ce qui est non-marqué et se charge d'une double négativité : il gomme le chantier et se retire face à ce qui forme. Le blanc ici est absence de toute détermination propre, passivité absolue, soumission totale aux enjeux du modelage.

### 2 - La Pietra Serena

La *pietra serena* est associée à des fonctions précises : elle est le matériau de tous les composants de la structure décorative de la Sacristie, pilastres du 1er et du 2ème étage, architraves, corniches, encadrements des fenêtres et des oculi, arcs, cintres, etc... Sa position est intermédiaire : composant actif de la structure décorative, elle sert en même temps de cadre pour les composants non-structuraux en marbre. Son caractère décoratif est souligné par l'absence de relief prononcé de tous les éléments mentionnés, sauf corniches et frontons.

### 3 - Le marbre

Le marbre est réservé aux tombeaux, aux encadrements des 8 portes et aux tabernacles qui les surplombent, à l'autel et l'équipement rituel (chandelier (16) et bénitier) — c'est à dire, à tout ce qui se rapproche de la vocation funéraire de la Sacristie. L'identité de matière pour les sculptures et pour leur cadre architectural proche tire le marbre aussi dans le sens de l'*universalis materia*. Mais, tandis que le *stuco*

efface le divers (du chantier), ici le divers s'érige à partir du même. Chacun des éléments travaillé en marbre adopte une gestalt propre et spécifique et l'ensemble offre une

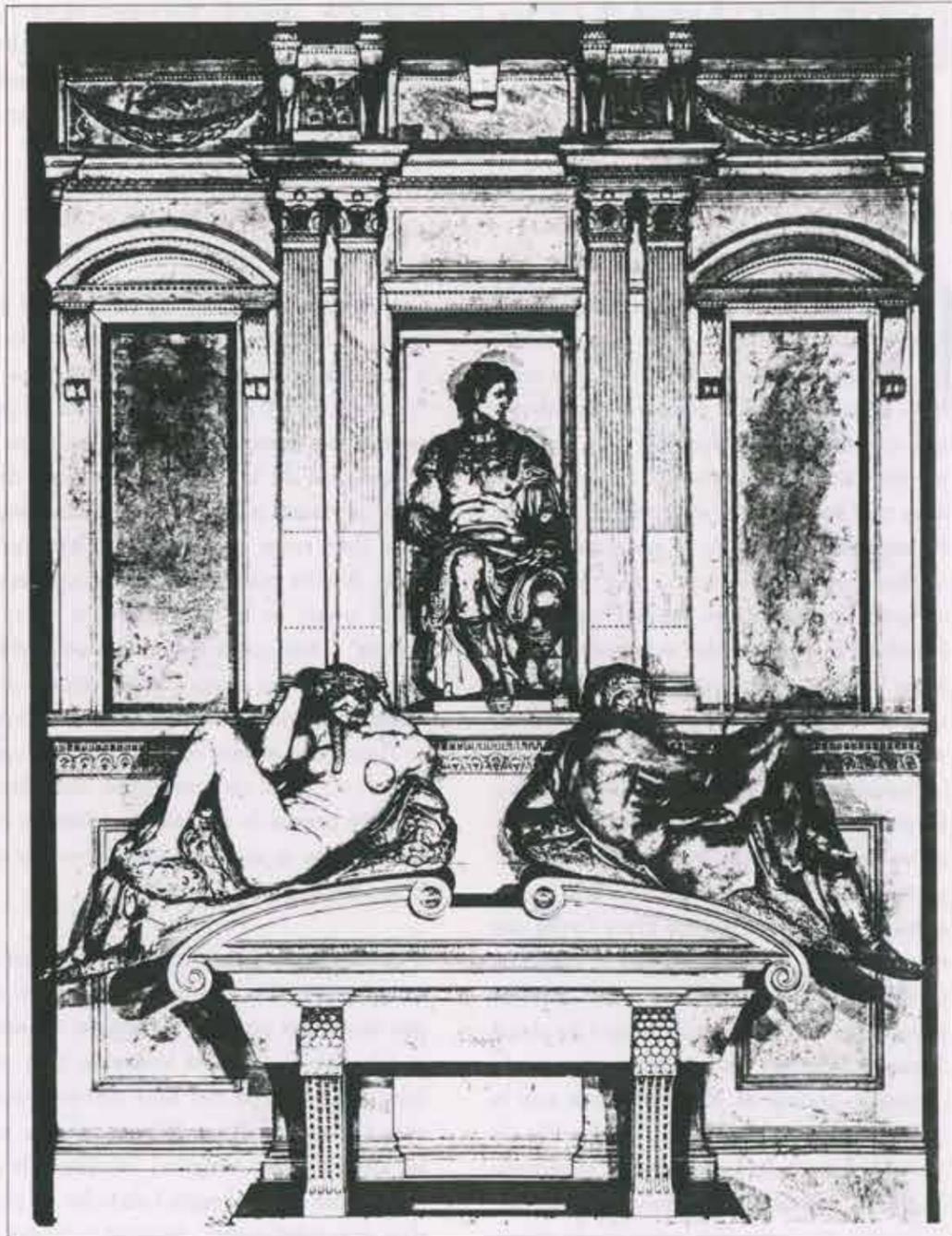
gamme de formes qui va de l'organique à l'abstraction cristalline, en passant par le grotesque tout en laissant un reste de rustique.

## L'ARTICULATION DES MATERIAUX

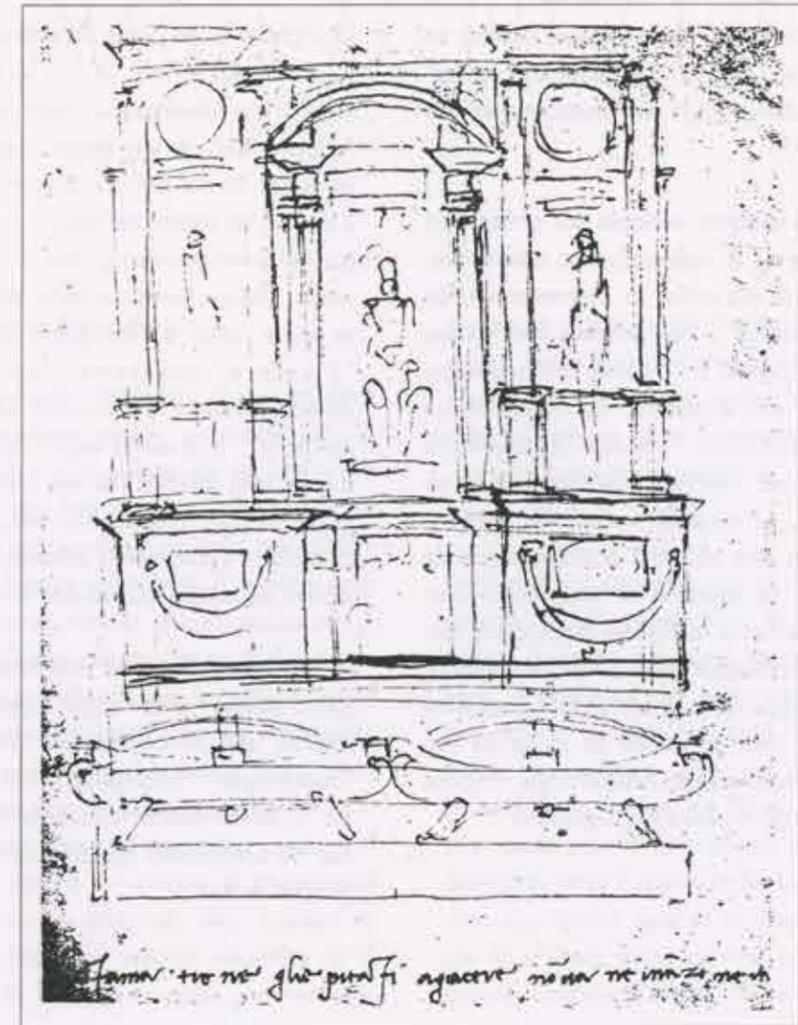
Le *stucco* offre aux autres matériaux sa blancheur anonyme, nulle part entamée, comme support indéterminé. Il n'entre dans l'articulation globale des matériaux que comme moment négatif, non marqué, inversant complètement le rôle constructif des murs qu'il couvre, seuls effectivement porteurs. Incrustés dans cette peau, la *pietra serena* et le marbre déploient, chacun, leur réseau de variantes formelles. Dans les deux cas, l'ordre corinthien se heurte à des manifestations d'un ordre "abstrait", "composite", dit Vasari, "d'une originalité qui le met à part de ce que maîtres antiques ou modernes ont jamais réalisé" (17). Le marbre présente encore des décors en grotesque, tandis que la *pietra serena* nous propose un exemple rare de fenêtres mises en perspective (18). Les fenêtres du deuxième niveau et les tabernacles en marbre (dans l'ordre que nous appelons "abstrait") cassent la continuité de l'enchaînement corinthien. Les doubles pilastres qui encadrent les Ducs, dont les chapiteaux sont ornés de masques, cornes et coquilles, sortent de la convenance que le mythe relatif à la tombe de la jeune fille de Corinthe prête à cet ordre pour les monuments funéraires. Les fenêtres en perspective dévient la fonction régulatrice des ordres par la relativité de la perception.

Ces variantes hérétiques, cependant, sont justifiables sous l'angle formel si nous nous référons à l'unique texte connu de Michel-Ange sur l'architecture (19). En effet, les fenêtres en perspective, par exemple, sont situées au centre de chaque mur de la Sacristie et peuvent donc avoir un dessin particulier: "...i mezzî sempre sono liberi come vogliono...". Les tabernacles et les doubles pilastres des tombeaux peuvent aussi avoir un projet différent — mais comme "... tutte quelle che sono a un modo di qualita e quantita, anno a essere adorne di un medesimo modo e d'una medesima maniera ... l'una mano e bene obligata a essere come l'altra...". Dans ce formalisme sémiotique, l'axialité comme la symétrie des éléments peuvent favoriser la spécificité formelle — sauf que la symétrie implique la répétition.

D'autres composants à l'individualité accentuée étaient prévus. Les travaux de restauration dirigés récemment par P. Dall'Aglio ont révélé la prévision d'une fausse fenêtre ou d'un ornement rond dans le mur situé derrière l'autel, sans équivalent ailleurs (20). Les études pour les tombeaux des Magnifici, localisés dans le mur opposé à l'autel après l'abandon du projet d'un monument central, montrent qu'ils ont été pensés autrement que ceux des Ducs, leur



Michel-Ange : le tobeau de Julien



Michel-Ange : esquisse pour une tombe pariétale double (Londres, British Muséum, 28 recto)

position axiale par rapport à eux justifiant la dissemblance (21). Toute la plastique architecturale de Michel-Ange est marquée par ces principes (22).

Même si la variation verticale des ordres était d'usage depuis la systématisation albertienne, Michel-Ange accentue la discontinuité. Le deuxième niveau a des pilastres trop minces par rapport à ceux du premier, contraste encore aggravé par le maintien du corinthien qui force la comparaison. Le niveau des pendentifs se détache par l'étrange effet des fenêtres en perspective. La coupole reprend les caissons du Panthéon sans avoir des échos formels nulle part ailleurs. La sensation de discontinuité verticale est peut-être renforcée aujourd'hui par l'absence d'ornement dans la frise de l'entablement qui sépare le premier du deuxième niveau (23). Mais la lancée de toutes les corniches, constante chez Michel-Ange, impose des césures qui coupent la progression.

La Sacristie est en partie caractérisée par l'hétérogénéité des formes. Si tout se tient, c'est en fonction de l'observation constante du principe "anatomique" de son dessin : tout ce qui est unique et central peut s'individualiser "*siccome il naso... nel mezzo del viso...*" — mais tout ce qui est symétrique doit garder la même configuration, chaque partie "*e bene obligata a essere come l'altra, e l'uno occhio come l'altro...*" "*E pero è cosa certa, che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo*", telle est la règle. L'enchevêtrement d'axes bien affirmés par des membra uniques et des reprises d'éléments symétriques tisse une articulation puissante qui rassemble le tout sans abîmer les parties sous sa domination.

La distribution des deux matériaux "positifs", la *pietra serena* et le marbre, obéit aux mêmes critères : elle est commandée par le principe "anatomique" mélangeant orthodoxie et hérésie. C'est ce double dédoublement, transposition du contraposto figuratif, qui assure la prégnance du tout.

## LES IMAGES ARCHITECTURALES

## 1 - La Référence à Brunelleschi

Le Cardinal Giulio de' Medici, le commanditaire de la Sacristie, désire, au départ (1519) qu'elle soit une réplique de la Sagrestia Vecchia. Mais, très tôt, dès le début de sa construction, Michel-Ange multiplie les "infidélités" au modèle brunelleschien : il respecte rarement les termes initiaux d'une commande. Il généralise l'ordre géant, réservé à l'encadrement du chœur dans l'autre sacristie ; il ajoute un niveau intermédiaire ; il crée des niches pour les tombeaux et reprend la même ordonnance dans tous les murs ; à la coupole à crêtes et à voutains, il substitue une coupole à caissons ; il élimine les détails en ionique et abandonne progressivement le corinthien, etc... L'ensemble de ces modifications renforce l'austérité de la Sacristie et lui impose un rythme grave et répétitif qui l'enferme autour d'elle-même (24).

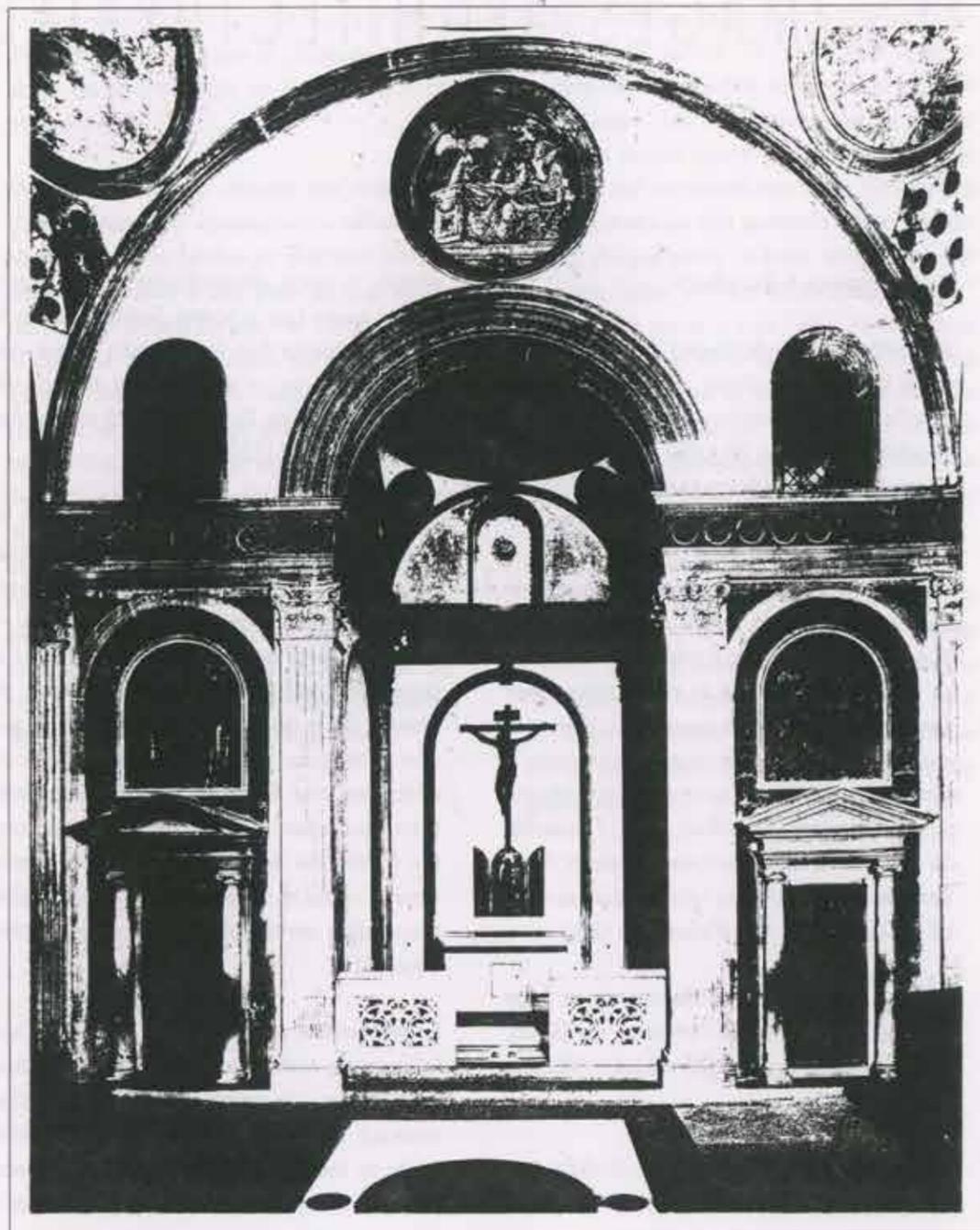
Michel-Ange, fier comme toujours de sa force créative, attire lui-même l'attention de Giulio, devenu entre-temps le Pape Clément VII, vers ses "infidélités" :

*"La lanterna qua della cappella di detto San Lorenzo, Stefano l'ha finita di metter su e sco-*

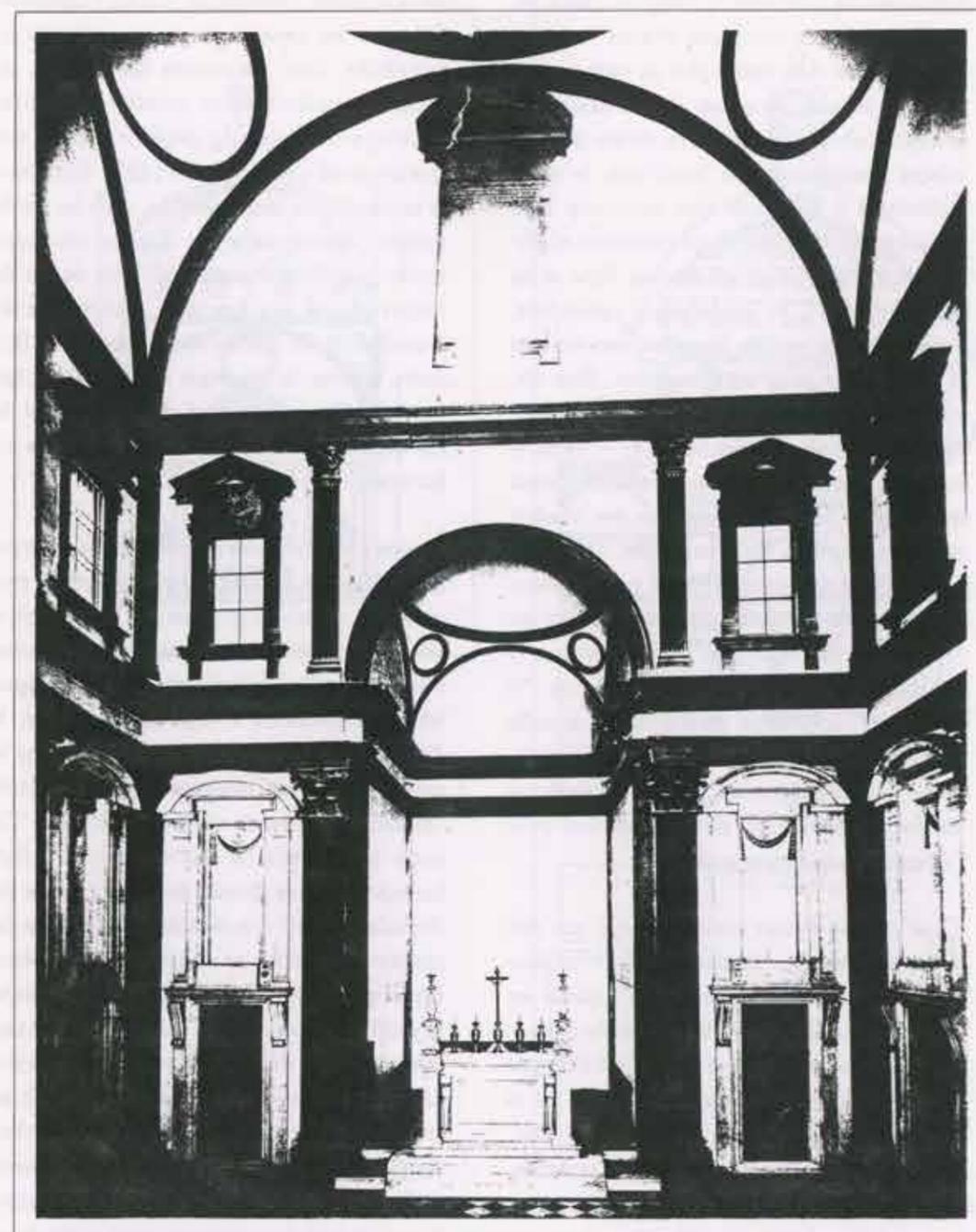
*perta, e piace universalmente a ogni uomo, e così spero fara a Vostra Santità quando la vedra. Facciano fare la palla che viene alta circa un braccio : e io o pensato, per vararla dall'altre (celle de Brunelleschi), di farla a faccie : e così si fa"* (1524) (25).

Les limitations imposées par la commande ne devraient pas, cependant, le mécontenter. Même dans les cas où il est complètement libre, il se donne des contraintes étroites — pour souvent les déjouer ensuite : c'est ce qui se passe, par exemple, avec les 20 *ignudi* du plafond de la Sixtine, les 20 esclaves du premier projet pour le tombeau de Jules II, les 48 épitaphes pour Francesco Bracci. Ces limitations s'accordent avec la conception du corps (de la matière donc) comme carcer terreno, comme obstacle à l'esprit — et, moins noblement, elles servent à prouver sa *virtù* plastique (26).

En architecture, cette démarche est souvent facilitée par les contraintes effectives qui conditionnent l'œuvre : la symétrie du plan masse (San Lorenzo), des fondations pré-existantes (vestibule de la Bibliothèque Laurentienne), l'avancement du chantier (San Pietro), des bâtiments à



Brunelleschi : l'ancienne sacristie



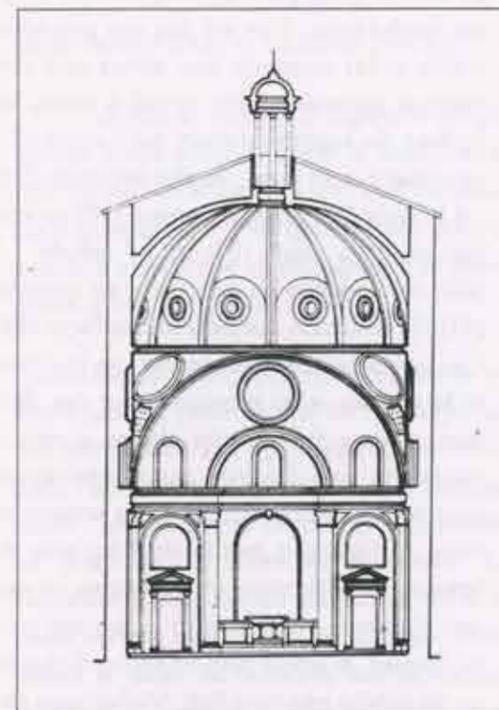
Michel-Ange : la nouvelle sacristie

conserver (Le Capitole), à modifier (Saint M. degli Angeli), à compléter (Palais Farnèse) etc... A partir d'un cadre plus ou moins astreignant, il élabore son projet, dosant absorption et rejet. L'absorption peut être dictée par des raisons fondamentales: à Saint-Pierre, le retour polémique à Bramante doit beaucoup à la nécessité pour l'Eglise contre-réformiste d'affirmer le double héritage du premier Pape et de Constantin (27). A San-Lorenzo, cependant, l'absorption du modèle brunelleschien n'a pas d'implications aussi déterminantes. Bien sûr, c'est Giovanni de' Medici, "il Bicci", qui commande la Sagrestia Vecchia (28) — mais le rappel de l'ancienneté de leur mécénat compte évidemment moins pour la gloire des Medici que le parrainage du premier des Apôtres et du fondateur de l'empire chrétien pour la principale papauté papale. Le Cardinal Giulio accepte les "infidélités" d'autant plus facilement que la renommée du protégé de Lorenzo "il Magnifico" commence déjà à dépasser celle de l'architecte de "il Bicci". L'absorption d'éléments brunelleschiens sert plutôt à Michel-Ange de socle (contrepoint, dirait Ackerman) pour l'éclosion de sa propre architecture.

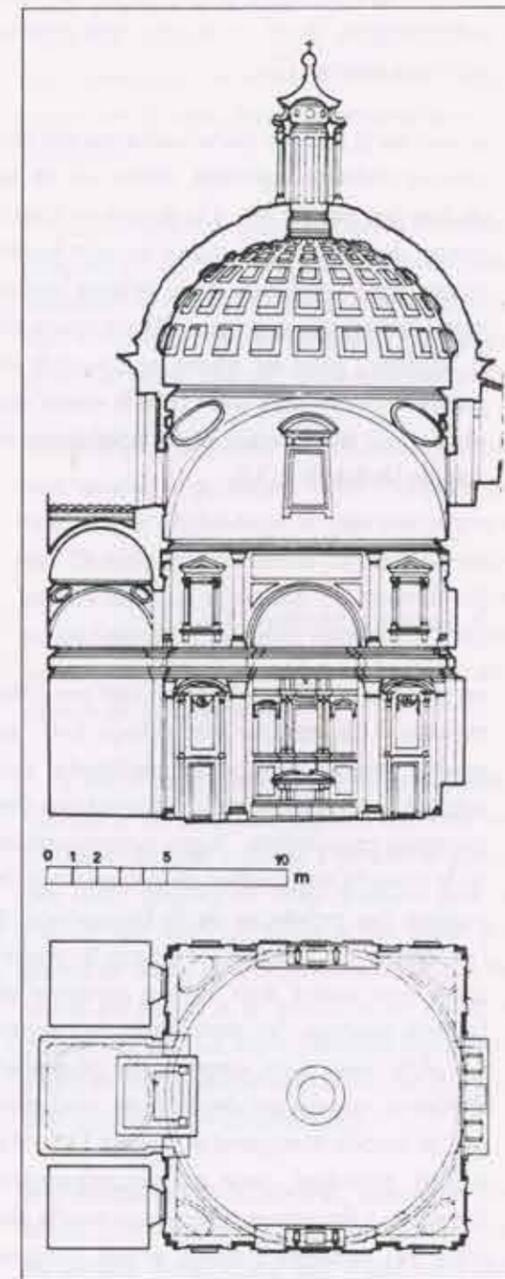
C'est par des figures comme le rejet, par des sortes de négations déterminées, qu'il fait évoluer sa plastique. Par exemple, s'il garde les mesures et la disposition de l'ensemble porte + niche du mur du chœur, il altère profondément les composants et inverse les rapports et la fonction. Il simplifie l'encadrement des portes, substitue aux colonnes ioniques des consoles, réduisant leur importance pour, au contraire, passer de la sobriété des niches à la féerie des

extraordinaires tabernacles. Ce qu'il conserve, il l'exile: les frontons des portes, adaptés au corinthien, vont couronner les fenêtres du niveau supplémentaire (manière d'utiliser l'ouvrage de l'autre la déplaçant pour que "personne ne s'en aperçoive") (29). Il augmente la quantité de ces ensembles, mais les garde toujours identiques et les dispose par paires symétriques dans chaque mur. L'effet de jeu de miroirs inverse leur fonction: passages chez Brunelleschi, ils deviennent presque des barrières, comme l'a remarqué J. Wilde: une fois fermé, il est subjectivement difficile de sortir de cet espace de répétition qui se concentre sur les morts.

Le rejet prend un autre sens dans le maniement des ordres (cf analyse *infra*). L'abandon progressif du corinthien proposé par Brunelleschi a des conséquences qui agissent plus sournoisement. Même si celui-ci n'était pas l'archéologue attentif et puriste de la légende marinettiste, le XVI<sup>ème</sup> siècle le considérerait encore comme le père fondateur du renouveau qu'avait adopté "questo modo antico dell'edificare" (30). Or, sortir de la sécurité des ordres dans San Lorenzo, un des projets les plus connus de Brunelleschi, est une manière peu subtile de proclamer la fin de sa domination. Par contre, dans l'ombre de la proclamation où se dessine le profil du nouveau père, l'ordre — et pas seulement celui des architectes —, l'ordre jusqu'alors dominant semble vaguement mis en cause. Beaucoup plus tard, quand Michel-Ange reprend la coupole de Santa Maria de' Fiori comme modèle pour celle de Saint-Pierre, il le fait avec cette supériorité bien-



Brunelleschi : coupe de l'ancienne sacristie



Michel-Ange : plan et coupe de la nouvelle sacristie