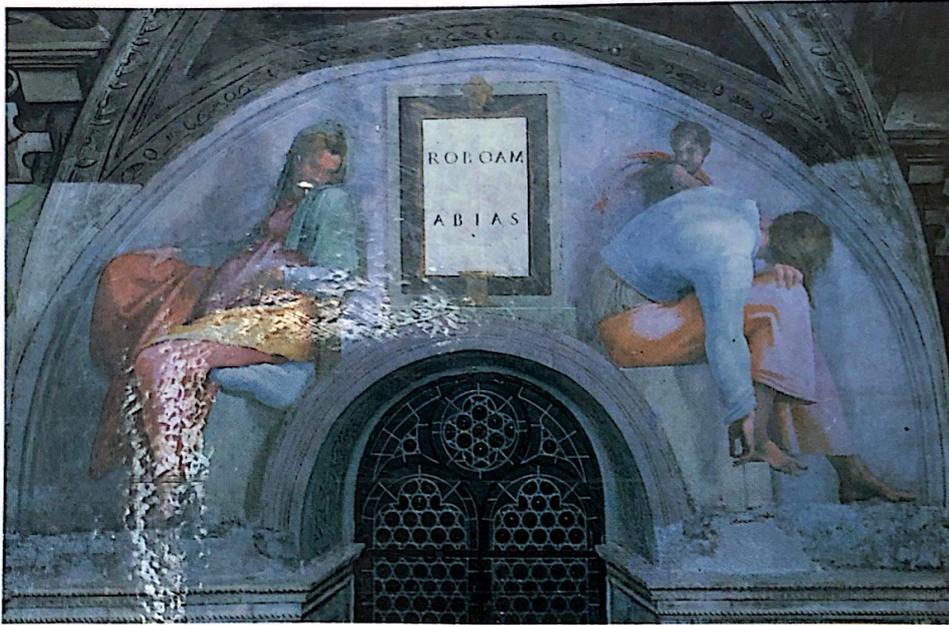


GIORGIO VASARI

LES VIES DES MEILLEURS PEINTRES,
SCULPTEURS ET ARCHITECTES / 9

*Edition commentée sous la direction
d'André Chastel*



INHA Institut National d'histoire de l'Art



090300630380

Arts

Berger-Levrault

trouva singulier qu'on attribuât son ouvrage à un autre. Une nuit il se laissa enfermer avec une petite lampe et les ciseaux qu'il avait apportés et y sculpta son nom. C'est vraiment, comme l'a écrit un très bel esprit pour une vraie figure vivante :

- « Beauté et vertu
- « Douleur et pitié mortes dans le vif du marbre
- « Hélas. Ne pleurez pas si fort
- « Comme vous le faites
- « Pour ne pas réveiller de la mort avant le temps,
- « Malgré lui, Notre-Seigneur,
- « Et ton époux, fils et père,
- « Toi son unique épouse, sa fille et sa mère³⁴.

Cela lui valut une grande réputation. Certains l'ont critiqué de façon maladroite, disant qu'il avait fait la Vierge trop jeune. Ne savent-ils pas ou ont-ils oublié que les êtres vierges, sans souillure, se maintiennent en conservant longtemps leur physionomie intacte, au contraire de ceux qui ont souffert comme le Christ³⁵? Cette œuvre assura à son génie une renommée plus glorieuse que toutes les précédentes.

Des amis de Florence lui écrivirent de venir car il n'était pas hors de question qu'il s'occupât du bloc de marbre abîmé resté à la Fabrique. Pier Soderini, gonfalonier à vie de la ville, après avoir souvent parlé de le faire traiter par Léonard de Vinci hésitait à le confier à maître Andrea Contucci de Montesansovino, excellent sculpteur, qui cherchait à l'obtenir. Bien qu'il fût difficile d'y sculpter une figure complète sans ajouter de morceaux — ce que les autres praticiens sauf lui n'avaient pas envie de faire pour le terminer — Michel-Ange qui en avait eu envie quelques années plus tôt vint à Florence pour tenter d'obtenir la commission³⁶.

Ce bloc de marbre mesurait neuf brasses. Un maître du nom de Simon de Fiesole avait malencontreusement commencé à y sculpter une figure géante; le travail avait été si mal fait qu'il y avait un trou entre les jambes et que tout était mauvais et estropié. Aussi les Fabriciens de Sainte-Marie-de-la-Fleur qui en avaient la gestion l'avaient relégué en renonçant à le voir terminé; il était ainsi à l'abandon depuis longtemps et devait y rester encore. Michel-Ange le cadra, étudia la possibilité de tirer de ce bloc une figure convenable en se conformant aux dimensions de la pierre estropiée par maître Simon, et décida de le demander aux Fabriciens et à Soderini; on le lui accorda dans l'idée que c'était un objet inutilisable dont ce qu'on en ferait vaudrait mieux de toute façon que de le laisser en état : brisé ou

arrangé, il n'était d'aucun intérêt pour la Fabrique. Michel-Ange fit un modèle de cire, figurant pour servir d'emblème au Palais un *David* adolescent, la fronde à la main; il avait défendu son peuple et gouverné avec justice, les gens au pouvoir devraient de même défendre la cité et la gouverner dans la justice. Il s'y mit donc dans la Fabrique de Sainte-Marie-de-la-Fleur, où il installa une palissade pour entourer le marbre; il y travaillait sans être vu de personne et mena l'ouvrage à son dernier degré de perfection. Le marbre abîmé, estropié de maître Simon conservait encore des parties qui permirent à Michel-Ange de réaliser son idée; il s'arrangea pour qu'il subsistât la trace, aux extrémités du bloc, des premiers coups de ciseau de maître Simon. Ce qu'il réalisa fut un prodige comme de rendre la vie à un mort.

L'achèvement de cette statue eut pour résultat de susciter diverses discussions pour l'amener place de la Seigneurie. Giuliano de Sangallo et son frère Antonio fabriquèrent une cage de bois très solide et le personnage y fut suspendu par des cordes de chanvre pour éviter qu'il ne soit brisé par les secousses ou même ne s'effondre; sur des poutres à même le sol la statue fut hissée à l'aide de palans et mise en place. On fit un nœud souple au câble qui la tenait suspendue, et qui serrait sous le poids, superbe invention dont je possède dans mes cartons le dessin original, merveilleux système d'une grande solidité pour fixer les masses pesantes³⁷.

Il arriva alors que Soderini, voyant avec satisfaction la statue debout tandis que Michel-Ange y faisait quelques retouches, lui dit que le nez lui paraissait un peu fort. Michel-Ange observa que Soderini regardait le géant par en-dessous et ne pouvait en saisir la véritable proportion; il monta sur l'échafaudage qui se trouvait à la hauteur des épaules, prit rapidement un marteau de la main gauche avec un peu de poussière de marbre qui traînait sur les planches, et se mit à façonner doucement avec les ciseaux en laissant tomber des petits tas de poussière, sans rien modifier au nez. Il s'adressa au gonfalonier qui d'en bas suivait le travail et lui dit : « Regardez-le maintenant » — « Je l'aime mieux ainsi, répondit-il, vous lui avez donné la vie ». Et Michel-Ange descendit tout en riant de pitié à part soi de ceux qui, pour avoir l'air de s'y connaître, disent n'importe quoi³⁸. Il ne la découvrit qu'une fois fixée et polie.

Cet ouvrage est devenu plus célèbre en vérité que toutes les statues anciennes ou modernes, grecques ou romaines. On peut le dire : ni le *Marforio* de Rome, ni le *Tibre* ou le *Nil* du Belvédère ou les *Géants* de Monte Cavallo, n'ont rien de comparable à sa beauté proportionnée et à sa qualité de fini.

Les contours et les attaches des jambes, la sveltesse des hanches ont quelque chose de divin; on n'a jamais vu appui si délicat ni grâce comparable; jamais dans l'accord entre les pieds, mains, tête, il n'y a eu autant d'art et d'équilibre dans le dessin. Quand on a vu cette statue, on n'a plus envie d'en regarder une autre, moderne ou non, et de quelque auteur que ce soit.

Michel-Ange reçut de Pier Soderini un salaire de quatre cents écus pour cette statue érigée en 1504. Pour la renommée de sculpteur qu'elle lui valut, il fit pour le gonfalonier un *David* de bronze d'une grande beauté qui fut envoyé en France, il ébaucha sans les terminer deux tondi de marbre, dont un pour Taddeo Taddei, qui se trouve toujours chez lui et l'autre pour Bartolomeo Pitti, que frère Miniato Pitti de Monte Oliveto, savant cosmographe et amateur de peinture, offrit à son grand ami Louis Ghichardin. Ces ouvrages furent jugés remarquables³⁹.

A la même époque, il ébaucha un *saint Matthieu* de marbre dans la Fabrique de Sainte-Marie-de-la-Fleur: cette statue à l'état d'ébauche est un exemple parfait qui enseigne aux sculpteurs comment creuser les figures dans le bloc sans les abîmer, pour garder judicieusement la possibilité d'enlever du marbre et d'y tracer ou changer quelque chose, si besoin est⁴⁰. Il fit aussi une *Madone* de bronze en tondo, qui fut coulée sur la demande de certains marchands flamands de la famille des Mascheroni d'une grande noblesse locale: ils la payèrent cent écus et l'expédièrent en Flandre⁴¹.

Son ami, le Florentin Agnolo Doni, grand amateur de belles choses antiques ou modernes, eut envie d'avoir quelque chose de Michel-Ange et celui-ci entreprit la peinture d'un tondo avec la *Madone*: les deux jambes repliées, elle soulève de ses bras un petit enfant et le tend à Joseph qui le reçoit. Dans le mouvement de la tête et la manière dont la mère du Christ fixe la beauté du Fils, Michel-Ange a manifesté son merveilleux bonheur et son émotion de le partager avec le saint vieillard qui met autant d'amour et de tendre révérence pour le saisir, ce qui se lit sans besoin de beaucoup d'attention sur son visage⁴². Michel-Ange ne s'en tint pas là et pour mieux y déployer son art, introduisit dans le fond plusieurs *ignudi* appuyés, debout, assis, et il y travailla avec tant de soin et de précision que cet ouvrage passe pour la plus finie et la plus belle de ses peintures, à vrai dire peu nombreuses, sur panneau. Une fois terminée, il l'envoya empaquetée chez Agnolo par coursier avec un reçu en demandant soixante-dix ducats de paiement. Cela déplut à Agnolo, personne chiche, de dépenser autant pour un

tableau, bien qu'il sût qu'il valait davantage. Il dit au coursier que quarante suffisaient et les lui remit. Michel-Ange les lui renvoya en lui faisant dire que c'était deux cents ducats ou qu'il reprenait la peinture. Agnolo qui aimait beaucoup l'ouvrage répliqua : « Je vais lui donner les soixante-dix que voici ». Mais cela ne satisfit pas Michel-Ange qui, mécontent du manque de confiance d'Agnolo, réclama le double de sa première demande. Pour avoir la peinture, Agnolo dut en envoyer cent quarante.

C'est alors que le grand Léonard de Vinci peignait dans la grande Salle de Conseil, comme on l'a rapporté dans sa Vie, et que le gonfalonier Pier Soderini, en voyant la capacité de Michel-Ange, lui fit allouer un élément de la Salle. Ce qui l'amena à peindre parallèlement à Léonard la seconde partie du mur où il prit pour sujet la guerre de Pise⁴³. Michel-Ange eut à sa disposition une salle dans l'hospice des Teinturiers à Saint-Onuphre; il y commença un immense carton sans le laisser voir à personne. Il le remplit de figures nues de soldats qui se baignaient dans l'Arno en raison de la chaleur, où l'on sonnait l'alarme pour l'attaque ennemie. Des soldats sortaient de l'eau pour s'équiper et l'on voyait dans la merveilleuse réalisation de l'artiste certains boucler la cuirasse, beaucoup se mettre des équipements, des cavaliers en grand nombre commencer la lutte. Il y avait un homme âgé portant sur la tête une couronne de lierre pour se faire de l'ombre; assis pour enfiler ses chausses, il ne pouvait les passer à cause de ses jambes mouillées; entendant la rumeur des soldats, les cris, le bruit des tambours, dans sa hâte il tirait en forçant sur une des chausses. Non seulement on y voyait muscles et nerfs au complet mais la torsion de la bouche montrait son tourment et son effort descendait jusqu'à la pointe des pieds. Il y avait aussi des tambours, des figures nues, les vêtements enroulés, courant à la bagarre, des positions incroyables, debout, agenouillé, penché, couché, soulevé avec de savants raccourcis. Il s'y trouvait aussi beaucoup de figures emmêlées et esquissées de diverses manières, cernées au fusain, dessinées avec hachures, à l'estampe, relevées de gouache, car il voulait faire voir toutes ses connaissances techniques.

Les artistes restèrent stupéfaits d'admiration à voir le sommet de l'art atteint par Michel-Ange sur ces feuilles. Devant ces figures prodigieuses, certains déclarèrent qu'on n'avait jamais vu de sa main ou de quelqu'un d'autre quelque chose de tel qu'aucun génie ne puisse l'égaliser. Il faut le croire car, après le transport de l'ouvrage terminé à la Salle du Pape avec une grande agitation du monde de l'art et

une immense rumeur de célébrité pour Michel-Ange, tous ceux qui ont étudié et fait des dessins à partir de ce carton, comme sans arrêt pendant de nombreuses années les visiteurs venus à l'étranger ou de la campagne, tous sont, on l'a vu, devenus remarquables dans le métier. Ont étudié le carton : son ami Aristotile de Sangallo, Ridolfo Ghirlandaio, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, l'Espagnol Alonso Berruguete, puis Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto, Tribolo tout enfant, Jacopo Pontormo, Perino del Vaga, tous devenus d'excellents maîtres florentins. Comme ce carton était devenu une école d'artistes, on le porta au palais Médicis dans la grande salle supérieure, avec pour résultat de le laisser trop bien aux mains des artistes; par suite de la faiblesse du duc Julien, nul n'y veillant, il fut comme on l'a raconté découpé en morceaux, dispersé en plusieurs lieux, à preuve les fragments qu'on voit encore à Mantoue chez le noble Mantouan messire Umberto Strozzi où on les conserve pieusement. À coup sûr ce sont choses surnaturelles, plus qu'humaines, à regarder⁴⁴.

commandée en 1496 (cf. n. 29) refusée par le cardinal et acquise par Galli qui avait sa collection près de Saint-Laurent-en-Damase. La description est inspirée de Condivi, p. 40. Le caractère ambigu de l'œuvre a été souvent commenté. Une légende romaine voulait que Michel-Ange ait fait enterrer puis redécouvrir l'œuvre, comme une antique, pour faire pièce à Raphaël. Cf. Boissard, v. 1600, I, p. 35.

31. Le cardinal de Saint-Denis, Jean Bilhères de Lagraulas, cardinal de Sainte-Sabine (v. 1430-1499) — et non de Rouen —, gouverneur de Rome à la mort d'Innocent VIII et fondateur des établissements français de Rome, Cf. Ch. Samaran, *Jean de Bilhères Lagraulas, Cardinal de Saint-Denis; un diplomate français sous Louis XI et Charles VIII*, Paris, 1921. Contrat avec Michel-Ange du 27 août 1498.

32. Placée d'abord dans la chapelle Sainte-Pétronille ou chapelle des rois de France (ancien mausolée, passant pour un temple de Mars) puis greffée sur le transept méridional, transportée en 1517 dans la nouvelle sacristie ou chapelle de la Madone des Fièvres, puis, après plusieurs déplacements, en 1749, dans la première chapelle à droite de la nef.

33. L'analyse de Vasari énumère tous les points dignes d'attention pour la critique de la Renaissance. Cf. J.R. Clements, *op. cit.*, 1961, p. 8.

34. Madrigal composé sur l'antithèse attendue : vie/mort, par G.B. Strozzi l'Ancien (1505-1571) pour la copie faite en 1549 et destinée à l'église Santo Spirito.

35. L'observation apparaît déjà en 1550 dans T.; ce point de théologie mariale ayant été développé par Condivi, pp. 44-46, fut un peu amplifié dans G.

36. Seul Vasari présente le gonfalonier à l'origine de la commission du *David* et mentionne la concurrence possible de Léonard; la démarche de Sansovino est rapportée par Condivi, p. 50. Le contrat avec les Fabriciens fut signé le 16 août 1501.

Le bloc avait été commencé par Agostino di Duccio, et non Simone da Fiesole, commission d'août 1464. Cf. Ch. Seymour, *Michelangelo David, a search of Identity*, University of Pittsburg Press, 1967. Sur la supériorité de la statue complète, sans morceaux, cf. *Introduction à la sculpture*, vol. I, pp. 124 sq. Aucun modèle de cire n'est connu, mais un certain nombre de dessins. L'interprétation politique est propre à Vasari; elle vient a posteriori puisque l'emplacement devant le Palais Vieux ne fut décidé qu'en 1504. Cf. A. Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance*, Fribourg, 1982, pp. 142 sq.

37. Les chroniques contemporaines, Landucci, p. 268, Lafini, p. 61, mentionnent ce transport difficile, auquel semble avoir également prêté la main Cronaca. Analyse technique analogue à propos de l'*Hercule* de Bandinelli. Cf. vol. VIII, p. 32 et n. 54.

38. L'anecdote ne se trouve nulle part ailleurs (rien chez Condivi) et reprend un thème cher à Vasari. Elle prépare le morceau de bravoure qui suit, où Vasari développe un éloge que les historiens ont indéfiniment repris.

39. Vasari énumère après le *David* plusieurs œuvres qui ne sont peut-être pas contemporaines. Le *David* de bronze était destiné à Pierre de Rohan qui ne l'obtint pas avant sa disgrâce (1504); l'ouvrage fut réclamé par Florimond Robertet qui l'installa au château de Bury. Déplacé au xvii^e siècle et disparu. Le tondo Taddei act. à la Royal Academy, Londres, le tondo Pitti au Bargello. Cf. Tolnay, *op. cit.*, 1951, pp. 234-235.