

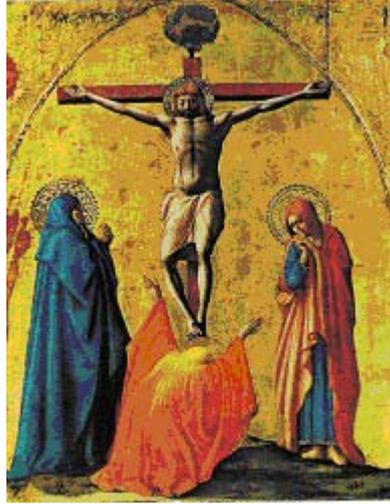
FIGURES SANS VISAGES, FIGURES DE DOS, POESIE SANS IMAGES DANS L'ŒUVRE DE MICHEL-ANGE

Dans les œuvres figuratives de Michel-Ange, hommes, femmes ordinaires, ou d'exception, guerriers, nymphes, centaures, nous tournent assez souvent le dos, qu'il s'agisse de dessins, de peintures, ou de bas-reliefs. Jésus Christ et jusqu'à Dieu le Père, ce qui est pour le moins inhabituel dans les codes figuratifs, peuvent offrir à nos yeux leur épine dorsale et même le postérieur.

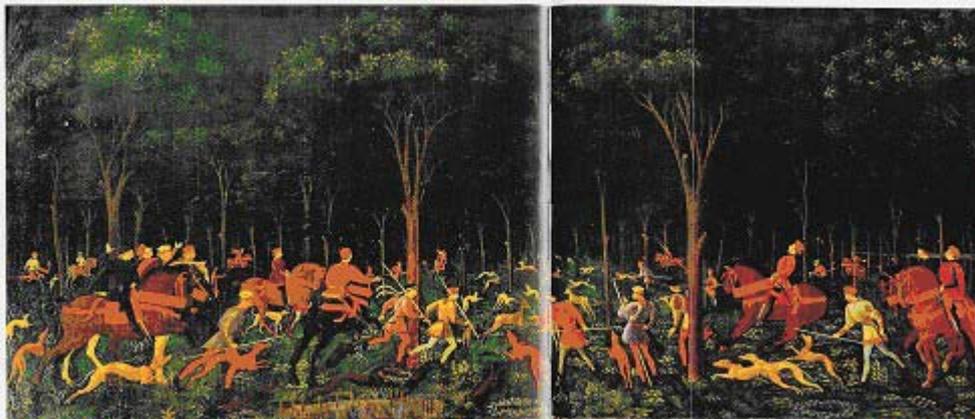
Cette position, peut-on remarquer d'emblée, se caractérise par sa polysémie, au-delà du fait qu'elle exprime une ambivalence voyante : en effet, le spectateur peut se sentir exclu d'une expression du visage qui lui échappe, d'une action qu'il ne voit pas, mais il peut tout aussi bien se sentir inclus dans un mouvement qui l'entraîne dans la même direction que la figure. Par sa fréquence dans les réalisations plastiques de Michel-Ange d'une part, et par sa richesse sémantique d'autre part, cette pose mérite donc qu'on lui prête attention à la fois dans le contexte de la culture de l'époque et dans la production de Buonarroti. Une toute première approche de la question sera abordée ici, essentiellement sous forme d'hypothèses.

*

Rappelons tout d'abord que cette pose est courante dans la peinture maniériste. Et, comme l'ont bien souligné les historiens de l'art, elle a en général pour fonction, lorsqu'elle est au premier plan, de creuser l'espace, de renforcer les effets de profondeur de champ. Elle répond donc d'abord à des exigences techniques, en rapport avec les études sur la perspective centrale, puisqu'elle est l'un des moyens permettant de créer l'illusion de la troisième dimension sur une surface bidimensionnelle. Ainsi, dès le XVe siècle, les peintres les plus fortement engagés dans les recherches sur la perspective nous offrent de frappantes silhouettes de dos. C'est le cas de ce flot de cheveux blonds inondant un immense manteau rouge en guise de Marie-Madeleine, au premier plan de la *Crucifixion* de Masaccio dans le polyptyque de Pise.



C'est le cas aussi de cette course collective effrénée vers un ligne de fuite, au fond du tableau, qu'est *La chasse* de Paolo Uccello¹, lequel, nous dit Vasari dans ses *Vies*, « ne voulant plus sortir, s'enferma chez lui pour travailler à la perspective, ce qui le laissa dans la pauvreté et l'humeur noire. »



¹ Le tableau, qui ne représente ni un épisode mythologique, ni un épisode biblique, ni un fait historique, ni un portrait, est une œuvre en quelque sorte sans *historia*, chose rare à cette époque. Rien qu'une course endiablée, à pied ou à cheval, d'environ vingt-cinq figures humaines vers le fond, au centre du panneau, point de fuite aspirant notre regard vers ce qui n'est que la béance lointaine d'une « selva oscura ».

Un autre antécédent de Michel-Ange dans cet usage de la figure de dos, qui mérite d'être signalé, est, bien sûr, Piero della Francesca – auteur, comme on sait, d'un traité sur la perspective² - dans certaines séquences de la *Légende de la croix*, telles que *Le songe de Constantin*, considéré par certains historiens de l'art comme le premier « nocturne » de la peinture italienne.



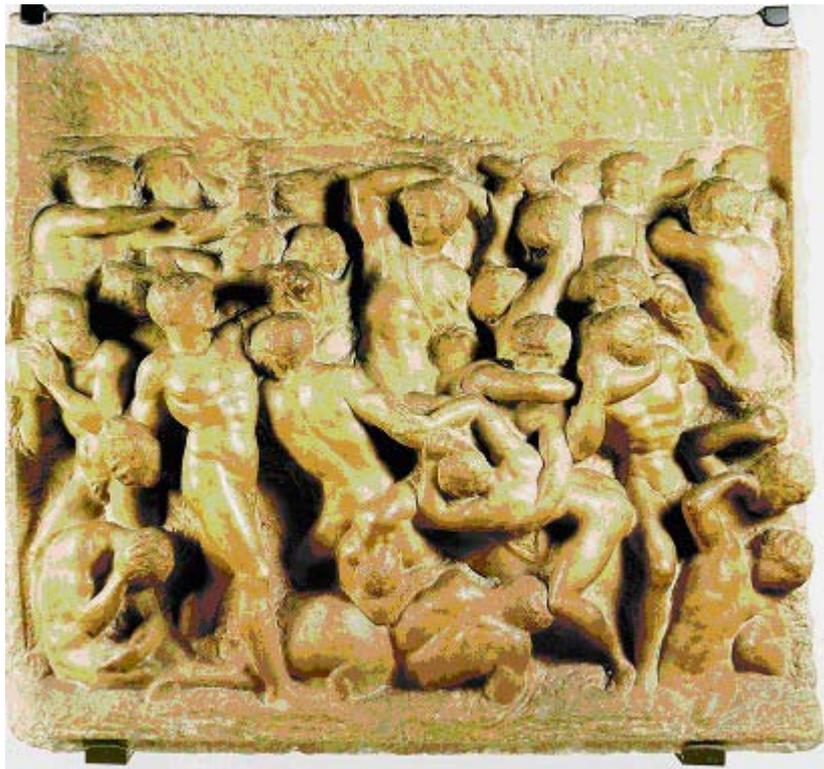
Mais, dira-t-on, la perspective dans sa conception même évolue avec le temps et se transforme au fil des décennies. Lorsqu'on aborde le XVI^e siècle, la plongée des figures dans l'espace n'est plus conçue dans un cadre rigidement géométrique. Avec Léonard, on est passé de la perspective linéaire à la perspective aérienne, puis avec certains peintres maniéristes (de Rosso au Parmesan en passant Pontormo) on prend bien des libertés à l'égard des règles des proportions. Pour utiliser l'expression de Daniel Arasse, la perspective se trouve « débordée ». Les dos humains au premier plan des œuvres picturales se font de plus en plus nombreux et ils n'ont plus les mêmes fonctions qu'au XV^e siècle. Ils tendent à définir l'homme moins par rapport à l'espace que par rapport aux autres figures et sont donc mis surtout au service d'une clarté compositive. Toutefois, ces postures sont

² PIERO DELLA FRANCESCA, *De la perspective en peinture*, texte traduit par J. P. LE GOFF, préface de DAMISCH Hubert, postface d'ARASSE Daniel, Paris, Media Res, 1998.

conférées à des personnages secondaires, voire à des figurants. Ce qui est loin d'être toujours le cas chez Michel-Ange. Dès lors, on ne peut se satisfaire de ce constat lié au contexte historico-artistique.

*

Toute technique est inséparable d'un mode de perception et, en fait, cette forme symbolique qu'est la perspective – pour reprendre les termes de Panofsky – qui conçoit l'homme en relation avec son environnement spatial, correspond assez peu aux formes mentales de Michel-Ange. Celui-ci, comme nous le savons, ne donne pas une grande importance aux cadres extérieurs dans lesquels il place ses figures peintes. Il lui arrive, certes, de plonger certains de ses personnages dans un paysage, comme par exemple dans l'*Ivresse de Noé* (voûte de la chapelle Sixtine), la *Conversion de Saül*, ou la *Crucifixion de Pierre* (chapelle Pauline) ; toutefois, ces cas sont assez peu nombreux dans son œuvre. En fait, la perspective lui sert surtout à définir les relations dynamiques entre les personnages.



Certaines œuvres précoces telles que le *Combat des Centaures* (vers 1492),

ou les esquisses et du carton de la *Bataille de Cascina* (vers 1504)³ le montrent déjà fort bien.



Cette tendance ne s'efface pas avec le temps comme en témoigne le *Jugement dernier* (1537-1541). Du reste, l'artiste ne se plaisait-il pas à dire qu'il fallait avoir le compas dans l'œil et non à la main ? Une manière d'ironiser sur les dérives d'une technicité à son gré stérile dans certaines applications de la perspective mathématique⁴.

Un autre motif interne expliquant la présence de dos imposants au premier plan de divers dessins, peintures ou bas-reliefs de Buonarroti, en rapport avec le précédent, serait que Michel-Ange n'aime pas les portraits. Le mépris pour le portrait était du reste courant à cette époque, puisque le genre prisé entre tous dans le domaine pictural était la peinture d'histoire,

³ Esquisse du carton pour la *Bataille de Cascina*, vers 1504, Offices, Florence. Un nombre non négligeable de figures de dos, qui étaient des dessins préparatoires destinés à la fresque de la *Bataille de Cascina*, sont reproduits in JOANNIDES Paul, *Michel-Ange*, Paris, Louvre/Cabinet des dessins, 2003.

⁴ C'est ce que rappelle ARASSE Daniel, dans *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 268. Le critique précise que ce dépassement de la perspective mathématique est énoncé théoriquement pour la première fois par Pomponio Gaurico dans son *De sculptura*, publié à Florence par Giunti en 1504. Cf. l'édition du texte *De sculptura*, sous la direction de CHASTEL André et de KLEIN Robert, Paris, Droz, 1969.

estimée la plus noble à la fois techniquement et intellectuellement. En fait, Michel-Ange n'aime ni les paysages, ni les portraits parce que ces formes de l'imitation artistique renvoient à la dimension conjoncturelle, au *particolare*, à des aspects singuliers ou quotidiens de la réalité.

Une autre raison est le fait que l'artiste se déclare avant tout sculpteur. Pour lui, la peinture de qualité est celle qui se rapproche le plus de la sculpture. Il énonce cette idée entre autres dans la lettre qu'il adresse à Benedetto Varchi, dans le cadre de l'enquête menée par celui-ci, en 1547, auprès des artistes de son entourage⁵, au sujet de la supériorité de la peinture ou de la sculpture : un débat très vif au XVI^e siècle, qu'on désigne par le terme de *Paragone*. Pour préciser sa pensée, Michel-Ange ajoute, dans sa lettre, que la sculpture est la lanterne de la peinture⁶. Benvenuto Cellini, orfèvre, sculpteur et farouche défenseur, lui aussi, de la sculpture, se fait l'écho, dans sa propre réponse à Varchi, de cette idée, lorsqu'il déclare que la peinture est « l'ombre de la sculpture », expression à entendre à la fois au sens propre (la peinture est une simple surface) et au sens figuré (elle ne vaut pas grand-chose par rapport à la sculpture)⁷. Et, glosant sur la spécificité de la sculpture qu'est le relief, il recourt à un argument intéressant pour notre propos, lorsqu'il déclare qu'une statue offre au regard au moins huit points de vue différents de l'objet représenté :

Je dis que l'art de la sculpture, parmi tous ceux où intervient le dessin, est sept fois supérieur aux autres, car une statue doit comporter huit points de vue et il convient que tous soient de même qualité. Or, souvent, le

⁵ Il écrit, en effet à ce sujet, dans la réponse qu'il adresse à Benedetto Varchi : « Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura ; e però a me soleva parere che la scultura fusse la lanterna della pittura e che da l'una all'altra fussi quella differenza che è dal sole alla luna... » (*Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di BAROCCHI Paola, Livorno, Sillabe, 1998, p. 84).

⁶ En vérité, il reprend cette image de la « lanterne » dans une de ses poésies, la 164, mais cette fois pour exprimer une idée différente, puisqu'il place les deux arts sur le même plan : « Per fido esemplo alla mia vocazione / nel parto mi fu dato la bellezza, / che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio » (MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*, Edition bilingue, Présentation, traduction et notes de FIORATO Adelin Charles, Paris, Les Belles Lettres, 2004). Pour une édition uniquement en italien, cf. MICHELANGELO, *Rime*, a cura di RESIDORI Matteo, Milano, Mondadori, 1998.

Michel-Ange semble se contredire, mais sans doute est-ce parce qu'il ne donne pas une très grande importance aux discussions de ce genre. Nombreux sont en effet ses propos sarcastiques sur le temps perdu en réflexions oisives, voire oiseuses.

⁷ « La pittura non è altro che o albero o uomo o altra cosa che si specchi in un fonte. La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra » (*Pittura e scultura...*, p. 83).

sculpteur peu affectionné à son art se contente d'un beau point de vue, voire de deux, et parce qu'il ne veut pas étendre le polissage de ce beau point de vue aux six autres qui sont moins beaux, voit sa statue déséquilibrée⁸.

Si le chiffre huit est arbitraire, comme ne manqueront pas de le souligner sarcastiquement les ennemis de l'orfèvre-sculpteur, tels que Vincenzo Borghini (dans ses commentaires à la lettre de Cellini)⁹, il n'en est pas moins vrai que la statuature implique la nécessité, lorsqu'on sculpte une figure de face, de réaliser aussi celle-ci de dos. Par ailleurs, ces débats acharnés qui agitent la vie artistique de l'époque et qui, à première vue, peuvent sembler gratuits ou très techniques, en fait rendent compte de questionnements de fond concernant les points de vue et les angles d'approche, à partir des recherches introduites un siècle plus tôt, sous une autre forme¹⁰, par Brunelleschi, puis par Alberti.

La silhouette de dos est l'un des points de vue sur la figure humaine, et Michel-Ange la pratique peut-être en raison de son métier de sculpteur. On constate, en effet, qu'il ne fait pas partie des artistes « peu affectionnés à leur art » qui ne fignoient que deux ou trois angles de vue. Ainsi, dans le

⁸ « Dico che l'arte della scultura infra tutte l'arte che s'interviene disegno è maggior sette volte, perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che le sieno tutte di equal bontà. Il perché avviene che molte volte lo scultore manco amorevole a tale arte si contenta d'una bella veduta, insino in dua ; e per non durare fatica di limare di quella bella parte, e porla in su quelle sei non tanto belle, gli vien fatto molto scordata la sua statua ; e per ognuno dieci gli è biasimato la sua figura, girandola intorno, di quello che alla prima veduta la s'era dimostrata. Dove qui s'è mostro la eccellenza di Michelagnolo, per avere osservato quanto tale arte merita » (*Pittura e scultura...*, p. 82).

⁹ Vincenzo Borghini, lieutenant général de la toute nouvelle Académie du Dessin créée en 1563 à Florence, prieur de l'Ospedale degli Innocenti, moine bénédictin, ami intime de Giorgio Vasari et jouant un rôle déterminant dans la politique culturelle de Côme Ier, écrit à propos des arguments avancés par Cellini en faveur de la sculpture : « [Cellini] dice che la scultura è maggior [della pittura] sette volte. Cagna ! [...] Vogliamo noi dire che, avendosi a rigirare da chi guarda la figura intorno intorno e di necessità far un cerchio, e' divida questo cerchio in otto parti ? Ma perché non in dodici etc. o pure in manco ? A questo modo non starebbero ferme le sette volte. Dirà forse perché otto volte si varia la veduta. E io dico che mai si muove l'occhio, volgendosi circularmente, che la veduta non varii, e saranno più di otto volte otto le vedute e con giusta ragione la scultura sarà maggiore otto volte e 7/8 otto volte, cioè 63 volte ; che son cose da Benvenuto. I' dico 63 per un modo di dire, perché stando in questa regola non ci è regola » (BORGHINI Vincenzo, « Da una selva di notizie », in *Pittura e scultura...*, p. 92). L'argument de Borghini, semble-t-il, s'est révélé efficace, puisque Cellini, plus tardivement, dans son traité sur la sculpture, déclarera que les points de vue sont très nombreux et peuvent aller jusqu'à cent.

¹⁰ En fait, ces questions débordent largement le domaine des arts figuratifs et englobent par exemple la littérature, les nouvelles conceptions de l'histoire et de sa mise en écriture.

David, le dos non seulement est aussi achevé que les autres parties, mais surtout, il est en rapport dialectique avec le devant. C'est le dos qui permet d'identifier le personnage puisque la fronde n'est visible que de derrière et



qu'elle est l'attribut de David (en l'absence de la tête de Goliath). Seul le dos permet de comprendre la concentration du personnage vu de face : son regard terrible, la tension extrême de son bras, de sa main, de sa jambe droite¹¹. *L'istoria* se concentre à l'arrière. Jeu paradoxal qui permet d'identifier un héros autrement que par son exposition frontale. En fait, Michel-Ange, cette fois en peinture, dans sa représentation de *Judith*, au plafond de la Sixtine, va jusqu'à associer également l'héroïsme à une sorte d'anonymat.

¹¹ *David*. Marbre, hauteur de 4,10 m. 1501-1504. Galerie de l'Académie, Florence.



Michel-Ange « scarpellino » peut avoir étendu aux autres formes d'expression qu'il pratiquait, telles que le bas-relief ou la peinture, un angle d'approche moins fréquent que d'autres. Son goût pour le langage du dos pourrait donc résulter d'une habitude de sculpteur. Il est probable que cet argument entre en ligne de compte pour ce qui est des silhouettes qui imposent leur puissante musculature dorsale dans *La bataille des Centaures*, ou dans ce que l'on connaît du carton de la *Bataille de Cascina*.

Cette propension est également en rapport avec l'anthropocentrisme de Buonarroti, que dénoncent certains de ses détracteurs déjà de son vivant, et que l'un d'eux, le Vénitien Ludovico Dolce, érige en objet de débat dans son *Dialogo della pittura*, déplorant entre autres choses que Michel-Ange dessine, sculpte et peigne toujours la même chose, qu'il ne s'intéresse qu'à la représentation des corps humains, et des nus en particulier¹². Si l'on en juge par certains propos qu'on lui prête, il associe effectivement l'excellence du travail artistique à une forte limitation des thèmes étudiés¹³.

¹² « *ARETINO* : [...] quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso e sopra umano, né fu alcuno che l'avanzasse giamai ; ma in una maniera sola, ch'è in fare un corpo nudo muscoloso e ricercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficoltà dell'arte. [...] Ma nelle altre maniere è non solo minore di se stesso, ma di altri ancora ; [...] E per conchiuderla, chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte » (DOLCE Lodovico, *Dialogo della pittura, intitolato L'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, a cura di BAROCCHI Paola, Bari, Laterza, 1960, vol. 1, p. 193).

¹³ Sans doute, Michel-Ange a-t-il lui-même contribué à forger cette opinion sur son art, si on en juge par certains propos qui lui sont prêtés. Par exemple, le peintre écrivain portugais Francisco d'Olanda, dans un texte intitulé *Dialoghi romani* (1548), fait dire à Michel-

Selon ce principe, il est logique qu'il donne à voir la figure humaine dans tous ses états, et donc inévitablement aussi de dos. Cette posture ne serait donc pas en soi significative, mais simplement l'une des facettes de son objet de représentation. Malheureusement, cet argument ne tient plus lorsqu'on considère que Dieu lui-même et Jésus Christ n'échappent pas à ce traitement figuratif. Ce qui témoigne d'un choix ostensible, compte tenu des normes iconographiques qui codifient la représentation de ces figures et du poids à la fois des habitudes et des commentaires sur ces suprêmes figures du christianisme.

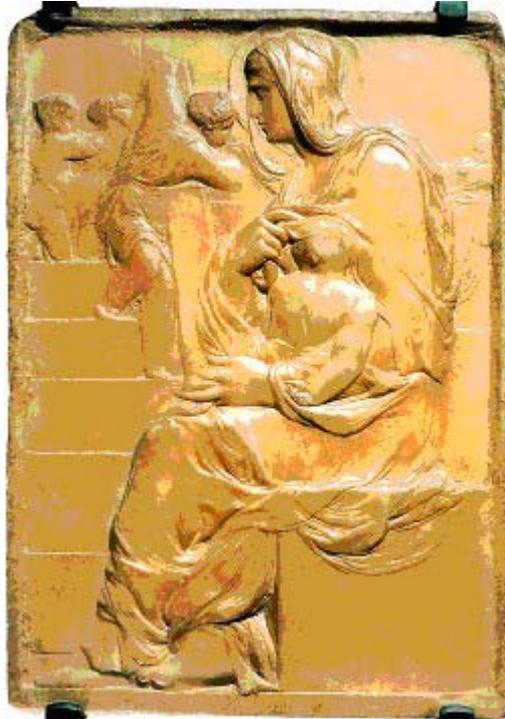
Enfin, les exigences de la fameuse figure serpentine n'imposent-elles pas que, parfois, la torsion offre à nos yeux un dos avantageux plutôt qu'un buste ? Certainement ! Mais quand on sait combien la technique chez Michel-Ange était indissociable d'une recherche éthique, on ne peut se satisfaire d'un tel argument.

*

L'une des toutes premières œuvres qui nous soit connue de l'artiste sculpteur est la *Vierge à l'escalier* (vers 1490), bas-relief de faible épaisseur et de petites dimensions, d'inspiration donatellienne¹⁴. Cette *Vierge à l'enfant* s'offre à nous de profil, massive. On y voit l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère, elle-même assise sur un bloc de marbre équarri.

Ange, présent en tant que principal locuteur : « Il loro dipingere [dei Fiamminghi] consiste di stracci, murature, verzure di campo, ombre di alberi, e fiumi e ponti, che chiamano paesaggi, e molte figure di qua e di là. [...] Né dico tanto male della pittura fiamminga perché sia tutta cattiva, ma perché vuole fare tante cose bene, *ognuna delle quali, da sola, sarebbe stata sufficientemente grande e difficile* che non ne fa nessuna bene » (D'OLANDA Francisco, « Dialoghi romani o Della pittura antica », Libro secondo, in *I trattati d'arte*, a cura di MODRONI Grazia, Livorno, Sillabe, 2003, p. 110 (Dans les citations, c'est moi qui souligne par des caractères en italique).

¹⁴ La *Madonna della scala* est un marbre de 55 cm de hauteur, qui se trouve à Florence, Casa Buonarroti. Ce type de bas-relief appelé méplat était pratiqué par Donatello. Pour la position de la Vierge, Michel-Ange s'est inspiré d'une *Déposition* de Donatello (Florence, San Lorenzo).



La critique a souligné à juste titre la gravité du profil de Marie regardant droit devant elle, telle une sibylle, voyant le futur du destin tragique de son fils¹⁵. Ce destin est du reste clairement figuré à l'arrière-plan, où des anges étalent un grand pan d'étoffe qui deviendra le linceul du Christ. Cette association entre maternité de la Vierge et Passion du Christ n'est pas nouvelle. D'inspiration ascétique, elle est courante à cette époque chez bien d'autres artistes et, selon certains historiens de l'art, serait d'origine nordique et se serait transmise en Italie par l'intermédiaire de la peinture de la Vénétie et d'Emilie-Romagne¹⁶. *Vierge à l'enfant* et *Pietà* conjuguent ainsi leurs motifs pour souligner le tragique du destin de Jésus Christ et, à travers lui, de la condition humaine. Dans ses lettres¹⁷, comme dans ses

¹⁵ GUAZZONI Valerio, *Michel-Ange sculpteur*, Paris, Editions Cercle d'art, traduction de MONJO Armand, 1984, p. 8-9.

¹⁶ Cosmè Tura et Giovanni Bellini parmi d'autres offrent de beaux exemples de *Vierge à l'enfant* dont les positions sont celles de la *Pietà*, où Jésus enfant et le Christ mort se condensent en une seule et même figure d'enfant blême, endormi sur les genoux de sa mère.

¹⁷ Par exemple, dans cette réponse, datée d'avril 1554, à une lettre que lui adresse Giorgio Vasari, à propos de la naissance d'un Buonarroti, fils de son neveu Lionardo, Michel-Ange écrit : « Io ò auto grandissimo piacere della vostra, visto che pur ancora vi ricordate del

Poésies, Michel-Ange, n'associe-t-il pas souvent la naissance à la mort ? Par ailleurs, on a pu voir aussi dans cette approche de la *Vierge à l'enfant* l'influence, beaucoup plus immédiate et florentine, de l'inspiration savonarolienne¹⁸. Mais le plus singulier dans cette œuvre, par rapport à la tradition figurative italienne, est la position de Jésus. De lui, en effet, on ne perçoit que les rondeurs potelées du haut du dos. Et l'on voit, fortement souligné, le bras droit retourné en arrière, la main ouverte, à partir d'une torsion de l'épaule.

Cette main abandonnée nous fait comprendre, certes, qu'il dort, la tête blottie contre le sein de sa mère. Mais la Vierge, de sa main droite, le cache plus encore en recouvrant partiellement sa tête d'un voile protecteur. Enfoui dans le giron maternel, ce Jésus sans visage visualise un mouvement de retour vers le ventre de Marie, vers le lieu d'où il vient, vers le néant originel. Mais la paume de sa main tournée vers nous est signe de confiance et d'ouverture vers autrui dans le langage iconographique habituel et, donc, est complémentaire du visage enfoui. Crainte et don de soi se conjuguent. Cette double pose, à la fois de retrait et de total abandon de Jésus, sauf erreur, n'a pas d'équivalent à cette époque.

Le drapé concourt aussi à produire cet effet, qui semble unir les deux corps solides de Marie et de Jésus dans une fluidité de l'ensemble qui s'apparente à une liquidité. Ces vagues textiles, qui inondent la silhouette de la Vierge, envahissent celle de Jésus et atteignent même le bloc de pierre aux angles incisifs dont l'un, à gauche, s'en trouve déjà tout adouci.

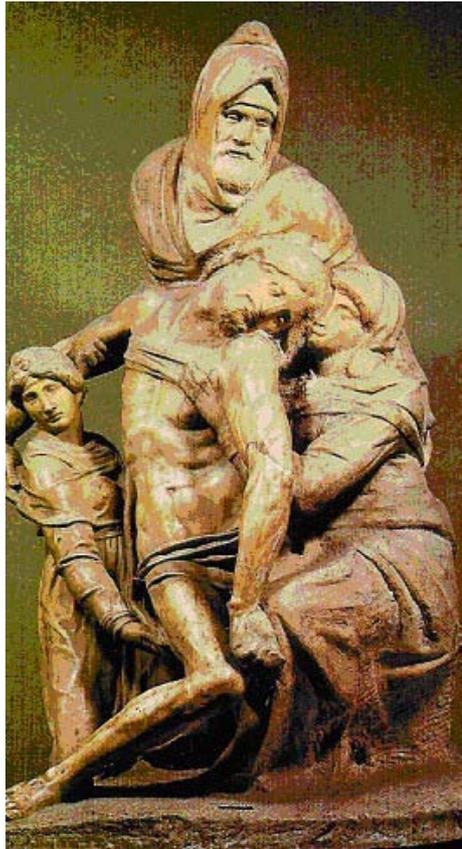
Dans ce travail très précoce est déjà à l'œuvre une relation étroite et complexe entre le dehors et le dedans de la forme humaine, exprimée ici par un jeu subtil entre les surfaces textiles et corporelles. Ce voile qui coule et nimbe corps et choses, arrondit les angles, gomme les aspérités pour exprimer l'amour de la mère et du fils, deviendra une matière lourde, aux plis rigides dans la *Pietà* de Saint-Pierre, lorsque le destin tragique du Christ se sera accompli. Un rapport d'opposition s'instaurera alors entre la souplesse du corps de Jésus et l'allure cassante du drapé somptueux.

povero vecchio, e più per essersi trovato al trionfo che mi scrivete, d'aver visto rinnovare un altro Buonarrotto : del quale avviso vi ringrazio quanto so e posso : ma ben mi dispiace tal pompa, perché l'uomo non dee ridere, quando il mondo tutto piange : però *mi pare che Lionardo non abbi molto giudicio e massimo per fare tanta festa d'uno che nasce, con quella allegrezza che s'è a serbare alla morte di chi è ben vissuto* » (.MICHELANGELO, *Lettere*, scelte e annotate da STONE Irving e Jean, SPERONI Charles, Milano, Dall'Oglio, 1963, p. 297).

¹⁸ GUAZZONI, *Michel-Ange sculpteur...*, p. 9.

*

Comme la *Vierge à l'escalier*, la *Pietà de Florence* réalisée vers 1550¹⁹, n'est pas une commande ; Michel-Ange y travaille pour lui-même, afin de s'occuper.



On retrouve dans cette statue une position semblable de la main offerte, inerte, à l'extrémité d'un bras, cette fois douloureusement « dévissé » de l'épaule du Christ mort. Selon les médecins qui ont étudié de très près les anatomies des figures humaines peintes et sculptées par Michel-Ange, l'articulation de ce bras est l'un des rares cas de forme corporelle irréaliste, l'angle de torsion étant bien trop excessif. Ce détail est important, car il semble souligner volontairement de la part de l'artiste la nature exceptionnelle du geste. Ce qui permet d'avancer cette hypothèse est le fait

¹⁹ *Pietà de Florence*, marbre, hauteur 226 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

que les anomalies anatomiques, les inventions non conformes à la réalité corporelle - contrairement à ce qu'on a pu croire pendant longtemps - sont extrêmement rares dans les figures humaines de Michel-Ange, représentant un taux d'environ 0,16 % de l'ensemble des cas²⁰.

A soixante ans de distance, le même geste relie donc la *Vierge à l'escalier* et la *Pietà de Florence*. Le sommeil de l'enfant et la mort de Dieu qui s'est fait homme se rejoignent par cette main qui n'est pas tendue, mais tragiquement abandonnée dans l'offrande. Un tel geste dans la peinture de cette époque n'est pas fréquent²¹. Cette fois, le corps du Christ, après la crucifixion, apparaît désarticulé. La paume d'une main tournée vers l'extérieur est signe désormais du sacrifice de soi totalement accompli.

Dans ces deux œuvres, c'est-à-dire du début à la presque fin de sa carrière, Michel-Ange semble décliner à travers le corps et la gestuelle de Jésus-Christ l'une des dernières paroles du crucifié, qui est : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Matthieu, 27 ; Marc, 15)²². Entre ces deux dates sont réalisées diverses œuvres, où le corps de Jésus Christ, depuis l'enfance jusqu'à sa mort, exprime cette crainte, à des degrés divers, par des mouvements de retrait. Ainsi en est-il, une dizaine d'années après la *Vierge à l'escalier*, de *La Vierge à l'enfant avec Saint Jean* du *Tondo Taddei* (vers 1502), où Jésus, effrayé par l'oiseau que Jean lui tend, se précipite vers le giron de sa mère en s'agrippant d'une main à son bras²³.

²⁰ ELKINS James, « Michel-Ange et la forme humaine. Sa connaissance et son utilisation de l'anatomie », in *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité*, Etudes réunies sous la direction de RABBI-BERNARD Chiara, Paris, Hermann, 2003, p. 91.

²¹ Dans le contexte artistique florentin de la même période, on rencontre chez Piero di Cosimo un geste peu usité qui pourrait avoir des rapports indirects avec celui que j'examine chez Michel-Ange. Au moins à deux reprises, le peintre florentin prête à deux personnages morts, victimes de la violence ambiante, un geste assez proche. L'un dans *la Mort de Procris*, l'autre dans le *Combat des Centaures et des Lapithes*, deux panneaux qui se trouvent à la National Gallery de Londres. Toutefois, la position de la main qui semble désarticulée n'est pas associée à une torsion de l'épaule et la paume n'est pas tournée vers le spectateur. De ce fait, la pose suggère l'abandon, mais non l'offrande.

²² Il va évidemment de soi que cette approche exclut le Christ du *Jugement dernier* qui n'apparaît pas en tant qu'homme, mais en tant que Dieu-juge, dans la fresque de la chapelle Sixtine.

²³ *Tondo Taddei*, marbre ; 109 cm de diamètre. Royal Academy of Arts, Londres.



De même, la *Vierge à l'enfant* du *Tombeau de Laurent Le Magnifique*²⁴ (1521-1534), lorsqu'on regarde la statue de face, présente de



Jésus une tête bouclée dépourvue de visage. En effet, si l'enfant apparaît avec le bassin en position frontale, assis sur les genoux maternels, il détourne son buste, en une torsion serpentine radicale, du regard d'autrui et

²⁴ *Vierge à l'enfant*. Tombeau de Laurent le Magnifique, marbre, 226 cm de hauteur. Eglise de San Lorenzo, 1521-1534, Florence, Sagrestia Nuova..

du monde extérieur. Dans nombre de dessins et de sanguines, on retrouve Jésus saisi dans cette même posture de retrait, dans ce mouvement giratoire vers le giron maternel²⁵.



Depuis le retrait qui se trouve inscrit dans les positions ou les gestes de Jésus enfant, jusqu'au démembrement du corps du Christ mort dans la *Pietà de Florence*, et à l'effacement de celui-ci dans la *Pietà Rondanini*, ce que représente Michel-Ange, c'est l'Humanité du Christ, la divinité plongée dans l'Histoire humaine, avec une force d'âme souveraine, certes, mais qui se trouve affligée aussi par les faiblesses du corps, sa fragilité et sa lourdeur. Peut-être est-ce en partie sous l'influence de Michel-Ange que l'idée fait son chemin dans le monde artistique également dans les œuvres d'autres artistes. On le perçoit dans le traitement de certains thèmes, comme la *Déposition*, par des peintres tels que Signorelli, Rosso, Pontormo, Daniele da Volterra ou Francesco Salviati. Cette même idée est aussi mise en

²⁵ Par exemple, dans la sanguine représentant une *Vierge à l'enfant assise* (0,17 x 011 cm), parmi les dessins du Louvre (cf. JOANNIDES, *Michel-Ange...*, dessin n° 51), ou la *Vierge à l'enfant*, dessin à la craie noire et rouge, (54, 2 x 39, 7 cm), qui se trouve à Florence, Casa Buonarroti (cf. BERTI Luciano, *Michelangelo. I disegni di casa Buonarroti*, Firenze, Cantini, 1985, p. 131).

écriture par l'Arétin, dans ses *Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, publié à Venise en 1534-1535, un ouvrage qui servit de répertoire aux peintres de son temps²⁶.

Tout au long de sa vie, Michel-Ange explore les motifs iconographiques et les effets visuels de l'amour et, pour ce faire, il forge des moyens expressifs nouveaux, souvent conçus à partir de motifs déjà existants. Ainsi, le voile enveloppant Jésus, dans la *Vierge à l'escalier*, proviendrait de la tradition byzantine²⁷. Par ses emprunts et ses inventions l'artiste confère une importance de second ordre au visage. Si certains critiques ont pu dire que l'amour est présent dans ses écrits poétiques, mais absent dans ses réalisations figuratives, c'est probablement parce qu'ils n'entendent le terme que dans son acception profane.

De l'amour, Buonarroti, en fait, s'attache surtout à exprimer l'une de ses formes extrêmes : l'anéantissement de soi, par effacement ou par fragmentation. Il n'y a là rien d'original au niveau conceptuel, puisqu'on se situe dans une perspective mystique assez traditionnelle. Mais l'artiste en rénove tellement les formes et en bouleverse tant les codes iconographiques qu'il en modifie la sémantique même. Le visage de Jésus qui se cache est l'une des formes que revêt cet appel à l'effacement de soi. Et à l'autre bout de la vie terrestre de Jésus Christ, peut-être est-ce encore l'effet du pouvoir d'anéantissement de l'amour que ce corps effondré, dans la *Pietà de Florence*. Ici, l'amour du Christ pour le genre humain, à travers son sacrifice, nous donne à voir une figure dont les membres semblent se disloquer ; trois personnes, Nicodème, la Vierge et l'une des Maries, tentent péniblement de le redresser, de le recomposer. D'une façon un peu différente, on retrouve le corps de Jésus Christ se défaisant dans la *Pietà de Palestrina*²⁸, en particulier dans la partie inférieure de la statue, où le bas

²⁶ Dans ce texte, la description que l'Arétin fait de la descente de croix souligne avec insistance la lourdeur physique du corps de Jésus Christ, tel un objet inerte et pesant soumis à la loi de la gravité (ARETINO Pietro, *Trois livres de l'humanité de Jésus Christ*, Paris, Editions ENS, 2004, p. 77).

²⁷ TOLNAY (de) Charles, *Michel-Ange*, Paris, Flammarion, 1970, p. 36. Tolnay souligne souvent les sources du Haut et du Bas Moyen Age dans les choix iconographiques de Michel-Ange, par exemple dans son analyse de la structure de la voûte Sixtine (*Ibid.*, p. 50 et suiv.). On peut rappeler aussi, pour ce qui concerne un thème très différent, que la position du Christ-juge, dans le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine, tant décriée par certains contemporains de Michel-Ange, est aussi une résurgence, cette fois tardomédiévale, puisqu'elle s'inspire directement de la figure du Christ de la fresque du *Jugement dernier*, au Camposanto de Pise, réalisée au milieu du XIVe siècle.

²⁸ *Pietà de Palestrina*, marbre, hauteur 253 cm, Florence, Académie, vers 1555.



des jambes décharnées et les pieds se détachent mal du bloc de marbre.

Dans un mouvement inverse de la fameuse technique sculpturale chère à Michel-Ange, qui procède par *la via di levare*, le corps de Dieu qui s'est fait homme semble retourner à l'informe du bloc de marbre. Et au terme de cette parabole expressive, c'est presque l'effacement de soi que représente l'artiste : à commencer par le visage, dans deux dessins du British Museum, qui représentent chacun *Le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean* (1545-1550)²⁹. La tête du Christ, basculée en avant, ne permet pas de voir ses traits et offre au regard surtout sa chevelure. C'est enfin l'effacement à la fois du visage et du corps que représente la *Pietà Rondanini* (1552-1564)³⁰. En effet, la silhouette, presque sans visage, du

²⁹ Il s'agit de dessins à la pierre noire et détrempe blanche utilisée pour corriger. Dimensions du premier : 41,3 x 28,6 cm ; du second : 41,2 x 27,9 cm (cf. BARTZ Gabriele, König, *Michelangelo Buonarroti, surnommé Michel-Ange*, Bonn, Könemann, 1998, p. 128-129).

³⁰ Mais, pourra-t-on dire, Michel-Ange n'a peut-être pas eu le temps de polir le visage du Christ ! C'est possible. Mais cette œuvre a été commencée avant la *Pietà de Florence*, et l'artiste a bien trouvé le temps de polir la jambe nue de la Vierge. On peut donc constater

Christ, comme la critique l'a souvent souligné, semble se fondre dans celle de la Vierge.



117/118 Michel-Ange, *Pietà Rondanini*: ensemble et détail. Milan, Castello Sforza.

L'annulation de soi, par fragmentation ou par effacement, est, certes, un lieu commun chrétien et néoplatonicien, selon lequel l'être s'anéantit lui-même dans la contemplation de Dieu. Michel-Ange travaille ce motif dans son œuvre sculptée et peinte, et le décline, on l'a vu, selon des modalités iconographiques variées. Il se trouve, comme on sait, que ce motif est aussi un lieu commun de la poésie d'inspiration courtoise, repris avec bien des variations par les poètes du *Dolce Stil Nuovo*, par Pétrarque et ses successeurs, qui évoquent l'amoureux se perdant dans l'amour de l'autre. Cette idée, Michel-Ange la tourne et la retourne dans ses poésies, comme il le fait dans son expression figurative. Par exemple, dans la poésie 8, où la

qu'il n'a pas donné la priorité dans son travail à la définition et à l'expression du visage christique.

dépossession de soi devient, dans le sillage de Politien, un jeu de paradoxes mi-ludiques, mi-tragiques :

Come può essere ch'io non sia più mio ?
 O Dio, o Dio, o Dio,
 chi m'ha tolto a me stesso,
 c'a me fusse più presso
 o più di me potessi che poss'io ?
 O Dio, o Dio, o Dio,
 come mi passa el core
 chi non par che mi tocchi ?
 Che cosa è questo, Amore ,
 c'al core entra per gli occhi,
 per poco spazio dentro par che cresca ?
 E s'avvien che trabocchi ? ³¹

Buonarroti, prenant les métaphores de la rhétorique amoureuse à la lettre, fait mine de se poser des questions naturalistes : comment ce qui est loin peut-il être de soi plus proche que soi-même ? Comment ce petit contenant qu'est le cœur humain peut-il contenir tant de pleurs ? Cela semble un jeu précieux, mais n'en pas vraiment un. Le finale : « Et s'il [le cœur] venait à déborder ? », loin d'apporter une réponse, souligne le mystère de la vie, donc de la création, mettant en rapport l'intériorité humaine et l'Au-delà.

Les interrogations semblent mettre à l'épreuve les images traditionnelles de la mémoire poétique. Elles trouent la poésie, la démétaphorisent. Comme des grains de sable, elles enrayent les automatismes hyperboliques, en réactivant le sens des mots. Le texte devient un appel du poète au lecteur à s'interroger lui-même. Comme l'a bien souligné Enzo Noè Girardi, de diverses manières, la grande fréquence, dans les *Poésies*, de la forme interrogative est un indice, parmi d'autres, de la valeur cognitive de

³¹ « Comment se peut-il que ne sois plus mien ? / Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu, / qui m'a volé à moi-même, / et m'est plus près que moi, / ou peut sur moi plus que je ne pourrais ? / Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu, / comment peut percer mon cœur / qui ne semble me toucher ? / Qu'est-ce que cela, Amour, / qui par les yeux pénètre au cœur / et en si peu d'espace semble s'épandre ? / Et s'il venait à déborder ? » (MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime...*). Dans cette poésie, par la répétition *popolareggiante* de « Mon Dieu », le poète s'en appelle-t-il à Dieu, ou à l'objet très humain de son tourment ? Ou bien émet-il une exclamation/déploration sur son propre malheur ? L'attention du lecteur est mise en éveil par l'utilisation polysémique du terme. Exemple infime d'un déplacement de forme déclenchant une soudaine interrogation sur un sens au premier abord convenu.

l'écriture poétique de Michel-Ange³², qui déjoue la paresse des formules toutes faites, qu'il traque dans l'écriture poétique, comme il les traque dans le dessin et la peinture.

Le poète manipule en effet des métaphores usées et tente de les rénover par de multiples variations. C'est ainsi qu'il reprend ce thème dans bien d'autres poésies, les 4, 7, 9, les 17, 18, 22, 23, 40, 108 et suiv., 147, 235, en l'associant à d'autres. Très souvent, il assemble plusieurs thèmes en un seul (comme il le fait aussi dans les arts figuratifs). Ainsi, le *topos* de l'amour destructurant est-il fréquemment conjugué avec celui de la vieillesse (23, 142, 283), de la mort (144, 272), du temps perdu (108) et du risque de damnation (130, 231). Certains termes reviennent souvent : se perdre soi-même (*perdersi* : 70, 162, 165, 169, 214 ; *torre* : 18, 26, 70, 88). Le poète, en fait, teste l'élasticité polysémique de ces mots évoquant la destruction que suscite l'amour (humain, ou divin, peu importe), et qui vous ravit (au sens propre et aux sens figurés) à vous-même³³. Cet expert de la dissection médicale dissèque ces mots-clés de la mémoire poétique, teste leur souplesse ou leur vigueur sémantiques, rythmiques, phoniques. Ainsi, soumet-il le répertoire des termes et des images topiques aux torsions et contorsions d'une syntaxe et d'une pensée très personnelles³⁴.

Son ami Donato Giannotti, du reste, ne manque pas d'en rendre compte, sous une forme ludique, dans un dialogue dont Michel-Ange est l'un des principaux locuteurs. Dans ce texte, en effet, Buonarroti décline une invitation à déjeuner en déclarant que chaque fois qu'il « voit quelqu'un doté de quelque vertu », il est « contraint d'en tomber amoureux » et il se « donne en pâture d'une telle façon » qu'il « ne s'appartient plus, mais est tout entier à l'autre ». Si bien que, ajoute-t-il : « si je venais déjeuner avec vous qui êtes tous ornés de vertu et de noblesse, outre ce que chacun de

³² Cf. par exemple GIRARDI Enzo Noè, « La mi' allegrezza è la malinconia (*Michelangiolo*, Rime, 267, v. 25) », in *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, a cura di ROTONDI SECCHI TARUGI Luisa, Milano, Nuovi Orizzonti, 1999, p. 106.

³³ Ce type particulier d'effets suscités par l'amour, que je mets en rapport avec certaines de des œuvres figuratives de Michel-Ange, n'exclut pas dans ses *Poésies* l'évocation d'un autre des pouvoirs de l'amour, antithétique et complémentaire, qui est associé à un autre réseau métaphorique en rapport avec des images d'enchaînement, de liens, d'emprisonnement, bref de structures d'enfermement et pas seulement de dispersion. Voir par exemple la poésie 41 (« l'amor mi prende e la beltà mi lega ») ; et plus encore la poésie 70, qui offre un bon exemple de la dialectique entre ces deux mouvements divergents telle qu'elle s'exprime dans l'amour humain. Dans cette poésie, le Moi poétique évoque à sa manière l'amour qui « stringe e lega », ou bien « preme e lega », mais aussi qui « sciolse e lega 'l [suo] arbitrio » tout à la fois.

³⁴ Cf. sur ce point, FIORATO, « Traduire Michel-Ange », in *Poésies / Rime...*, p. LXXIII-LXXXVII, et en particulier, p. LXXXI.

vous trois m'a ravi, chacun de ceux qui se trouveraient à ce déjeuner prendrait une partie de moi-même ; une autre partie encore me serait prise par le musicien, une autre par le danseur et ainsi de suite chacun aurait sa part. Si bien qu'en croyant par des réjouissances avec vous me récupérer et me retrouver, comme vous le dites, en fait je m'égarerais et me perdrais tout entier ; après quoi, des jours durant, je ne saurais plus dans quel monde je serais »³⁵. Sous l'effet de l'empathie, Michel-Ange se décrit donc lui-même fragmenté en mille morceaux. Mais après une réplique de l'un des locuteurs, il poursuit en faisant glisser l'argumentation sur le terrain moral, et la dissipation morale devient alors le moteur de la perte de soi. Pour éviter de se faire « ravir par les parents, les amis, les grands maîtres, l'ambition, l'avarice et tous les autres vices et péchés qui volent l'homme à lui-même, le vouant à la dispersion et à la dissipation, sans jamais lui permettre de se retrouver et de se reconstituer », pour éviter cela, Michel-Ange, à travers Giannotti, préconise un remède « merveilleux », de dantesque mémoire et de source ascétique : la pensée de la mort, qui « préserve et maintient ceux qui pensent à elle et les défend de toutes les passions humaines »³⁶ ; et en conclusion de ce premier dialogue, il récite l'un de ses madrigaux, le 127, dont le propos qui précède apparaît comme une glose ludique.

*

³⁵ Se io adunque venissi a desinare con voi, essendo tutti ornati di virtù e gentilezze, oltre a quello che ciascun di voi tre qui mi ha rubato, ciascuno di coloro che si trovasse a desinare me ne torrebbe una parte : un'altra me ne torrebbe il sonatore, un'altra colui che ballasse, et così ciascun degli altri n'harebbe la parte sua. Talché io, credendo per rallegrarmi con voi recuperarmi et ritrovarmi, si come voi diceste, io tutto quanto mi smarrirei et perderei ; di sorte che poi, per molti giorni, io non saprei in qual mondo mi fussi » (GIANNOTTI Donato, *Dialoghi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, Edizione critica a cura di REDIG DE CAMPOS Dioclecio, Firenze, Sansoni, p. 68-69).

³⁶ « E vi ricordo che a voler ritrovare et godere sè medesimo, non è mestiero pigliare tante dilettaioni e tante allegrezze, ma bisogna pensare alla morte. Questo pensiero è solo quello che ci fa riconoscere noi medesimi, che ci mantiene in noi uniti, senza lasciarsi rubare a' parenti, agli amici, a' gran maestri, all'ambitione, all'avarizia, et agli altri vicij et peccati che l'huomo all'huomo rubano et lo tengono disperso e dissipato, senza mai lassarlo ritrovarsi et riunirsi. Et è meraviglioso l'effetto di questo pensiero della morte, il quale – distruggendo ella per natura sua tutte le cose – conserva e mantiene coloro che a lei pensano, et da tutte l'humane passioni li difende ; la qual cosa io mi ricordo haver già assai acconciamente accennato in un mio madrigaletto, nel quale, ragionando d'Amore, conchiusi che da lui niuna altra cosa meglio che il pensier della morte ci difende » (GIANNOTTI, *Dialoghi...*, p. 69).

L'analyse des effets de l'amour par Michel-Ange, via Giannotti, part, comme on l'a vu, d'un mot désignant une action qui est « regarder » (« Qualunque volta io veggio alcuno che habbia qualche virtù »). Le regard, organe vital de l'artiste, est aussi une figure topique imposée dans la poésie de source courtoise. Sans regard, pas de *Dolce stil nuovo*, ni de Pétrarque poète, et encore moins de Michel-Ange versificateur.

Pour ce qui est du peintre-sculpteur, Robert Clements a bien montré, à partir soit des propos de Buonarroti lui-même, soit de divers témoignages d'hommes du XVI^e siècle tels que Vasari, Lomazzo, Armerini, Castelvetro, Bellori, Danti, que Michel-Ange, dans l'exercice de son métier, considérait que l'œil d'un artiste devait apprendre à capter, selon de justes proportions, tout ce qu'il voyait, et qu'un regard patiemment exercé était plus précis et plus efficace dans le travail du peintre ou du sculpteur que des instruments de mesures tels que compas, règle ou équerre. Ainsi, Paolo Lomazzo écrit, dans son *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, à partir de considérations sur les étonnantes capacités de mesure et de mémorisation de l'œil *michelangelesque*, « que les proportions devaient être dans les yeux des hommes afin qu'ils sachent juger directement ce qu'ils voyaient »³⁷.

Pour ce qui est du poète, le regard dans les écrits de Michel-Ange est un « lieu de passage »³⁸ par où tous les bonheurs et tous les malheurs arrivent. Les bonheurs sont, bien sûr, liés à la contemplation de la beauté « qui de la terre au ciel vivants vous mène » (39) et nombre de poésies de Buonarroti traduisent l'exaltation qu'elle suscite. Mais l'œil est aussi ce par quoi le danger s'insinue en l'homme. Dès lors, il est à la sublimation poétique ce que la bouche était à la vie quotidienne : l'orifice par lequel le poison, ou tout autre mal, pouvait s'infiltrer dans le corps et dans l'esprit, atteindre le cœur et s'y inscrire. Du reste, parfois, avec son goût pour les condensations d'images, Michel-Ange fait de l'œil une sorte de bouche exposée au poison, comme lieu d'intrusion dangereuse pour l'humain :

I' fe' degli occhi porta al mie veneno,
 quand'el passo dier libero a' fier dardi ;
 nido e ricetta fe' de' dolci sguardi
 della memoria che ma' verrà meno ».

L'assimilation entre œil et bouche se fait aussi dans un sens positif, comme dans le sonnet 90, où il écrit : « sous ton signe je rends la lumière aux

³⁷ CLEMENTS Robert, *Michelangelo. Le idee sull'arte*, Bologna, Il Saggiatore, 1964, p. 64 et suiv.

³⁸ L'expression est de A. C. FIORATO (« Introduction... »).

aveugles, / et ma salive assainit tout poison »³⁹ ; ou encore dans la poésie 131, où il évoque ses « yeux, si gourmands de toute merveille ». Ces synesthésies, non gratuites, soulignent évidemment l'empire exercé pour lui par la vue sur les autres sens, ainsi que la puissance d'une sorte de dévoration à distance.

Déjà, aux origines de la poésie en langue vulgaire, par exemple chez Giacomo da Lentini⁴⁰, le cœur apparaissait comme un support sur lequel était peinte l'image de l'être aimé. Mais Michel-Ange rénove le motif en multipliant la nature des supports en lesquels il se transforme lui-même (comme amant) sous le regard d'autrui : du bois à la pierre taillée, en passant par la page peinte, écrite, la feuille blanche, ou encore l'ébauche, pour conserver, ou accueillir, l'image de l'autre⁴¹. Les effets *métamorphiques* de l'amour, au-delà des métaphores artistiques, sont récurrents dans les *Poésies*, parfois surprenants, illustrant par le vers rimé le propos que Giannotti prête à Michel-Ange dans la conversation mondaine ; Michel-Ange peut ainsi se faire serpent, ver à soie, aigle, salamandre, phénix, moelle⁴² ; et peut aller jusqu'à s'ériger en figure christique (cf. la citation précédente concluant la poésie 90). Si cette attraction de la métamorphose répond à un goût répandu à l'époque⁴³, elle souligne aussi, par sa très forte présence dans les *Poésies*, quelque chose de central dans les catégories mentales de Buonarroti.

Le sonnet 166 nous éclaire peut-être sur ce point, où le poète aspire à se métamorphoser en un œil, rien qu'un œil, afin qu'en lui chaque fibre jouisse de l'être aimé :

Deh, se tu puo' nel ciel quanto tra noi,
fa' del mie corpo tutto un occhio solo ;
né fie poi parte in me che non ti goda⁴⁴.

³⁹ « [...] col segno tuo rallumino ogni cieco, / e col mie sputo sano ogni veleno ».

⁴⁰ « In cor par ch'eo vi porti / pinta como in parete, / e non pare di fore... » (texte cité par BOLZONI Lina, *Le stanze della memoria*, Torino, Einaudi, 1995).

⁴¹ Cf. sur ce point, et sur les implications morales, philosophiques et religieuses de ces métaphores particulières, RESIDORI Matteo, « Autoportrait de l'artiste en *feuille blanche* », in « Chroniques italiennes », n° 6 Web, 2003, p. 15-21.

⁴² FIORATO, « Introduction... », p. LXIX.

⁴³ JEANNERET Michel, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

⁴⁴ « Ah, si tu peux au ciel autant que parmi nous, / fais que mon corps ne soit plus qu'un seul œil ; / pour qu'en moi nulle fibre de toi ne jouisse » (MICHEL-ANGE, *Poésies...*).

Michel-Ange n'énonce-t-il pas, ici, ce qu'il fait tous les jours dans son métier ? Ne dit-il pas qu'en tant qu'artiste il doit tout entier fusionner avec ce qu'il regarde (« né fie poi parte in me che non ti goda »). N'est-ce pas là une des conditions de la création (entre autre artistique) ? Ces métamorphoses qu'il évoque dans ses poésies ne seraient-elles pas les images figurées de l'épuisant travail qui consiste à se matérialiser momentanément dans chacune des figures qu'il peint ou qu'il sculpte ? En fait, bien des poésies, et des propos qui lui sont attribués, semblent une réflexion sur les modalités de la création artistique, sur l'art *in fieri*. L'aptitude de l'artiste à se mimétiser dans la forme qu'il crée est une condition nécessaire à son travail, l'amour est la force nécessaire pour que cette opération ait lieu et le regard est l'instrument la rendant réalisable. Les questionnements sur les processus de la création et sur l'outillage qui rend celle-ci possible parcourent toute la culture de cette époque ; de Ficin et Léonard de Vinci à Vasari et à Giordano Bruno, bien des hommes de ce temps explorent les mécanismes de l'inspiration artistique ou poétique. Peut-être est-ce dans cette perspective que Michel-Ange écrit l'une de ses plus célèbres poésies, la 35, l'une des plus hermétiques aussi, qui est un regard porté sur l'œil lui-même, sur son clignement entre les cils.

Le regard relie le macrocosme et le microcosme. Son pouvoir redoutable pénètre les choses à distance et s'insinue dans les zones les plus profondes et les plus cachées du cœur métaphorique, mais aussi du cœur réel. On a évoqué la familiarité que Michel-Ange avait avec la dissection de cadavres, comme l'avaient, du reste, les autres artistes de l'époque. « Gli strali » des yeux de la tradition poétique devaient se conjuguer avec le tranchant des instruments de dissection. Les secrets de la création et leur dévoilement, c'était aussi cela pour lui : de la violence et du sang. On sait que sa mémoire visuelle était telle qu'il parvenait à reproduire des muscles ou des tendons difficiles à disséquer même pour les anatomistes d'aujourd'hui⁴⁵ et, comme on l'a dit, qu'il n'a modifié ou inventé certaines formes anatomiques dans la représentation de ses figures humaines que dans une infime proportion .

Il découle de ces diverses remarques que le regard représente pour Michel-Ange un lourd investissement de soi, et aussi beaucoup de travail, qui apporte d'ineffables bienfaits, mais aussi des affres et des tourments terribles : il exalte, il fait peur, il épuise. Et la nuit, par moments, est aussi un refuge contre la tyrannie exercée par la vue. « L'ombre humide apporte la quiétude » écrit-il (69). Il lui arrive même de l'appeler de ses vœux : « O

⁴⁵ ELKINS, « Michel-Ange et la forme humaine... », p. 99.

nuît, moment si doux, encore que sombre, / toujours ta paix notre œuvre à la fin investit » (102). La nuit devient ainsi une protection contre les pouvoirs de la vue, mais aussi un moyen d'exercer un contrôle sur celle-ci : « qui t'exalte sait bien voir et entendre / et qui t'honore a sa pleine raison »⁴⁶, écrit-il. Peut-être au total la nuit est-elle aussi une libération des yeux de l'âme, par exemple lorsqu'il écrit : « en songe tu m'emportes au séjour espéré » (102).

Comme la nuit, la figure de dos, dans certaines œuvres, telles que les *Vierge à l'enfant* et les *Pietà* examinées précédemment, se protège du regard. Elle n'offre aucune ouverture et ne s'offre pas à la vue. Elle-même n'exerce aucune intrusion auprès du spectateur. Elle est un retrait et, comme la nuit, elle peut être une recherche du repos de l'âme. En l'absence de cette « fenêtre du cœur » que sont les yeux, le corps de dos préserve une part de ses secrets.

Il convient de rappeler qu'on se situe à une époque où l'on fouille avec de plus en plus de méthode ce qui se trouve à l'intérieur de l'homme, que les artistes jouent un rôle actif dans ces recherches et sont largement mis à contribution, pour ce qui concerne l'exploration du corps, dans l'évolution des études d'anatomie⁴⁷. Mais l'esprit intéresse tout autant, et les expressions du visage, répertoriées, cataloguées et codifiées deviennent un alphabet de plus en plus riche permettant de déchiffrer les états d'âme. Si, déjà au XVe siècle, Alberti déclarait que l'une des vocations des artistes consistait à exprimer par les formes visibles les mouvements invisibles de l'âme, en 1582, Paolo Lomazzo, dans son *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, ancien peintre devenu aveugle, consacra près de cent pages, dans son Livre II, aux mouvements de l'âme dans les arts figuratifs. Et on peut constater qu'il met très minutieusement en relation chacune des parties du corps avec des citations bibliques se référant à ces divers éléments corporels. Michel-Ange, plus encore que les autres artistes de son temps, conçoit ses œuvres en ayant à l'esprit ces *raccourcis* qu'on établissait alors tout naturellement entre le visible et l'invisible, entre l'Au-delà et Ici-bas. Michel-Ange artiste, en tant qu'instrument de la volonté divine, à ce titre, s'efforce de « faire entrer l'infigurable dans la figure », comme l'écrivait Bernardin de Sienne⁴⁸ un siècle plus tôt, et comme le

⁴⁶ « O notte, o dolce tempo, benché nero, / con pace ogn'opra sempr'al fin assalta ; / ben vede e ben intende chi t'esalta, / e chi t'onor' ha l'intelletto intero ».

⁴⁷ *L'anatomie chez Michel-Ange. De la réalité à l'idéalité...*, op. cit.

⁴⁸ Il écrit plus précisément : « L'éternité vient dans le temps, l'immensité dans la mesure, le Créateur dans la créature, [...] l'infigurable dans la figure, l'inénarrable dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incircoscriptible dans le lieu, l'invisible dans la vision....

formulaient, parmi d'autres, de diverses manières, nombre de prédicateurs plus proches de Michel-Ange.

Pour illustrer ce propos, j'évoquerai la double image de Dieu dans *La création des astres et des plantes*, au plafond de la chapelle Sixtine. Me



gardant bien d'apporter une énième interprétation à l'une des œuvres les plus commentées au monde, je me contenterai de faire quelques remarques en rapport avec mon propos. Dans cette fresque, Dieu est représenté deux fois sous une forme humaine⁴⁹ : une fois de face, à droite, dans *La création des astres*, le visage empreint de fureur, d'une *terribilità* très *michelangelesque*, et saisi dans un élan du corps qu'amplifient les pans de sa robe et de son manteau agités par un vent violent. Dans la partie gauche du même compartiment, qui représente *La création des plantes*, Dieu apparaît cette fois de dos, et semble poursuivre, dans le sens inverse, sa course impétueuse. Cette posture pourrait sembler très irrévérencieuse, car, de surcroît, ses vêtements sont disposés de telle façon que son postérieur, dont les muscles fessiers sont fortement soulignés, semble nu. En fait, il ne

(traduction française, in DIDI-HUBERMANN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 57).

⁴⁹ Lomazzo, en 1584, dans son *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, dont bien des idées et des positions en matière d'art s'inspirent de Michel-Ange, dans son Livre VII, au chapitre II, consacré à « Della forma di Dio padre, Figlio e Spirito Santo », déclare que Dieu peut être représenté de n'importe quelle façon. En revanche, Vincenzo Cartari, dont la première édition de *Le imagini de i dei de gli antichi*, qui précède le *Trattato* de Lomazzo puisqu'elle date de 1556, estime que le Dieu de *l'Ancien Testament* en tant qu'être unique, éternel et invisible ne peut être représenté visuellement, ce qui, du reste, est en conformité avec *l'Exode* (cf. par exemple « Moïse sur la montagne »).

l'est pas, mais la couleur rose du vêtement moult suscite de loin la confusion. Or, les critiques, pourtant nombreuses au XVI^e siècle, adressées à Michel-Ange par ses détracteurs, ne s'attardent pas sur cette figure qui pourrait sembler quelque peu incongrue. Quant aux biographes contemporains de l'artiste, ils insistent à propos de cette scène sur un tout autre point : la performance technique du raccourci réalisé par l'artiste. Vasari, dans la seconde édition des *Vies*, observe en effet à ce propos que Michel-Ange « représenta, avec un tact génial et parfait, la *Création du soleil et de la lune*, le Seigneur soutenu par une foule de *putti*, dont le raccourci des bras et des jambes met en évidence l'aspect terrible. Dans la même scène, après la bénédiction de la terre et la création des animaux, la figure qui flotte sous la voûte possède un raccourci qui la fait pivoter quand on marche à travers la chapelle, et tourner dans tous les sens »⁵⁰. Vasari admire le jeu illusionniste de la représentation et, en fait, il s'inspirera de ce trompe-l'œil pour la décoration d'une fresque au centre du plafond de son salon de réception dans sa demeure d'Arezzo. Toutefois, il s'agira d'un *Triomphe de la vertu* et les figures représentées, outre la Vertu, seront la Fortune et l'envie, non pas Dieu le Père.

Condivi, lui aussi salue la performance technique de Michel-Ange, précisant que Dieu « montre son dos tout entier jusqu'à la plante des pieds »⁵¹. La précision n'est pas sans intérêt si on considère que l'auteur écrit, sinon sous la dictée, du moins en étroite symbiose avec son maître Buonarroti.

Si les biographes de Michel-Ange n'expliquent son choix qu'en termes de virtuosité technique, en revanche, peut-être que Paolo Lomazzo nous permet de comprendre l'origine de ce choix. Dans le chapitre où il traite « De la forme de Dieu le Père, du Fils et du Saint Esprit » dans les arts, passant en revue les citations bibliques dans lesquelles sont nommées les différentes parties du corps de Dieu, il évoque un passage de *Jérémie* dans lequel Yahvé déclare « je montrerai mon dos et non mon visage le jour de leur perdition »⁵². Que cette posture soit puisée dans des répertoires

⁵⁰ VASARI Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Traduction française et commentaire sous la direction de CHASTEL André, Paris, Berger-Levrault, 1985, vol. 9, p. 220.

⁵¹ « In questo medesimo vano, dalla parte sinistra, è il medesimo Iddio volto a creare nella terra l'erbe e le piante, fatto con tanto artificio che dovunque tu ti volti par ch'egli te seguiti, mostrando tutta la schiena fino alle piante de' piedi ; cosa molto bella e che ci dimostra quel che possa lo scorcio » (CONDIVI Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di NENCIONI Giovanni, Firenze, SPES, 1998, p. 31).

⁵² « Nei Salmi descrive la sua schena nella pallidezza dell'oro ; in Geremia : ‘ la schena e non la faccia mostrerò nel giorno della perditione loro ‘ ; et a Mosé : ‘ Vederai le parti mie

d'images bibliques ou pas, il conviendrait d'examiner systématiquement toutes les œuvres de Michel-Ange où elle est figurée, et en particulier lorsqu'elle correspond à une implication du personnage dans l'action (entre autres dans le *Combat des Centaures*, *la Bataille de Cascina*, *Judith et Holopherne* de la voûte Sixtine). Pour l'heure, constatons que cette position des figures signifie aussi que la « ritrosia » est une des conditions qui peuvent promouvoir la marche en avant, la détermination.

Corinne LUCAS

posteriori' » (LOMAZZO Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Libro VII, capitolo 2, (Edizione Internet, sito Scuola Normale Superiore, <http://biblio.cribecu.sns.it>, p. 530.