

veillante qu'il se permet à la fin de sa vie, déjà publiquement "divin" — et pour des raisons politiques précises (31).

Le rejet de la tradition brunelleschienne dès son premier chantier important, même s'il ne se déclare que petit à petit, à la mesure de l'avancement des travaux, marque un tournant fondamental pour l'architecture du XVI^{ème} siècle. Vasari commente, à propos des variations de la Sacristie : "Aussi les artistes lui doivent-ils un gratitude sans fin pour avoir brisé le noeud des chaînes qui leur faisaient suivre indéfiniment la voie de l'habitude" (32).

2 - Dessins et Modèles (33)

Les procédures de projection ne sont pas systématisées à l'époque de Michel-Ange (34). Les recettes, normes et habitudes médiévales sont oubliées ou accompagnent la dégradation des pratiques corporatives. Signe symptomatique de la nouvelle organisation de la production, la majorité des architectes de la Renaissance, à l'exception de Sangallo, s'initient au métier après avoir exercé dans d'autres domaines de l'activité plastique. Les divers outils de conception et de prescription, empruntés en général en dehors du champ architectural, ne produisent pas un modèle homogène et partagé (35). Mis à part, peut-être, ceux qui accompagnent Bramante à Saint-Pierre, chaque architecte élabore ses propres moyens et ses propres méthodes à partir de l'expérience acquise dans d'autres professions.

La Sacristie est le premier grand chantier dirigé par Michel-Ange. Il ne suit pas une procédure stable et les emprunts aux autres arts sont presque excessifs. Il fait appel à toutes les formes de représentation qu'il connaît : esquisses à main levée, les plus fréquentes (36) ; à la règle (37) ; avec (rarement) (38) ou sans mesures ; très réduits (39) ou à l'échelle 1:1 (40) ; des modèles en bois, terre ou *cimatura* (41) ; la simulation complète (42) et l'écrit (43). Ces nombreux outils, cependant, ne favorisent ni la sérénité, ni la programmation des décisions. Même si toutes les étapes et détails importants sont dessinés assez précisément pour recevoir l'approbation ou la critique du Pape à travers la médiation fréquente de Fattucci, modifications et alternatives ne cessent d'agiter le projet jusqu'à la dernière minute. Souvent, et surtout pour les *lavoro di quadro* ou de *quadro intagliato* (44), Michel-Ange dessine à l'échelle 1:1 par terre ou sur les murs (45) ; ces dessins sont repris par des modèles en bois ou *fogli stagniati* (46) et seulement alors ils s'imposent aux *squadratori* : la *pietra serena* ou le marbre (47) — mais cette linéarité de la prescription est purement descriptive. Parallèlement au déroulement du chantier, des esquisses en plan et façade (très rarement en perspective, contrairement à Léonard) testent des variantes parfois contradictoires (tombeaux centraux ou pariétaux, doubles ou simples pour les *Magnifici*, par exemple), toujours sous la pression des travaux (48). Parfois l'hésitation du Pape sur le bien fondé d'une proposition le mène à songer à l'exécution d'un simulacre complet du cadre architectural et des sculptures en vraie grandeur : dans la lettre déjà citée à

Fattucci de 1623, Michel-Ange dit avoir proposé au cardinal (toujours Giulio de' Medici) :

"... di fare e' modelli di legname grandi apunto come anno a essere le sepulture, e farvi dentro tutte le figure di terra e di cimatura, della grandezza, e finite apunto come anno a essere; e mostrai che questo sarebbe un breve modo, e una poca spesa a farle..."

L'ensemble de cette pré-figuration mouvante ne forme pas, au point de vue de l'outillage, un tout homogène. Son agitation indique clairement l'effondrement des références stables ; aucun "savoir" effectif ou imaginaire reconnu ne propose de chemins éprouvés. Le Quattrocento avait mis son classicisme naif à la place vacante de l'expérience gothique. Mais depuis le retour de Bramante aux techniques constructives romaines — c'est-à-dire depuis la séparation radicale entre l'être et le paraître du bâtiment — n'importe quelle fantaisie décorative devenait possible. Seule l'inertie de l'ordre affaibli contenait encore le débordement du dessin. Michel-Ange, après son rejet lucide du *decorum* dominant, de Vitruve et de Brunelleschi, ne peut plus lester son projet avec le poids d'un "savoir" ni d'un ersatz de "savoir". Et le retour aux pratiques corporatives est aussi peu vraisemblable que la prise au sérieux des confusions vitruviennes.

Dorénavant, jusqu'aux efforts des académies, les *seste* se cantonneront *negli ochi* : l'artiste/architecte doit prendre seul les décisions nécessaires — mais totalement immotivées.

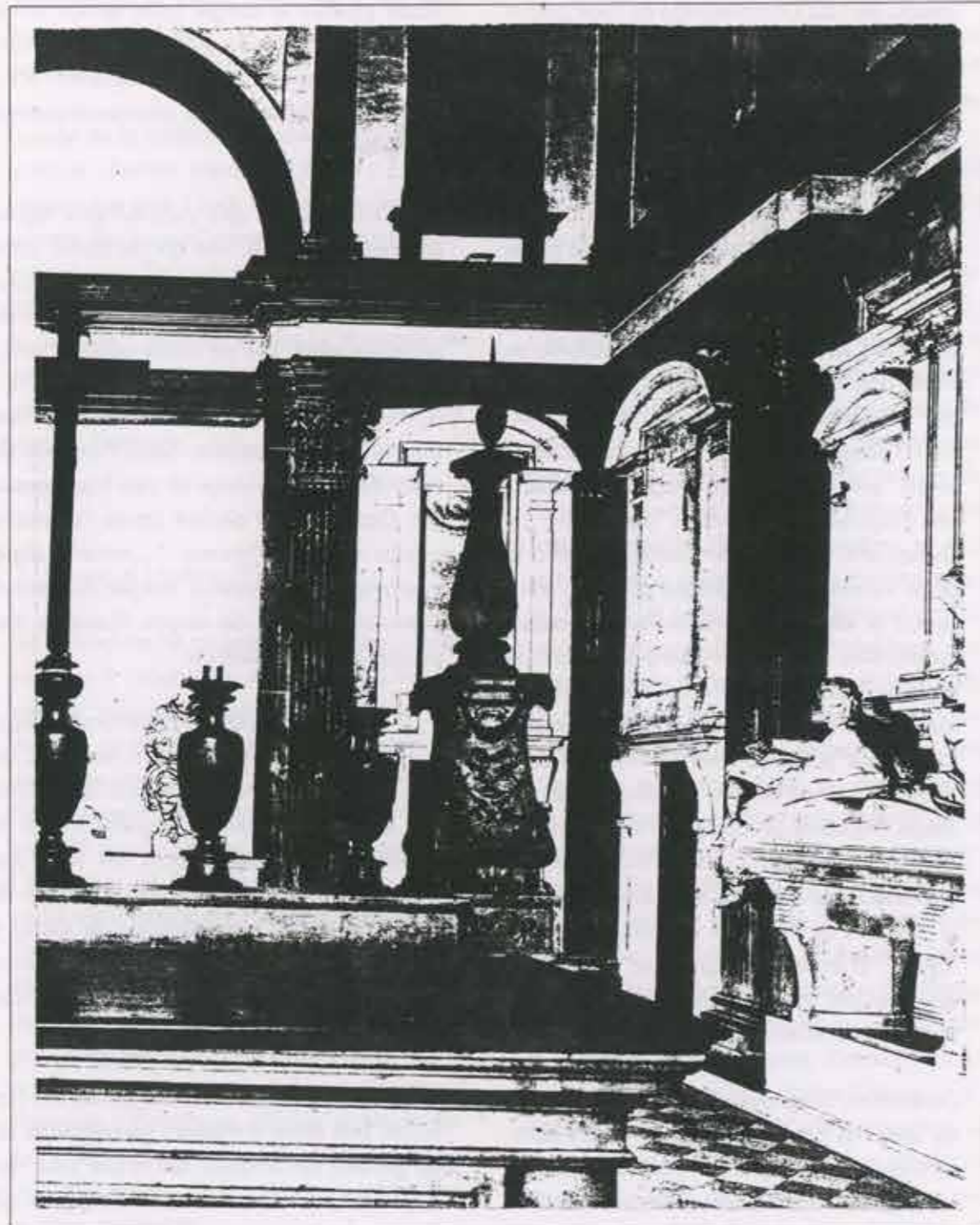
Vasari pressent le danger (pour le bon ordre) d'une telle position — mais, n'osant pas critiquer ouvertement le maître, il déplace l'accusation vers d'autres, laissés symptomatiquement anonymes :

"Cette licence (par rapport aux règles antiques) a inspiré à ceux qui ont connu cette réalisation le désir de l'imiter, mais leurs solutions fantaisistes dans les ornements relèvent du grotesque plutôt que de l'ordre rationnel. (49)

Michel-Ange, cependant, approuve et applique sans réserve le grotesque. Selon Francisco de Holanda, le Michel-Ange un peu trop loquace des *Dialogo* aurait déclaré (après l'inévitable citation des vers d'Horace : "...pictorius atque poetis/quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" , sorte de slogan libertaire des peintres de la Renaissance) :

"E daqui tomou licença o insaciavel desejo humano a lhe aborrecer alguma vez mais um edificio com suas colunas e janelas e portas que outro fingido de falso grotesco que as colunas tem feitas de crianças que saem por gomos de flores, com arquivadas e fastigios de ramos de murta, e as portadas de canas e doutras coisas, que muito parecem impossiveis e fora de razao, o que tudo até é mui grande, se é feito de quem entende." (50)

Le grotesque est un compromis, jamais une harmonie. Une trame d'entrelacs géométrisants (et, en général symétriques) sert d'axe pour des séquences continues d'éléments de genres différents : des animaux et des végétaux fantas-



Michel-Ange : l'autel

liques se mélangent et leurs frontières s'estompent. Le désordre, l'hybride qui saute par-dessus les barrières des taxinomies, l'hétérotopie, les passages douteux recouvrent l'ordre. Le grotesque ne sort pas de l'indécision, marquée en même temps par des tendances à la transgression et à la régularisations des débordements. C'est la révolte endiguée, retenue: et s'il tend à resurgir sous des régimes autoritaires, c'est alors que par contraste, il gagne en valeur contestataire (51).

Vasari comprend le sens dans lequel Michel-Ange cite Horace ou défend le grotesque. De toute manière, il sait que Michel-Ange les utilise, parfois en tant que figuration de démons puisque *"demonas inter celestia et terrena sunt medii"* (52). Il connaît bien les chapiteaux des doubles pilastres qui entourent les Ducs, les décors au-dessus des niches du tombeau de Laurent, le chandelier de l'autel — et, surtout les mascarons qui rythment la Sacristie (53). Il nomme ceux qui ont en réalité le système décoratif de la Bibliothèque Laurentienne *"selon les modèles de Michel-Ange lui-même"* (54). Son mépris du grotesque dans ce passage (qui contraste avec l'éloge qu'il en fait dans la Vie de Giovanni da Udine — dont il a néanmoins détruit les *stuchi* dans la Sacristie) sent déjà les vents liberticides de la Contre-Réforme.

Privé des savoirs partagés encore par les "bâisseurs de cathédrales", éloigné de la réaction brunelleschienne et la systématisation d'Alberti, attaché à la contre-technique de Bramante (55), le dessin d'architecture de Michel-Ange ne peut que s'enrouler autour de

lui-même. Sans repère, il effleure parfois l'autisme formel : il lui arrive de s'enfermer dans la reprise incessante de la centralité (56), de se perdre dans la répétition presque maniaque (57), de s'imposer arbitrairement des grilles étroites (58), etc... En général, cependant, son dessin, nourri par un imaginaire débordant est attiré nécessairement par les voisinages du grotesque et ses interminables glissements métonymiques: effets de structure dus à l'absence de l'appui des partages et choix proposés soit par la pensée de la technique constructive (dont lui-même dénonce la décadence (59)), soit par les lois qui régiraient une légitimité symbolique quelconque (*"...e' non s'è mai voluto obbligare a legge antica o moderna in architettura..."*) (60). Plastiquement, cela prend corps dans la reconduction du même sur le divers, dans des inversions et des altérations immotivées — mais surtout par un effort de re/structuration dont la prégnance excessive ou la contradiction des termes dénonce le fondement de perte et d'angoisse.

Essayons maintenant de repérer dans la Sacristie des vestiges de l'équipement de projection de Michel-Ange.

a- La modénature des murs.

Les murs de la Sacristie sont tous différents par leur fonction: le mur de l'autel est en partie extérieur (choeur et pans au-dessus des *lavamani*) comme la moitié gauche de celui du tombeau de Julien et la totalité de celui du tombeau de Laurent. Celui des tombeaux des "Magnifici" est entièrement intérieur. Ils diffèrent aussi, en conséquence, quant aux matériaux et

quant à leur comportement structurel. Toutes ces différences seraient totalement gommées de l'intérieur si la fausseté évidente de 4 parmi les 8 fenêtres du niveau ajouté par Michel-Ange ne trahissait l'identité programmée. Mais il suffirait pour reconnaître la surdétermination du dessin, s'il ne manquait ces aveux presque exagérés, de remarquer que la même modénature sert à trois destinations différentes : cadre pour des tombeaux isolés, pour un double tombeau et pour le chœur. On dirait que Michel-Ange traîne des éléments d'un dessin à l'autre : ainsi comme l'arrangement des tombeaux garde la mémoire du monument central, la reprise de la modénature réservée par Brunelleschi au seul mur central doit quelque chose à l'esquisse où il examine la possibilité de créer 4 niches égales (61). L'espace totalement centré — mieux, enfermé dans le retour pregnant du même — impose la même trame dont la généralité ne peut advenir que du dessin.

b- Les concordances hybrides.

Le dessin insuffle l'accord de l'hétérogène. Des éléments radicalement séparés les uns des autres par leur fonction, leur matériau, leur technique productive, leur moment de réalisation sont réunis par la continuité linéaire et la coaxialité (62). Ainsi la base des tailloirs des pilastres des tabernacles en marbre (1524-25) continue l'horizontale de l'astragale des pilastres géants en *pietra serena* (1521) et des architraves qui soutiennent les trophées des tombeaux en marbre (1524/26 et 1531/33). La doucine droite du piédestal/linteaux des portes rattape l'extrémité inférieure des faces de la base des niches des tombeaux. Les fuyantes

des fenêtres supérieures pointent vers la lanterne... Rien ne justifie ces concordances hybrides (synecdoques généralisantes du concept de grotesque) sinon le fantasme du dessin.

c- La linéarité.

J. S. Ackerman détaille la linéarité de la Sacristie et l'associe lui-même à des emprunts faits à la peinture (63).

d- Les Inversions.

Les inversions du vestibule de la Bibliothèque Laurentienne sont bien connues: doubles colonnes totalement engagées dans les niches creusées dans les murs, rétrécissement des pilastres des niches vers le bas (64). Elles sont d'évidentes conséquences du pouvoir du dessin contemporain du chantier de la Sacristie.

Mais ici aussi le dessin provoque des inversions, moins spectaculaires cependant. Nous avons déjà noté celle de l'ensemble porte/niche (65). Nous verrons plus loin, dans l'analyse du programme figuratif, que l'ensemble des sculptures nous renvoient vers le tombeau des Magnifici, dans notre dos quand on rentre.

Dans ces exemples, l'évidente hégémonie du dessin exprime, par exclusion, les conditions de production du bâtiment. Sans cadre symbolique légitime, loin des seules contraintes raisonnablement objectives du chantier, l'hypostase du dessin n'est pas le résultat d'options, mais effet de ces manques.

LES DIAGRAMMES ARCHITECTURAUX

Les diagrammes "représentent les relations des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties" (66).

Souvent, le dessin d'architecture rend explicite et didactique ce qui, pour l'époque qui le voit naître, trame d'hypothétiques relations structurales entre les composants qu'il croit devoir isoler en tant qu'unités de fonctionnement.

L'ensemble du décor architectural de la Sacristie, surtout celui en *pietra serena*, peut être étudié comme un diagramme. Dans une première approximation, pilastres, jambages, entablements, arcs, etc... décrivent dans leur arrangement un comportement du matériau vraisemblable dans les termes de la modélisation classique. Il n'est pas, nous l'avons vu, un diagramme de la réalité constructive — mais de ce qu'elle aurait du être, réalité désirable et non effective. Factice, le décor a l'objectivité lacunaire de l'idéologie.

Mais un examen plus attentif révèle aisément une série d'anomalies (toujours par rapport au modèle classique): rappelons la réduction trop forcée des dimensions des pilastres du niveau intermédiaire; l'étirement exagéré pour une

pièce en pierre des corniches sur les arcs qui surplombent les tombeaux et l'autel; la minceur de l'architrave qui ceint la coupole; la masse démesurée des frontons — sans compter avec l'effet de rupture structurale que provoque le blanc de la frise entre le 1^{er} et le 2^{ème} niveau (67). Ou encore, dans le sous-décor en marbre, l'inversion du rapport entre porte et tabernacle (68) et l'irrationnelle cassure des arcs des tabernacles. Ces anomalies, programmées dans leur majorité, nous montrent que le diagramme ici ne se réfère pas seulement aux relations constructives imaginaires. Autrement elles apparaîtraient comme des erreurs qu'en aucun cas la responsabilité culpabilisée de Michel-Ange ne saurait admettre.

Certes, ces irrégularités ne sont pas l'exclusivité de Michel-Ange: G. Romano ou G. Genga, par exemple, les utilisent aussi et largement. Elles font partie de l'offensive critique du maniérisme au classicisme orthodoxe. Souvent ironiques, elles serviront à l'élargissement du vocabulaire architectural, à l'empirisme de Serlio ou Palladio (69).

Mais, chez Michel-Ange, comme les autres hérésies de son oeuvre, elles atteignent rapidement une ampleur inusitée (70). Sortes de lap-

sus volontaires, elles écartent tout naturalisme constructif. Michel-Ange ne fait pas que substituer à la construction réelle une autre construction plausible mais artificielle. Même si le diagramme mime une bâtisse, il souligne sa théâtralité, annoncée déjà, nous l'avons dit, par l'effet de collage dû à l'épaisseur réduite des pièces en pietra serena (sauf dans les corniches et frontons) (71). Il est légitime de penser qu'un siècle après Brunelleschi et malgré ses rapports difficiles avec le chantier, il n'a plus besoin de se servir du langage classique pour étouffer le savoir-faire en déclin du corps productif. Il est au sommet de l'évolution du métier d'artiste, divin vivant - et, ne considérant pas (par tactique) l'architecture comme sa profession, il n'a pas les mêmes enjeux que les autres architectes à défendre. Il laisse au stucco la fonction de masque et utilise autrement le diagramme.

Les hérésies, les dissonances architecturales, comme nous l'avons remarqué, appartiennent au registre de la tectonique. Elles agrèssent la stabilité et l'organicité du décor classique. Par contre, les éléments non-structuraux - portes, fenêtres, tabernacles, etc., - sont dessinés avec un dynamisme parfois débordant. Au moins de la structure dans l'ensemble correspond un plus d'énergie dans les composants secondaires: à la cassure statique, l'hybridation des détails; à la rupture de communication "normale" entre tenant et tenu, leur mélange et leur inversion. Autrement dit, il y a un jeu de compensations: ce qui échappe d'un côté, revient (transformé) de l'autre.

La chute du modèle classique, de la loi généralement admise représentée par les ordres, est réfléchi par une double déviance: vers la discontinuité du système d'articulation et vers l'estompement des séparations des parties que ce système articulait. Une sorte d'imbrication mixe les axes: l'axe syntagmatique de l'articulation recueille des séparations typiquement paradigmatiques, tandis que l'axe paradigmatique des classements se laisse pénétrer par la continuité syntagmatique. Ainsi, la trame décorative insiste sur les moments qui devraient être passage et liaison en y introduisant des césures; en même temps, dans les composants secondaires, les éléments se mélangent inextricablement (tabernacles) ou s'élancent en dehors d'eux-mêmes (fenêtres supérieures). Le diagramme dépasse ici son rôle de synecdoque de la structure (substitutive) et questionne les chemins et les moyens de l'imaginaire architectural d'alors. Ralentissant le tour substitutif, Michel-Ange coupe aussi son effet: nous ne pouvons plus croire à la substitution... Ce qui n'implique pas le retour simple de l'aboli. Il y a suspension de la crédibilité. Mais de qui ou quoi, puisque le menteur dit qu'il ment, nous entraînant dans le vieux paradoxe. Ment-il toujours?

Le mouvement typique de la trace, dans son tour complet, fait revenir un "être-là" imaginaire sur l'être-là effacé. Les matériaux de la structure imaginaire (pietra serena et marbre), représentent par leur matérialité même celle de la structure abolie (1er temps); mais, comme ils représentent aussi la structure imaginaire, dont l'"être-là" prend la place de l'être-là de la vraie structure, ils prêtent en même temps cette maté-

rialité à l'"être-là". Michel-Ange ralentit ce mouvement. Diminuant la crédibilité de l'"être-là" du décor architectural, il étire le passage de la représentation à la représentation. En d'autres termes, il nous retient sur le moment de la pro-

duction du signe et du langage plastique, moment dans lequel la matérialité (du représentant) est déplacée vers ce qu'il représente (l'objet dynamique). C'est cela qu'on appelle, d'habitude, le poétique (72).

LES METAPHORES ARCHITECTURALES

Les métaphores (73) sont fréquentes dans l'architecture, et la plus souvent citée à propos de la Sacristie provient de l'implantation inhabituelle des tombeaux dans leur cadre de *pietra serena*.

Pour Ch. de Tolnay, par exemple, les tombeaux semblent "des façades d'édifices", ce qui les éloigne "du type du tombeau mural à niche de la tradition quattrocentesque florentine" (74). En effet, ils semblent déplacés, comme s'ils étaient les élévations du monument central initialement prévu transportées vers les niches latérales. Cela expliquerait, en partie, le chemin pris ici par la rupture de la tradition proche, constante de l'œuvre de Michel-Ange.

Ackerman, de son côté, ressent un envahissement de l'encadrement architectural par les tombeaux (75), impression qui aurait été renforcée par la "couronne" qui devait couvrir l'entablement supérieur et dont seulement quelques fragments sont connus (76). Selon lui, ils interviennent presque trop fortement dans la sérénité architecturale. Et on peut même supposer que Michel-Ange lui-même aurait hésité un moment face à leur puissance voisine de la démesure : il ébauche en effet une variante à niches profondes, abandonnée à cause de l'obligatoire symétrie avec la *Sagrestia Vecchia*.

Il faut noter cependant, que partout chez Michel-Ange, du plafond de la Sixtine à la Porta Pia, les encadrements et les supports n'ont jamais une fonction de simple bord, intervalle inerte entre deux espaces. Ils participent intimement à la production du climat dense et tendu qui le caractérise - et, presque toujours, par le biais d'un apparent disfonctionnement. Nous reviendrons plus tard sur l'utilisation particulière qu'il fait du cadre. Notons seulement que chez lui, l'encadrement est actif et que sa pression sur l'encadré est un opérateur fondamental dans une démarche plastique pétrée d'enseignement ficinien. L'envahissement relevé par Ackerman n'est pas un défaut ("perte de la cohérence architecturale"), ni une anomalie qui trouverait justification dans le recul des pilastres dû aux retombées de l'étage additionné au modèle brunelleschien (78).

De toute manière, les observations de Ch. de Tolnay et d'Ackerman pointent une métaphore : l'irruption des tombeaux, cassant l'ordre du décor architectural, modifie profondément le sens de l'espace de la Sacristie. Elle inverse la sérénité du plan central en un étouffement angoissant.

Mais l'ordre du décor architectural lui-même est diversement métaphorique. L'ordre corinthien,

dès Vitruve déjà, prend la place d'un mythe (79) et d'une hypothétique construction ancestrale en bois (80). Plus précisément encore, c'est en tant que figuration d'une structure imaginaire qui couvre la vraie structure - surtout dans les monuments romains et de la Renaissance - que la métaphore teste son pouvoir de substitution. Non pas en tant que diagramme, déplacement par synecdoques qui peuvent, à la limite, déboucher sur une métonymie, mais en tant que système substitutif dont les éléments appartiennent à un autre champ formel et sémantique, spécifique et limité, qui n'a que des rapports très éloignés avec celui de l'art de bâtir courant de l'époque.

Michel-Ange, cependant, ne s'arrête jamais au seuil d'une position : il la poursuit, même au risque du paradoxe apparent. Ainsi, à l'intérieur de la substitution métaphorique, il déploie tous les glissements et développements qui lui semblent pertinents. Ackerman observe avec finesse : "*These tabernacles (sur les portes) are a sign of Michelangelo's emancipation from the proprieties of vitruvian rule and ancient models... The fantasy, however, is always strictly disciplined by the realisation that its effect depends on the variation of traditional forms and would be lost if these were abandoned for uncontrolled innovation*" (81).

Les "variations de forme traditionnelles" sont des métonymies à l'intérieur du mouvement métaphorique des ordres : un nouvel arrangement qui garde néanmoins une continuité avec l'ordre de départ.

L'abandon de la stricte obéissance aux ordres tout en gardant des références à leur discipline, accompagne l'adaptation néo-platonicienne du programme traditionnel des tombeaux. Au niveau figuratif, Michel-Ange passe successivement du *mondo sotterraneo* (les dieux fleuves prévus à la base des tombeaux, dont un modèle en argile, bois et laine est gardé à la Casa Buonarroti et qui, au Cinquecento était dans la Sacristie) au "royaume de la nature" (les heures : l'Aurore, le Crépuscule, le Jour et la Nuit), au niveau des "âmes immortelles" (les Ducs Laurent et Julien, respectivement, "vir contemplativus" et "vir activus"), à la "sphère supracéleste" (les trônes vides, les trophées, les enfants accroupis) et atteint le plan du salut chrétien (les fresques sur le Serpent d'Airain et, peut-être, sur Judith, préfigurations de la passion du Christ et de la victoire de la Vierge sur le démon, non réalisées) (82). Dans un mouvement semblable, le décor architectural passe du corinthien orthodoxe au schématisme de l'ordre des tabernacles et des fenêtres sous la coupole, passant par les pilastres doubles encore hybrides qui cadrent les Ducs. Ce dépouillement progressif, ce dépassement vers l'*integra puritate* (83), en éliminant les détails réalistes du corinthien, les crosses et volutes et même les acanthes stylisées, éloignent l'ordre du poids du monde matériel. Si cet élan vers l'épuration ne s'applique pas tel quel aux composants figuratifs (en partie parce que Michel-Ange suit rarement le procédé des "degrés d'irréalité" dont parle Sven Sandström (84), il est quand même évident qu'il participe aussi à la restructuration néo-platonicienne de la tradition (85). En effet, le dépouillement du corinthien de ses

éléments plus matériels va selon Ficin dans le sens de l'élévation spirituelle : *"Plus une réalité est affranchie de la matière, plus elle est noble"* (86) et *"... l'amour s'applique à quelque chose d'incorporel et ... la beauté est plutôt une image spirituelle de la chose qu'une beauté corporelle"* (87).

L'affranchissement de la matière agrandit la beauté et assure la noblesse : elle approche de Dieu.

L'ouverture métaphorique qui part du déni d'une forme (l'Ordre) en désaccord avec l'efficacité du matériau, permet ensuite à Michel-Ange le passage à l'abstraction de la pure forme. Cette sublimation accentuée suit presque à la lettre les degrés néo-platoniciens qui permettent l'ascension de l'âme à l'esprit : *sensum, imaginationem, phantasiam et intelligentiam* (88). L'observation du matériau (*sensum*) rend possible l'élaboration d'un diagramme structurel vraisemblable (*Imaginationem*), en même temps synthèse et déni de l'observation qui, à son tour, peut être déterminé en tant que corinthien, c'est à dire s'ouvrir à la sémantisation de la mort par l'appel au tombeau de la jeune fille de Corinthe (*phantasiam*) dépassée elle-même par une épuration qui ne conserve que ses éléments les plus essentiels (*intelligentiam*).

Mais ces correspondances - dépassement du corinthien, programme figuratif (et l'évolution de sa poésie) - s'interrompent à la fin. L'architecture, bien plus que la sculpture, abandonne l'orthodoxie et revient en arrière. En un mot, le passage à l'abstraction produit un reste qui pro-

voque un retour au point de départ - malgré un déplacement assez large.

Poursuivons la citation d'Ackerman : *"The tabernacle pediments are broken at the base and just forward at the crown, and yet adequately by pilasters which we recognise as such in spite of the absence of definable capitals; the niche is conventional in its deepest recession, but in a nearer plane it violates the expected independence of parts by expanding horizontally and vertically beyond its proper limits. Where the inventiveness of Quattrocento sculptors had been manifested in the free embellishment of familiar forms, Michelangelo penetrated into the nature of the forms themselves: to give them unprecedented significance: the wall is transformed from an inert plane to a vital, many-layered epidermis, and elements formerly assembled - niche, frame, pediment - are now inextricably bound together by an architectural anatomy"* (89).

La sublimation revient presque au chaos, à l'*informen mundum* (90), perte de l'ordre nécessaire, de la *decens partium intervallum* (91). La violation de *"l'indépendance attendue des parties"* ramène l'ordre (corinthien) au désordre plutôt qu'au dépassement épurateur. Par un parcours similaire, quand *"le mur est transformé d'un plan inerte en une épiderme vitale, à plusieurs couches"*, nous retournons au premier degré de l'ascension de l'âme, au *sensum* qui perçoit, au terme de la substitution métaphorique, le retour inattendu et presque scandaleux du mur effacé au premier moment: surgissement abrupt du dénié dans le réel. Ce qui ne serait

pas passé du *sensum* à l'*imaginationem*, abandonné comme reste, se manifeste, rebelle à la pacification de la sublimation (92).

Au niveau figuratif, le retour est assez sensible aussi - mais moins marqué. Dans les Ducs, par exemple: Panofsky compare justement Julien avec le torse du Belvédère (93). Bien sûr, la semi-nudité convient au niveau des "âmes immortelles". La vérité, toujours associée à ce niveau, est représentée nue dans les œuvres qui témoignent du néo-platonisme (94). Mais la corporification du Julien est quand même extraordinaire. Le torse du Belvédère a pu être attribué à un silène ou à Silène, satyre ou sage toujours ivre, attribution quand même gênante pour une "âme immortelle" et plus adaptée au "royaume de la nature". La non-observation des procédés habituels pour la représentation des "degrés d'irréalité" amortit l'écho du programme figuratif au mouvement de l'ascension de l'âme, même si l'allégorie (Julien = vie active) justifie ici une plastique exhaussée.

Les fenêtres de la coupole, raccourcies vers le haut, appartiennent aussi au domaine de la métaphore: elles importent parmi les composants traditionnels ou abstraits des ordres un élément exogène, venu des pratiques du dessin (95).

Il ne s'agit pas d'un cas de "fausse perspective", accélérée ou ralentie, d'usage fréquent à la Renaissance (96). Il n'y a pas intention ou possibilité de tromper: leur contraste avec les portes, niches, tabernacles et autres fenêtres est évident et marqué. Nul point de vue ne les

ramène à une perspective cohérente d'ensemble.

Il n'y a pas d'anamorphose ici non plus (dans son sens strict), puisque la rupture entre figure et transcription, impliquée dans son concept, y est assez atténuée (97). Cependant, elles aussi, à leur manière, font disparaître le mur. F. Leemann observe que :

"Mais autre chose se produit encore (dans les dessins en anamorphose de Léonard). Les lignes perdent le contact avec le papier et semblent planer dans l'espace... La coupe transversale de notre pyramide visuelle devient dès lors imaginaire puisqu'elle ne coïncide plus avec le plan où est représentée l'image" (98).

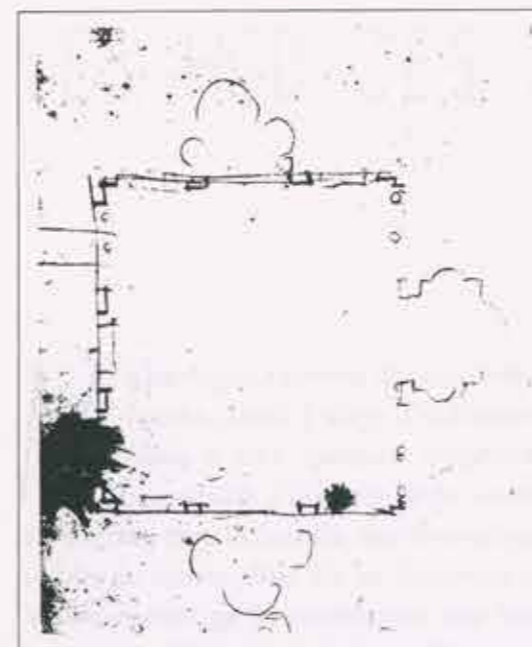
Si, dans le cas des fenêtres, il ne s'agit pas d'un dessin, leur mise concrète en perspective les sépare du mur pour les mêmes raisons: leur raccourci artificiel se fait toujours dans un plan qui n'est pas celui des autres composants vus en perspective. Elles perturbent ce que nous percevons du reste de la Sacristie : leur mode de s'en aller vers l'infini diffère de toute image visuelle possible des murs.

Ackerman a raison au point de vue du dessin quand il souligne l'effet de continuité avec la structure apparente de la coupole, plaçant leur point de fuite dans la lanterne (99). Sauf que, par les lois de la perspective, les fenêtres, en opposition avec les autres composants, fuient dans des plans imaginaires qui, à l'inverse, s'écartent de la lanterne.

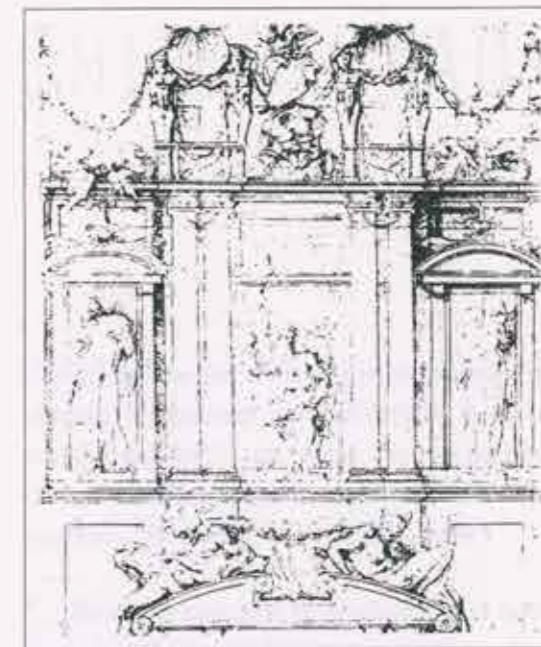
Le résultat visuel devient alors paradoxal : malgré l'accord linéaire, il semble que la coupole pèse tellement qu'elle provoque l'ouverture du rectangle d'appui. Un effet semblable est sensible à la Cappella Sforza où Michel-Ange reprend ces fenêtres en perspective : la section de voûte paraît dépasser les murs qui la tiennent, gonflée par son poids. En soi même déjà, le dessin de ces fenêtres, dès les esquisses connues, donne plutôt une sensation d'affaissement que d'élancement (100). Le mouvement métaphorique, alors, inverse celui de la sublimation des ordres. L'appel aux conséquences du fonctionnement du sensum introduit un élément inférieur dans la sphère élé-

vée du spiritum. Malgré la dignité que la Renaissance attribue à la perspective depuis Brunelleschi, Masaccio et Alberti, elle est un effet de la vision - du corps donc -, attachée aux plus bas degrés de l'ascension des âmes encore une fois.

Dans les trois groupes de substitutions métaphoriques que nous avons indiqués, un même trajet retors se profile: au-delà d'une première approximation, qui suggère élévation et spiritualisation, un sentiment trouble de retour, de blocage s'insinue. Tout se passe comme si la substitution ratait son but, déviée dans son élan.



Michel-Ange : esquisse pour le plan de la sacristie (Florence, archives Buonarroti)



Michel-Ange : dessin pour le tombeau de Julien (Paris, Louvre)



Michel-Ange : le tabernacle



Michel-Ange : la coupole

LES INDICES ARCHITECTURAUX

Michel-Ange, l'homme du *non finito*, l'oublie quand il s'agit d'architecture. Mises à part quelques irrégularités secondaires d'exécution et de mesure, il n'y a pas, dans la Sacristie, des témoignages visibles du chantier. Bien sûr, les documents sur le déroulement de la construction sont nombreux pour l'époque - et, aujourd'hui, assez bien organisés, surtout par l'effort, de Ch. de Tolnay [101]. Mais, dans l'œuvre elle-même, il ne reste aucun vestige objectif d'opérations informées par les techniques constructives.

Les murs en pierre, nous l'avons vu, ont été revêtus par Michel-Ange et Vasari: leur *stucco* est tellement lisse qu'il "*pare un specchio*", c'est à dire, que le travail a défilé toute mémoire du travail.

La procédure employée par Michel-Ange pour commander les *lavoro di quadro* ou de *quadro intagliato*, qui consiste à passer de l'esquisse au plan 1 : 1, au bois ou aux *fogli stagnati*, pour finalement donner forme à la *pietra serena* ou au marbre, élimine toute détermination spécifique d'une technique quelconque sur le résultat. Les matériaux transitoires (bois, *fogli stagnati* ou, parfois, la cire -

[102], comme les définitif (*pietra serena* ou marbre), n'impriment leur particularité à aucun moment productif, de même que les gestes, outils et modèles opératoires des métiers correspondants. Ackerman, par exemple, note :

"... the sharp precision of Michelangelo's treatment is not implicit in the nature of marble, which is equally congenial to soft modelled forms, as tomb figures show" [103].

Les formes qu'adoptent les matériaux méconnaissent leurs caractéristiques propres - et le mouvement typique d'une pratique déterminée ne se manifeste jamais: il est recouvert par d'autres, détournés eux aussi. Les *legnaiuoli* et les *squadatori* ne se font connaître que par les documents écrits. Dans la Sacristie ils s'évanouissent sous le produit signé seulement Michel-Ange. Parce qu'il reste partout des vestiges, quand même, mais tous issus de son propre dessin, comme nous l'avons déjà observé. L'esquisse traverse parfois immuable toutes les médiations de la fabrication et moule étroitement l'élément abouti [104]. Dans le registre de l'indice du moment productif, c'est ici son silence qui est parlant. Il dénonce un étrange mépris pour le matériau, justifié chez certains

néo-platoniciens (105), mais surprenant chez le martyr de la façade de San Lorenzo (106), mépris encore plus déroutant quand il s'adresse au travail, si nous nous rappelons de quelques uns de ses poèmes (107). Bien sûr, nous connaissons son attitude altière et fréquemment hostile envers la majorité de ceux qui travaillent sous ses ordres. Mais le silence imposé au corps productif est tel que les causes doivent être plus structurelles. Nous reviendrons à ces questions.

Un indice, déjà à la Renaissance est une trace, un vestige du processus de production re-investi comme signe d'autre chose (108). L'effacement des vestiges est un effet de retour de leur accès, ailleurs, au statut de signe à part entière — dans la sculpture, par exemple. Sont gommés ceux qui restent rebèles au déplacement. Restent rebèles ceux qui pointent des techniques propres à d'autres rapports de production et qui seulement dans la forme se soumettent au pouvoir, à l'exploitation donc

(109). Tant que la soumission ne sera pas réelle, ils seront proscrits, par mesure de sécurité et tactique de combat.

L'indice à la Renaissance, donc, renvoie à autre chose que son origine, frappé d'aphasie imposée. Dès le départ, et même quand son émergence est due aux hasards politiques, comme chez Michel-Ange (110) ou aux pressions économiques, comme chez Le Tintoret (111), il sera attribué aux effets de la furor (112), de la "fureur poétique" (113). Pour Politien, maître probable de Michel-Ange dans le Studio de Laurent de Medicis (114), la furor est la prise de possession de l'artiste par (un) Dieu qui, "du fond de son coeur", l'investit totalement, comme chez les devins (115). Vasari, de son côté, souligne que l'écoute de la "fureur" est souvent incompatible avec l'application et la lenteur (116). Il est évident que cette conception de l'indice écarte les ouvriers — dont l'éventuelle furie renvoie évidemment à d'autres causes.

LES SYMBOLES ARCHITECTURAUX⁽¹¹⁷⁾

Répétons : Michel-Ange utilise l'Ordre, mais le dépasse largement. Or, l'Ordre, en tant que convention et habitude, est un symbole (ou une trame symbolique) parfaitement conforme à son concept (118).

Ici comme ailleurs, Michel-Ange s'écarte de l'usage, même si, pour cela, il doit s'appuyer sur le passé. Sa fierté, cependant, le pousse plutôt du côté de l'intuition (119), plus conforme au mythe de l'artiste divin.

"Vasari écrit à propos de la Sacristie : *"Il conçut la chapelle sur le modèle de la vieille sacristie de Filippo Brunelleschi, mais avec un autre parti décoratif comportant un ordre composite d'une originalité qui le met à part de ce que maîtres antiques ou modernes ont jamais réalisé. En créant dans un nouvel esprit belles corniches, chapiteaux et bases, portes, tabernacles et sépulcres, il s'éloigna passablement du système de mesure, ordres et règles propres à la pratique commune et aux règles antiques, auxquels il ne voulait rien ajouter"* (120).

Ne voulant rien ajouter aux règles anciennes, Michel-Ange va au-delà de la variation telle que l'a décrite Ackerman: il crée dans un "nou-

vel esprit", gardant toujours *"le seste negli occhi"*.

La connaissance et l'observation de l'ordre sont, à l'époque, les garants fondamentaux du métier encore hésitant d'architecte — même si aux informations de l'archéologie romaine s'associent des emprunts au Quattrocento. Michel-Ange, comme sceau de supériorité, ouvre une liberté telle que même Vasari la mésestime, malgré le respect dont il se sent obligé (cf. supra). Cette liberté (licence, dit Vasari) se trame entre deux pôles presque contradictoires. Dans une lettre, déjà citée, au Pape Clément VII, il dit en 1524 : *"... e priego quella, che volendo che io facci cosa nessuna, che non mi dia nell'arte mia uomini sopracapo, e che mi presti fede e diemi libera commessione, e vedrà quello che io farò, e 'l conto che a quella renderò di me"*.

Ce même homme qui parle de *arte mia*, qui réclame une confiance sans bornes (*"mi preste fede"*), qui refuse toute supervision (*"non mi dia... uomini sopracapo"*) et qui est sûr de son savoir-faire (*"vedrà quello che io farò"*), écrit en Janvier de la même année :

"Intendo per l'ultima vostra come la Santita del nostro Signore vuole che l' disegno della Libreria sia di mia mano... faro cio che io sapro, benché non sia la mia professione" (121)

"L'arte mia" n'est pas "mia professione". Entre l'affirmation fière de son savoir-faire et le refus du métier, Michel-Ange prépare pour lui-même des conditions à partir desquelles, face à l'injonction des papes pour lui faire accepter des missions d'architecture, il peut répondre en imposant, dans un sens assez large, que lui soit accordée "libera commessione". Ce jeu avait déjà été payant au temps du plafond de la Sixtine (122). Le refus initial, joint aux déclarations d'incompétence (des antiphrases, évidemment), induit une aura de désintéressement dont l'association avec des démonstrations de mécontentement (123) assure une assise inattaquable pour le déploiement d'une liberté qui refuse toute surveillance. Les "uomini sopraccapo" qu'il rejète sont, en effet, des condensations de figures autoritairement vécues : le pape, le superviseur, Brunelleschi, Vitruve, etc... Luigi Venture nous rappelle, à ce propos, les vers de Dante (124) :

*"..... a te fia bello
averti fatta parte par te stesso"* (Par XVII)

dont l'esprit est repris par Michel-Ange dans une lettre à son frère (125) :

".... perch'io non voglio esser obbrigato a nessuno..."

Ce qui éloigne Michel-Ange des autres architectes de son temps n'est pas l'oscillation entre

orthodoxie et hétérodoxie par rapport aux normes dominantes. Tous sont plus ou moins poussés par les exigences contradictoires d'exposer leur compétence dans le "savoir" professionnel commun et de marquer une différence qui les rendrait uniques. Chez Michel-Ange, le moment de la preuve de maîtrise est rapidement dépassé — et la différence se fait rejet. Son rejet devient tellement radical qu'il est forcé, comme nous l'avons remarqué, de s'entourer d'auto-limitations pour faire face au vide qu'il provoque lui-même. Il en résulte une forte fissuration du symbolique en usage. Il n'en inaugure pas un autre, tâche irréaliste pour un homme seul. Mais il ébranle celui qu'il trouve. Précisément, il adopte les chemins de la négation déterminée de la convention hégémonique de son temps. Dans ce qu'il pose, il nie et conserve ce qu'il dépasse. L'analyse des tabernacles par Ackerman est très claire là-dessus.

Même si un tel effort s'adapte mal à l'oeuvre de Michel-Ange et si l'artifice est évident, essayons de classer les groupes principaux de la trame symbolique de la Sacristie. Provisoirement, nous pouvons isoler quatre groupes :

1 - Celui caractérisé par l'ordre corinthien, relativement orthodoxe : piliers, architraves et corniches du premier et du deuxième niveau, en *pietra serena*. C'est le groupe qui articule le cadre d'ensemble du décor architectural.

2 - Le groupe qui contient des éléments en grotesque, les masques, coquilles et cornes prenant la place des crosses, volutes et feuilles

d'acanthé du corinthien; il est appliqué dans les parties architecturales des tombeaux, dans l'autel (surtout dans le chandelier), toujours en marbre.

3 - Le groupe marqué par "l'ordre abstrait" : dans les portes et tabernacles, toujours en marbre aussi.

4 - Le groupe des fenêtres fuyantes en "ordre abstrait", en *pietra serena*.

Des rapports variés lient ou opposent ces groupes. Il y a une continuité évidente entre l'ordre corinthien et la configuration globale du second groupe. Ils s'opposent, cependant, par le matériau et la composition des chapiteaux : les éléments inorganiques et végétaux normés du corinthien sont remplacés par des éléments organiques (cornes et coquilles) et zoomorphes (masques), librement articulés. Les masques apparaissent aussi dans l'étroit feston qui court derrière les deux sarcophages et des écailles couvrent certains détails architecturaux, ce qui n'est pas non plus propre au corinthien.

Le groupe du corinthien contrarie le troisième groupe en trois points : le matériau, l'utilisation d'éléments figuratifs et l'ordonnance rigide du vocabulaire traditionnel, que le troisième groupe résout autrement (126).

Le même groupe du corinthien a un rapport contradictoire avec le quatrième groupe, malgré l'identité des matériaux. Le concept d'ordre, loi conventionnelle de composition, cadre des rapports modulaires préfixé, est

abîmé par la mouvance de la perception et de la déformation.

Le groupe de "l'ordre abstrait", non figuratif, est presque contradictoire avec le deuxième groupe qui s'ouvre aux figurations hybrides, malgré l'identité des matériaux. Cependant, par l'irrespect à toute ordonnance classique, "l'ordre abstrait" est aussi de la famille des grotesques.

A l'inverse, ce groupe s'avoisine assez de celui des fenêtres fuyantes par la géométrisation des composants, mais, outre le matériau, le recours à la déformation perspective les sépare en groupes distincts.

Finalement, le groupe des grotesques figuratifs et celui des fenêtres fuyantes sont contraires : au regard du matériau et de l'extériorité de l'élément organique, dans le premier cas, opposée à la latence de la dimension organique dans le second, médiatisé par la perspective.

Ainsi, au sein du même matériau, les rapports des groupes sont de contradiction, tandis que les rapports de contrariété et d'hyponymie sautent sur la différence des matériaux (127).

Le corinthien, seul groupe complètement sémantisé et historiquement déterminé, sert de référence aux autres. Mais la résultante de ces oppositions est une sorte de vidange symbolique.

"L'ordre abstrait" mélange les éléments traditionnels — piedestal, pilastre, entablement, moulures etc... —, varie sans cesse les relations modulaires (les "seste negli occhi"), etc... Mais,

comme le souligne Ackerman, il garde la mémoire des dispositions usuelles. Son dynamisme, alors, par l'effet même de l'opposition, renforce l'aspect statifié, rigide, du corinthien. D'autre part, son homogénéité (purement géométrique) souligne l'hétérogénéité de l'ordre corinthien. Sa valeur sémantique et historique sort affaiblie de la confrontation.

Le groupe du grotesque attaque l'hétérogénéité du corinthien par une démarche plutôt inverse : en matière d'hybridation, il y aurait mieux à faire que de se cantonner aux seules feuilles d'acanthé et bâtons volutés.

Celui des fenêtres fuyantes, d'autre part, groupe probablement de 1533, c'est à dire, bien postérieur aux autres (128) et déjà informé par l'expérience des fortifications de Florence (129), étale une disponibilité envers le site, la position, qui échappe à l'immobilité du corinthien. Son dynamisme exubérant contredit la répétition classique.

Tafuri et Ackerman ont vu dans la Sacristie un jeu entre norme et variation (130). Il nous paraît, cependant, que Michel-Ange va bien au-delà de la *varietas* albertienne et s'approche plus de celle de A. Politien. P. Galand, dans son commentaire sur Les Silves, la définit ainsi :

"La varietas apparaît... comme une technique du paradoxe, l'art de rapprocher les contraires, de concilier l'inconciliable" (131).

La *varietas* propre à Michel-Ange, complexe et érudite, se structure autour de séries de modifications plus ou moins substantielles et diversement orientées qui, partant d'un champ sémantique traditionnel, ici le corinthien, composent d'autres champs équivalents, mais de signification indéterminée. Cette signification, produite par la comparaison qu'effectue la perception des nouveaux champs au principe de compréhension et de reconnaissance (le corinthien), reste latente. Les nouveaux champs, représentés par les groupes 2, 3 et 4 dans la Sacristie, opèrent comme des promesses d'élargissement du symbolique. Mais, même ne restant que des promesses, ils densifient le plan du réel dans la proportion de leur amplitude par la production simultanée de résidus non-symbolisables (les "choses" de Freud) (132).

L'orientation diverse des modifications - vers l'abstrait, l'hybride ou les données de la perception - pousse l'ensemble dans l'hétérotopie, rongant efficacement l'isotopie appauvrissante de l'ordre. Pour contrer le risque d'éclatement et de non sens de l'hétérotopie, la rhétorique, par des artifices non cachés, fournit des liens substitutifs : l'allitération (la linéarité dominante, par exemple), le paradoxe (le tabernacle plus fort que son support), l'antanaclase (les chapiteaux corinthiens et hybrides), etc.

La signification latente, la densification du réel et l'hétérotopie tendancielle trament la prégnance, la *terribilità* de l'espace de Michel-Ange. L'élargissement possible du symbolique, pulsion vers d'autres conventions, fruit d'autres rapports

sociaux, ne peut pas, évidemment, dépasser la promesse. La densification du réel, théoriquement contemporaine de l'élargissement du symbolique, s'opère cependant tout de suite : il lui suffit, pour se déclencher, de la présence de la signification indéterminée. Au contraire même, tant que le processus d'identification (symbolisation) ne se complète pas, ce qui reste non

assumé du nouvel "objet présenté par la perception" (133) est forcément plus important qu'à la fin du processus, malgré l'imprécision. La densification actuelle du réel, étirée par l'hétérotopie, produit l'effet d'expansion de l'univers de l'humain - et de l'angoisse - qui fondent l'aura de Michel-Ange. Dans ce pas de sa démarche, il n'est plus néo-platonicien.

NOTES

(1) G. Bottari, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Roma, 1754-1773, 7 vols.

(2) J. S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Middlesex, 1970, p. 28.

(3) J. Delumeau, *Rome au XVIème siècle*, Paris, 1975, p. 86.

(4) G. Vasari, *Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, Paris, 1985, p. 264.

(5) M. Tafuri, *L'Architettura Dell'Umanesimo*, Bari, 1972, pp. 15-29.

(6) P. Jaccard, *Histoire Sociale du Travail*, Paris, 1960, p. 159, et B. Bennassar et J. Jacquart, *Le XVIème Siècle*, Paris, 1972, p. 56.

(7) H. Pirenne, *Histoire Economique et Sociale du Moyen Age*, Paris, 1968, pp. 172-179; G. Lefranc, *Histoire du Travail et des Travailleurs*, Paris, 1975, pp. 182-188; et M. Dobb, *Studies in the Development of Capitalism*, London, 1963, pp. 232-234. 78, texte qu'illustre bien la position de Michel-Ange quant aux matériaux :

"E por sentença minha, aquela é a excelente e divina pintura que mais se parece e melhor imita qualquer obra do imortal Deus...

e isto não com ouro, nem com prata, nem com tintas muito finas, mas somente com uma pena ou com um lapis desenhado, ou com um pincel de preto e branco". Voir aussi: J. B. Alberti, *Il Trattato Della Pittura*, Lanciano, 1934, p. 75 : "... tutta la somma industria et arte sta in sapere usare il biancho et il nero..."

(9) A propos du changement d'attitude des clients relativement au matériau, qui passe de l'admiration pour l'étalage de richesse à l'intérêt accordé surtout à l'habileté et la main du maître, voir M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972, ch. 1.

(10) P. Franceschini, art. dans "Il Nuova Observatore Fiorentino", 1886.

(11) P. dal Poggetto, *I Disegni Murali di Michelangiolo e della sua Scuola nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo*, Firenze, 1979, p. 53. Voir aussi le dessin de Federico Zuccari (Louvre, Cabinet des Dessins, n° Louvre 4555 - UGT 2207) dans lequel la porte dessinée du lavamani à droite de l'autel diffère de celles actuellement à la Sacristie. Ce dessin date des années 1575/79.

(12) K. Frey, *Il Carteggio di*

Giorgio Vasari, München, 1923, p. 463 CCXLV, et la discussion détaillée sur les problèmes du revêtement in P. dall Poggetto, op. cit., pp. 22-56.

(13) K. Frey, op. cit., ibidem.

(14) J. S. Ackerman, op. cit., p. 91.

"The dissimilarity in style between the architectural members of the chapel and those of the tombs is partly due to differences in material. Marble is particularly suited to sculptural refinements and may be carved with most meticulous detail, while pietra serena does not lend itself to such finesse".

(15) M. Ficini, *Théologie Platonicienne de l'Immortalité des Ames*, trad. R. Marcel, 3 vols., Paris, 1964, Vol. I, pp. 176-177. Voir aussi, sur la disponibilité totale de la matière, les poèmes de Michel-Ange n° G 46, G 151 et G 152; le G 151 commence ainsi : "Non ha l'ottimo artista alcun concetto

c'un marmo solo in sé non circoscriva col suo superchio, e solo a quello arriva la man che ubbidisce all'intelletto".

Ce poème est souvent utilisé pour démontrer le néo-platonisme de Michel-Ange. Voir, par exemple, Cinquecento Minore, org. par R. Scrivano, Bologna, 1966, p. 507, note. Pour les Rime de

Michel-Ange, nous suivons le classement de E. N. Girardi, Michelangelo, Buonarroti, *Rime*, con Varianti, Apparato, Nota Filologica, Bari, 1960. Cependant, ce même poème pourrait permettre une autre lecture, dans laquelle le concetto serait à l'intérieur du marbre, ce qui approcherait la conception du matériau chez Michel-Ange de celle qui proposaient les alexandristes de Padoue, et, en particulier, Patrizzi et Pomponazzi. Voir, à propos, E. Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, Paris, 1972, pp. 17-23. Mais le poème G111 ne laisse pas de doutes quant à sa tendance néo-platonicienne dominante :

"... Disegna in me di tuora, com'io fo in pietra od in candido foglio, che nulla ha dentro; é evvi cio ch'io voglio"

Voir sur cette possible double position du concetto : A. Blunt, *Artistic Theory in Italy - 1450-1600*, Oxford, 1956, chap. V.

[16] Exécuté par Silvio Cosini probablement à partir d'un dessin de Michel-Ange; seul celui de la droite de l'autel est d'origine. Il est le plus beau et complexe exemple de grotesque de la Sacristie.

[17] G. Vasari, op. cit., p. 233.

[18] On trouve de semblables fenêtres dans l'oeuvre de Michel-Ange seulement dans la Chapelle Sforza à Santa Maria Maggiore, Rome.

[19] Etant donné l'importance de ce texte, nous le reproduisons en entier :

"Colendissimo il signor Cardinale di Carpi(?)
Monsignore reverendissimo
Quando una pianta à diverse parti, tutte quelle che sono a un modo di qualita e quantita, anno

a essere adorne di un medesimo modo e d'una medesima maniera; e similmente e' loro riscontri. Ma quando la pianta muta del tutto forma, è non solamente lecto, ma necessario, mutare dal detto ancora gli adornamenti, e similmente e' loro riscontri : e i mezzi sempre sono liberi come vogliono; siccome il naso, che è nel mezzo del viso, non è obligato nè all'uno nè all' altro occhio, ma l'una mano è bene obligata a essere come l'altra, e l'uno occhio come l'altro, per rispetto degli lati e de' risconti. E pero è cosa certa, che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'uomo. Chi non è stato o non è buon maestro di figure, e massime di notomia, non se ne puo intendere.

Michelagnolo Buonarroti
In G. Milanese, *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti. Pubblicate coi Ricordi ed i Contratti Artistici*, Florence, 1875, p. 554. Pour une analyse de cette lettre, voir J. S. Ackerman, op. cit., chap. I.

[20] P. dal Poggetto, op. cit., pp. 42-46.

[21] Voir, par exemple, les dessins du British Museum n° 28 recto et 28 verso. A propos de ces dessins, il faut noter une curieuse et rare manipulation d'un document par E. Panofsky. Dans une note de la pg. 284 de son *Essais d'Iconologie*, trad. C. Herbert et B. Teyssède, Paris, 1967, il transforme un évident G dans un P pour conforter son analyse des dessins. Ainsi, le vers :

"La fama tiene gli epitaffi a giacere..."

que Girardi, avec une excessive liberté, paraphrase ainsi :

"La fama rende inutile gli epitaffi ..."

... devient chez Panofsky :

"La fama tiene gli epitaffi a piacere..."

qu'il dit signifier :
"La renommée tient les épitaphes en place..."

[22] En particulier : le vestibule de la Bibliothèque Laurentienne, le Capitole, la façade du Palais Farnèse, S. M. degli Angeli, la Porta Pia.

[23] Nous ne savons pas, avec certitude, si de tels ornements étaient prévus par Michel-Ange, à l'exemple de la Sacristie de Brunelleschi. Dans le vestibule de la Bibliothèque Laurentienne, cependant, on trouve un motif semblable : en-dessous de la parastate qui court sous les doubles colonnes et les murs avancés, une bande blanche coupe aussi la continuité du décor architectural, isolant, par exemple, la base des colonnes des consoles censées les soutenir.

[24] Voir J. Wilde, "Michelangelo's Designs for the Medici Tombs", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1955, pp. 54-66.

[25] Vasari souligne, dans la partie de sa biographie réservée aux traits de caractère, le besoin et la capacité de variation de Michel-Ange :

"...il lui suffisait de voir une seule fois l'ouvrage d'un autre pour le retenir parfaitement et de l'utiliser à l'occasion sans que personne ne s'en aperçoive; mais il n'a jamais rien fait qui répète une chose de lui déjà faite, car il se la rappelait intégralement".
G. Vasari, op. cit., p. 310.

[26] J. S. Ackerman, op. cit., p. 71.

[27] R. de Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, 1978, pp. 309-351.

[28] Antonio Manetti, *Vie de Filippo Brunelleschi*, trad. C. Lauriol, in suppl. aux *Cahiers de la Recherche Architecturale*, n° 3, Paris, s/d, pp. 116-132.

[29] Voir note 25.

[30] E. Panofsky, *Renaissance - Self-Definition or Self-Deception*, pp. 18-21, et *Rinascimento dell'Antichità : The Fifteenth Century*, pp. 167, in *Renaissance and Renascences in Western Art*, London, 1970.

[31] R. di Maio, op. cit., p. 310 : "Diceva [Michel-Ange] di sentirsi responsabile verso la cristianità di questa basilica che, al contrario delle finalità poste dai pontefici, doveva esprimere l'unità della Chiesa, così come la cupola del Brunelleschi la esprimeva delle genti toscane. Per i papi invece avrebbe dovuto significare il primato ecclesiastico di Roma e del "vicario" di Cristo".
Sur les rapports des coupoles de Brunelleschi et de Michel-Ange, voir bibliographie complète in : J. Hyman, *Diz. Biogr. Ital.* XIV, Roma, 1977, p. 544.

[32] G. Vasari, op. cit., p. 233.

[33] Au contraire des historiens qui suivent à travers les documents la genèse de l'oeuvre, nous nous proposons de déceler dans ce qui a été réalisé les traces de son processus de production, un des chemins que nous testons pour compenser le vide suspect d'informations sur le chantier dans l'histoire moderne. Il ne s'agit donc pas ici d'examiner le degré de correspondance entre le résultat et les sources et moyens d'élaboration du projet, mais de parcourir la Sacristie à la quête des marques effectives que les dessins ont imprimé dans le matériau. En un mot, l'oeuvre elle-même, et non

les dessins] est sollicitée comme étant un système de représentations (représentamen, dans la terminologie de Peirce) et les dessins et modèles ce que l'oeuvre révèle en tant qu'image (objets dynamiques du premier niveau du rapport iconique). Nous inversons ainsi la perspective temporelle habituelle qui fait des dessins et modèles la représentation anticipatrice de l'oeuvre à venir. Nous nous approchons, cependant, de la conception scolastique de l'image comme ce qui, au-delà de la ressemblance, doit "ex alio procedere". Voir E. Panofsky, *Idea*, Paris, 1983, pp. 203-205. Avant de rentrer dans la Sacristie, nous ferons un bref résumé sur les outils de la projection chez Michel-Ange.

[34] Voir : J. Ackerman, "Architectural Practice in the Italian Renaissance", *Journal Soc. Architectural Historians*, XIII, 1954; et J.M. Saviognat, *Dessin et Architecture du Moyen-Age au XVIIIème siècle*, Paris, 1980, chap. III.

[35] J.S. Ackerman, op. cit., pp. 279-280.

[36] Mais toute évaluation quantitative est aléatoire. Les documents qui nous restent sont limités et nous savons que Michel-Ange lui-même a brûlé beaucoup de dessins : "lui stesso in due volte abruscio ogni cosa". G. Vasari, op. cit., p. 303 et n. 5. Exemples de dessins : British Museum, Londres, W 25 recto et W 27 recto; Casa Buonarroti, Florence, N 46 A recto, et N 72 A recto.

[37] Exemple de dessins : Ashmolean Museum, Oxford, p. 307 recto; Casa Buonarroti, Florence, n° 95 recto.

[38] Exemple : l'esquisse des blocs de marbre pour la façade de San Lorenzo, Archives Buonarroti, Florence.

[39] Exemple de dessin : Casa Buonarroti, Florence, 72 A recto;

[40] Cat. dal Poggetto n° 137 et n° 112.

[41] Lettres à "Ser Giovanni Francesco Fattucci in Roma", de Florence, 1523; à "Sebastiano del Piombo in Roma", 1520; à "Giovanni in Firenze", 6.II.1524.

[42] Lettre à "Ser Giovanni Francesco Fattucci in Roma", de Florence, 1523.

[43] Ibidem. Obs. : Sauf le dessin de la note 38 et la lettre à "Sebastiano del Piombo in Roma" de la note 41, tous les dessins et lettres ici cités sont relatifs à la Sacristie.

[44] G. Vasari, op. cit., vol. I, introduction.

[45] P. Dal Pogetto, op. cit., pp. 166-200.

[46] I ricordi di Michelangelo a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Florence, 1970, p. 114 [CXVI] et p. 133 [CXIII].

[47] I ricordi, ... op. cit., p. 123 [CXIII].

[48] J. S. Ackerman, op. cit., p. 49.

[49] G. Vasari, op. cit., p. 233.

[50] Francisco de Holanda, op. cit., pp. 69-71. Voir aussi sur le rapport de Michel-Ange au gro-