

## LES INDICES PLASTIQUES

Le débat sur le *non finito* est peut-être destiné à rester irrésolu (90). Nous n'avons pas la prétention d'y contribuer ni avec des données nouvelles, ni avec d'autres interprétations. Nous voulons simplement guetter la formation de la trace.

Le matériau de Michel-Ange est, ici, le marbre—historiquement chargé de sens et d'aura, de conflits et d'intérêts, nous l'avons dit. Mais, insistons sur le fait (observable dans presque toutes ses sculptures) qu'il reprend, re-élabore partout les marques laissées par l'épannelage (ou le dégrossissage) des carriers. Il ressort un commencement — même là où personne n'ira jamais regarder. Action propitiatoire qui veut proscrire les déterminations du matériau, le laver des enjeux qui trament sa lecture. L'hylé dont parle Tolnay, c'est "son" hylé. Seules les dimensions des blocs, souvent perceptibles, gardent le vestige d'un travail préalable.

Sur le bloc approprié, Michel-Ange dessine sur les différentes surfaces des vues de sa statue, les profils de l'image de son *concetto*. A. Chastel a fait des observations assez aiguës à propos de l'évolution du dessin pendant la Renaissance : "après l'orientation en faveur de

la nature et de l'expérience — qui a marqué le Quattrocento — la Renaissance florentine a conclu avec Vasari par une doctrine où la forme est assimilée à l'idée... on peut faire honneur à Alberti de la première définition moderne du dessin, par la "subtilité du contour"... cette puissance délinéatrice... allait devenir l'instrument privilégié des florentins, de Pollaiuolo à Michel-Ange. Mais, enfin, Alberti concevait le dessin dans les mêmes termes qu'employait Filelfo pour définir l'idée selon Platon ; une représentation "ab omni materia" separata. Forme esthétique, notion abstraite et contour graphique n'étaient pas distincts." (92) Nous ne pouvons pas affirmer que Michel-Ange partage ces propos. Il paraît parfois hésiter à considérer la matière comme totalement passive sous le dessin (93). Mais, quand il démarre une sculpture, il se fie complètement à cette "puissance délinéatrice". Le poème G 111, déjà cité, est presque une description de ses premiers gestes face au bloc :

"Disegna in me di fuora,  
Com'io fo in pietra..."

Ce dessin, Michel-Ange le reprend jusqu'au bout. Même dans ses œuvres "finies", il insiste sur le contour. Le trépan et le poinçon y impriment

ment une (ou plusieurs) ligne pointillée, partout présente dans les Heures. Mais, l'*andare de l'orlo*, comme dirait Alberti, s'engrave petit à petit dans la matière, en opposition à ce qu'il préconisait : "la circoscrizione è non altro che disegno del orlo, quale ove sia fatto con linea troppo apparente, non dimostrera ivi essere margine di superficie ma fessura" (94). La ligne de Michel-Ange se fait fissure, s'enforce en ondulant, incise le marbre aux limites de l'image qui en sort. Son immersion dans la matière creuse les frontières entre la réplique du *concetto* qui doit émerger et ce qu'il faut lever. Elle est l'outil, l'intelligence :

"Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circoscrive  
col suo superchio, e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto" (G 151)

La main qui obéit à l'intelligence enlève le *superchio*, le superflu, ce qui gêne l'apparition : ce qui va de la surface du bloc à la ligne, du bord à l'orle.

Quand le *superchio* n'est pas complètement enlevé (ce qui arrive souvent), il y a division marquée : le poinçon pour "l'extérieur" de la ligne ; poinçon + gradine à la pointe taillée en dents de scie +, parfois, polissage (ciseau plat et des rapes ou des abrasifs) à "l'intérieur".

"Michelangelo used chiefly two tools in working the marble. To bring out the form in the rough, he used a pointed chisel, preserving the rocky character of the stone. To bring out the fine movements of the surface he used a toothed chisel. This tool leaves furrows at equal

intervals in the marble ; for the most part there are four furrows." (95) Le poinçonnage généralisé "préserve", c'est-à-dire, re-élabore l'aspect rocaillieux de la pierre. Dans la figure qui ressort, des ciseaux à 4 dents, plus ou moins grands, hachurent et sillonnent le marbre, à la recherche du dévoilement du *concetto* qui n'arrive pas toujours au polissage de la pleine apparition. A leur frontière, la ligne découpe, série de trous ronds faits au trépan, unis souvent par le poinçon formant une cicatrice profonde, reprise parfois au poinçon incliné.

Une ligne, reprise dans l'insistance de la recherche, épaisse et irrégulière, fait barrière entre le dedans et le dehors, entre le corps et la matière, entre le rude et l'apaisé. L'hylé, par contraste avec les lieux plus élaborés, se conjugue à la *cruda e dura scarza* : au bestial diront plus tard Serlio, Sansovino et tant d'autres (96). L'image, par contre, gagne une espèce de mandorle négative qui la retient dans un état de presque dyscinésie et qui, en même temps, donne des reflets héroïques à ses efforts.

Ce dispositif formel sert chez Michel-Ange à des disjonctions sémiques et sémantiques. Il connaît en plus, le pouvoir poétique des oppositions : il l'utilise dans des nombreuses variantes. Nous trouvons chez lui, par exemple, le paradoxe ("sento d'un foco un freddo aspetto acceso" - G 88), l'antithèse ("... c'all'alle cose nuove/tardi si viene" - G 241), l'oxymoron ("dal dolce pianto al doloroso riso" - G 78), etc... Dans plusieurs passages, ce dispositif soutient directement ses vers :

	<u>pietre</u>	X	<u>figure</u>
G 152	scorza(écorce)	X	alma (âme)
	carne(chair)	X	alma
	superchio	X	concetto
	(superflu)		(concept, idée)
G 111	nula ha dentro	X	cio ch'io
			voglio (desir)
G 97	la natura	X	la bell'arte
	(nature)		(l'art)

Effet d'une technique, celle de la sculpture "che si fa per forza di levare" (97), modèle d'un agir, ce geste productif est investi par Michel-Ange d'innombrables harmoniques, s'ouvre à des parentés élargies de sens. Le processus de production tout entier de l'art semble accéder à la signifiante. Pas seulement quelques-uns de ses registres — mais son temps, ses douleurs, son pouvoir démiurge, ses hésitations, sa futilité de marge. Espace du déni et de l'occultation ailleurs, il se pose comme exemple éthique. Michel-Ange déplace la moelle de l'art du produit à la production, de la chose créée au sujet créateur, de l'aval du "finito" à l'amont du *non finito*.

Mais, Michel-Ange dépasse petit à petit la rigidité de l'opposition, il récupère les restes déchus du schématisme sémiotique. A commencer par l'espacement de la barre, de l'*orlo*, qui abandonne son rôle de simple bordure. Entre la Madona Pitti et la Vierge de la Sagrestia; la *fessura* amplifie l'exposition de sa faille, démasque l'artifice de son évanescence. Comme dans la jambe du Crépuscule ou le manteau de l'Aurore, les trous du poinçon laissent des ponts qui relient l'hyle à l'image. La

peau des personnages garde de plus en plus les hachures croisées du ciseau qui les délivre. Ainsi, comme l'âme, tant qu'elle ne se libère complètement, reste entachée par son *carcer terreno*, la réplique du *concetto* porte les cicatrices des essais, jamais conclus ici bas, pour le révéler (98). Malgré cela, de subtiles variations dans la finition indiquent le plaisir du faire libre — même si elles ne dépassent pas le seuil de l'indétermination des formes déictiques. Face à la condamnation des travaux hétéronomes à consumer leur propre dénégation, l'art, refuge de la production autonome, hésite un peu à trop dévoiler son douteux privilège. Les lamentations néo-platoniciennes peuvent n'être, en partie, que des litotes. Il est possible de penser que le lisse des sarcophages stimule l'approvisionnement du matériau et la gravure du geste productif chez Michel-Ange : la force expressive du contraste nous y invite. L'étiement des étapes du burinage dans l'espace raconte *mezza-voce* son affranchissement de la prescription. Et la sagesse réservée des repentirs et des reprises s'y associe enroulant le temps de la mise en oeuvre par des déambulations incompatibles avec la rigueur de fabrication désirée ailleurs. Le *non finito* est aussi la création dans le miroir, un des avatars de Narcisse.

Quand le *non finito* dépasse la frontière de la ligne/fissure, il change de statut. Jusque là il servait à la valorisation mutuelle du lisse et du rocaillieux, aux oppositions porteuses de sens. Mais, après, il multiplie les pans de ce qu'il condense, il accueille des surdéterminations. Il se prête aux arguments néo-platoniciens — mais il fait aussi l'éloge de la main, de la main

heureuse, de la main libre qui peut se perdre dans la chose pour recevoir son concept.

Schématiquement, nous cernons ici le mouvement suivant :

1 - le matériau : le marbre et son aura complexe, épannelé (parfois dégrossi) à Carrare ;  
2 - gommage, négation du matériau : Michel-Ange refait des marques au poinçon, s'approche et produit son "hylé" ;

3 - retour contrôlé et déplacé du nié : il garde des vestiges de la dimension du bloc ; enlève le superflu par couches dont le parallélisme assure la mémoire de la surface originale (99). Fin du premier temps, celui où l'aboli est re/présenté.

Deuxième temps : passage de la re/présentation à la représentation ; l'opérationnel passe à servir à la signifiante ;

4 - élaboration des images, diagrammes et métaphores : la représentation icônique ;

5 - négation (de la fascination icônique) :

- les images gardent le temps de l'esquisse, se montrent en élaboration ;

- les diagrammes n'évitent pas les dissonances, interruption des identifications hâtives

- les métaphores (une seule étudiée ici) coupent l'isotopie figurative ;

6 - déplacement de l'être-là du matériau vers "l'être-là" de la chose représentée (le pathos de la Nuit, du Jour etc...) ; hachures et vestiges de la production deviennent signes : *traces*. Chez Michel-Ange, cependant, ce déplacement se retourne en arrière, marque un temps de regret ; entre le matériau en formation et le résultat virtuel de la formation (cet intervalle de la *Bearbeitet* de Hegel (100), filtre la résistance qui soutient sa poétique.

Le visage du Jour tout seul résume ce mouvement.

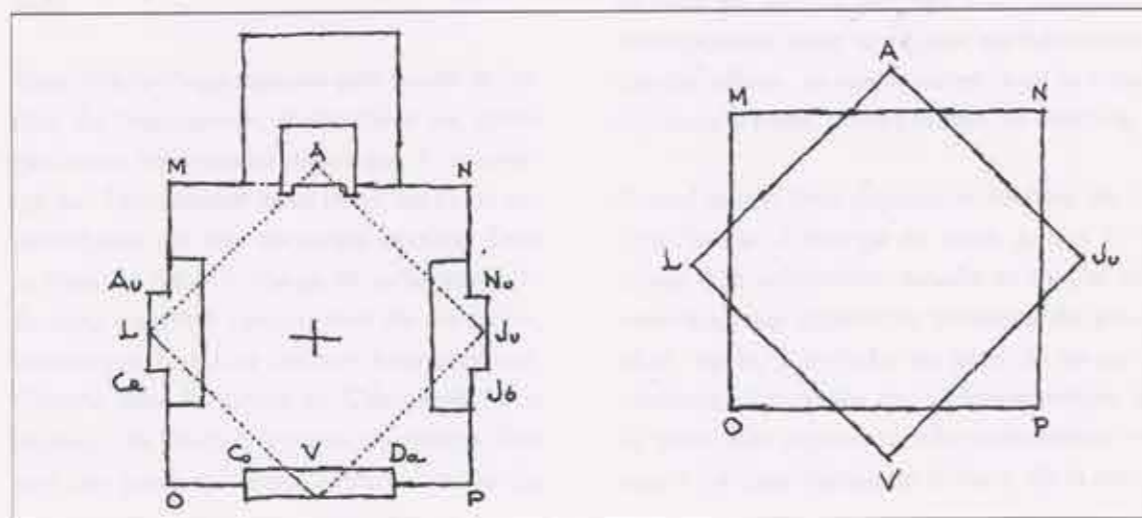
# LE SYMBOLIQUE PLASTIQUE

Si l'art est résistante à l'hégémonie d'un champ de significations fermé et déterminé par une idéologie, le Tombeau des Medicis est un bon modèle pour bâtir son "type-idéal". Etalage de recours et prodiges sémiotiques, il élude le discours qu'il tient en apparence (101).

Nous avons déjà senti, à propos des diagrammes, (où, pour une fois, architecture et sculpture convergent), comment Michel-Ange évite les pièges de l'identification excessive (toujours dans le sens d'Hégel et d'Adorno). Nous avons aussi remarqué que ses indices différent leur différence (102), ralentissent l'avènement de la signifiante. Voyons maintenant,

comment le système des légisignes (103) se prépare pour accueillir les significations arbitraires qui leur sont attribuées et la consistance de ces significations.

Le schéma d'organisation spatiale de la Sagrestia annonce celui que Michel-Ange adoptera plus tard pour Saint Pierre à Rome : l'architecture fournit un espace carré (M, N, O, P) où la répétition des quatre murs, en même temps, renforce la centralité et nous déconcerte comme un jeu de miroirs. Ce carré est croisé par un autre, virtuel, structuré par les composants du programme figuratif (L, A, Ju, V), en diagonale.



Examinons, l'un après l'autre, ces deux carreaux.

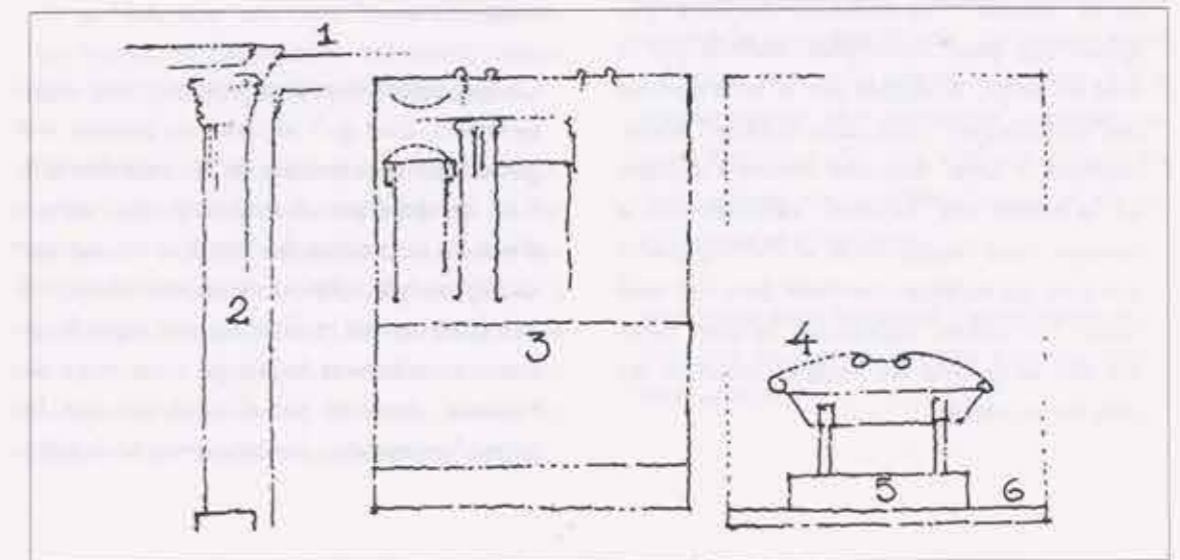
Le premier, celui formé par l'architecture qui délimite l'espace public de la Sagrestia, offre des cadres, socles, appuis divers pour l'ensemble des représentations. Il cumule plusieurs couches d'encadrements (104) : 1 - fond blanc du *stuccho* sur lequel se dessinent les membres de la structure décorative en *pietra serena* ; 2 - le décor en *pietra serena* qui fait bord pour les "façades" (l'architecture en marbre des tombeaux proprement dits) et qui aurait dû cerner aussi des fresques ; 3 - les "façades" en marbre qui articulent plusieurs zones pour recevoir des sculptures ou des reliefs (niches, fronton, panneaux, etc...) ; 4 - les tombeaux eux-mêmes, encadrés par les "façades" qui leur fournissent un fond, et qui servent de socles pour les Heures ; 5 - les pieds des sarcophages et le bloc rectangulaire où ils se posent et où un panneau attend une inscription ; 6 - une marche qui reçoit l'ensemble des tombeaux et qui aurait servi de

socle pour les Dieux Fleuves (105). L'ensemble est assez hétérogène.

Les éléments du décor architectural en *pietra serena*, mis au service de l'encadrement, sont contaminés par cette fonction. Ils perdent leur vraisemblance, affaiblis par la dérobaie propre au *paraergon*, "ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation... mais n'est qu'une addition extérieure..." (106). Des rajouts où se joue l'aporie de la déchéance et du décantage de la figuration, l'instabilité de leur position s'ajoute au rôle d'ersatz structural pour les rendre encore plus artificieux.

Les niches des "façades", relativement communs pour leur dessin, sont petites, étroites et peu profondes.

Les socles sont toujours surprenants, obtenus toujours par le détournement d'une autre fonction : les couvercles glissants et encorbés des tombeaux (qui s'ouvrent au centre pour laisser "sortir" les âmes), des marches semblables à



celles qui conduisent à l'autel ou le fronton des "façades" où s'entassent des trophées, des trônes ou des âmes non encore incarnées. Et même le rapport devant/derrière (tombeaux/"façades") devient bordure, séparant les paliers de la représentation.

Comme au plafond de la Sixtine, cet ensemble trame des hiérarchies et libère des séquences de représentation assez complexes. Des séparations et espacements de différentes natures isolent des topos de valeur inégale. Le moins encadré — c'est-à-dire, le moins éloigné de nous par l'interposition des dispositifs successifs qui présentent l'enchaînement des scènes — est aussi le plus bas, le monde des Dieux Fleuves qu'une seule marche suffit pour couper du nôtre. Au-dessus, les Heures, qui allégorisent le temps où nous devrions être aussi, inclinées sur les sarcophages, se retirent vers un autre lieu, distingué par la suite bloc rectangulaire/pieds/urne/couvercles. Derrière, dans ce qui fait fond pour tout ce qui précède, dans un au-delà, donc, les Ducs (et les figures prévues à leurs côtés) reposent dans les niches de la "façade" : ils appartiennent déjà à la sphère des âmes immortelles, délivrés par la mort du temps, échappés par la fente centrale des sarcophages, cette autre bordure. Trônes, trophées et âmes devraient encore s'appuyer sur le fronton des "façades", réduisant tout le dessous, sous l'angle visuel et théologique, à une sorte de transition culminant dans leur exaltation. Eux-mêmes, cependant, seraient devenus des seuils pour les fresques projetées au-delà de leur défilé.

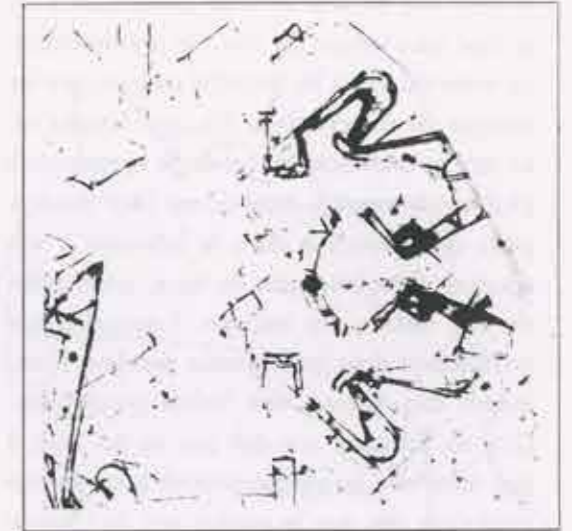
L'enchevêtrement des bordures écarte progressivement le représenté de nous. Plus elles sont nombreuses, plus le statut de ce qu'elles contiennent s'élève : construction en abîme par où fuit le monde supérieur. Mais leur connexion relie des hétérotopies, différenciées par des ruptures qui ne se ressemblent pas. L'effet d'une marche n'est pas celui d'un vrai socle et les couvercles, par leur glissement, dévient la fonction de la base classique. Les niches des Ducs, préparées par les doubles pilastres, se renforcent par la simple mise à distance du niveau précédent. En haut, l'encadré et l'encadrement échangent leurs positions, jusqu'à céder la présence au passage le plus abstrait, celui qui permet l'illusion de la peinture. Tout se passe comme si les degrés de réalités observés par Sven Sandström avaient émigré des représentations, toutes isotopiques au point de vue plastique, vers les conditions des représentations (107). Des images de même type, à peu près à la même échelle, faites d'un seul matériau et également élaborées, occupent toutefois des régions fort dissemblables — grâce à des opérateurs de mise à distance qui changent à chaque pas.

Ce qui caractérise le deuxième carré, virtuel seulement, c'est qu'il se libère du premier, malgré le force et la quantité de ses encadrements. Il est composé par des tensions, des vecteurs d'énergie qui sautent des barrières qui séparent les régions hiérarchisées du cadre architectural. Ses côtés suivent la direction des regards des Ducs, tournés vers la Vierge : les axes des Heures, posées en diagonale sur les socles/couvercles ; les mouvements ébauchés

par St Cosme et St Damien et même notre déplacement à partir de l'entrée, à droite de la Vierge (108). Finalement, les Dieux Fleuves, posés probablement en contraposto par rapport aux Heures, auraient souligné encore la trame de ce carré virtuel. Il est possible de voisiner cette configuration dualiste des dessins contemporains pour la fortification de Florence : là aussi, des traits figurant des tensions — tirs et visées — partent de murs percés par d'étranges visières qui, généralement, appliquent la "règle anatomique".

Cette contrariété entre le complexe d'encadrement et le plan masse du dispositif figuratif revient dans le détail. Aucune image ne respecte le cadre qui lui est attribué. Les Ducs, à l'étroit dans leurs niches (dans lesquelles ils ne pourront jamais se lever ; nous tombons aussi dans leur prosopopée), ont besoin d'un porte-à-faux pour leurs pieds. Les Heures débordent largement leurs socles, suspendues dans une inquiétante instabilité. Le Jour pose ses fesses directement sur le marbre des couvercles, son matelas de pierre ayant été prévu, comme celui de la Nuit, pour une autre forme de support. Les images se défenestrent, ressortent, dépassent leurs limites imposées par l'architecture.

Or ces débordements contredisent une constante de l'oeuvre sculptée de Michel-Ange : il laisse, nous l'avons dit, presque partout des vestiges des dimensions du bloc à partir duquel il enlève ses images. Certes, leur *terribilità* dérive en partie de l'apparente révolte contre les contraintes de la pierre, du *carcer terreno*. La Nuit et le Jour occupent tout le volume du bloc



et, même ainsi, doivent adopter des postures inhabituelles. La Vierge rase le côté gauche du bloc, imposant à son bras droit un angle forcé. Mais le bloc tient, sans rajout techniquement possible, tient même si, selon la légende issue des mystères du *ravaneto*, la sculpture avait roulé au long d'une pente, tient jusqu'au bout laissant ses empreintes dans la bordure et dans la technique du *levare* par couches. La pierre reste là par le *non finito*, dont les traces rappellent à la présence le matériau ouvré, ainsi comme le coup-de-pinceau, outre ses dettes icôniques, re-pose la toile sous les yeux. Il y a écoute, respect des restrictions opposées au geste technique. Sa *virtù* vient de ce que ce geste enlève pour enfanter l'image et de ce qu'il préserve du matériau.

Le chiasme entre l'appareil d'encadrement et le dispositif figuratif a, à notre avis, au moins deux sources.

La première est une sorte de conséquence de ce que nous venons de dire : la représentation du matériau, dans les grandes œuvres, par les vestiges de sa contrainte. Or, nous l'avons vu, en tant qu'architecte Michel-Ange le méconnaît (doit le méconnaître, étant donné l'état des rapports de production dans le bâtiment à son époque). Il ne laisse pas de trace, sinon celles de son dessin, du traçage. L'encadrement architectural dans la Sagrestia représente seulement des épures, des ordres graphiques. D'où sa faiblesse, son défi par ce qui vient à jour autrement. Le silence opposé à la violence productive dès que le produit sort du chantier ne peut pas limiter l'œuvre de la production libre.

La deuxième source est semblable à la première — mais transposée à un autre niveau. Pour y arriver, il nous faut d'abord dire deux mots sur le programme des représentations.

Nous ne discuterons pas l'avis des sages : Panofsky, Tolnay et tant d'autres, avant ou après, affirment l'inspiration néo-platonicienne de la Sagrestia. C'est devenu presque une évidence. Nous même, nous avons dès le début parlé de Dieux Fleuves, trophées, vie active et passive, âmes immortelles, etc... Une bonne partie de la critique nous renvoie aussi au Phédon de Platon. Soit. D'autant plus que Berni écrivait déjà en 1534 :

*"Ho visto qualche sua composizione, ("sua" = de Michel-Ange)*

*Son ignorante, e pur direi d'avèlle  
lette tutte nel mezzo di Platone"*  
(Capitolo a Fra Sebastian dal Piombol)

Certes, Francesco Berni est plus connu par son ironie, par ses bizarreries que pour la rigueur de ses informations. Mais il était à Florence entre 1532 et 1535, année de sa mort.

Selon Tolnay (109), les oppositions Aurore/Crépuscule et Jour/Nuit, à l'encontre de l'ordre naturel, de la série des états d'âme et de la liturgie catholique, dérivent directement du Phédon. Lisons le texte :

- "Et la vie, reprit Socrate, n'a-t-elle pas aussi un contraire, comme la veille a pour contraire le sommeil ?

- Certainement, dit-il.

- Quel est-il ?

- La mort, répondit-il.

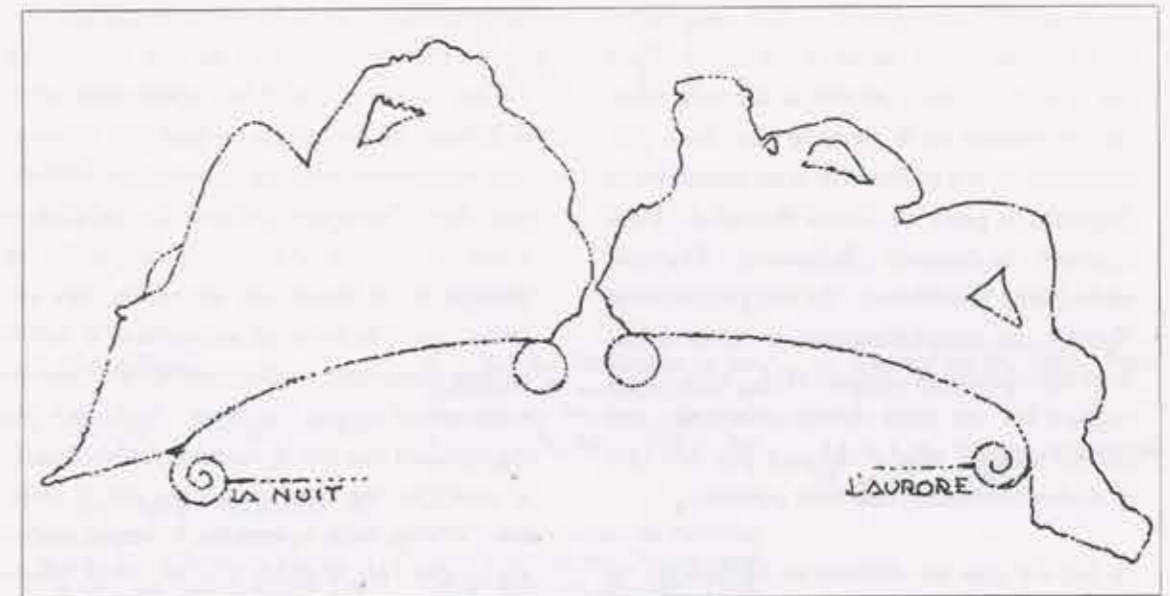
- Alors ces deux choses naissent l'une de l'autre, si elles sont contraires et comme elles sont deux, il y a deux naissances entre elles ?

- Sans doute.

- ... Je rappelle donc que l'un est le sommeil et l'autre la veille, et que du sommeil naît la veille, et de la veille le sommeil, et que leurs naissances aboutissent pour l'une à s'endormir, pour l'autre à s'éveiller..."

(Platon, Phédon, 71 d)

Les oppositions y sont. Mais ces opposés s'éclairent par leur mouvement : la veille meurt dans le crépuscule, lequel enfante la Nuit qui périt à l'aurore, etc... Michel-Ange arrête leur cycle et les installe dans la simultanéité. Cela n'est pas rare dans l'inscription d'un récit dans l'espace plastique. Voir Giotto, Masaccio, Uccello, Piero della Francesca — et Michel-Ange lui-même, dans les scènes du Livre d'Esther, par exemple. Mais toujours, des dis-



positifs scénographiques relaient la linéarité de la narration. Ici, au contraire, le même décor sert à ce qui aurait mérité la différenciation.

Un couple fort fait face à un couple faible, de transition. Le Jour et la Nuit sont d'ailleurs plus grands, placés plus haut que l'Aurore et le Crépuscule, dans l'élaboration de Michel-Ange. Le même sert au divers : un décor pour des contenus dissemblables. Mais l'inverse est vrai aussi. Le divers pénètre chaque élément. Laurent et Julien sont des ex-vivants, représentés en capitaines de l'Eglise (et romains ; allégorie 1 : valeurs civique et religieuse) et opposés l'un à l'autre en tant que vie active X passive (allégorie 2 ; biblico-platonicienne) ; la Vierge est symbole (maternité, origine, etc...) et portrait imaginaire de Marie ; les 4 moments de la journée sont des allégories — mais aussi les figures les plus "présentes" ... Tous les statuts de la figuration sont mélangés — mais pas pour obtenir une quelconque totalisation : pour ren-

forcer l'hétérogénéité. L'allégorie (Jour et Nuit) se couche aux pieds d'un "portrait" (un masque) qui regarde un symbole (la Vierge) — mais qui aurait pu être un portrait —, le tout disposé en oppositions topiques dont la valeur oscille entre le tranchant et le labile.

En résumé, nous avons : 1/ un complexe d'encadrements emboîtés, dont les bords sont de nature diverse. Ce complexe veut classer, hiérarchiser, le plus noble ayant droit au plus encadré ; 2/ un ensemble de figures qui s'affrontent à deux ou trois en fonction des lieux qui leur sont attribués par le complexe d'encadrements. Leur opposabilité, cependant, est assez douteuse, chacune réunit des déterminations irréconciliables et réagit contre son bornage.

Il y a dysfonctionnement à la base de cette mise en scène. Les termes débordent leur encadrement ; leur parenté plastique ébranle la

construction hiérarchisante ; leur constitution hybride désarçonne l'effort classificatoire. Dans ces conditions, tout symbolique supposé innerver ce canevas ne le recouvre pas, sinon partiellement — et s'abîme. On a pu interpréter la Sagrestia à partir de Dante (Borinsky), d'une chanson de carnaval (Steinmann), d'hymnes ambrosiens (Brockhaus), du néo-platonisme (Tolnay), du néo-platonisme et autres échos iconographiques (Panofsky), etc... Si, aujourd'hui, les deux dernières lectures sont partout utilisées, elles n'intègrent pas non plus le dysfonctionnement que nous pointons.

Le fait est que les différences pertinentes de n'importe quel arrangement symbolique n'arrivent pas à s'ancre dans des failles et espaces irréductibles à aucune espèce de compatibilité. Ses coupures méconnaissent l'hétérotopie où le génie de Michel-Ange a conduit le matériau, ou, ailleurs, sont oubliées par des traversées insouciantes. Les composants concrets se rebellent contre l'équivalence et s'agitent insubordonnés. L'organisation plastique décolle ses frontières des endroits escomptés par la trame du symbolique ; elle jette suspicion sur les significations possibles.

Des raisons personnelles pourraient contribuer à justifier cette résistance de Michel-Ange aux sens imposés (110). Mais il y a la cause de l'art en jeu aussi.

L'art plastique n'est ni narration, ni discours. Sa nécessité commence là où une épistémée s'arrête. Il veut accueillir les protestations encore diffuses de ce qu'elle ne peut pas recevoir. Son mouvement tient de la négation déterminée. Ainsi l'horlogerie unifiante du néo-platonisme, s'il anime vraiment la Sagrestia, se dérègle ici et laisse voir ses restes, ses violences, ses réductions. La sensualité et le mélange que composent les Ducs contrarient l'impraticable pureté exigée des âmes ; la douleur des Heures vient plus des épreuves actuelles que de la nostalgie des Idées distancées par la chair, etc... Michel-Ange commente le montré soit en soulignant l'énonciation (moyen, déjà, de le relativiser), soit en insistant sur les dissonances endormies sous le confort de la pensée dominante. S'il expose l'édifice théorique de Ficino, Landino ou Politien, il est aussi leur plus subtil critique.

Michel-Ange est le premier à prendre ce genre de position en art. Il n'est plus le relai de messages préparés d'avance. "Divin" en vie, il peut dire Je, inaugurant l'art de notre époque. Sa voix passe exactement par les fissures de son oeuvre qu'aucune symbolique n'a pu colmater.

## NOTES

## 1 - LE MATERIAU

1 - B. Cellini, *Della Scultura*, Florence, 1568, p. 58

2 - Voir : lettre à Buonarroti, de Serravezza, 12 Agosto 1518, Agosto 1518 Berto da Filicaia in Firenze, de Serravezza Settembre, 1518 lettre à Pietro Urbano in Firenze, de Serravezza, 20 Aprile 1519

3 - Voir : Frediani, *Ragionamento Storico delle Diverse Gite Fate a Carrara da M.A. Buonarroti*, Massa, 1837

4 - Voir : H/ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972 ; voir aussi G. Vassari, Michel-Ange Buonarroti, in *les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, trad. A. Chastel, vol. 9, Paris, 1985, p. 214

5 - B. Cellini, op. cit., p. 54

6 - Voir, en particulier, G 151 et G 152 dans le classement de E.N. Girardi in *Michelangelo Buonarroti* : Rime, Milano, 1975, pp. 212 et 213

7 - Voir commentaire in : E. Panofsky, *Essais d'Iconologie*, trad. C. Herbette et B. Teyssède, Paris, 1967, p. 256

8 - Voir sur l'ensemble de ces questions : C. Klapisch-Zuber, *Les Maîtres du Marbre : Carrare 1300-1600*, Paris, 1969, pp. 107-149

9 - Sur le concept de matériau, voir : T.W. Adorno, *Théorie Esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, 1974, pp. 28-29 et 280-287

## 2 - LA DISTRIBUTION DU MATERIAU

10 - Ch. de Tolnay, *Michelangelo III, The Medici Chapel*, Princeton, 1970, p. 130

11 - Voir C. Klapisch-Zuber, op. cit., p. 45 : "le plus gentile de tous, le "statuaire", a une structure saccharoïde, très homogène, d'une délicate couleur blanche qui tourne au cireux en vieillissant ; la finesse du grain et la pureté de sa composition (98% de carbonate de calcium) en facilitent le travail : les détails les plus menus y seront sculptés sans peine."

12 - Ch. de Tolnay, op. cit., p. 139

13 - Ch. de Tolnay, "Personnalité Historique et Artistique de Michel-Ange", in *Michel-Ange*, coll. sous

la direction de M. Salmi, Paris, 1983, p. 26

14 - Ch. de Tolnay, *Michel-Ange III*, op. cit., p. 153

## 3 - L'ORGANISATION DU MATERIAU

15 - Voir J.S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Middlesex, 1970, p. 84

16 - Voir ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., p. 31

17 - Voir R. Jakobson, "Language in Operation", in *L'Aventure de l'Esprit, Mélanges Alexandre Koyré*, vol. II, Paris, 1964, pp. 269-281 : "This propensity to infer a connection in meaning from similarity in sound illustrates the poetic function of language.", p. 280

18 - Voir L. Goldscheider, *The Sculptures of Michelangelo*, New York, 1950, p. 156-158.

19 - Lorenzo : h : 178, base : 68 (l) par 73 (p) ; Giuliano : h : 173, base : 56,5 (l) par 76 (p) ; Vierge h : 226, base : 95,5 (l) par 90 (p). La Vierge cependant a une base

de 31 cms de hauteur qui manque aux Ducs. Il n'est pas possible d'écarter la possibilité d'une réduction ou adaptation de cette base au moment où la Vierge serait intégrée au double tombeau non réalisé. Elle n'a pas été mise dans sa place actuelle par Michel-Ange lui-même. Giovanni Montorsi a remanié la base des deux Ducs, détruisant même le profil original du bloc, ce qui est très rare chez Michel-Ange. Voir Ch. de Tolnay, op. cit., pp. 139, 141 et 144 ; pour une analyse plus fine des symétries, voir pp. 43-45

20 - Voir R. Salvini, *Michel-Ange*, Milan, 1976, p. 116

#### 4 - LES IMAGES PLASTIQUES

21 - Dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, le pouvoir évocateur de la Nuit a été salué par la critique ; Vasari, op. cit., p. 235 cite le poème de Giovanni de Carlo Strozzi, de 1545, répondu par Michel-Ange dans le G 247

22 - Voir : R. Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles*, New York, 1977 ; I. Lavin, Bozzetti and Modelli, in *Actes des Internationales Kongress für Kunst-Geschichte*, III, Bonn, 1967 ; F. Hartt, *Le David de Michel-Ange, Le Modèle Original Retrouvé*, trad. E. Evrard, Paris, 1987

23 - Voir Vasari, op. cit., p. 303 : "Je n'ignore pas que peu avant sa mort il a brûlé un grand nombre de ses dessins, esquisses et cartons ; il ne voulait pas que l'on connût le mal qu'il s'était donné et les tâtonnements de son talent afin de n'être connu que dans sa perfection ?"

24 - Voir : Vasari, op. cit., p. 197 (pour le David) ; p. 214 (pour le Jules II en bronze) ; pp. 236 et 238 (modèles pour sculptures réalisées par d'autres : Tribolo, Raffaello da Montelupo et Giovanni Agnolo, pour accélérer les travaux de la Sagrestia) ; pp. 244 et 245 (pour une version du Tombeau de Jules II, et aussi pour des sculptures à être réalisées par d'autres, parmi lesquels Scherano da Settignano) ; p. 313 (pour Menighella). Pour d'autres informations sur les modèles, voir aussi L. Goldscheider, *The Sculptures of Michelangelo*, New York, 1950. Voir les travaux fondamentaux de H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 3 vols., Berlin, 1912 et de H. Thode, *Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin, 1908-1913

25 - Voir B. Cellini, *La Vita de Benvenuto Cellini, Seguita dai Trattati della Oreficeria e della Scultura*, ed. A.J. Dusconi et A. Valeri, Rome, 1901 ; voici la trad. de L. Evrard, pp. 778-779 : "Voulant mener à bien une figure de marbre, l'art expose qu'un bon maître doit faire un modèle petit d'au moins deux palmes, et dans lequel il doit résoudre l'attitude avec belle invention, soit vêtue ou nue comme elle doit être. Ensuite on doit la faire grande exactement comme elle doit sortir du marbre ; et d'autant qu'on désire la faire meilleure, on doit finir le grand modèle mieux que le petit ; mais si l'on est pressé par le temps ou par la volonté d'un patron, qui désire avoir cette oeuvre bien vite, il suffira que le grand modèle soit exécuté à partir d'une belle esquisse, parce que cela demande peu de temps de faire une belle esquisse et épargne un grand temps pour travailler le marbre de sorte que, bien que nombre d'hommes habiles et résolus courent au

marbre à force d'outils, se prévalant du petit modellino au bon dessin, à la fin, toutefois, ils ne se trouvent pas satisfaits de la grande pièce, comme quand ils lui ont fait un grand modèle. Et cela s'est vu pour notre Donatello, qui fut grandissime, et puis par le merveilleux Michel-Ange Buonarroti, lequel a fait selon les deux manières ; mais reconnaissant qu'à la longue il ne donnait pas satisfaction à son bon talent avec les petits modèles, toujours par la suite il s'est mis avec grande obéissance à faire les modèles aussi grands exactement qu'ils ont à sortir du marbre pour lui ; et cela nous l'avons vu de nos yeux dans la sacristie de San Lorenzo."

26 - Voir F. Hartt, op. cit.

27 - Modèle de Dieu Fleuve (bois, argile, laine et étoupe), Galerie de l'Académie de Florence. Rattaché aux Tombeaux par Gottschwesky en 1906. Attribution mise en doute par Wölfflin, Frey et E.A. Popp. Tolnay hésite quant à sa fonction : modèle pour l'exécution ou pour montrer au client ? Voir Ch. de Tolnay, *Personnalité...*, op. cit., p. 26

28 - Ch. de Tolnay, *Personnalité...*, op. cit. p. 25

29 - Le définisseur : disque gravé, fixé en haut du modèle, avec une règle pivotante autour de son centre, à laquelle des fils à plomb sont fixés...

30 - Voir L. Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, London, 1951, p. 175 ; l'auteur n'est pas d'accord avec cette hypothèse, défendue surtout par J.C. Robinson, *The Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870, selon lequel ils auraient été faits d'après

un modèle en cire. Les dessins considérés sont : n° 59 - Esquisse du Jour de la Chapelle Medicis, Oxford, Ashmolean Museum (n° 7) ; et n° 60 - Esquisse de la Nuit de la Chapelle Médicis, London, British Museum (1859-625-569 recto

31 - F. de Holanda, *Dialogos de Roma*, Lisboa, 1955, p. 67 et 82 ; voir aussi G. Vassari, op. cit., p. 303

32 - Voir A. Conti, *Michel-Ange et La Peinture à Fresque*, Paris, 1987, pp. 59-82.

33 - E.A. Poë, *Histoires Extraordinaires*, trad. Ch. Baudelaire, Paris, s/d, p. 113

34 - Ch. de Tolnay, *Michelangelo II, The Sistine Ceiling*, Princeton, 1969, p. 104

35 - A. Conti, op. cit., p. 62

36 - F. Mancinelli, "Michel-Ange au Travail", in *Michel-Ange et la Chapelle Sixtine*, coll., Paris, 1986, p. 251

37 - Voir L. Goldscheider, *The Sculptures...*, op. cit. p. 15

38 - G. Vasari, op. cit., p. 234

39 - G. Vasari, op. cit., p. 303

40 - Voir E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, trad. A. Philonenko, Paris, 1974, pp. 85-86

41 - Voir K. Weil-Garris Brandt, Michelangelo's "Pietà" for the Cappella del Re di Francia, in "Il se Rendit en Italie", *Etudes Offertes à André Chastel*, Paris, 1987, p. 93

42 - G. Vasari, op. cit., p. 303

43 - Voir E. Panofsky, *Idea*, trad. H. Joly, Paris, 1983, pp. 143 et 258

44 - Dans le chapitre sur les Images Architecturales, nous avons analysé le rapport de Michel-Ange à Brunelleschi ; il n'y a rien de semblable en sculpture. Les références ici sont vagues et aléatoires ; Tolnay, pour ne citer que lui, trouve des analogies dans l'oeuvre de Michel-Ange lui-même ou alors de très discutables approximations avec l'Arche de Septimus Severus, le Codex Pighianus de Berlin (dessin d'un ancien sarcophage de Ieda), une mosaïque de Pesaro, des gèmes anciennes, le Torso du Belvedere, les statues impériales romaines... (Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., pp. 131-152). Il n'y a aucune preuve qui puisse confirmer telles associations. Nous laissons donc de côté l'analyse des sculptures en tant qu'images d'autres sources iconographiques.

#### 5 - Les Diagrammes Plastiques

45 - In E. Panofsky, *Essais...*, op. cit., pp. 255-313.

46 - E. Panofsky, op. cit., p. 255

47 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo II*, op. cit., pp. 359-313

48 - Ch. de Tolnay, op. cit., ill. 350b et 351

49 - Ch. de Tolnay, op. cit., pp. 155-156

50 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo I: The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1943, des. n° 31 ; voir aussi L. Bertl, *Michel-Ange Dessinateur*, in *Michel-*

*Ange*, coll., dir. M. Salmi, op. cit., p. 423 : "Dessin du British Museum 1887-5-116, à la plume, avec des retouches aquarelle et cénuse, 41,2 X 28 cms. Dessin plutôt déprécié et que Tolnay tient même pour une copie."

51 - E. Panofsky, op. cit., pp. 256-257

52 - E. Panofsky, op. cit., p. 260

53 - E. Kant, op. cit., pp. 84-103

54 - Voir : R. Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley, 1954 ; R. Arnheim, *Towards a Psychology of Art*, Berkeley, 1966 ; R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley, 1969

55 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., ill. 333, 334 et 335 ; par contre l'approximation de Joël à Moïse et Julien n'est raisonnable que pour les jambes.

56 - Voir : C. Ginzburg, "De Warburg à Gombrich, Notes pour un Problème de Méthode", in *Mythes, Emblèmes, Traces : Morphologie et Histoire*, Paris, 1989, pp. 39-96

57 - E. Panofsky, op. cit., pp. 291-295

58 - E. Panofsky, *La Perspective comme Forme Symbolique*, trad. G. Ballange, Paris, 1975, pp. 43, 92, 158 et, surtout, 78. Pour d'autres critiques sur le rapport iconographie/iconologie, voir : E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays in the Theory of Art*, Londres, 1963, pp. 45-55 ; M. Schapiro, "Style", in *Anthropology Today*, éd. S. Tax, Chicago, 1962 ; C. Ginzburg, op. cit., pp. 39-96 ; R. Klein, *La Forme et*

*l'Intelligibile*, Paris, 1970, pp. 224-234 et pp. 353-374

59 - E. Panofsky, *Essais...*, op. cit., p. 262

60 - Voir S. Ferro, Le Marériau chez Le Corbusier, in *Journal de l'Histoire de l'Architecture*, n° 1, Grenoble, 1988, pp. 53-64.

61 - T. W. Adorno, *Dialectique Négative*, trad. groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, 1978, p. 19.

#### 6 - LES MÉTAPHORES PLASTIQUES

62 - Epigramme de Carlo Strozzi sur la Nuit de Michel-Ange dont la réponse, G. 247, est de 1545/46

63 - C'est aussi le cas du poème G14 de 1520 où "El Di e la Notte parlano..." et qui se réfère également à la Sagrestia

64 - les poèmes G 101, G 102 et G 103 chantent favorablement la nuit.

65 - Tous les auteurs reconnaissent que "I danno e la vergogna" se réfèrent à ce qui se passait à Florence vers 1545/46, sous la tyrannie de Cosme Ier (un Medicis aussi). Voir le commentaire de E. Girardi sur le G 247. Voir aussi M. Plaisance, *Espace et Politique dans les Comédies Florentines des Années 1539/1551*, in *Espace, Idéologie et Société au XVIème Siècle*, Grenoble, 1975, pp. 57-119.

66 - Voir Niccolò Martelli, *Il Primo Libro delle Lettere di Niccolò*

Martelli, Florence, 1546, p. 49 recto, cit. in Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., p. 68

67 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., pp. 139-140

68 - Voir G. Vasari, *Vies...*, op. cit., p. 305

69 - Celui d'Andrea Quaratesi du British Museum n'est pas reconnu comme étant de sa main par pratiquement toute la critique

70 - Voir H. Hibbard, *Michelangelo*, Lausanne, 1975, p. 121

71 - Voir F. Hartt, op. cit., pp. 43 et 48, ill. 30

72 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., p. 134

73 - Florence, Uffizi

74 - Florence, Uffizi

75 - Coll. Comte A. Seilern

76 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, cit., p. 137 ; A. Chastel, "Masque, Mascarade, Mascaron", in *Fables, Formes, Figures*, Paris, 1978, vol. I, pp. 249-258 ; E. Panofsky, *Le Veillard Temps*, in *Essais...*, op. cit., pp. 115-127 ; Leonard dit que : "la bugia [le mensonge] mette maschera" (dessin Windsor 12.700) ; Ripa fait du masque l'attribut de bugia et de ingano

77 - A. Chastel, op. cit., p. 256

78 - M. Brion, *Génie et Destinée: Michel-Ange*, Paris, 1935, pp. 267-270.

79 - S. Freud, *La Interpretation de*

los Suenos, in *Obras Completas*, trad. L. Lopez-Ballesteros y de Torres, Madrid, 1967, T I, p. 376

80 - Voir G. Vasari, *Vies...*, op. cit., pp. 237-238 ; Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., pp. 58-60

81 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., p. 167

82 - Platon, *Phédon*, 63a, par exemple

83 - Voir M. Melot, "La Caricature ou l'imitation Contrariée", in *L'imitation*, Rencontres de l'École du Louvre, Paris, 1985, pp. 231-240

84 - Voir Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., ill. 330

85 - Voir L. Marin, *L'Opacité de la Peinture*, Paris, 1989 ; L. Marin, "C'Est Moi que Je Peins : Topique et Figures de l'Énonciation", in *La Part de l'Œil*, n° 5, Dossier Topologie de l'Énonciation, 1989, pp. 141-150

86 - W. Shakespeare, *The Tempest*, Paris, 1971, p. 168

87 - Voir C. Lévi-Strauss, *Le Masque*, in *Des Symboles et leurs Doubles*, Paris, 1989, p. 184

88 - J. Lacan, *Du Traitement Possible de la Psychose*, in *Essais*, Paris, 1966, p. 557

89 - J. Lacan, *La Métaphore du Sujet*, in *Essais*, op. cit., p. 891

#### 7 - LES INDICES PLASTIQUES

90 - Voir parmi d'autres, dans la littérature plus récente : P. Sam-paolesi, *Il Non Finito, Michelangelo Storizzato*, in *Marcatré*, 11/12/13, 1964, pp. 64-65 ; E. Nyholm, *Arte e Teoria del Manierismo*, Odense, 1977 ; U. Baldini, *Sculpteur*, in *Michel-Ange...*, coll. sous la direction de M. Salmi, op. cit., pp. 73-148 ; L. Goldscheider, *Michelangelo's Bozzetti for Statues in the Medici Chapel*, Londres, 1957 ; L. Goldscheider, *The Sculptures of Michelangelo*, N. York, 1950 ; J. Javin, *Working Procedure in the Sculpture of Michelangelo and Bernini*, in *Actes du XXI<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art*, Bonn, 1964 ; A. Parronchi, *Il Non-Finito Come Sogno*, in *La Nazione*, 3.IV.1964 ; P. Barocchi, *Finito e Non Finito nella Critica Vasariano*, in *Arte Antica e Moderna*, 1958, pp. 221-235 ; A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au Temps de Laurent Le Magnifique*, Paris, 1982, pp. 327-334 ; A. Chastel, *Le Fragmentaire, l'Hybride et l'Inachevé*, in *Fables...*, op. cit., pp. 33-44

91 - Ch. de Tolnay, *Personnalité...*, op. cit., p. 28

92 - A. Chastel, *Art et...*, op. cit., p. 324

93 - Voir note 15 de la première partie de notre étude.

94 - L.B. Alberti, *Il Trattato della Pittura*, Lanciano, 1934, p. 52

95 - Ch. de Tolnay, *Michelangelo III*, op. cit., pp. 153-155 ; *La Sculpture - Méthode et Vocabulaire*, sous la direction de M.T. Baurly, Paris, 1978

96 - Voir : G. Morossi et C.A. Wachinat, *Il Linguaggio dell'Architettura*, in *Il Potere e lo Spazio, La Scena del Principe*, Florence, 1980, pp. 172-175 ; M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'Architettura del '500 a Venezia*, Padova, 1969, p. 132

97 - Voir lettre à Messer Benedetto Varchi, 1549 ; G. Vasari, *Vies...*, op. cit., p. 271 : "... le marbre avait beaucoup de noeuds, était dur et jetait beaucoup d'étincelles sous le ciseau, ou bien sa pensée était trop élevée pour se satisfaire de ce qu'il faisait : quelle que soit la raison, il termina peu de statues dans son âge mûr..."

98 - Voir E. Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 140-142, notes 59, 281 et 283

99 - G. Vasari, *Vies...*, op. cit., pp. 198 et 307

100 - G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, s/d, I, p. 162, note.

101 - Ch. de Tolnay, *Personnalité...*, op. cit., p. 28

#### 8 - LE SYMBOLIQUE PLASTIQUE

101 - Trait le plus platonicien du tombeau, peut-être : "... un poète qui veut l'être réellement devait composer des fictions et non des discours." *Phédon*, 60 d.

102 - Voir J. Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, 1967 ; J. Derrida, *La Différence*, in *Théorie d'Ensemble*, Paris, 1968, pp. 43-68

103 - Voir, ici même, *l'Organisation du Matériau*

104 - Nous utilisons ici le mot encadrement d'une manière très ouverte : tout ce que fait bordure, cadre, socle, appui - et même le fond, plan, écran, support, surface, sur lequel ressort la représentation

105 - Voir les dessins 27r et 26r du British Museum, Londres

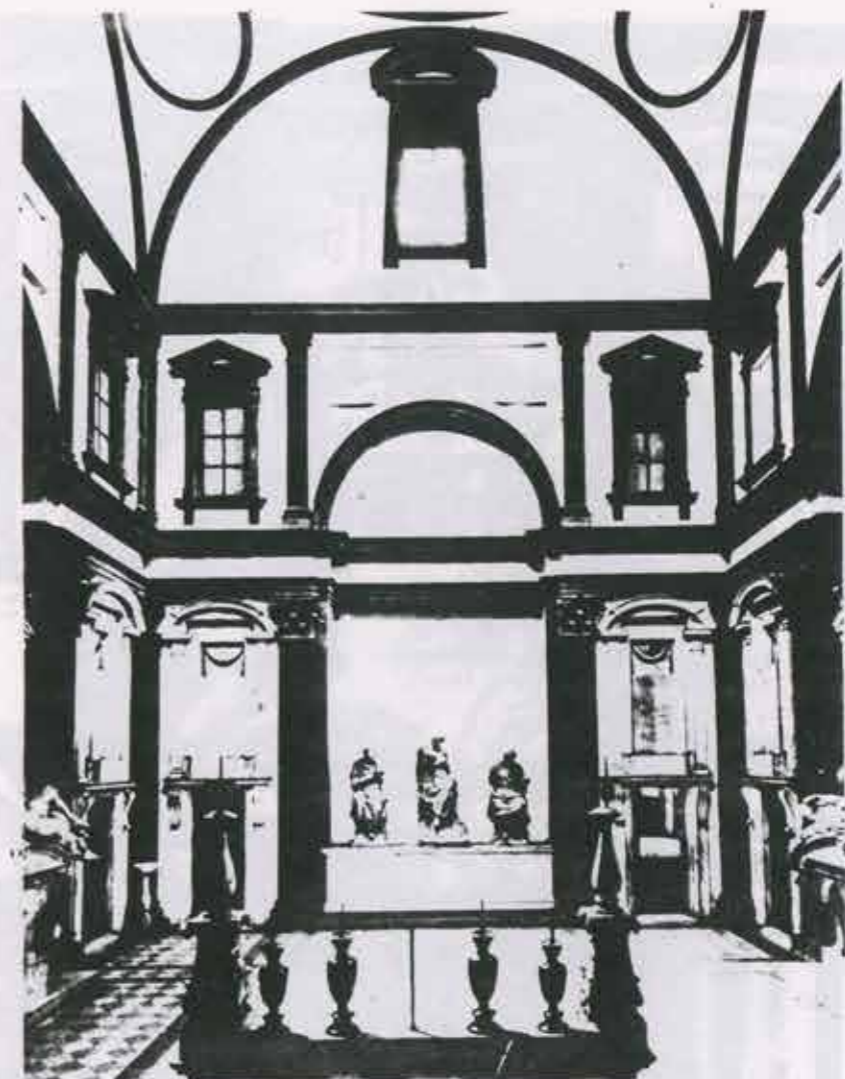
106 - Voir E. Kant, *Critique de la Faculté...*, op. cit., p. 68 ; J. Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, 1978, pp. 21-168 ; Groupe mu, *Sémiotique et Rhétorique du Cadre*, in *La Part de l'Œil* n° 5, "Sémiotiques de la Limite de la Représentation", in *Actes du VII<sup>e</sup> Congrès International d'Esthétique*, Bucarest, 1977, pp. 61-66 ; "Le Cadre et Le Socle dans l'Art du 20<sup>e</sup>ème siècle", coll., Dijon, 1987 ; S. Ferro, "Notes sur le Cadre", in *Dessin/Chantier* n°2, Grenoble, 1983, pp. 7-15 ; et le déjà classique article de M. Shapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts : Field and Vehicle in Image-Sign", in *Semiotica*, I, 3, pp. 223-242

107 - Voir S. Sandström, *Levels of Unreality*, Stockholm, 1963, pp. 173-187

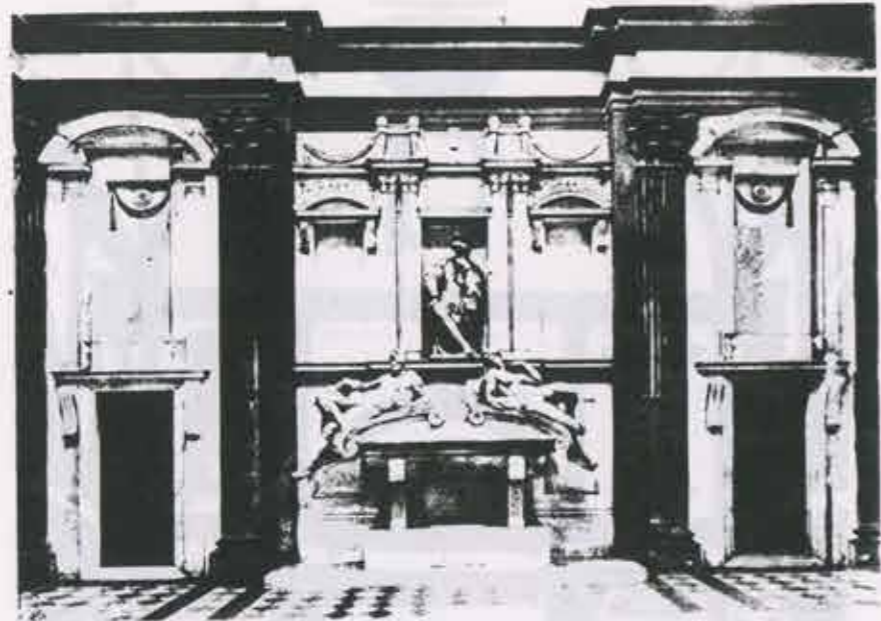
108 - Voir R. Salvini, *Michel-Ange*, Milan, 1976, pp. 96-97

109 - Ch. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris, 1976, pp. 87-88

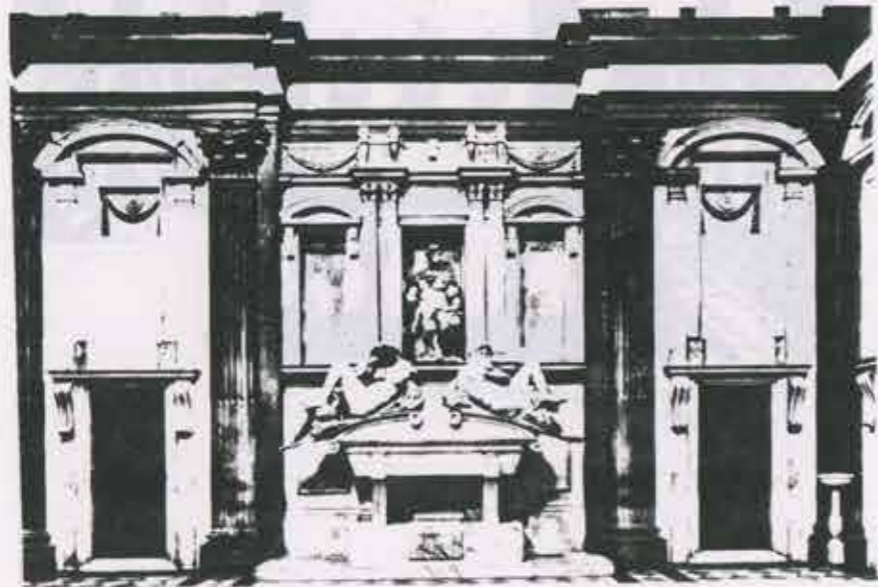
110 - En effet, l'histoire très dense et complexe de Michel-Ange pendant les dernières années de la réalisation de la Sagrestia (de 1527 à 1534), pleine de révoltes contradictoires, d'humiliations et de passions nouvelles (Cavalieri), pourrait justifier en partie son attitude.



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Le mur d'entrée.*



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Vue du tombeau de Laurent de Médicis.*



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Vue du tombeau de Julien de Médicis.*



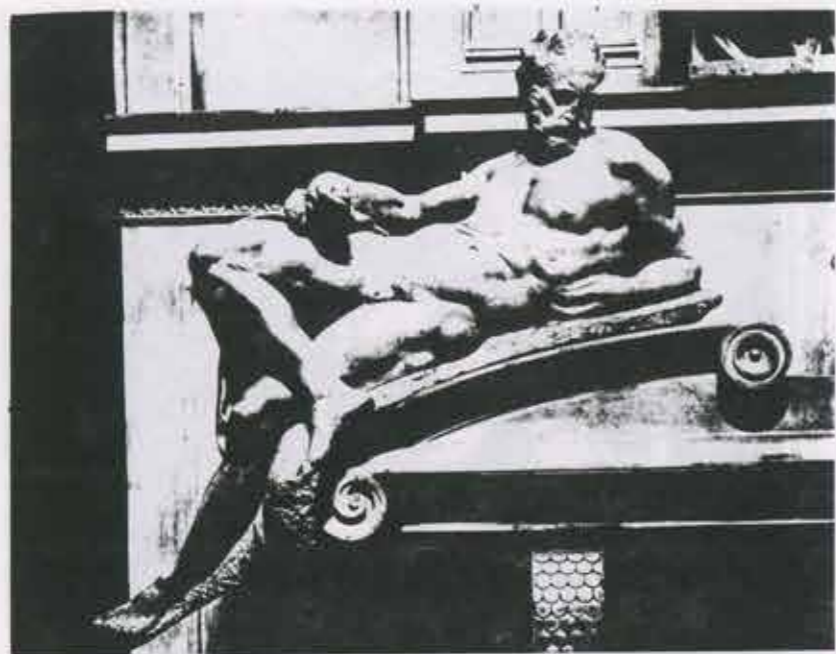
*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Laurent de Médicis.*



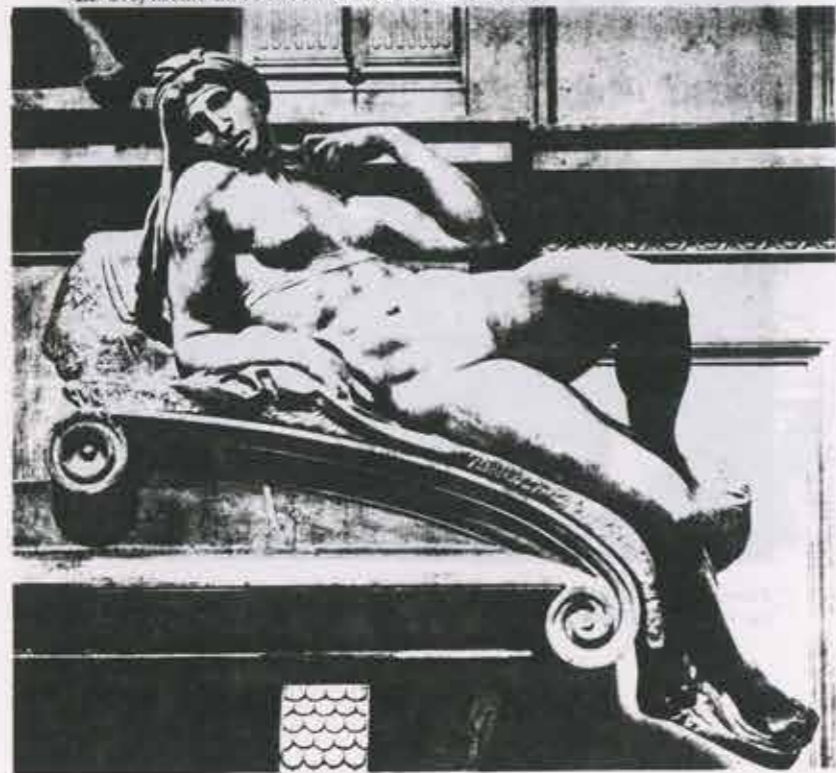
*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Julien de Médicis.*



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
La Vierge à l'Enfant.*



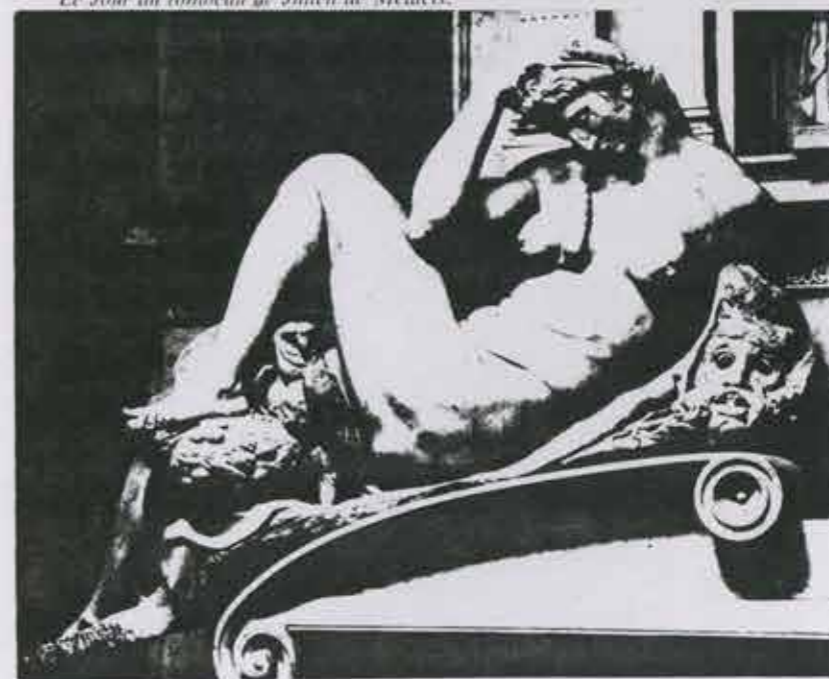
*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Le Crépuscule du tombeau de Laurent de Médicis.*



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
L'Aurore du tombeau de Laurent de Médicis.*



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
Le Jour du tombeau de Julien de Médicis.*



*Florence, San Lorenzo, chapelle Médicis.  
La Nuit du tombeau de Julien de Médicis.*

