

## AUTO PORTRAIT DE L'ARTISTE EN « FEUILLE BLANCHE »

### *L'art comme métaphore dans les poèmes de Michel-Ange*

Le parallèle entre littérature et art figuratif, traditionnel depuis l'antiquité, connaît une fortune exceptionnelle dans la culture italienne du XVI<sup>e</sup> siècle. Omniprésente dans les traités de poétique de l'époque, la formule d'Horace *ut pictura poësis* incite les écrivains à rivaliser avec les peintres dans la représentation des aspects visibles de la réalité. D'autre part, entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles naît et se développe le genre de l'*ekphrasis*, la description littéraire d'œuvres artistiques (peintures et sculptures) conduite dans un esprit de compétition entre mots et images.

Si on examine la poésie de Michel-Ange sous l'angle de l'*ut pictura poësis* et de l'*ekphrasis*, on ne pourra qu'être déçu. Dans les *Rime* on ne trouve aucune description d'œuvres d'art, et les descriptions y sont d'ailleurs très rares. De Tommaso Cavalieri et Vittoria Colonna, destinataires de plusieurs dizaines de poèmes d'amour, la poésie de Michel-Ange ne nous a laissé aucun portrait, et même pas les quelques détails physiques conventionnels (yeux, teint, cheveux...) qu'admet l'étroit canon descriptif de la poésie pétrarquiste. Cela est d'autant plus surprenant que le thème de la beauté domine la poésie de Michel-Ange, et qu'il y est souvent associé au motif de l'œil : un œil tellement sensible à la beauté qu'il ouvre

un « large chemin » à chacun des êtres qui se présentent par centaines, voire par milliers devant lui<sup>1</sup> ; un œil qui d'ailleurs ne semble jamais assez grand au poète, puisque celui-ci va jusqu'à souhaiter que tout son corps se transforme « en un seul œil » pour mieux jouir de la beauté de l'être aimé<sup>2</sup>.

Mais cette véritable convoitise du regard ne se traduit pas en production d'images : la poésie de Michel-Ange ne cherche pas à reproduire les aspects visibles de la beauté, mais à décrire ses effets et à maîtriser son pouvoir redoutable à travers une formalisation conceptuelle et rhétorique. En ce sens, on peut dire que la poésie est pour Michel-Ange une activité essentiellement *complémentaire* de l'art figuratif : elle lui permet d'*analyser* ce que la peinture et la sculpture ne peuvent que *représenter*. Et cette complémentarité est sans doute une des raisons qui ont poussé l'artiste Michel-Ange à se consacrer à la poésie.

Malgré cette absence quasi complète de dimension *visuelle*, la poésie de Michel-Ange accorde une place importante à l'*art figuratif*. Le paradoxe n'est qu'apparent. Si l'on exclut les quelques poèmes de vieillesse qui mettent en scène le conflit entre art et salut (*Rime*, 232, 238, 285) et les madrigaux centrés sur le motif du portrait de la « dame belle et cruelle » (239, 240, 242), la présence de l'art dans les poèmes de Michel-Ange consiste principalement en *descriptions de procédés artistiques*. L'artiste-poète s'intéresse moins aux œuvres d'art qu'aux techniques du travail artistique, moins au résultat qu'au processus de fabrication : les *Rime* n'ont rien d'une 'galerie' poétique où les œuvres du maître seraient accompagnées d'un commentaire explicatif (l'épigramme sur la *Nuit* de Saint-Laurent – *Rime* 247 – est une exception apparente, puisqu'il réinvente à des fins politiques, plus qu'il ne décrit, la signification de la célèbre sculpture des tombes médicéennes).

D'autre part, ces descriptions ont un caractère éminemment *conceptuel* et *impersonnel*, et ne font aucune place aux conditions matérielles ou psychologiques du travail de l'artiste : il ne faut donc pas s'attendre à des croquis pittoresques de l'atelier de l'artiste, à des réflexions personnelles sur les difficultés du travail, à des 'autoportraits' du sculpteur

---

<sup>1</sup> « Passa per gli occhi al core in un momento / qualunque obietto di beltà lor sia, / e per si larga e sì capace via / c'a mille non si chiude, non c'a cento, / d'ogni età, d'ogni sesso [...] » (*Rime*, 276, 1-5).

<sup>2</sup> « 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 goda » (*Rime*, 166, 12-14).

couvert de poussière qui – comme dans un tableau romantique - attaque vaillamment le bloc de marbre... Dans la plupart de ces poèmes, Michel-Ange ne se met pas en scène en tant qu'artiste ; on dirait même qu'il oublie volontairement son propre statut d'artiste pour adopter la posture la plus *universelle* possible et formuler des descriptions qui s'approchent le plus possible du *précepte théorique*.

Quelle est la place de ces textes dans les *Rime* ? Si l'on tient compte de tous les poèmes qui présentent des descriptions, plus ou moins développées, de pratiques artistiques, on arrive à peine à une quinzaine de textes : on ne peut donc pas dire que l'art soit un thème prédominant dans l'œuvre poétique de Michel-Ange. Pour ce qui est de la chronologie, on observe que ces textes se concentrent pour l'essentiel dans les années 1536-1547, et notamment dans le groupe de poèmes pour Vittoria Colonna. Michel-Ange, on le sait, n'est pas un poète précoce ; il est néanmoins frappant de constater qu'il a attendu jusqu'à l'âge de soixante ans avant de traiter ouvertement des thèmes artistiques. On peut formuler l'hypothèse que ce 'retard' soit lié à une sorte de réticence de l'artiste à parler de son métier : ce n'est qu'à la fin de sa carrière – puisque à l'époque Michel-Ange ne pouvait évidemment pas prévoir qu'il vivrait encore près de trente ans - qu'il se serait autorisé à prendre la parole dans un domaine où jusqu'alors il s'en était tenu - soit modestie soit dédain du verbiage inutile - à une sorte de réserve sauvage. Et on peut imaginer que la rencontre avec Vittoria a joué un rôle dans cette décision, si du moins on accepte de voir dans les *Dialogues romains* de Francisco de Hollanda, où l'artiste discute d'art en la présence de la marquise, le document ou la trace d'une habitude réelle.

Mais il ne s'agit que de simples hypothèses. En revanche, ce qui est certain, c'est que ces textes sont dans l'œuvre de Michel-Ange - si l'on excepte quelques passages de la correspondance - les seuls documents directs d'une *réflexion* ou au moins d'un *discours* sur l'art. On comprend donc qu'ils aient attiré l'attention de nombreux chercheurs, notamment d'historiens de l'art et d'historiens des idées, qui s'en sont servi pour essayer de reconstituer, avec plus ou moins de succès, les éléments d'une 'esthétique' de Michel-Ange<sup>3</sup>. Le but de notre étude est un peu différent.

---

<sup>3</sup> Erwin PANOFSKY, *Idea* (1924), Paris, Gallimard, 1989 ; Robert J. CLEMENTS, *Michelangelo's Theory of Art*, New York, Routledge and Kegan Paul, 1961 ; David SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

Certes, nous commencerons aussi par définir à grands traits les thèmes et les modalités du discours sur l'art tel qu'il est formulé dans les *Rime*. Mais l'essentiel de notre propos portera, par la suite, sur *les enjeux littéraires* de ces descriptions de pratiques artistiques. Il s'agira donc d'étudier ces passages moins comme des documents d'une réflexion sur l'art que comme les instruments de la *construction d'un univers poétique* où l'art entre en relation avec d'autres thèmes, en particulier l'amour, la morale, le salut.

Ce qui frappe d'abord dans ces textes, c'est la *diversité* des techniques évoquées dans les poèmes de Michel-Ange. La sculpture y a naturellement la part belle (46, 84, 90, 111, 151, 152, 236, 241), mais on y trouve aussi des évocations de la peinture et du dessin (90, 111, 236, 241), et même des allusions à la métallurgie (62, 153), à la fabrication de la chaux (63, 64, 143, 170) et à l'extraction du marbre (275). Il y a donc des formes d'art dont Michel-Ange avait une expérience directe, mais aussi des techniques qu'il ne semble avoir jamais pratiquées : c'est sans doute le cas de la fabrication de la chaux et de la fonte de sculptures en métal<sup>4</sup>. Ce constat permet de limiter d'emblée la portée 'autobiographique' de ces descriptions : Michel-Ange ne parle pas forcément de sa propre expérience professionnelle ; il évoque les différentes formes d'une activité qu'il connaît dans son ensemble sans pour autant en maîtriser toutes les techniques particulières.

Cette impression est confirmée par le caractère généralement *impersonnel* de ces descriptions. Il est très rare, en effet, que le poète-artiste parle à la première personne (46, 111). Plus souvent, l'auteur du travail artistique est évoqué à la troisième personne, et désigné par des termes assez généraux : contre un seul « *fabbro* » (62), on compte deux « *artista* » (62, 151) et même un « *saggio* » (241), terme qui dit la dignité à la fois intellectuelle et morale de l'engagement artistique. Dans d'autres textes ce sont directement les facultés intellectuelles et, moins souvent, manuelles qui sont présentées comme les véritables auteurs du travail : « *l'ingegno nostro* » (84), « *la man che ubbidisce all'intelletto* » (151), « *la divina parte* », « *una pronta man* » (236). Souvent, enfin, toute trace grammaticale d'un sujet humain disparaît pour laisser la place au déploiement autonome

---

<sup>4</sup> Comme on le sait, Michel-Ange réalisa au moins deux sculptures en bronze, le *David* destiné à Pierre de Rohan et la statue de Jules II à Bologne : dans les deux cas, toutefois, la fusion fut confiée à d'autres artistes.

de la technique (90, 152, 153) où à l'interaction dynamique des éléments naturels (pierre, feu, eau), qui semblent dotés d'une vie propre (63, 64, 143, 170, 275).

Peut-on qualifier ces descriptions de *techniques* ? Pour répondre à cette question, on peut d'abord remarquer que Michel-Ange n'hésite pas à utiliser dans ces textes le vocabulaire spécialisé de l'art : soit des termes qui désignent précisément les lieux et les instruments du travail artistique, comme « martello » (46), « pennello » (236), « fornace » (68), « intaglio » (90), « lapedicina » (275, probable déformation de 'lapecidina', art de tailler la pierre), « calcina » (170, forme du verbe 'calcinare') ; soit des mots plus courants mais employés ici dans une acception technique : « levare » (152), dans le sens de 'tailler la pierre', « forma » (153) 'moule,' « modello » (236) 'ébauche', « storia » (236) 'composition picturale'. Ces choix lexicaux témoignent d'un certain souci de précision technique, mais on ne peut pas dire qu'ils soient très surprenants chez un auteur qui s'accorde par ailleurs des remarquables libertés par rapport à la langue poétique traditionnelle. Si, d'autre part, on compare ces textes avec certains passages de la correspondance<sup>5</sup>, on sera obligé d'admettre que ces descriptions du travail artistique révèlent plutôt un effort considérable de *sélection lexicale* et de *stylisation*.

Cela n'empêche pas que l'on trouve dans les textes de Michel-Ange des descriptions qui atteignent un certain niveau de complexité ainsi que de proximité avec les pratiques artistiques réelles. L'exemple le plus abouti est peut-être le sonnet 236, dont la dernière rédaction est sans doute immédiatement postérieure à la mort de Vittoria Colonna (1547). Les deux quatrains décrivent en parallèle la réalisation d'une sculpture et d'une peinture :

---

<sup>5</sup> Par exemple la lettre déjà évoquée dans laquelle Michel-Ange relate à son frère Buonarroto l'échec de la fusion de la statue en bronze de Jules II : « Sappi come noi abbiamo gittata la mia figura, nella quale non ò avuto troppa buona sorte ; e questo è stato che maestro Bernardino o per ignoranza o per disgrazia non à ben fonduto la materia; il come sarebbe lungo a scrivere : basta che la mia figura è venuta insino alla cintola ; el resto della materia, cioè mezzo il metallo, s'è restato nel forno, che non era fonduto; in modo che a cavarnelo mi bisogna far disfare il forno : e così fo, e farollo rifare ancora di questa settimana ; di quest'altra rigitterò di sopra, e finirò d'empire la forma e credo che la cosa, del male, anderà assai bene, ma non senza grandissima passione e fatica e spesa » (A Buonarroto, da Bologna, 6 luglio 1507).

Se ben concetto ha·lla divina parte  
 il volto e gli atti d'alcun, po' di quello  
 doppio valor con breve e vil modello  
 dà vita a' sassi, e non è forza d'arte.

Né altrimenti in più rustiche carte,  
 anz'una pronta man prenda 'l pennello,  
 fra ' dotti ingegni il più accorto e bello  
 pruova e rivede, e suo storie comparte.

Le premier quatrain décompose le travail du sculpteur en trois phases successives. Il y a d'abord la conception d'une image anthropomorphe (« il volto e gli atti d'alcun »), opération d'ordre purement intellectuel que seule peut accomplir l'âme (« divina parte ») de l'artiste. L'image est ensuite réalisée concrètement sous forme de petite ébauche sans valeur (« breve e vil modello »), c'est-à-dire, vraisemblablement, de maquette en cire, en bois ou en argile. Pour finir, le sculpteur, qui doit déployer à la fois son savoir-faire pratique et ses qualités intellectuelles (« doppio valor »), transfère l'image ébauchée dans un bloc de marbre, qui prend ainsi l'aspect de la vie. Un tel accomplissement – conclut le poète – « non è forza d'arte », ce qui signifie probablement qu'il n'est pas le fruit d'une simple technique, mais demande au contraire un investissement spirituel considérable. On retrouve une articulation semblable dans la description du travail du peintre, à laquelle est consacré le second quatrain. L'artiste choisit d'abord « il più accorto e bello » parmi ses « dotti ingegni », c'est à dire la plus intéressante parmi ses idées de figure. Ensuite, il prend des feuilles de papier grossier (« rustiche carte ») sur lesquelles il esquisse et retouche (« prova e rivede ») plusieurs versions de la même figure, pour étudier ensuite le rapport entre cette figure et les autres dans l'articulation globale de l'œuvre (« suo storie comparte »). Ce n'est qu'après ce long travail préparatoire que le peintre peut enfin prendre le pinceau pour passer à l'exécution matérielle du tableau.

Ces descriptions reflètent assez précisément la technique de travail de Michel-Ange, dont on conserve plusieurs maquettes de sculpture et d'innombrables esquisses pour les grands œuvres de peinture. Il suffit de penser au petit *modello* en *terracotta* (conservé aujourd'hui à la Casa Buonarroti de Florence) qui représente, selon l'hypothèse la plus probable,

le combat d'Hercule et Cacus, sujet d'une sculpture commandée à Michel-Ange par la république florentine et jamais réalisée. D'autre part, parmi les dessins les plus célèbres de Michel-Ange se trouvent les nombreuses esquisses préparatoires pour le carton de la Bataille de Cascina, témoignage incomparable du soin avec lequel Michel-Ange avait étudié chacune des figures et leurs relations mutuelles à l'intérieur de la composition d'ensemble.

Peu d'autres poèmes de Michel-Ange permettent ce genre de comparaison avec la pratique réelle de l'artiste : dans les *Rime*, les descriptions de pratiques artistiques sont généralement beaucoup plus abstraites et simplifiées. C'est sans doute dans le premier quatrain du célèbre sonnet 151 que cette tendance à l'abstraction aboutit aux résultats les plus extrêmes :

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio, e solo quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.

Dans un énoncé théorique proche de l'axiome (à commencer par l'identification implicite du « meilleur des artistes » avec le sculpteur), l'auteur définit la création artistique comme un acte à la fois idéal et immanent, puisque l'*idée* (« concetto ») qui y préside ne dépasse pas les limites de la matière (« un marmo solo »), où elle se trouve en puissance. Par conséquent, le travail de l'artiste doit être à la fois manuel et intellectuel, la main n'étant pas capable, à elle seule, de reconnaître la forme idéale cachée par le surplus de matière (le « superchio ») et l'intellect ne pouvant pas, à lui seul, l'en dégager.

Si l'on tient compte de leur modalité, les descriptions de procédés artistiques que l'on trouve dans les poèmes de Michel-Ange sont toutes comprises entre les deux pôles qu'incarnent le sonnet 236, que l'on appellera le pôle 'technique', et le sonnet 151, le pôle de la 'théorie' ; même si dans la plupart des textes, comme on l'a dit, c'est plutôt l'ambition 'théorique' qui l'emporte. Ces descriptions trahissent un souci évident d'*unité* : en général, Michel-Ange ne retient que les éléments communs aux diverses techniques, et ne s'attarde que rarement sur ceux qui font la

spécificité individuelle de chacune. D'ailleurs, il arrive souvent que les poèmes présentent en parallèle, en vertu de leur affinité ou de leur équivalence profonde, deux techniques différentes, voire trois : écriture et sculpture (84) ; sculpture, peinture, écriture (90) ; sculpture et dessin (111) ; sculpture et peinture (236). Ces descriptions sont en effet assez uniformes pour qu'il semble possible d'en dégager, au moins sous une forme embryonnaire, une conception générale de l'art. Dans les poèmes de Michel-Ange, l'art est moins une création qu'une *transformation valorisante* ; cette transformation consiste à *dégager la forme de la matière* ou à aller pour ainsi dire *vers toujours plus de forme* à travers les étapes successives du travail artistique (de l'ébauche à l'œuvre achevée) ; enfin, ce travail est de nature à la fois manuelle et intellectuelle, mais c'est la composante *intellectuelle*, reflet de l'origine *divine* de l'homme, qui est la plus importante.

La nature éminemment théorique de ce discours sur l'art ne suffit pas à faire de Michel-Ange un *théoricien de l'art*, et encore moins un théoricien *original*. Plusieurs études, à commencer par *Idea* de Panofsky, ont montré qu'une telle conception de l'art est très répandue à la Renaissance, et que plusieurs de ces idées sont de véritables *lieux communs* de la littérature artistique entre les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup>. Néanmoins, l'analyse des poèmes de Michel-Ange donne peut-être des indications intéressantes sur la position historique de l'artiste, et notamment sur son attitude à l'égard de ces milieux florentins qui développaient, à la même époque, une importante réflexion sur l'art.

On sait avec quelle suffisance Michel-Ange répondit à l'enquête sur le *paragone* organisée par Benedetto Varchi ; et on connaît les ambiguïtés et les malentendus qui ponctuèrent ses relations avec Giorgio Vasari. Dans l'attitude de l'artiste se mêlent plusieurs facteurs psychologiques et idéologiques : une affectation de scepticisme à l'égard de toute forme de prétention intellectuelle, une certaine allergie aux hyperboles de l'adulation, l'hostilité profonde pour Cosme I, dans lequel il voyait sans doute l'inspirateur au moins indirect de ces initiatives. Cela étant, il faut admettre que les poèmes de l'artiste manifestent des priorités et utilisent un langage qui ne sont pas trop éloignés de ceux que l'on retrouve dans les écrits des deux auteurs toscans. En particulier, il y a une affinité évidente entre sa

---

<sup>6</sup> PANOFSKY, *Idea* cit., p. 61-122.

conception implicite de l'art et le projet qui consiste à fonder une nouvelle *unità des arts* sur la base de leur commune *essence intellettuale*, incarnée dans le *dissein*.

Il n'est donc pas étonnant qu'en 1547, dans le cadre solennel de l'Académie Florentine, Benedetto Varchi ait choisi le sonnet « Non ha l'ottimo artista » comme sujet d'une lecture destinée à révéler la « grandissima dottina » du maître et à introduire une discussion sur la « nobiltà dell'arti ». Et ce n'est sans doute pas un hasard si, dès la première édition des *Vite* (1550), Vasari ouvre le traité consacré à la sculpture par une définition qui semble une paraphrase en prose du même sonnet : « La scultura è una arte che, levando il superfluo da la materia suggestta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dell'artefice è disegnata »<sup>7</sup>. On sait que Michel-Ange accueille la leçon de Varchi avec un mélange de gratitude et d'ironie, s'étonnant presque de ne plus reconnaître son propre texte, transfiguré par une glose qui semblait « venue du Ciel »<sup>8</sup>. D'autre part, ces hommages à la pensée artistique de Michel-Ange s'inscrivent vraisemblablement dans un dessein politique qui vise à rappeler le grand artiste à Florence pour que le pouvoir médicéen puisse à nouveau s'illustrer de son art. Mais ni ces enjeux stratégiques ni l'ironie de Michel-Ange ne

---

<sup>7</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1991, p. 43. Le sonnet de Michel-Ange sera encore cité, plus d'un siècle plus tard, dans le *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* de Filippo Baldinucci (1681), à propos du terme « scoprire » : « È proprio termine scultoresco, per esprimere il levar terra, o altra materia in superficie delle cave de' marmi e pietre, finchè s'arrivi al masso saldo, che fanno fare alli Scarpellini: <e>[è] quello, che fanno gli stessi Scultori sopra una statua abbozzata all'ingrosso in un masso, finchè compariscano le membra della figura; e dicono scoprire, termine proprissimo adattato al nobile pensiero del gran Michelagnolo Buonarruoti, allorchè poetando disse: *Non à l'ottimo Artista alcun concetto, C'un marmo solo in sè non circonscriva, Col suo soverchio; e solo a quello arriva La man, che obbedisce all'intelletto* » :

<sup>8</sup> « I' ò ricevuto da messer Bartolomeo Bettini una vostra con un Libretto, comento di un sonetto di mia mano. Il sonetto vien bene da me, ma il comento viene dal Cielo; e veramente è cosa mirabile [...] Circa il sonetto, io conosco quello ch'egli è; ma come si sia, non mi posso tenere che io non ne pigli un poco di vanagloria, essendo stato cagione di sì bello e dotto Comento. E perchè nell'autore di detto, sento per le sue parole e lodi d'essere quello ch'io non sono, prego voi facciate per me parole verso di lui come si conviene a tanto amore, affezione e cortesia » (a messer Luca Martini, ca. 1549, *Lettere*, p. 255-256).

sauraient faire oublier que ce dialogue à distance se développe sur un terrain conceptuel commun.

S'il est important de souligner l'intérêt conceptuel et historique de ces descriptions, il ne faut pas pour autant oublier qu'elles n'ont jamais, dans la poésie de Michel-Ange, une valeur autonome. Quand Michel-Ange parle d'art, c'est toujours pour parler d'autre chose : dans les *Rime*, comme l'a écrit récemment Adelin Charles Fiorato, « l'art est invoqué comme prétexte et non comme texte »<sup>9</sup>. En effet, bien qu'elles soient placées généralement au début du poème, ces descriptions de procédés artistiques ont toujours un rôle subordonné et fonctionnel, servant de terme de comparaison pour des phénomènes de tout autre nature. Le plus souvent, les schémas du travail artistique sont dans la poésie de Michel-Ange des instruments pour décrire la *vie morale*. L'exemple le plus parfait de cette stratégie est sans doute le madrigal 152 :

Si come per levar, donna, si pone  
 in pietra alpestra e dura  
 una viva figura,  
 che là più cresce u' più la pietra scema;  
 tal alcun'opre buone  
 per l'alma che pur trema,  
 cela il superchio della propria carne  
 co' l'inculta sua cruda e dura scorza.  
 Tu pur dalle mie streme  
 parti puo' sol levarne,  
 ch'in me non è di me voler né forza.

À travers une comparaison nettement articulée (« Si come ... tal »), le poète applique à la condition humaine la dialectique entre forme et matière qui préside au travail du sculpteur. L'âme, forme du corps, est prisonnière de son « écorce fruste » comme la « figure » se cache dans la « pierre alpestre et dure » du bloc de marbre. C'est donc à travers un travail ascétique comparable à la technique artistique du *levare* que l'homme peut

---

<sup>9</sup> Miche-Ange, *Poésies / Rime*. Édition bilingue. Présentation, traduction et notes de Adelin Charles Fiorato, texte italien du Enzo Noè Girardi, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. XXXIX.

s'affranchir de l'esclavage du corps et réaliser les « bonnes œuvres » qui sont nécessaires au salut de son âme.

On reconnaît aisément dans ces vers une description de la vie morale de type platonicien. On ne sera donc qu'à moitié surpris de découvrir que cet usage métaphorique de la sculpture se trouve déjà dans un des textes fondateurs du néoplatonisme, le court traité sur la beauté qui est inclus dans la première *Ennéade* de Plotin. Il s'agit du passage où le philosophe explique comment appréhender la beauté de l'âme, naturellement bonne :

Comment peut-on voir cette beauté de l'âme bonne ? Reviens en toi-même et regarde : si tu ne vois pas encore ta propre beauté, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle ; il enlève une partie, il gratte, il polit, il essuie jusqu'à ce qu'il dégage de belles lignes dans le marbre ; comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue, jusqu'à ce que l'éclat divin de la vertu se manifeste <sup>10</sup>.

Certes, Plotin ne décrit pas, comme Michel-Ange, l'ascèse qui affranchit l'âme du corps, mais plutôt une sorte d'exercice spirituel destiné à renforcer l'acuité du regard intérieur<sup>11</sup>. Toutefois, les deux textes sont extrêmement proches, et il semble impossible que Michel-Ange n'ait pas eu connaissance, au moins de manière indirecte, du texte ancien. Or, celui qui essaierait de le démontrer de manière rigoureuse serait confronté au problème épineux des sources du 'néoplatonisme' de Michel-Ange, sur lesquelles on a, encore aujourd'hui, très peu de certitudes<sup>12</sup>. Les *Ennéades* furent traduites en latin par Marsile Ficin, et cette traduction connut une immense fortune à la Renaissance : mais Michel-Ange ne maîtrisait sans doute pas assez le latin pour pouvoir lire la prose, souvent ardue, du philosophe florentin<sup>13</sup>. Il est plus probable qu'il ait rencontré ce passage

<sup>10</sup> Plotin; *Ennéades*, I, 6, 9 (traduction d'Émile Bréhier).

<sup>11</sup> Pour cette interprétation du texte de Plotin cfr. Pierre Hadot, *Exercices spirituels*, in *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2002<sup>2</sup>, p. 19-74, p. 58-59.

<sup>12</sup> Encore très actuelles, comme mise en garde contre toute lecture 'ésotérique' de l'œuvre de Michel-Ange, les remarques de Eugenio GARIN, *Il pensiero di Michelangelo*, in *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara, De Agostini, 1965, p. 529-541.

<sup>13</sup> Voci la traduction du passage cité : « uonam igitur pacto, quale sit animi boni decus, inspicias? Age, te revoca in te ipsum, atque contemplare; ac si nondum te cognoscas pulchrum, statuarium imitabere. Hic enim, ubi statuam optat pulchram, partim quidem

dans un texte en langue italienne, ou qu'il lui ait été indiqué et traduit par un ami ; mais il ne s'agit, évidemment, que d'hypothèses.

Quoi qu'il en soit, l'affinité entre les deux textes est évidente, et vient confirmer le caractère néoplatonicien de cette symbolique. Mais entre les deux textes il y a aussi une différence fondamentale. Le *je* du madrigal 152 n'est pas capable de « sculpter sa propre statue » tout seul : la « force » et la « volonté » nécessaires pour accomplir cette transformation morale lui font cruellement défaut (« in me non è di me voler né forza »). C'est pourquoi il s'adresse à la femme aimée qui, seule, peut, comme un sculpteur, dégager son âme de l'enveloppe corporelle. Chez Michel-Ange, l'ascèse néoplatonicienne devient donc un exercice à deux, et le motif du perfectionnement moral vient se greffer sur le thème de l'amour.

Cette remarque s'applique tout aussi bien aux autres textes de notre série. Le plus souvent, les schémas de la création artistique servent en effet à décrire le fonctionnement d'une relation amoureuse : le rapport entre l'artiste et l'objet de son travail devient métaphore du rapport entre les amants, et les difficultés du travail artistique sont appelées à illustrer les interactions complexes d'une relation amoureuse conçue comme instrument de perfectionnement moral. Cela est vrai aussi pour le sonnet 151, « Non ha l'ottimo artista », dont nous avons déjà évoqué le premier quatrain : ici, comme déjà dans le sonnet 84 (« Si come nella penna e nell'inchiostro »), le sujet adopte le rôle actif d'un artiste impuissant qui n'arrive pas à éveiller chez l'être aimé une bienveillance (*pietate*) qui s'y trouve pourtant en puissance, et se condamne ainsi à une « mort » qui est à la fois souffrance amoureuse et déréliction spirituelle. La performance irréprochable de l'*ottimo artista* permet donc de décrire, et de souligner par contraste, un cuisant échec existentiel.

Toutefois, la notoriété et le prestige de ce sonnet tendent à faire oublier que la plupart des poèmes construits à partir d'une comparaison artistique comportent une symbolique plus inattendue, et plus déroutante. Michel-Ange s'y présente en effet non pas comme le *sujet* mais comme l'*objet* d'un travail de sculpture morale. Après avoir évoqué avec une

---

abscindit, partim quoque dirigit et exoliturus abradit, partim levigat et abstergit, donec faciem in statua exprimat speciosam. Ita et tu tolle supervacua, obliquadirige, obscura purgando collustra, neque desinas circa statuam tuam elaborare, quousque divinus virtutis fulgor tibi subrutilet ».

certaine assurance les règles du procédé artistique, l'auteur cède les instruments de l'art à ses bien-aimés, Tommaso ou Vittoria, et les investit ainsi d'un rôle qu'il ne saurait assurer lui-même, celui d'« artiste de l'âme ». Dans le domaine moral, il est donc soit artiste impuissant, soit, beaucoup plus souvent, objet inerte et réfractaire du travail d'autrui.

Ce motif fait sa première apparition dans un sonnet pour Tommaso (« I' mi son caro assai più ch'i' non soglio », 90), écrit probablement au début des années 30, où le thème de la transformation par l'amour est traité de manière exceptionnellement euphorique. En voici les quatrains :

I' mi son caro assai più ch'i' non soglio;  
 poi ch'i' t'ebbi nel cor più di me vaglio,  
 come pietra c'aggiuntovi l'intaglio  
 è di più pregio che 'l suo primo scoglio.  
 O come scritta o pinta carta o foglio  
 più si riguarda d'ogni straccio o taglio,  
 tal di me fo, da po' ch'i' fu' berzaglio  
 segnato dal tuo viso, e non mi doglio.

Le poète se dit enrichi par l'amour comme la pierre est enrichie par le travail du sculpteur, et comme un simple morceau de papier est plus prisé après avoir accueilli une peinture ou un texte - un texte littéraire, peut-être. L'euphorie qu'inspire cette transformation est d'autant plus grande que le sujet a une conscience très aiguë de son indignité naturelle ; indignité que disent avec force les images du « chiffon » et de la « chute » de papier (« straccio o taglio »), sans parler du « primo scoglio », mot qui désigne un rocher brut mais qui n'est pas sans évoquer la métaphore dantesque de l'enveloppe grossière du péché (« Correte al monte a spogliarvi lo scoglio / ch'esser non lascia a voi Dio manifesto », *Purgatorio*, II, 122-123)<sup>14</sup>. Mais la transformation artistique a eu lieu, et le sujet se réjouit de la nouvelle dignité que lui confère l'amour, allant jusqu'à exprimer, dans les tercets, ce sentiment exaltant et éphémère de toute-puissance que donnent aux héros de roman les sortilèges ou les armes enchantées.

Cette euphorie semble disparaître complètement dans les autres textes, qui appartiennent tous au groupe de poèmes écrits pour Vittoria

<sup>14</sup> On retrouve une expression analogue dans le sonnet 94 : « che, come serpe al sasso si discoglia, / pur per morte potria cangiar moi stato » (7-8).

Colonna entre le milieu des années 30 et la fin de la décennie suivante. Ici, le sujet attend toujours la transformation rédemptrice que la femme aimée pourrait opérer en lui. Le travail de perfectionnement moral n'est pas accompli, et n'est peut-être pas susceptible d'être mené à bien : il n'est que l'objet d'un souhait, d'un espoir, d'une prière à la fois péremptoire et suppliante. Lisons pour commencer le madrigal 111 (« S'egli è, donna, che puoi »), où la comparaison artistique ne fait qu'une brève apparition, mais à un endroit crucial du texte, les tout derniers vers (8-13) :

Ché alcun ne' pensier suoi,  
 co' l'occhio che non vede,  
 per virtù propia tardi s'innamora.  
 Disegna in me di fuora,  
 com'io fo in pietra od in candido foglio,  
 che nulla ha dentro, e èvvi ciò ch'io voglio.

Michel-Ange déclare d'abord son impuissance à s'éprendre des choses divines, incapable qu'il est de développer ce regard intérieur qui pourrait le soustraire à ses vaines pensées et l'élever à la contemplation de la transcendance. Il demande donc l'aide de la dame, appelée à produire sur lui une transformation comparable à celle qu'accomplit l'artiste en dessinant sur une feuille blanche ou en taillant la pierre. Les trois derniers vers présentent un mélange saisissant d'orgueil artistique et d'auto-dépréciation morale. En parlant à la première personne (ce qui est, comme on l'a vu, très rare) et sur un ton assuré, l'artiste s'attribue une sorte de toute-puissance créatrice, le pouvoir extraordinaire de mettre « ce qu'il veut » là où il n'y a « rien ». On remarque immédiatement que cette déclaration contredit l'axiome célèbre selon lequel l'artiste ne fait que dégager de la matière une forme qui s'y trouve déjà en puissance. Mais – à part le fait que l'on ne peut pas chercher une cohérence absolue dans les propositions 'théoriques' de Michel-Ange - cette description orgueilleuse et simplifiée de la création artistique a pour seul but de dire métaphoriquement l'indignité absolue du sujet. En effet, si le sonnet 90 le comparait au vil support matériel (chiffon, rocher) d'une transformation valorisante, ce madrigal va encore plus loin, en lui attribuant une forme de « nullité », de « vide » (« nulla ha dentro ») : son salut ne peut donc venir que d'un acte de création rédemptrice.

Ce vide absolu du sujet trouve une représentation flamboyante dans le madrigal 153, « Non pur d'argento e d'oro », sans doute le plus radical et le plus 'baroque' des poèmes contenant des métaphores artistiques.

Non pur d'argento o d'oro  
vinto dal foco esser po' piena aspetta,  
vota d'opra prefetta,  
la forma, che sol fratta il tragge fora;  
tal io, col foco ancora  
d'amor dentro ristoro  
il desir voto di beltà infinita,  
di coste' ch'i' adoro,  
anima e cor della mie fragil vita.  
Alta donna e gradita  
in me discende per sì brevi spazi,  
c'a trarla fuor convien mi rompa e strazi.

Avec une ingéniosité remarquable, Michel-Ange se compare ici au moule creux (« forma ») qui accueille le métal dans le processus de fabrication d'une sculpture en argent ou en or. Réduit au « désir vide d'une beauté infinie », il trompe ce manque douloureux par une ardeur qui, égalant le feu de la forge, promet de faire descendre en lui, comme un métal précieux en fusion, l'image de la bien-aimée. Pénétrant par les yeux de son amant, qui sont comme les étroits canaux ménagés dans le moule, la « dame noble et chérie » vient lui apporter « l'âme et le cœur » dont il est dépourvu - mais le condamne du même coup à être ensuite brisé comme une forme devenue inutile. Le sujet indigne ne peut se transformer en « opra perfetta » qu'à condition de mourir et de devenir autre que lui. « Vide » sans la dame, il aspire à une plénitude qui implique son anéantissement.

L'aspiration impuissante à devenir « cosa ... perfetta » s'exprime aussi dans le sonnet 236 (« Se ben concetto ha·lla divina parte »), dont nous avons déjà lu les quatrains. En voici la seconde partie :

Simil di me model di poca istima  
mie parto fu, per cosa alta e prefetta  
da voi rinascere po', donna alta e degna.  
Se 'l poco accresce, e 'l mie superchio lima

vostra mercé, qual penitenzia aspetta  
mie fiero ardor, se mi gastiga e 'nsegna?

Après avoir décrit le processus d'élaboration de l'œuvre d'art à travers les trois phases de la conception, de l'ébauche et de la réalisation matérielle, Michel-Ange se compare à une « humble ébauche », maquette ou croquis, que seule l'influence spirituelle de la dame-artiste peut transformer en une œuvre accomplie et aussi noble (« alta ») qu'elle-même. Conscient de son insuffisance innée (« mie parto »), il n'en compte pas moins sur l'indulgence de la dame, qui saura obvier aux manques et aux excès de l'homme par les deux techniques complémentaires du *porre* (« accresce ») et du *levare* (« lima »). Toutefois, l'amour qui inspire cet espoir de perfectionnement est aussi, en tant qu'« ardeur immodérée », une passion blâmable et digne de châtement ; et le texte se clôt sur une interrogation angoissée du sujet, prisonnier d'une contradiction qui semble le condamner à ne pas pouvoir sortir de son état d'inachèvement.

À cette série de textes on pourrait peut-être ajouter le fragment 275 (« Dagli alti monti e d'una gran ruina ») qui semble donner la parole à une sculpture, arrachée aux hautes montagnes et au rocher qui la cachait et l'enveloppait, pour être transportée contre son gré dans l'atelier d'un artiste (« Dagli alti monti e d'una gran ruina, / ascoso e circunscritto d'un gran sasso, / discesi a discoprirmi in questo basso, / contr'a mie voglia, in tal lapedicina ») : mais, s'il est probable que cette image aurait reçu une interprétation symbolique (le sort de l'âme exilée dans le 'bas monde' terrestre ?), le texte est trop fragmentaire pour que l'on puisse aller au-delà de cette simple hypothèse.

En tout cas, les poèmes examinés jusqu'ici représentent un échantillon assez important pour que l'on puisse déjà en dégager quelques constantes significatives. Comme on l'a vu, le sujet se décrit systématiquement comme l'*humble support* d'un travail artistique, selon une gradation descendante qui va de l'esquisse inachevée au bloc de marbre non travaillé, à la feuille blanche, au moule vide et destiné à être détruit après la fusion de la sculpture métallique. L'imperfection radicale et l'impuissance du sujet rendent nécessaire l'intervention extérieure d'un(e) artiste de l'âme, capable de réduire les excès et de pallier les manques, d'achever ce qui est inachevé, de dégager une forme de la matière, de

comblent la béance d'une aspiration impuissante à la beauté et au bien. Cette intervention extérieure ne se réalise jamais, elle est toujours attendue par un sujet qui prie et espère, mais qui, en même temps, n'ignore pas les dangers d'une transformation potentiellement destructrice.

Comment interpréter un tel choix métaphorique chez un poète qui est aussi le plus grand artiste de son temps, et le sait très bien ? Lorsque Michel-Ange cède le ciseau de sculpteur à Vittoria et l'invite à compléter la « pauvre ébauche » qu'il est, on reconnaît d'abord une stratégie récurrente de sa poésie, où l'exaltation de l'être aimé va de pair avec l'abaissement hyperbolique du sujet amoureux. Pour dire sa propre bassesse, l'auteur choisit ici le langage de l'art, dans lequel il est un maître incomparable et universellement adulé : un choix où l'on serait tenté de voir une forme de coquetterie, si tout ce que l'on sait du tempérament de Michel-Ange et surtout le ton dramatique de ces poèmes ne rendaient pas cette explication invraisemblable. Il faudrait plutôt interpréter cette stratégie comme un renversement paradoxal dans le goût d'une certaine poésie amoureuse, par exemple le *Triomphe de l'amour* de Pétrarque : comme les grands guerriers de l'antiquité étaient les captifs désarmés de leurs femmes, de même le grand sculpteur Michel-Ange est réduit à une pierre grossière et inerte entre les mains de l'être aimé.

Mais si Michel-Ange emploie des métaphores artistiques pour décrire sa soumission amoureuse et ses échecs spirituels, ce n'est pas uniquement par goût du paradoxe. C'est aussi, probablement, pour proposer une réflexion sur le décalage douloureux qui existe entre l'art et la vie. Dans les sonnets 84 et 151, le savoir-faire de l'« ottimo artista » souligne par opposition l'impuissance morale de l'homme ; dans les autres poèmes que nous avons cités, la description d'un procédé artistique parfaitement maîtrisé sert à dénoncer l'inachèvement de l'évolution spirituelle du sujet. Ces textes semblent donc exprimer, au moins de manière implicite, la certitude mélancolique que la vie ne se laisse pas réduire à une *forme*, et que l'homme, à la différence de l'œuvre d'art, ne peut pas dépasser la condition de *fragment*.

Dans sa poésie, Michel-Ange ne semble pas admettre la possibilité que l'homme atteigne, par ses seuls moyens, un état de perfection morale digne du salut. Si l'expérience mûrie au cours de plusieurs années de travail permet à l'artiste de réaliser des œuvres parfaites (comme le dit de façon

exemplaire le madrigal 241, « Negli anni molti e nelle molte prove »), l'homme semble incapable de toute évolution vers le bien, et le passage du temps risque, au contraire, de le rendre encore plus fragile et vulnérable aux tentations du péché – au moins jusqu'au jour où l'imminence de la mort lui inspire enfin une attitude d'abandon confiant à la grâce divine.

Le motif de la *grâce*, capital dans la poésie de Michel-Ange, semble en effet avoir une place très importante dans nos textes. La passivité absolue du poète, objet entre les mains de la femme-artiste, est calquée sur l'attitude du fidèle qui s'abandonne entièrement à l'action de la grâce divine. Son imperfection foncière, décrite comme une forme d'inachèvement proche du néant, est la condition naturelle de l'homme selon une théologie qui insiste sur son indignité radicale par rapport à ce « don » incomparable. Et la grâce trouve dans les images de transformation et de création artistiques une illustration emblématique de son pouvoir rédempteur. Les lecteurs de Michel-Ange savent que ce thème traverse et structure la plupart des poèmes pour Vittoria Colonna, où le rapport entre le poète et la dame « haute et divine » est décrit comme le rapport entre un fidèle et un dieu effrayant par sa générosité, le deuxième dispensant au premier le don d'un amour à la fois rédempteur et écrasant<sup>15</sup>. D'autre part, ces métaphores artistiques peuvent être considérées comme des variations sur des images courantes dans le langage religieux.

Pour en donner un exemple, j'ai choisi de citer un long extrait d'un sermon de Savonarole. On sait que Michel-Ange, qui fut un témoin direct de la prédication du dominicain sans pour autant soutenir le mouvement *piagnone*, considéra tout au long de sa vie Savonarole comme un guide précieux dans la lecture de la Bible<sup>16</sup>. Il est difficile de dire dans quelle

<sup>15</sup> Nous ne pouvons pas examiner ici la *vexata quaestio* du rapport qui existerait entre ce thème et les idées religieuses circulant dans les cercles de la 'réforme catholique', dont la marquise est l'une des principales animatrices. Sur ce thème cfr. Emidio CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, Claudiana, 1994.

<sup>16</sup> « Ha similmente con grande studio e attenzione lette le Sacre Scritture, sia del testamento Vecchio come del Nuovo, e chi sopra di ciò s'è affaticato, come gli scritti del Savonarola, al qual egli ha sempre avuta grande affezione, restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce », Ascanio CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti (1553)*, a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst e Caroline Elam, Firenze, S.P.E.S., 1998, p. 62. Sur les rapports entre Michel-Ange et Savonarole il faut lire les pages lumineuses de Giorgio SPINI, « Michelangelo politico », in *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano, Unicopli, 1999, p. 7-55, p. 23 et suivantes.

mesure les idées du prédicateur ont marqué la spiritualité de l'artiste. En revanche, il semble possible d'indiquer quelques points de contact sur le plan *stylistique* entre les sermons du Ferrarais et les poèmes de Michel-Ange. Ainsi, les comparaisons développées et analytiques qui sont, comme on l'a vu, si typiques des *Rime*, semblent trouver des précédents non pas dans la poésie, mais dans le style imagé et énergique jusqu'à la violence de la prose savonarolienne. Voici le passage d'un sermon sur le livre d'Ezéchiel où Savonarole utilise la description d'un procédé artisanal (la fabrication d'un livre manuscrit) pour indiquer aux fidèles comment agir moralement et se préparer à recevoir le don de la grâce divine :

Orsù lo Evangelio vero è la grazia dello Spirito Santo. Ma come si scrive questo libro? Fatti in qua, cartolaio. Tu cavi prima la carta dalla carne, tu la netti, tu tagli via li corni, dipoi tu lo scrivi, tu lo legghi, tu lo stringi, poi lo tagli; tu vi metti poi minii e oro, poi cinque bullette per farlo saldo. Lo Evangelio tu doverresti scriverlo a lettere d'oro, e non Virgilio. Orsù, vuoi tu scriverlo bene? Prima cava la pelle, *idest* l'anima dalla carne. L'anima è questa pelle che circunda el corpo, perché se considerassimo bene, l'anima più presto contiene el corpo che el corpo l'anima, perché tolta via l'anima si sparge el corpo. Netta questa pelle dalli peli, cioè dalle cose superflue, taglia via li corni della superbia, tagliala, fa' che tu sia retto di cuore a Dio e lui scriverà; perché lo Spirito Santo è quello che scrive: *Vos estis epistola Dei spiritu scripta*. Getta un poco di vernice e falla bianca con la castità, e Dio scriverà nella tua anima carità, speranza e fede e le altre virtù; poi minierà el libro con li doni dello Spirito Santo. Lega poi el libro, che l'una virtù stia legata con l'altra, taglia via el superfluo perché non bisogna tanta retorica, tanti argomenti e tanta suttilità, dico di quello che è troppo: quello che è sustanziale tienlo per te. Metti oro poi attorno, che sono altre virtù esteriore, benché può stare senza queste. Due tavole sono el Vecchio e Nuovo Testamento; e' dua signaculi, la carità di Dio e del prossimo. Questi alcuna volta aprono, alcuna volta serrano, perché quando bisogna predicare e quando no. Questo è el libro che è lo Evangelio. Questo libro è animato.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> G Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Ezechiele*, a c. di R. Ridolfi, Roma, Belardetti, 1955, vol. I, p. 49-50 (sermon du 8 décembre 1496).

On retrouve dans ce texte un mélange d'images bibliques (le livre) et de la symbolique néoplatonicienne que l'on a déjà analysée dans les poèmes de Michel-Ange : les gestes de l'artisan qui fabrique le parchemin à partir de la peau d'un animal (« cavare ... nettare ... tagliare ») symbolisent le travail ascétique qui permet à l'homme de s'affranchir du péché et de toute chose superflue (« le cose superflue »). Une fois son âme transformée en une page blanche et lisse, il pourra ensuite la tendre à Dieu pour qu'Il y inscrive en lettres d'or les vertus cardinales et qu'Il la décore, comme un livre enluminé, avec les dons du Saint-Esprit.

On reconnaît dans cette image la métaphore de la feuille blanche qu'emploie aussi Michel-Ange (111). Et il faut citer aussi le madrigal 162 (« Ora in sul destro, ora in sul manco piede ») où la même image se réfère plus précisément à l'écriture, avec une allusion probable aux poèmes écrits par Vittoria et à l'influence qu'ils peuvent exercer sur l'artiste : « Porgo la carta bianca / a' vostri sacri inchiostri, / ch'amor mi sganni e la pietà il ver ne scriva » (7-9). Dans les deux cas, toutefois, la blancheur de la page n'indique certainement pas la pureté de l'âme, mais son indignité et sa passivité absolues. Si donc Michel-Ange récupère des métaphores du langage religieux, il en infléchit la signification pour mettre en scène non pas son effort actif vers le salut, mais une sorte d'évidement mystique et sa disponibilité totale à accueillir les dons de la grâce qui agit par l'intermédiaire de la femme aimée (« Un uomo in una donna, anzi uno dio / per la sua bocca parla », 235).

Les poèmes de cette série puisent leur force dramatique dans une contradiction radicale. D'une part, ils décrivent la production artistique comme une activité noble, élevée, de nature éminemment intellectuelle, voire « divine » : Michel-Ange semble donc souscrire à la théorie, élaborée par le néoplatonisme florentin et vulgarisée, entre autres, par Vasari et Varchi, qui présente l'artiste comme un émule de Dieu - et qui aboutit d'ailleurs à la véritable 'divinisation' dont Michel-Ange fait l'objet de son vivant<sup>18</sup>. D'autre part, sa poésie utilise ces images de création artistique pour représenter énergiquement la misère morale de l'homme, feuille blanche ou pauvre ébauche maladroite entre les mains des agents mortels du Grand Artiste. Dans la perspective du salut – semble dire Michel-Ange -, les

---

<sup>18</sup> Sur les origines de cette conception dans la Florence du *Quattrocento* cfr. André CHASTEL, *Marsile Ficcin et l'art*, Genève, Droz, 1996<sup>3</sup>, p. 65-79.

œuvres d'art, pour parfaites qu'elles soient, comptent comme n'importe quelle autre « bonne œuvre » humaine - à savoir très peu - par rapport à l'action incomparablement généreuse et puissante de la grâce divine ; pis encore, elles risquent de perdre l'artiste, toujours tenté d'en tirer un orgueil injustifié et coupable. S'il est vrai que, comme l'a écrit Daniel Arasse, « Michel-Ange vit son destin d'artiste divin comme un conflit avec la Création »<sup>19</sup>, plusieurs de ses poèmes sont également partagés entre l'humilité chrétienne et des sursauts d'orgueil 'prométhéen'. Ainsi, dans les textes que nous avons étudiés, c'est, dirait-on, par un seul et même geste que Michel-Ange affirme ses pouvoirs d'artiste et qu'il s'en prive pour les rendre à Celui qui en est le seul véritable détenteur.

**Matteo RESIDORI**

---

<sup>19</sup> Daniel ARASSE, « L'Index de Michel-Ange », in *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 71-91, p. 81.