

lesque, la discussion de ce passage in: A. Chastel, "Le Dictum Horatii Gvidlibet Audendi Potes-tas et les Artistes", in *Fables, Formes, Figures*, 2 vols., Paris, 1978, vol. I, pp. 363-376. L'intervention de Michel-Ange dans les Dialogos est considérée comme "l'interprétation la plus forte et même la plus fervente des "grotesques" de la Renaissance..." (p. 374). Selon Chastel aussi, le recours à Horace est une manière d'afficher, malgré la Contre-Réforme, une "indépendance irréductible" (p. 375).

[51] Sur le grotesque, voir N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques à la Renaissance*, Londres, 1969; A. Chastel, *La crise de la Renaissance*, Genève, 1964, où Chastel énonce les trois traits fondamentaux, selon lui, du grotesque: négation perpétuelle de l'espace, domination de l'hybride, exaltation de l'inorganique et animation du décor; voir aussi le discours enflammé de B. Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini Ecrite par lui-même*, trad. s/dit. A. Chastel, Paris, 1986, p. 57.

[52] M. Ficini, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. R. Marcel, Paris, 1978, p. 201; nous reviendrons à ces questions lors du commentaire sur le programme figuratif de la Sacristie.

[53] Ch. De Tolnay, *Michelangelo III, the Medici Chapel*, Princeton, 1959, pp. 41-64.

[54] Carota et Tasso, "deux excellents maîtres tourneurs et encadreurs florentins" pour le plafond, et Battista del Cinque et Ciappino, "deux bons praticiens", pour les "bancs de lecteur"; G. Vasari, op. cit., p. 238.

[55] J. S. Ackerman, op. cit., p. 28-29 et p. 283.

[56] Voir les études pour San Giovanni de' Fiorentini, par exemple le dessin Casa Buonarroti, Florence, n° 124 A recto.

[57] Voir les dessins: Casa Buonarroti, Florence, n° 10 A recto et n° 62 A recto; Teyler Museum, Haarlem, n° 20 verso.

[58] Voir les dessins pour la Porta Pia, par exemple le Casa Buonarroti, Florence, n° 106 A recto et n° 102 A recto.

[59] Lettre à "Messer Domenico Carrara", 2 V 1517; à "Messer Giovan Francesco", Florence, V 1526.

[60] G. Vasari, op. cit., p. 265: "... il n'a jamais admis de se plier à la règle antique ou moderne pour l'architecture, son génie ayant la capacité de trouver toujours du nouveau et de l'inédit..."

[61] Archives Buonarroti, Florence, n°

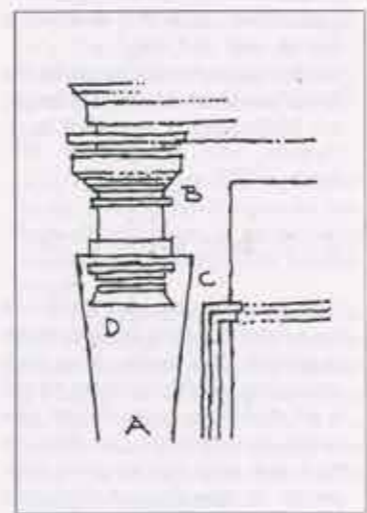
[62] "Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter" disait B. Brecht; le fait que ces "concordances hybrides" soient une constante de l'architecture depuis le Gothique, rien, sinon la force du dessin, ne l'explique; voir S. Ferro, *O Canteiro e o Desenho*, Sao Paulo, 1976.

[63] J. S. Ackerman, op. cit., p. 92 et p. 280; pour les emprunts faits à la peinture, p. 279.

[64] Dans les pilastres des niches du vestibule de la Bibliothèque Laurentienne, il y a un enchevêtrement d'inversions:
1- Le pilastre A n'est que décor;

pour le montrer, il se rétrécit vers le bas.
2- Le chapiteau a l'air "vrai" en B.
3- Mais en D, appliqué sur le corps du pilastre, il montre qu'il est faux. Mais par l'effet typique du "tableau dans le tableau", il donne au reste un crédit de vérité; "l'aveu" en D trompe encore plus.
4- C est une sorte de cadre pour l'espace reculé de la niche, mais en reculant jusqu'à son niveau il n'est plus cadre mais anti-cadre, index pointé vers le dévoilement de l'illusion.

[65] A. Nora, "l'Architecte" in *Michel-Ange: Le Peintre, le Sculpteur, le Poète, l'Architecte*, ouv. col., Paris, 1986, p. 40; cet effet aurait été accentué si les statues probablement prévues (étant donné les trous d'attente à la base) avaient été mises en place.



[66] Précisons: un diagramme implique des critères de transposition qui peuvent être faux; cela n'invalide pas sa valeur de signe. Voir Ch. S. Pierce, *Ecrits sur le signe*, Paris, 1978, p. 149.

[67] Non voulu, peut-être; voir note 23.

[68] Voir les Images Architecturales.

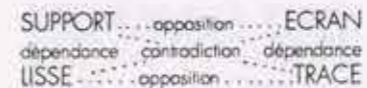
[69] M. Tafuri, op. cit., pp. 151-158.

[70] Voir S. Ferro, *Notas sobre Michelangelo*, S. Paulo, 1981, pp. 11-19.

[71] Voir les Images Architecturales.

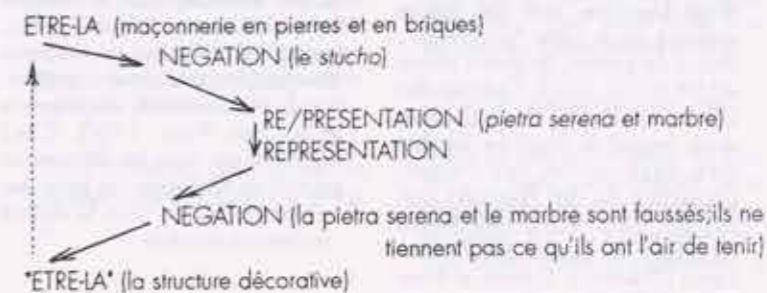
[72] Avant de devenir trace, le vestige reste en soi et n'est que le dépôt non médiatisé des opérations de la production. C'est le cas, par exemple du regatino de la peinture à l'oeuf du début du XVème siècle ou de l'appareillage du premier Roman. Si aujourd'hui nous "lisons" ces vestiges comme signes, cela est dû à des effets de rétroaction. Ce à quoi nous réservons le terme de trace, c'est la tension, le conflit, la contradiction avec la norme technique virtuelle. C'est le vestige d'une opération technique utilisée comme signe. Ainsi, les hachures du Maître de la Mort de Marie sont, pour nous, de simples vestiges de la technique du burin sur le métal; celles de Hans Baldung Grien, cependant, sont déjà tracées comme un sceau de maîtrise. L'artiste qui se veut plus que maître (Léonard ou Brunelleschi), l'abolit. Jusqu'ici, cependant, la trace désigne seulement le producteur. A partir du moment où elle aussi sera soumise à la prescription - et à l'idée de l'art comme principe spirituel, abstraction de la séparation - elle déploiera une autre complexité. Elle adopte, d'abord, une structure en chiasme. Par exemple en peinture: 4 temps: le support (bois, mur ou toile) disparaît sous le lisse (la préparation de la base) qui lui-même s'évanouit sous

l'écran (l'or chez un Lorenzo di Monaco, par exemple) qui, de son côté est aussi nié par le coup de pinceau dont la matérialité représente (mais modifiée) la matérialité du support de départ. Appliqué à la structure élémentaire de la signification selon Greimas, cela s'écrit:



L'écran contredit le lisse parce qu'il définit un support imaginaire reculé tout en gardant son indétermination topologique. La trace, dépendante de l'écran d'où elle arrache la forme, opposée par sa matérialité au lisse, contredit le support par l'espace imaginaire qu'elle suppose, mais le rappelle par son être-là de chose déposée. La trace, grâce à ce chiasme, représente: présente à nouveau. Elle est retour de ce qui a été là - mais fait autre: le support revient dans la trace qui nie l'espace imaginaire par sa matérialité - mais détourné, indirectement; la construction en maçonnerie en brique de terre revient chez Palladio - mais émigrée de Rome, sous forme de colonnes.

Or, (deuxième temps de la structure de la trace), c'est ce représenter qui, par les chemins frayés par le premier temps, favorisera la représentation de ce qui n'a jamais été là. Un nouveau chias-



me dédouble le premier:



Si la trace renvoie à ce qui était sur place auparavant (mais n'y est plus), il se peut qu'elle déplace son tir et qu'elle nous envoie à ce qui, simplement, n'est pas là. Appuyée sur l'autotélisme tendanciel qui résiste au déplacement, la trace mélange ce qu'elle déplace à ce par quoi elle le remplace. La disjonction de l'être-là ouvre l'intervalle par où la trace présente comme étant là ce qui est mirage ou décor. Dans cette ouverture entre le présent aboli et ce qui nous vient de la représentation, s'engouffre l'imaginaire. La trace, maintenant, a toutes ses potentialités: la représentation de l'aboli est le nerf qui prête prégnance matérielle à la pseudo-présentation du seulement représenté plastiquement. Nous reviendrons, à la fin de cette étude, à ces questions.

[73] "Il faut définir la métaphore par l'implantation dans une chaîne signifiante d'un autre signifiant, par quoi celui qu'il supplante tombe au rang de signifié, et comme signifiant latent y perpétue l'intervalle où une autre chaîne signifiante peut y être entée". in J. Lacan, "Sur la Théorie du Symbolisme d'Ernest Jones", in *Ecrits*,

Paris, 1966, p. 708.

"... Lacan souligne que la formule de la métaphore, c'est bien un mot pour un autre. Dans cette substitution d'un signifiant à un autre le sens n'est pas sauvegardé, il est, au contraire, aboli... C'est le moment de la perte du sens qui permet l'avènement d'un sens nouveau..."

in M. Strauss, "La Vraie Fonction du Père", in *Lacan, Ouv. coll.*, Paris, 1987, p. 65.

Substitutions de signifiants qui génèrent un sens nouveau : mais qui ne peuvent pas gommer radicalement le sens aboli - les métaphores forment la figure de rhétorique dominante dans l'architecture produite sous la division des classes ; elles présentent cependant, en général, une faille qui coupe leur envol.

[74] Ch. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris, 1970, p. 82 ; pour la place de la Sacristie dans l'histoire des monuments funéraires, voir E. Panofsky, "Le Mouvement Néoplatonicien et Michel-Ange", in *Essais d'Iconologie*, Paris, 1967, pp. 266-301.

[75] J.S. Ackerman, op. cit., pp. 71-96.

[76] Probablement le Trophée de Silvio Cosini, actuellement exposé dans le couloir d'accès à la Sacristie et le Garçon Accroupi de l'Hermitage, très vraisemblablement de Michel-Ange lui-même, sont des pièces prévues pour cette "couronne". Voir, à ce propos, le dessin Louvre 4554 (LUGT 207), Cabinet des Dessins du Louvre, de F. Zuccari, dans lequel le Trophée semble être posé sur un des Trones. L'objection de dal Poggetto (op. cit., pp. 188-190) à cette lecture du dessin de Zuccari par D. Heikamp ("Frederico Zuccari à Firenze", 1575-79, in *Paragone*, n°

205, Mars 1967, p. 57) et M. Laskin (in *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, p. 256), assez raisonnable, contraste cependant avec son étroite adhésion à la véricité documentaire du même dessin relatifs aux lavamani (op. cit., pp. 28-29).

[78] J.S. Ackerman, op. cit., p. 91.

[79] Vitruve, *The Ten Books on Architecture*, N.York, 1960, p. 104.

[80] Vitruvius, op. cit., pp. 107-109.

[81] J.S. Ackerman, op. cit., p. 92.

[82] La majorité des critiques pense que le dessin n°29 de l'Ashmolean Museum d'Oxford ("The Brazen Serpent") est un projet pour cette fresque. A propos du programme figuratif voir E. Panofsky, essai cité dans la note 74; Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., et Ch. de Tolnay, *Studi sulla Capella Medicea II*, in *l'Arte*, n.s., V, pp. 281-307.

[83] M. Ficin, *Théologie...*, op. cit., T I, p. 322.

[84] C'est à dire, la différenciation des moyens pour figurer des êtres hétérotopiques comme le fait Giotto, par exemple, dans la Chapelle dell'Arena, à Padoue ou Raphaël dans le mur du Parnasse dans la Chambre de la Signature. Voir E. H. Gombrich, *Les Moyens et les Fins*, Paris, 1988. Chez Michel-Ange, seuls les démons en bronze de la Sixtine - et pour des raisons tout autres, nous le verrons - suivent ce procédé.

[85] Ces modifications que Michel-Ange introduit progressivement dans le modèle brunelleschien sont aussi réfléchies par l'évolution de son traitement poétique de la mort, même si la synchronie n'est pas stricte. D'une vision de la mort comme destin sombre (voir dans le classement de Girardi G 13 et G 14, tous deux sur les tombeaux des Medici, G 22 et, surtout le G 21 : "Chiunque nasce a morte arriva

.....
Gia fur gli occhi nostri interi
con la luce in ogni speco ;
or son voli, orrendi e neri,
e cio porta il tempo seco";
ils sont écrits entre 1520 et 1524), il passe à l'attente de la mort comme libération, selon la lecture néoplatonicienne du Phédon et de la mort de Socrate de Platon (voir G 87, G 52, G 86 tous du début des années 30 :

"....
non è, cam'alcun crede, morte il
peggio
a chi l'ultimo di trascende al
primo,
per grazia, eterno appresso al
divin seggio..." (G 86)

[86] M. Ficin, *Théologie...*, op. cit., p. 282.

[87] M. Ficin, *Commentaire...*, op. cit., p. 183.

[88] M. Ficin, *Théologie...*, op. cit., p. 285.

[89] J.S. Ackerman, op. cit., p. 95-96.

[90] M. Ficin, *Commentaire...*, op. cit., p. 139.

[91] M. Ficin, *Commentaire...*, op. cit., p. 189.

[92] Voir concl. de notre étude.

[93] Le torse dit "du Belvédère", d'Apollonios d'Athènes, 1er siècle av. J.C., est aujourd'hui au Musée Pio Clementino au Vatican. Il a marqué Michel-Ange; outre Julien, voir Saint Barthélémy du Jugement Dernier (D 71 dans le classement de R. de Campos, *Il Giudizio Universale*, Milano, 1964, tav. LXIII) et "l'Ignudi" qui est en haut, à droite de Jérémie, associé explicitement au torse par Ch. de Tolnay, *Michelangelo II, The Sixtine Ceiling*, Princeton, 1945, p. 66, figs. 359 et 360.

[94] L.B. Alberti, *Il Trattato della Pittura*, Carabba Ed., 1934, p. 86 : "... dietro seguiva una fanciulletta, vergognosa et pudica, chiamata : verità", et aussi le tableau de Botticelli directement inspiré par ce passage, "La Calomnie d'Apelle", Florence, Musée des Offices, où la vérité apparaît nue.

[95] A. Schiano, "Finestre di Michelangelo nella Sagrestia Nuova e nella Cappella Strozzi", in *Capitolium*, n° 39, 1964, pp. 70-73.

[96] Voir parmi d'autres exemples : Bramante, Santa Maria Presso San Satiro, Milan, 1483-86 ; Borromini, Palazzo Spada, Roma, c. 1635 ; Palladio, Théâtre Olympique, Vicence, 1681-85.

[97] J. Baltrusaitis, "Anamorphoses", in *cat. exp. Musée des Arts Décoratifs de Paris*, 1975 ; et J. Baltrusaitis, *Anamorphose ou Magie Artificielle des Effets Merveilleux*, Paris, 1969.

[98] F. Leemann, *cat...*, op. cit., n. pg.

[99] J.S. Ackerman, op. cit., p. 78.

[100] Voir le dessin "Portale o Finestra Rastremata", Florence, Casa Buonarroti, n° 105 A recto.

[101] Voir : Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit.; B. Zevi et Portoghesi, *Michelangelo Architetto*, Torino, 1968 ; J.S. Ackerman op. cit.; et, surtout, *Il Carteggio di Michelangelo*, org. par G. Poggi, P. Barocchi et R. Ristori, Florence, 1973.

[102] I. Ricordi, op. cit., p. 114, CXVI.

[103] J.S. Ackerman, op. cit., pp. 91-92.

[104] L'exemple le plus frappant est celui du "Portale o Finestra Rastremata" déjà mentionnée, très voisin de la fenêtre en perspective. Voir aussi l'étude pour le Trono, Florence, Casa Buonarroti, n° 72 A recto.

[105] M. Ficin, *Commentaire...*, op. cit., p. 118.

[106] Voir lettres à "Messer Domenico Buonsegni i, Roma", Florence, 1519.

[107] Voir le G 90, par exemple.

[108] A la mesure de l'avancement de la soumission réelle, même les vestiges des pratiques dépassées pourront apparaître, nostalgies inoffensives.

[109] K. Marx, *Le Capital*, in *Oeuvres Economiques*, T I, chap. XIII.

[110] G. Vasari, op. cit., pp. 234-238.

[111] J.P. Sartre, "Sartre et les Arts", n° spécial d'*Obliques*, n° 24/25, 1978, pp. 171-203 ; et la lettre de P. Aretino à "Iacopo, Tintore", in *Cinquecento Minore*, org. par R. Scrivano, Bologna, 1966, p. 700.

[112] A. Politien, "Nutricia", in *Les Silves*, trad. P. Galand, Paris, 1987, v. 139-196, pp. 306-311.

[113] G. Vasari, op. cit., vol. 3, *La Vie de Luca della Robbia*, pp. 86-87.

[114] G. Vasari, op. cit., vol. 9, p. 191.

[115] A. Politien, op. cit., p. 309 :

"Cette ardeur emporte le poète tandis qu'il crie "Evohé !" et, sous le déferlement du délire sacré, tout d'abord sa lucidité est anéantie ; puis, enfoncé au fond de son coeur, le dieu bouillonne, aiguillonnant dans toute sa poitrine ses sens qu'il égare ; ce dieu, qui considère l'esprit humain comme indigne de lui être associé, l'effraie et le chasse, tout hésitant, vers de profondes retraites ; quand la place est vide il s'en empare lui-même et se répand enfin à travers les membres qu'il investit, et il incite le coeur de l'homme à exhiler ses propres accents... l'on peut bien vite reconnaître l'intervention divine".

[116] G. Vasari, op. cit., vol. 3, p. 86 :

"Tous les arts qui relèvent du dessin ... sont semblables à la poésie : de même que les oeuvres inspirées par la fureur poétique sont seules vraies et supérieures à

LE MATERIAU

"Et pero debbe l'artifice per se stesso andare alle cave à eleggergli et procurare di havergli bellissimi et bene stagionati, nella qual cauzione abbondo grandemente il Buonarroti ; perchioche nelle montagne di C (Carrare), s'ellesse una cava con non piccola diligenza, dalle quali poi trasse tutti quei marbi che gli servirono per gl'ornamenti et figure che egli fece nella sagrestia di San Iorenzo in Fiorenza..." B. Cellini 1

Finie la désastreuse aventure de Serravezza (2) : le marbre pour les sculptures de la Sagrestia vient de Carrare (3). Il est sûrement le meilleur. Sa légende et sa renommée sont déjà définitives au début du XVI^e siècle.

L'aura qui l'entoure manifeste le nouveau goût dans l'art (4). La variété des matières, typique du premier Quattrocento toscan, n'attire plus le public informé. Désormais compte la beauté du geste technique, sa maîtrise et non son support. En conséquence, la fidélité d'enregistrement du matériau est plus prisée que son éclat

ou sa rareté. Il est simplifié et uni pour mieux recevoir et révéler les empreintes du travail artistique. En compensation, cette espèce d'abstraction l'anoblit. Le marbre devient la *mirabil pietra*; celui de Carrare, le plus *gentile* de tous (5).

On ne le commande pas à distance. Aller à la carrière pour choisir les blocs, voir même orienter leur extraction, c'est, d'abord, faire preuve de diligente compétence. Mais les dangers et l'austérité du site composent aussi le fond adéquat pour l'image mythifiée de l'artiste, de plus en plus teintée par des airs démiurgiques. Michel-Ange fait constamment référence à ses voyages. Dans ses lettres, où il raconte ses aventures à Serravezza et Carrare, mais aussi dans certains poèmes qui emploient des métonymies claires de l'extraction du bloc (6). Il est même possible de penser que quelques composants majeurs de son esthétique sont issus des techniques du marbrier. L'idéal d'une sculpture qui puisse rouler d'une montagne sans se briser (7) reprend en détail l'opération de glissement du bloc sur une pente, le *ravaneto*. L'échec de Serravezza est du, en grande partie, à l'impossibilité de mener à bien cette opération : elle décide souvent du sort des carrières. Idéalisée,

elle décidera aussi de la valeur de la statue. Tout cela rebondit évidemment sur le matériau : il en sort autrement que comme du simple carbonate de calcium.

L'élévation du marbre à la catégorie de médium idéal provoque la réorganisation de sa production. La lâche trame corporative s'effrite sous des pressions pré-capitalistes que la nouvelle demande impose. Les *maestri cavaroti* et les *disbozatori di marbi* (carriers et dégrossisseurs) doivent renoncer à l'ancien titre de sculpteur. Les travailleurs de Carrare s'inclinent dorénavant devant les sculpteurs de la ville qui se réservent ce titre. L'apprentissage se dégrade, le *discipulus* revient au *famulus* et sa paye dimi-

nue. Les vieux maîtres émigrent, laissant la carrière aux pauvres des montagnes, *laboratores* qui perdent petit à petit leurs droits corporatifs. Entre les sculpteurs et les tailleurs de marbre, les liens s'affaiblissent. Comme dans le bâtiment, la montée de l'artiste/concepteur provoque le recul de la *docta manus* des artisans. L'*aura* du marbre, "équivalent pesant du métal précieux", se nourrit d'un travail avili (Sombre opposition : au moment même où la sobriété du marbre est partout réclamée pour révéler la qualité du geste productif artistique, sa propre production suit la voie nouvelle de l'exploitation du travail : dépossession, déqualification, morcellement. En tant que matériau (9), il est porteur de ses contradictions.

LA DISTRIBUTION DU MATERIAU

Ch. de Tolnay identifie deux types de marbre dans les tombeaux : blanc avec des veines grises dans les parties architecturales et jaunâtres, en tons d'ivoire, sans veines dans les sarcophages et les sculptures (10). Le marbre "statuaire" (11) est donc réservé principalement pour les travaux de Michel-Ange lui-même, malgré la rigueur de finition qu'il exige de ceux qui utilisent le marbre blanc. S'il l'emploie dans les sarcophages aussi, c'est en fonction de leur importance symbolique et du jeu complexe des encadrements, comme nous le verrons plus tard.

La texture ne se distribue pas d'une manière homogène non plus. Seules les œuvres du maître présentent franchement ces traces rehaussées de son faire. Les composants géométriques et les détails organiques du décor architectural sont aussi lissés que possible. Et même Saint-Cosme, taillé par Montorsoli, et Saint-Damien, taillé par Raffaello da Montelupo, "finis" et polis partout, cachent leur fabrication.

Michel-Ange reprend toutes les textures : ainsi, s'il laisse toujours des vestiges de la dimension

des blocs (12), il les remanie complètement dès leur arrivée de la carrière. Tolnay nous le dit : "... il cherchait à transformer avant tout, au moyen d'un ciseau grossier, les plans géométriques et cristallins du bloc, auquel il conférait l'aspect d'une substance animée, une sorte d'hylé primordiale" (13). Il continue ensuite à enlever de la matière avec des ciseaux pointus ou à quatre dents, grands et petits (14). Quand il arrive au lisse et au poli, il les sépare des autres, de ceux du décor, par une guirlande de ses propres traces.

Le matériau ainsi conduit du lisse au lisse n'enclôt apparemment qu'un temps productif. Le deuxième lisse advient comme couronnement d'un travail qui se présente à notre admiration, exposé dans tous ses pas. Mais il y a un fossé dans ce passage, marqué par le mode abrupt de poser les sculptures, sans transitions adoucissantes. Le premier lisse colle aux marques du "ciseau grossier". Il devient fond où se perdent les velléités des considérations rétroactives : il n'apparaît pas comme résultat d'un autre temps productif.

L'ORGANISATION DU MATERIAU

Le marbre au ton d'ivoire, texturé par les ciseaux de Michel-Ange, ressort contre les matériaux sans aspérités de l'architecture, le marbre blanc, la *pietra serena* et le *stuccho*. Au-delà du pathos des figures, déjà l'agitation des traces contraste avec la retenue de la construction. Les façades reprennent des modèles florentins du XV^{ème} siècle : Ackerman nous renvoie à Giovanni Dalmata et Mino da Fiesole (15), Tolnay à A. Rossellino et B. da Majano (16). Outre des schèmes d'organisation, elles gardent de ces modèles une linearité sobre, des plans et détails discrets, une tonalité mineure. Les sculptures, par contre, débordent cadres et socles, jaillissent dans l'espace. Par endroits, la brutalité d'une partie simplement dégrossie côtoie des raffinements pré-maniéristes. Nous avons l'impression qu'un bas-relief réservé, décor plein de décorum, sert de fond à son inverse, à la présentation du désarroi, de la souffrance et de la passion. Cette opposition ouvrira des divergences sémantiques importantes — puisque toute approche poétique infère une connexion de la forme et du sens (17).

Rappelons encore une fois que la Sagrestia est inachevée, que des figures projetées manquent

actuellement : les Dieux Fleuves, en bas, les allégories des parties de l'âme dans les niches à côté des Ducs, pour rester dans la partie inférieure des monuments (18). Peut-être alors que l'efficacité plastique actuelle de la partie figurative, qui doit beaucoup à l'insistance, à l'itération de son contraire, à la "froideur" cristalline de l'encadrement architectural, aurait été réduite par la concurrence de ce qui manque. En effet, il y a une espèce de proportion qualitative qui, en penchant nettement vers un de ses termes — celui de la rigueur imposée par le tracé du projet décoratif — valorise l'autre par antinomie. Cela doit nous prémunir contre la tendance à croire que Michel-Ange aurait suivi jusqu'au bout ses esquisses, s'il avait pu. Au contraire, il se montre toujours attentif à ce qui se dévoile pendant la réalisation. Dans le cas contraire, il aurait peut-être abîmé le choc de l'"*unexpectedness*" qui, selon Poë, "*must arise from expectedness*".

Cette première articulation (du type support/figure) englobe une autre qui frame les figures entre elles. La règle "anatomique" commande ici aussi la distribution des masses. Le central peut être unique et différent, tandis que le latéral et symétrique doit faire écho. Sur les

murs latéraux, le Duc, au centre, assis et habillé, est entouré par deux nus couchés, disposés en miroir. Symétriques eux-mêmes dans le plan de la Sagrestia, les tombeaux des Ducs répètent la même organisation. Saint-Cosme et Saint-Damien encadrent la Vierge sur le mur d'entrée, respectant ainsi la symétrie. Mais comme la Vierge est au centre par rapport aux tombeaux des Ducs, elle est un peu plus grande et attire leurs regards (19).

Le rythme ternaire de ces arrangements est traversé par des couples d'opposés :

1- assis	x	couché
2- habillé	x	nu
3- masculin	x	féminin

Nous verrons plus loin d'autres couples d'opposition, situés à un autre niveau sémiotique. Notons cependant que ces oppositions ne sont pas rigidement marquées. Les heures sont semi-allongées seulement : les Ducs ont des armures "transparentes" qui collent par moments exactement à leur anatomie ; les modèles pour la Nuit et pour l'Aurore sont des hommes.

Tension aiguë entre fond et figure, stricte règle "anatomique", oppositions fortes (mais nuancées) : recours puissants pour une composition

solide. Mais leurs prégnances totalisantes n'annulent pas l'autonomie relative des parties. L'échelle n'est pratiquement jamais la même : comparez le Jour et la Nuit avec le Crépuscule et l'Aurore, Saint-Cosme et Saint-Damien avec la Vierge. Le positionnement varie : le Crépuscule et l'Aurore descendent plus bas que le Jour et la Nuit sur leurs couvercles. Le vestige du bloc et le degré de *non finito* change d'image à image. Si le schème de la figuration (point de vue privilégié, volumes affirmés, *contraposti* raffinement "imparfaits" (20), profondeurs et raccourcis accentués) est, en principe, toujours repris, il in-forme diversement chaque pièce.

Ces oscillations à l'intérieur de la structuration globale évitent sa tendance totalitaire : les composants ont des exigences propres que la totalité — ou mieux, la totalisation — doit assumer. Leurs variations ne répondent pas à des codes de "degrés de représentation", mais à l'évolution concrète de chacun. Le moment productif peut déborder au-delà du prescrit par la pensée du tout si sa propre nécessité l'oblige : il résiste ainsi à la totalisation abusive. C'est ce qui caractérise l'organisation démocratique du matériau.

LES IMAGES PLASTIQUES

*"Se ben concetto ha la divina parte
il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
doppio valor con breve e vil modello
da vita a sassi, e non è forza d'arte."*
Michel-Ange, G 236.

Comme dans notre analyse de l'image architecturale, nous étudierons ici les marques que l'oeuvre sculptée garde de ce qu'elle copie : les vestiges de ses ébauches, ses modèles, ses moules, etc... *La Nuit* nous retiendra, dans ce passage de notre recherche, non par ce qu'elle emprunte au sommeil, aux angoisses nocturnes, à l'affaissement des muscles (21) — mais par ce qu'elle expose comme mémoire de ses anticipations. Non pas en fonction de l'imaginaire ouvert par sa contemplation, mais de la présence de ses projets. Nous voulons saisir ce qu'elle est grâce à ce qu'elle fut, ce qu'elle re/présente et non ce qu'elle représente.

Les débats sur les méthodes de travail de Michel-Ange sculptant continuent. Les études les plus récentes, comme celles de Wittkower, Lavin ou Hartt (22), n'ont pas réussi encore à éclairer la question que Michel-Ange lui-même couvrait d'ombre (23).

Vasari parle plusieurs fois de modèles (24), sans jamais donner précisément leur échelle, ni leur degré de finition. Le passage souvent reproduit de B. Cellini (25) nous informe que Michel-Ange travaillait soit directement à partir de petits modèles, soit à partir de modèles grandeur nature. Mais, qu'il soit précis dans sa petitesse, comme le modèle original très discuté du David analysé par Hartt (26) ou lourd encore des hésitations de la création, comme le Dieu Fleuve à l'échelle 1:1 qui nous reste (27), l'anticipation ne rend jamais totalement compte du produit final. La *vita des sassi* ne dépend pas seulement du *vil modello*.

Dans plusieurs sculptures de Michel-Ange les modifications introduites pendant l'exécution sont clairement visibles. Celles de la *Pieta Rondanini* sont les plus commentées par la critique. Mais dans la Sagrestia même nous avons un exemple parlant : le bras gauche de la Nuit est retouché pour laisser place au masque du cauchemar.

Certaines figures du maître paraissent ne pas réussir à se contenir à l'intérieur du bloc. Un des effets, sans doute, du rapport toujours problématique des formes à leurs encadrements chez lui. Mais dans quelques cas, il faut admettre une espèce d'imprévoyance : la

matière semble manquer. Voyez la main gauche de l'Esclave Rebelle du Louvre, la main droite et la cuisse gauche du *Jour et*, encore une fois, la *Pieta Rondanini*.

Modifications et "manque" de matière confirment l'impression que nous donnent ses oeuvres : elles ne sont jamais "transposées", fruits d'un report laborieux et méticuleux des mesures du modèle (dans le cas douteux où il aurait agi dans cette intention). Tolnay le remarque : "ses sculptures (émergent) graduellement du bloc amorphe, images du processus de création lui-même. Nous pouvons souvent suivre dans la marque du ciseau les traces successives du progrès de l'oeuvre". (28) Il n'y a, dans ses travaux, aucun signe d'utilisation du "définisseur" ou d'autre astuce de transfert (29).

Quand Michel-Ange tient le marbre sous sa propre main, il modifie les projets qui contraignent sa nature. Libre dans ses décisions, il peut se laisser envahir par le pathos du matériau. Les autres artisans, sous la dictée du modèle hétéronome, sont amenés à le méconnaître et lui imposent, par exemple, la lisse linéarité que le prototype commande. La même brutalité de la prescription déprécie les moyens et les forces de production. Le pouvoir d'aveuglement de l'anticipation est proportionnel à sa force d'imposition. Plus la direction astreint la réalisation, moins l'immédiat peut être accueilli. Inversement, le prévu recule quand la production autonome profite de la surprise heureuse.

C'est ce que démontrent les dessins d'études généralement reconnus par la critique : ceux

de la jambe de la Nuit, par exemple, approximatifs seulement (voir le n° 1871 cf recto et verso des Offices, Florence). Parfois ils sont si peu repérables dans l'oeuvre qu'il n'est plus possible de les attacher précisément à telle ou telle pièce ; leurs titres alors sont symptomatiques : "étude de jambes pour les statues de la Sacristie" (n° 11 recto du Musée Teyler, Haarlem), rapporté au Julien, à la Nuit et au Jour avec un (?) dubitatif. La critique inverse les critères d'attribution qu'elle adopte pour les dessins d'architecture et voit avec méfiance ce qu'elle juge en excès de fidélité. Les esquisses trop proches du résultat sont considérées comme des faux, soit comme des notations faites à-posteriori : "... several drawings of figures in the Medici Chapel are alleged to have been made after the respective models and not as preparation for them." (30)

F. de Holanda rapporte des propos à Michel-Ange qui nous aident à comprendre l'occultation de la préparation, des études initiales : "... as obras não se hão de estimar pelo espaço do trabalho perdido nelas e inutil, senão pelo merecimento do saber e da mão que as faz", et, plus loin, "... o por que se mais ha de trabalhar e suar nas obras de pintura é, com grande soma de trabalho e de estudo, fazer a coisa de maneira que pareça, depois de muito trabalhada, que foi feita quase depressa e quase sem nenhum trabalho, e muito levemente, não sendo assim." (31)

Seuls le savoir et la main productrice méritent l'estime. S'il est habile l'artiste oeuvre rapidement, sinon il doit déguiser l'excès de son

application. C'était déjà l'avis d'Alberti. Même si cela coûte beaucoup d'étude... et de travail : l'aisance complète la vertu. Ironiquement, le travail est convoqué pour masquer le travail. Deux solutions sont possibles. Gommer toute trace de la production, par le revêtement, par exemple. C'est celle qu'adopte l'architecture, de Brunelleschi à Michel-Ange : les mains qui bâtissent ne conviennent pas à la considération. Ou, au contraire, garder les vestiges du faire — mais comme signes du dépassement de la routine artisanale (32). Cette deuxième solution, une des origines du *non finito*, annonce la tactique du ministre dans La Lettre Volée de Poë : "... pour cacher sa lettre (il) avait eu recours à l'expédient le plus ingénieux du monde, le plus large, qui était de ne pas même essayer de la cacher". (33) La ruse consiste à retourner le travail contre lui-même, à le dé-réaliser — en le transformant en signe (cf *infra* : "Les Indices Sculpturaux").

La phrase citée de Tolnay ("... ses sculptures... (émergent) graduellement du bloc amorphe, images du processus de création lui-même...") montre l'efficacité de cette tactique. Parce qu'elles ressortent du bloc, pleines des cicatrices de la taille, les sculptures font image. Mais pas seulement de leurs modèles ou des esclaves : de la douleur de leur enfantement, du combat du génie avec le matériau pour dégager son œuvre. L'exécution, sous ses airs artisanaux, devient création, exploit. Le geste productif ne reçoit pas la geste admirative sans s'orner auparavant de mystère. Pour le réussir, il suffit de ne pas trop réussir le geste technique. A propos de la Sixtine, Tolnay note encore : "at the beginning, he made small strokes like

those of a draftsman, and at the end bold and large strokes like those of a true painter." (34) A. Conti observe que : "Au fur et à mesure de la progression de Michel-Ange dans la voûte, cette technique (des vieux maîtres florentins) deviendra de plus en plus marginale, jusqu'au modèle libre de la figure de l'Éternel dans la Séparation de la Lumière et des Ténèbres..." (35). Parlant des lunettes de la Sixtine, où Michel-Ange n'utilise pas des cartons, c'est-à-dire des modèles poussés, F. Mancinelli remarque : "Etant donnée la longueur de la journée et les temps réduits dont il dispose, la peinture... est toujours rapide, esquissée ; même si certaines parties sont poussées très loin, divers détails demeurent volontairement non terminés." (36) *Large strokes... of a true painter, modèle libre, peinture rapide, esquissée* : la pertinence représentative est dégradée par la montée du mythe. Les lenteurs supposées de "l'inspiration" comme la fougue associée aux ondées de "fureur" imposent l'écart de la régularité artisanale. Blaise de Vigenère s'étonne en 1550 : "en un quart il met par terre plus d'éclats d'un bloc très dur de marbre que trois jeunes maçons en trois ou quatre fois plus de temps," — mais Giovanni Battista Giraldi écrit en 1528 : "Michel-Angelo Buonarroti, qui sculpte et peint pour l'éternité, s'offre du temps à soi-même quand il crée dans chacun de ces arts." (37)

L'accélération ou le ralentissement de rythme permis par l'autonomie productive, l'absence de modèles précis, et la possibilité des "repentirs", produisent une trame de traces spécifiques, de statut labile, l'âme des nouveaux stratagèmes de l'art. Abrupte ou tendre, reprise

ou unique, cette trame se décolle du représenté et s'ouvre à des lectures qui ne sont plus celles du savoir-faire traditionnel. Vasari nous fournit un bon exemple du surgissement de cette discontinuité entre le tracé et ce qu'il retrace : il déclare à propos de la Vierge : "... tout n'y est pas terminé mais dans les parties seulement dégrossies à la gradine, l'ébauche imparfaite laisse voir la perfection de l'œuvre." (38) L'œuvre, du coup, apparaît comme autre que son support matériel, grâce au changement de l'interprétant de ce *sinsigne*. A la fin de la Vie il reprend autrement la question : "... il était doué d'une imagination si puissante que ce qui lui venait à l'esprit ne pouvait être exprimé par les mains..." (39) Savoir-faire et matériau ne réussissent plus à capter l'imaginé : les apories du sublime s'installent au centre de l'art. (40)

Par rapport aux modèles, les vestiges du travail de représentation déplacent leurs critères iconiques et indiciels. Il ne s'agit plus, dorénavant, de bien imiter, de ressemblance et d'assurance. Il est question, plutôt, d'inadéquation et de dérèglement. Ces vestiges doivent indiquer leur propre incapacité pour représenter l'irreprésentable lequel, par cette ruse, apparaît comme manque que les vestiges présentent quand même.

En tant qu'icône, l'inscription du travail révèle une certaine irritation. Parce que l'œuvre peut simultanément s'approprier de l'ombre de l'idée, la beauté physique et marquer son insuffisance, s'ouvrir à la sensualité de l'image idéalisée et insister sur ce qui lui manque. Elle s'exaspère dans la quête et se couvre des

traces de son inquiétude. Les hachures des ciseaux de Michel-Ange posent toujours cette double détermination : délectation et peine. Plaisir du presque parfait dans la mimesis : presque, à marquer le manque à être du désir, l'inadéquation de toute réponse. Peine, mélancolie de l'obstination lucide quant à l'impasse du projet. Hachures donc qu'interrompent la caresse par la blessure, le continu par la dissonance, le système par le dérèglement.

Mais l'irritation de ces efforts témoigne encore sur leur ténacité. A défaut d'auto-complaisance, Michel-Ange reprend l'épreuve jusqu'à l'usure. K. Weil-Garris Brandt a montré que le FACIE-BAT qui suit sa signature dans l'œuvre qui a établi sa renommée, la Piété du Vatican, "imparfait" qu'il substitue à l'usuel FECIT, renvoie à Apelles et à la "recognition that the search for perfection is never finished" (41). A l'autre extrême de sa carrière, Vasari commente : "la formidable grandeur de ses idées était telle qu'il abandonna souvent ses travaux et qu'il en a même détruit beaucoup" (42).

Panofsky oppose, chez Michel-Ange, "l'image" ("ce qui procède d'autre chose") au "concept", "une représentation qui crée librement son propre objet". En note, il précise : «Le "concept", c'est ainsi l'idée de "l'image" qui, conformément à celle-là, sera réalisée dans la pierre» (43). Et qui rappelle ensuite le poème G 241 :

"Negli anni molti e nelle molte prove,
cercando, il saggio al buon concetto arriva

*d'un' imagine viva,
vicino a morte, in pietra alpestra e dura,
c'all'alte cose nuove
tardi si viene, e poco poi si dura.*"

La synchronie du rapport "concept"/"image" analysée par Panofsky ne doit pas cacher, cependant, le temps implicite dans l'approche du *conchetto* : *tardi si viene* (tard on arrive) *all'alte cose* (aux choses élevées), après *molte pruove* (beaucoup d'épreuves), *cercando* (recherchant), et seulement alors, *il saggio al buon concetto arriva* (le sage atteint le bon concept) *d'un' imagine viva* (d'une image vive) *in pietra alpestra e dura*. Seul le chemin des épreuves et de la recherche — c'est-à-dire, de la succession des oeuvres — permet d'atteindre le bon *conchetto*. Chaque production est une anticipation partielle, lacunaire, imparfaite de l'idée supérieure. Ce qui ne se manifestera qu'à la fin des efforts (*vicino a morte*) aimante dès le départ la série des ouvrages, lesquels ne sont plus des réalisations, des accomplissements d'un projet, mais des passages. Le *conchetto*, ainsi, écarte le modèle, le point de départ : il est son inverse. Le travail n'est plus,

ici, obéissance à une quelconque prescription — mais prospection.

L'antinomie avec le travail social est radical. L'art inverse la prescription totalitaire à laquelle le travail est de plus en plus soumis et se pose comme champ de la recherche hypostasiée. Sa valeur s'accroît à la mesure de l'écart du modèle. Mais, par inertie métonymique, le point de départ subira aussi les effets de la re-orientation : il sera désormais étude, ébauche, esquisse, essai. Plus "l'idée" glissera vers l'indicible, plus son ombre se portera loin dans la direction de l'origine, du commencement. La genèse se couvre alors des obscurités de la chose recherchée. L'image oublie ses modèles, s'enroule autour de son autonomie chercheuse : à n'importe quel niveau de la construction de l'oeuvre, elle gagne une aura pour soi, personne ne pouvant plus assurer que son élan correspond à celui de l'oeuvre finale. La recherche se morcelle en moments contradictoirement fermés, vécus comme des variantes. L'image comme information s'abîme dans les brumes de l'interminable pèlerinage(44).

LES DIAGRAMMES PLASTIQUES

Panofsky commence étrangement son article sur "Le mouvement néo-platonicien et Michel-Ange" (45). Il annonce qu'il décrira "certains principes de composition qui lui (Michel-Ange) appartiennent en propre". Il veut caractériser ses schèmes iconologiques pour pouvoir ensuite démontrer leur cohérence avec les thèmes iconographiques (néo-platoniciens, c'est évident). Mais, pour le faire, il part de la «... comparaison entre (des) "emprunts" de Michel-Ange et leur prototype...» Or, il cite un peu avant un passage de Vasari où celui-ci affirme que "personne ne... (s') est jamais aperçu" que Michel-Ange pouvait "tirer parti" des "oeuvres d'autrui". Et Panofsky lui-même rajoute qu'il "soumettait (l'oeuvre d'autrui) à une transformation... radicale" (46). La méthode flotte dangereusement et on comprend les guillemets dans "emprunts" : B prouve que A est vrai — mais on n'est jamais sûr que B est le bon B.

En effet, les exemples sont peu convaincants : le torse du Belvédère (toujours lui) est, comme le Laocöon, un modèle générique, conceptuel pour Michel-Ange. Il est présent partout à la Sixtine et la Sagrestia, et pas seulement chez Julien ou l'Ignudi de Jérémie (47). La figure cen-

trale de la "Jeunesse de Moïse, de Signorelli" (sic : en vérité le Testament de Moïse — *Replicatio Legis Scriptae a Moïse* — peut être de Signorelli) (48), n'a que des rapports secondaires avec la Sibylle Erythrée — et la critique lui a trouvé divers autres prototypes (49). La Vierge à l'Escalier est comparée à des "reliefs funéraires néo-attiques", sans autres précisions. Finalement, lui-même reconnaît en note que le dessin d'étude pour la Bataille de Cascine (qu'il voisine avec un dessin d'après la Créüse en flammes des Sarcophages de Médée) "de toute évidence fut fait d'après le modèle vivant" — mais, ajoute-t-il, "posant dans l'attitude de Créüse" (50). Il aurait été informé, paraît-il, des astuces les plus secrètes du maître.

Panofsky explicite trois "principes de composition" :

- 1 - "... chaque unité formelle... se condense en une masse compacte qui s'isole nettement de l'espace environnant."
- 2 - "... l'accent vigoureux... porté sur ce qu'on pourrait nommer "les directions fondamentales de l'espace"..."
- 3 - "La rigueur de ce système fondé sur les angles droits ne joue cependant pas le rôle d'un principe statique mais dynamique, alors

que certains motifs obliques sont éliminés, d'autres sont conservés, et ne sont que mieux mis en valeur par leur net contraste avec les lignes directrices." (51)

Répétons : pour mettre en valeur ces principes, Panofsky compare des œuvres de Michel-Ange à ses hypothétiques prototypes. Par "mesure de contrôle", il les oppose à celles de "ses disciples ou ses copistes" (Raphaël I — le seul cité), sans jamais démontrer les filiations. Cet encerclement par des déviants, par les "pas encore" et les "déjà autres", cantonne indirectement Michel-Ange dans la peau d'un homme à systèmes : pas des saillies, des angles droits, des verticales et des horizontales confrontées à "des angles de 45 degrés... très fréquents". On a du mal à le suivre en regardant les Heures.

Mais peu importe. Ces principes servent pour décrire approximativement Julien, Laurent et la Vierge. Au prix, cependant, du plus important. La *terribilita* du maître disparaît dans ce "système volumétrique de rigidité presque égyptienne". Alors, pour en rendre compte, il est nécessaire de supposer "un conflit intérieur sans issue" avec "des structures organiques douées d'une vitalité tout à fait étrangère aux égyptiennes" (52). Simple.

Panofsky paraît souffrir ici d'un vice commun chez les experts qui ne pratiquent pas ou peu le métier qu'ils analysent. Ils "refont" l'œuvre avec les coupures du langage et de discrets glissements synecdochiques. Parce que le système volumétrique qu'il pointe est seulement vir-

luel. Il est ce à quoi la paresse de notre appareillage perceptif aimerait que l'œuvre obéisse. Ce genre de conjonction convient à la *Reliefanschauung* isolée par A. Hildebrand, caractéristique des figures de la Renaissance — et que Panofsky cite comme contraire aux principes de composition de Michel-Ange. Du côté de la production, un tel système ne sert que comme repère pour déplier les variantes qui seules importent dans ce cas.

Michel-Ange, comme tant d'autres, travaille dans le "presque". La grille, toujours virtuelle, subit de constantes provocations, des déviations voulues. Les axes importants de l'œuvre, en effet, s'approchent de ceux qui ont été indiqués par Panofsky. Mais restent proches seulement, irréductibles à la coïncidence. Ils dévient ce qu'il faut pour signaler leur différence, pour différer la "mêmeté" apaisante.

Voisins mais distincts de la certitude de la verticale ou de l'horizontale, par exemple, ils provoquent une sensation de tension, d'inconfort. Pour l'économie perceptuelle, on aimerait qu'ils cèdent au repos de l'une ou l'autre, à l'identité. C'est le vice de l'entendement, dont l'union avec l'imagination fonde le jugement sur le beau. Mais, pour le jugement du sublime, il faut le conflit entre imagination et raison (53).

R. Arnheim a largement étudié ces questions (54). La déviance par rapport à des schémas forts mais virtuels, sorte de promesses qu'insistent sur leur inaccomplissement engendre l'énergie de l'art de Grünewald, du Tintoret, d'El Greco. Chez Michel-Ange, il s'agit surtout du

conflit entre le réalisé et le phantasme de sa tendance, entre ce que l'œuvre offre au regard et la paix du concept formel auquel elle aurait pu convenir, si tel était son projet.

Mais la dissonance est voulue, elle est la trace du mouvement du désir. L'apparaître radicalise son essence, il marque son manque-à-l'être. Il y a ajournement, obscurcissement, "différence" - marqués d'insistance. Le concept formel senti, ombré par le décollement de la forme manifeste, l'hante et l'appelle cependant. Cela convient mieux à la démonstration du néo-platonisme de Michel-Ange que l'hypostase de Panofsky.

Ch. de Tolnay associe plastiquement Julien, le prophète Joël de la Sixtine et le Moïse. Julien et Moïse, en effet, ont le même schéma figuratif (55) : même disposition des jambes, du torse, de la tête, variation assez limitée dans les bras. Mais, surtout, ils ont le même *Pathos-formel* (grossièrement, les formules du pathétique), pour utiliser un concept clé du cercle de Warburg auquel Panofsky a appartenu (56). Or, Panofsky note «un contraste entre la composition "ouverte" de la statue de Julien et la composition "fermée" du Pensiero (Laurent)». Et, sans aucune autre considération iconologique, il associe Julien au type Jupitérien, actif, "ouvert au monde", "vir activus" et Laurent au type Saturnien, contemplatif, "fermé au monde", "vir contemplativus" (57). Ces associations sont, cependant, assez bien étayées iconographiquement : les observations sur le sceptre princier et les pièces de monnaie dans la main gauche de Julien, ainsi que celles relatives au

visage ombragé, à l'index de la main gauche et à la cassette décorée avec une tête de chauve-souris de Laurent, sont claires et convaincantes. Ce qui nous déconcerte, alors, c'est que quelques pages auparavant (p. 277), Panofsky fait une lecture de Moïse qui contraste avec ce qu'il dit de Julien : "Moïse et St Paul étaient constamment associés par les néo-platoniciens de Florence, comme les plus hauts exemples d'hommes qui dès leur vie terrestre ont atteint à l'immortalité spirituelle, grâce à une parfaite synthèse d'action et de contemplation... c'est au double titre de chef et de prophète inspiré qu'il (Moïse) a été représenté par Michel-Ange". Ainsi, le même *Pathos-formel* est ici au service de la synthèse et là, chez Julien, de l'antithèse entre la vie active et la vie contemplative. La relation entre l'iconologie et l'iconographie boite sérieusement. Et cela contredit les hypothèses de Panofsky, bon disciple de Cassirer, comme il reconnaît lui-même (58) : "tous ces principes de style et toutes ces habitudes techniques ont une signification qui va au-delà du formel : ce sont des symptômes de l'essence intime de la personnalité de Michel-Ange... Ils reflètent aussi les convictions d'un Platonicien." (59) Nous attendons encore la démonstration.

Notre critique de l'article de Panofsky a une portée méthodologique. Le diagramme souvent accueilli des "déterminés" (Hégel) qu'il privilégie et impose une identité formelle parfois très réductrice (60) : son hégémonie dessert en général le poétique. Tel serait peut-être le cas si Michel-Ange avait correspondu aux principes énoncés par Panofsky. Mais il menace aussi la

critique : elle a besoin, pour décrire et comprendre, des pouvoirs de synthèse du diagramme — ou des modèles réduits de Lévi-Strauss. Mais "la tâche d'une interprétation philosophique des œuvres d'art ne peut pas être de produire leur identité au moyen de concept, de les absorber en lui..." (61). Il est indispensable de démonter le modèle réduit, tout de suite après son utilisation. Autrement la critique risque de rester aveugle au nerf de l'art, son aversion pour l'identité, depuis Michel-Ange, précisément: Les *Pathosformeln* eux-mêmes

gardent leur disponibilité, indiquée ici par l'impossible polysémie qu'ils permettent à la lecture de Panofsky. Et ils sont, ironiquement, des diagrammes — comme, d'ailleurs, ses "principes de composition".

Vasari nous avait déjà averti dans la dernière phrase de la biographie de Michel-Ange de l'édition de 1550 des *Vies*: "... e stato nel suo dire molto coperto e ambiguo, avendo le cose sue quase due sensi."

LES METAPHORES PLASTIQUES

*"La notte che tu vedi in si dolci atti
Dormir, fu da un angelo scolpita
In questo sasso e, perché dorme, ha vita:
Destala, se nol credi, e parleratti."* (62)

Dans son épigramme, Carlo Strozzi s'adresse au lecteur. Michel-Ange, par contre, prend la voix de la Nuit pour répondre:

*"Caro m'è l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Pero non mi destar, deh, parla basso."*
(G 247)

Un cas de figure de pensée par imagination, dirait Fontanier, une prosopopée, sans doute (63). Sauf qu'il y a inversion de la figure : la Nuit parle pour lui, à sa place. L'artifice devient spécieux. Dans la ligne de l'éloge de Strozzi, elle répond et assume la *vita* qu'il lui prête. Mais elle nous demande de ne pas la *destar*, de ne pas la réveiller. Sa parole vient d'un autre lieu, du fond de son sommeil. Elle peut, donc, suggérer ce que Michel-Ange n'ose pas affirmer ouvertement, d'autant plus que "... le notti più ch'e' di son sorte" (64). Protégé par un triple détour — de la réponse à l'éloge, de la prosopopée et de la sainteté de la nuit — il dénonce (de Rome) "*l' danno e la vergogna*" qui polluent la vie politique de la Florence de Cosimo. Il suit, à la lettre le conseil

de la Nuit : "*parla*", mais "*basso*". Il convient toujours de se protéger contre les "*denunziatori de' malefizi*", créés en 1549, mais qui s'exercent déjà (65).

Les contemporains de Michel-Ange avaient bien remarqué la dissemblance entre les Ducs et leurs statues. Niccolo Martelli, un homme habile à éluder des difficultés, prépare dès 1544 une défense spécieuse : "... *havendo (Michel-Ange)... à scolpire i signori illustri della felicissima casa de' Medici, non tolse dal Duca Lorenzo, ne dal Sig. Giuliano il modello apunto come la natura gli avea effigiati e composti, ma diede loro una grandezza, una proportione, un decoro... qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui à mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti...*" (66).

La pointe de mépris que ce refus de peindre signale, s'aggrave par l'inversion des personnalités des Ducs. Il *Pensiero* Laurent était en vérité superficiel, agressif et a fini sa vie dans la folie, l'alternative pour un saturnien au génie ; Julien, par contre, l'hypothétique incarnation de la vie active, était maladif, toujours enfoui dans les tiédeurs domestiques (67).

Vasari, redoutant les conséquences de ces bizarreries, essaie de le justifier : "*il ne fit de*

portrait de personne, car il détestait fixer les traits d'un vivant qui ne fût d'une infinie beauté" (68). Ce qui n'était le cas ni de Julien (voir son portrait par Raphaël, au Metropolitan Museum of Art de New-York) ni de Laurent (voir son portrait par Bronzino, au Palazzo Medici-Riccardi, Florence).

"Il ne fit de portrait de personne" — sauf celui du beau Tommaso de Cavalieri, dit Vasari dans le même passage (69). Sans aucune sorte de preuve, la tradition reconnaît, cependant, quelques auto-portraits : dans le St Proculus de Bologne ; dans un prêtre en bas, à gauche du Jugement (I 24 dans le classement de Redig de Campos) ; dans le Nicodème de la Prêtà de Florence. Mais la critique accepte sans trop d'hésitations, deux "auto-caricatures", deux versions amères de lui-même, deux équivalents plastiques du poème G 267 : à la Sixtine, dans la (sa) peau de St Barthélémy (D 72 dans le classement de Redig de Campos) — et dans le masque du cauchemar, un des attributs de la Nuit (70).

Le bras gauche de la Nuit a été modifié par Michel-Ange (71). Modification certainement tardive (vers 1530/31 ?) puisque la statue était déjà polie — au moins là où il voulait des effets poussés d'imitation. La partie transformée garde encore les marques du poinçon et de la gradine. Certains experts justifient ce changement par un éventuel défaut du marbre, voir une faute du maître (72). (La légende, par contre, estime que la Nuit, gênée par sa position antérieure, l'aurait altérée : de la prosopopée encore.) Le fait est que, dans l'espace libé-

ré — ou qu'il a décidé de libérer — il taille ce masque.

Michel-Ange utilise plusieurs fois ce thème à peu près à la même époque : dans la Vérité, dessin copié par Battista Franco (73) ; dans la Venus réalisée par Pontormo à partir d'un carton (74) ; dans le rêve de la Vie Humaine (75). On y voit des influences de Landino (l'irréalité du plaisir), de Savonarola (la fornication qui rend l'homme aveugle), de Dante (les péchés mortels Inf. V-VIII).

Quant au masque de la Sagrestia, les interprétations de la critique convergent : emblème du cauchemar, des angoisses nocturnes, de la sensualité souterraine (76). Chastel observe que "le masque est ... devenu l'emblème fondamental de l'illusion — d'où sa place dans les allégories de la nuit" (77).

M. Brion, dans des pages un peu trop lyriques, centre l'organisation des tombeaux autour de ce masque : "un des éléments le plus importants de cette composition — car il accentue le côté pessimiste en refusant à la nuit et au sommeil ... cette sérénité que la veille ne possède pas, elle non plus" (78). Par quels moyens se fraye-t-il un passage jusqu'à cette position ?

"Existen también sueños en los que la sensación de angustia... es utilizada... para proporcionar una realización onírica a aquellos deseos energicamente reprimidos que realizados en un sueño... hubieran traído consigo igual desarrollo de angustia." (79) S. Freud

Ce que Michel-Ange avait commencé comme commande honorable, devient soumission honteuse. Clément VII le "pardonne" pour sa participation dans la révolte républicaine contraire aux Medici, mais à condition que la Sagrestia soit finie. La commande, ainsi, se mue en peine. Il est possible que sa douleur et/ou sa rage, nécessairement discrètes, gravent les Tombeaux de leurs traces. La Nuit, nous l'avons dit, est transformée en 1530/31 ; Laurent n'est terminé qu'en 1531, Julien en 1533 et le Jour encore plus tard. Même si Michel-Ange élabore certaines figures dès 1524, toutes ont pu subir des modifications après l'échec de la révolte (1527-1530). (80)

L'économie presque totale de références explicites à la famille Medici dans leur propre monument est déjà symptomatique. L'unique exception, les minuscules vases en relief en bas des tabernacles, ombrés par l'avancé du cadre, date de 1524. Autrement, aucune inscription, épitaphe ou nom, aucun emblème ne rappelle les objectifs du projet (81).

Mais, le déplacement du bras de la Nuit reste le vestige le plus saillant d'une reprise chargée d'implications signifiantes. Sans ce retour du burin sur l'image "finie", elle s'accorderait bien à l'épigramme de Strozzi, ou avec son propre sonnet G 102, où elle est décrite comme le *dolce tempo*. Par ce repentir, le cauchemar se dévoile, porteur d'une mort qui n'est pas celle appelée par Socrate dans le Phédon (82). Il annonce l'autre, l'aboutissement des vices : "Chiunque nasce a morte arriva nel fuggir del tempo..."

... gli occhi nostri...

or son voti, orrendi e neri,

e cio porta il tempo seco." (G 21)

Avec ses yeux "vides, horribles et noirs", ce mascherone introduit plusieurs coupures dans le montage de la Sagrestia.

Il appartient à la catégorie des caricatures : il retourne le code dominant de représentation et agresse, donc, par là même, ceux qui en bénéficient ; il surenchérit sur l'imitation (refusée aux Ducs) et inverse la sublimation (83). Il appartient, en principe, au mondo sotterraneo, comme les autres mascherones de la frise qui court derrière les tombeaux. Mais il fait écho aussi à ceux qui décorent l'armure des Ducs, surtout à celui que Julien porte au dos, invisible pour le visiteur (84). Contagion surnoise : le mondo sotterraneo envahit le niveau (théorique) des "âmes immortelles".

Ce masque est aussi un auto-portrait. Du coup, l'espace de la représentation s'opacifie, comme dirait L. Marin (85). L'auteur se présente au sein de l'oeuvre et la scène figurée perd son autonomie fallacieuse. Se donnant à voir dans ce qu'il amène à la visibilité, il renforce la réflexibilité du langage plastique. La tension signifiante ouvre une parenthèse où s'indique la vertu de l'artiste, même s'il n'est pas très fier de lui. Michel-Ange anticipe Prospero/Shakespeare :

"... graves at my command

Have waked their sleepers, oped, and let 'em forth

By my so potent art. But this rough magic I here abjure..." (86)

Il ne faut pas exagérer, cependant, cet ébranlement de la vraisemblance. Si la crédibilité du paraître sort affaiblie par l'intrusion du réalisateur, l'autoportrait a besoin des mêmes opérateurs de l'efficacité icônique qui servent aux autres images. En d'autres termes, il ne se décroche pas tellement du reste de la représentation. Il en fait partie, malgré son statut spécial. Dans ce sens, le masque du cauchemar est un cadre : dedans/dehors, *paraergon*, bordure limitant le champ de la fiction. Contenu qui se pointe comme condition préalable pour qu'il puisse y avoir un contenu.

Or, ce cauchemar/auteur/cadre est inquiétant, presque répugnant, morbidelement sensuel. Cumulant les contradictions, il est aussi un grotesque par sa composition hybride, par sa position indéfinie entre homme et bête, par son organicité sans épaisseur. Si le grotesque sert si bien aux cadres, c'est qu'il dénie leur fonction : il saute par-dessus des barrières, il gomme les séparations, il abîme les taxinomies. Il dément la pseudo-autonomie de l'art, il est consul du monde au bord de mirage. Michel-Ange se met ainsi en marge, en bas, en noir et en décomposition. C'est trop — mais c'est ainsi qu'il se montrera dans le Jugement ou dans le poème G 267 : "la faccia mia ha forma di spavento".

Le rendement rhétorique est énorme : Quasimodo gagne. De son porte-à-faux, le masque redistribue les significations. Excessif, il s'exclue de la représentation idéalisante, mais, par la médiation de l'isotopie figurative, il jette une suspicion d'excès aussi sur ce à quoi il

s'oppose directement, sur la *grandezza*, la *proportione*, le *decoro* prêtés aux visages des Ducs. Dans le cauchemar, l'écran fait portrait ; dans les Ducs, l'écran gomme les faces connues. Dans le portrait, la caricature rebelle détourne le code dominant ; dans les Ducs, l'écran du masque s'efface sous des traits codés culturellement comme nobles. Lévi-Strauss nous parle des pièges de ces masques qui, "... plus puissants encore qu'ailleurs, et pour mieux duper les hommes, se seraient eux-mêmes masqués". (87)

En-dessous des masques des Ducs, il n'y a rien — ou de la tromperie. Un signifiant en a aboli un autre, dénié. Du substitué il ne reste qu'un malaise dû à la prestidigitacion trop réussie. Mais, si nous nous plaçons là où il faut, bien en face du cauchemar, nous nous apercevons qu'un regard de détresse nous appelle. En retrait, de l'intérieur de la pierre quelqu'un s'adresse à notre attention. Le masque du cauchemar, à l'évidence, est un masque : en-dessous, il y a un sujet et son cri.

Le mascherone porte les traits de Michel-Ange — mais en caricature. Il dévie le code de la présentation de l'auteur sur son oeuvre, généralement euphorisant (par exemple : A. Dürer dans le "Martyre des Dix Mille", 1508, Kunsthistorische Museum, Vienne ; S. Botticelli dans "L'Adoration des Mages", 1475-78, Galerie des Offices, Florence ; Raphaël dans "L'École d'Athènes", vers 1511, Vatican). Il se montre, au contraire, dégradé, assombri par la corruption et par la honte : barré dans son apparaître. Sans épaisseur, cependant, le

masque laisse présumer en repli, protégé par l'occultation, la présence d'une absence. Le rapport du voilé (mais qui nous regarde) au cauchemar n'est pas de simple transfert — mais un rapport topique : un signifiant pour un autre, lequel, de son exil, "et comme signifiant latent y perpétue l'intervalle où une autre chaîne signifiante peut y être entée" (88). La métaphore, tronquée chez les Ducs, livre tous ses effets ici.

Le cauchemar se moule sur lui mais, parce qu'il est doublure, il n'est pas lui. Entre lui et son masque, s'ouvre l'écart qui va de la souffrance étouffée aux ravages du vice : qui va de Michel-Ange aux Medicis. Il ne faut pas oublier "l'injure où s'origine la métaphore" (89).