

8 D 5676 (9)

GIORGIO VASARI

LES VIES DES MEILLEURS PEINTRES,
SCULPTEURS ET ARCHITECTES / 9

118
/12

Traduction et édition commentée
sous la direction
d'André Chastel

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national des Lettres

X 161730
Arts

Berger-Levrault



Il termina le *Moïse* en marbre de cinq brasses de haut dont aucune statue moderne n'égalera la beauté, et l'on peut en dire autant des antiques. Assis dans une attitude pleine de dignité, il pose un bras sur les Tables qu'il soutient d'une main; de l'autre il tient sa longue barbe déroulée; elle est réalisée dans le marbre de telle sorte que les fils, si difficiles à sculpter, sont d'une extrême finesse de réalisation, mousseux, souples, effilés, comme si par impossible le ciseau était devenu pinceau. De plus devant la beauté de la face dont l'aspect est vraiment celui d'un chef redoutable et sacré, on a l'impression qu'on va lui demander un voile pour couvrir cette face tant son éclat lumineux paraît éblouissant. Il a si bien rendu dans le marbre le caractère divin imprimé par Dieu dans ce visage de grande sainteté, outre les plis profonds réalisés avec la superbe volute des bords, les muscles des bras, les os et les nerfs des mains sont d'une exécution si belle et si parfaite, jambes, genoux et pieds traités avec les sandales voulues, bref l'ouvrage est tellement accompli que Moïse peut aujourd'hui déclarer plus que jamais son amour de Dieu, qui a permis par anticipation cet assemblage préparatoire de son corps en vue de la résurrection, par les mains de Michel-Ange. Les Juifs peuvent alors chaque sabbat, en troupes d'hommes et femmes comme les étourneaux, lui rendre une visite d'adoration; ce n'est pas un ouvrage humain, mais divin qu'ils vénèrent⁵.

On en vint finalement à un ultime accord pour cet ouvrage: des quatre faces on éleva par la suite une des petites à Saint-Pierre-ès-Liens. Tandis que Michel-Ange y travaillait, arriva — raconte-t-on — à Ripa le reste des marbres prévus pour la sépulture et restés à Carrare; ils furent amenés vers les autres, près de Saint-Pierre. Il fallait payer le transporteur et Michel-Ange se rendit comme d'habitude chez le pape. Mais Sa Sainteté étant occupée à des affaires importantes pour Bologne, il s'en retourna et paya les marbres de sa poche, en pensant en avoir le remboursement immédiat de Sa Sainteté. Un autre jour, revenant parler au pape, il eut du mal à entrer; un palefrenier lui dit d'attendre, ayant ordre de ne pas le laisser pénétrer. Un évêque dit au palefrenier: « Tu ne sais peut-être pas qui est cet homme » — « Je ne le connais que trop bien, répondit-il, mais je suis ici pour exécuter la consigne donnée par mes chefs et par le pape. » Cette mesure irrita Michel-Ange, elle n'allait pas dans le sens de ce qu'il avait connu jusque-là et il dit avec rage au palefrenier de dire au pape que dorénavant quand Sa Sainteté le manderait, il serait ailleurs. Il revint à l'atelier et à deux heures de la nuit prit la poste en donnant à ses deux

serviteurs pour instruction de vendre ses affaires à des Juifs et de le suivre à Florence où il se rendait. Une fois à Poggibonsi, en terre florentine, il s'arrêta en sécurité. Cinq courriers ne tardèrent pas à arriver avec lettres du pape enjoignant de le ramener, mais les sollicitations ni la lettre qui exigeait le retour sous peine de disgrâce ne purent le convaincre. L'insistance des courriers l'incita finalement à écrire deux mots de réponse, demandant pardon à Sa Sainteté de ne pouvoir revenir en sa présence, puisqu'il l'avait fait chasser comme un malheureux; sa fidélité à son service ne méritait pas ce traitement et il devrait trouver d'autres gens pour le servir⁶.

Une fois à Florence, il s'employa pendant les trois mois de son séjour à terminer le carton de la Salle du Grand Conseil que le gonfalonier Pier Soderini souhaitait lui voir exécuter. Entre-temps arrivèrent trois brefs à la Seigneurie, réclamant qu'on renvoyât Michel-Ange à Rome. Mais devant cette colère du pape, il n'avait pas confiance et il eut envie — raconte-t-on — de passer à Constantinople au service du Grand Turc qui, certains moines franciscains s'étant entre-mis, souhaitait lui faire construire un pont de Constantinople à Pera⁷. Mais Pier Soderini le persuada malgré ses refus d'aller voir le pape en lui assurant la garantie de personnage officiel avec le titre d'ambassadeur de la ville; pour finir, il demanda à son frère le cardinal Soderini de le mener au pape et l'envoya à Bologne où Sa Sainteté était déjà arrivée de Rome.

Il y a une autre version de ce départ : l'irritation du pape contre Michel-Ange qui ne voulait rien laisser voir, se méfiait de son entourage et craignait, comme cela arriva plus d'une fois, qu'on ne se déguisât pour voir son travail, à un moment où Michel-Ange était absent ou occupé. En corrompant avec de l'argent un de ses aides, il avait pénétré dans la chapelle que Sixte, son oncle, avait fait peindre, comme on l'a raconté plus haut, mais Michel-Ange qui se méfiait de la trahison s'était caché et se mit à jeter des planches à l'entrée du pape sans savoir qui c'était et le fit s'enfuir en colère. Bref, d'une manière ou de l'autre, il y eut heurt avec le pape et crainte d'avoir à comparaître⁸.

A peine à Bologne eut-il quitté ses bottes qu'un des *famuli* du pape le conduisit à Sa Sainteté au Palais des Seize en compagnie d'un évêque délégué par le cardinal Soderini empêché par maladie. Arrivés devant le pape, Michel-Ange à genoux, Sa Sainteté le regarda de travers ayant l'air irrité et lui dit : « Au lieu de venir nous trouver, tu as attendu que nous venions te trouver », en impliquant que Bologne est

plus près de Florence que de Rome. Michel-Ange, dans une attitude respectueuse, lui demanda humblement pardon à haute voix : son excuse était d'avoir agi sur un coup de colère, ne pouvant supporter d'être chassé comme il l'avait été; il avait eu tort et demandait pardon. L'évêque qui avait présenté Michel-Ange au pape disait pour l'excuser à Sa Sainteté que ces gens sont des ignorants, sans rien qui vaille en dehors de leur art et qu'il fallait lui pardonner. Le pape se mit en colère et, frappant l'évêque de la masse qu'il tenait, s'exclama : « L'ignorant, c'est toi qui l'insultes dans des termes que nous n'employons pas. » Les palefreniers jetèrent l'évêque dehors en le houspillant et le pape, ayant passé sa colère sur lui, donna sa bénédiction à Michel-Ange et celui-ci restant à Bologne non sans présents et promesses reçut finalement l'ordre de faire une statue de bronze de Sa Sainteté à son effigie d'une hauteur de cinq brasses. Il mit toute la beauté de son art dans la pose pleine d'une majestueuse grandeur, avec une somptueuse richesse dans les plis et dans l'expression une fière vigueur, une vive *terribilità*. La statue fut placée dans une niche au-dessus de la porte de Saint-Pétrone⁹.

Tandis que Michel-Ange y travaillait survint l'excellent peintre-orfèvre Francia qui souhaitait la voir tant il avait entendu couvrir d'éloges éclatants les œuvres de l'artiste dont il n'avait vu aucune. On disposa donc une échelle pour qu'il ait la faveur de la voir. Devant l'œuvre réalisée par Michel-Ange il fut béat d'admiration. Quant on lui demanda son sentiment sur cette statue, Francia répondit que c'était une superbe fonte d'une belle matière. Ce qui parut à Michel-Ange plus à l'éloge du bronze que du métier de l'artiste, et il dit : « J'ai la même obligation au pape Jules qui me l'a fourni, que vous aux droguistes qui vous donnent les couleurs pour peindre »; furieux il déclara devant les gentilshommes qui étaient là que c'était un imbécile. Rencontrant un fils de ce Francia, qui était un ravissant jeune homme, il lui dit : « Les figures que fait ton père sont mieux dans la vie qu'en peinture. » L'un de ces gentilshommes, je ne sais lequel, demanda à Michel-Ange ce qui à son avis était le plus gros, la statue du pape ou une paire de bœufs; il répondit : « Cela dépend des bœufs; les bolonais oui, chez nous à Florence ils sont plus petits¹⁰. »

Michel-Ange termina le modèle en terre avant le retour du pape de Bologne à Rome. Sa Sainteté vint le voir; il ne savait quoi lui faire mettre dans la main gauche, la droite s'élevant en un geste emporté qui lui fit demander si c'était pour bénédiction ou malédiction. Michel-Ange répondit

qu'elle avertissait le peuple bolonais d'être sage. On sollicita l'avis de Sa Sainteté, s'il fallait lui mettre un livre dans la main gauche, il répliqua : « Mets-y une épée; je ne suis pas un homme de culture. » Le pape laissa à la banque de Antonmaria de Legnano mille écus pour mener l'ouvrage à bien; après seize mois de travail difficile pour l'achever, elle fut placée, comme on l'a dit, sur la façade de l'église Saint-Pétrone. On a déjà parlé de sa taille. Elle fut jetée bas par les Bentivoglio et le bronze en fut cédé au duc Alphonse de Ferrare, qui en fit un canon baptisé la *Giulia*, en conservant la tête dans sa collection¹¹.

Tandis que le pape était revenu à Rome et que Michel-Ange était occupé à cette statue, Bramante, parent et ami de Raphaël et, partant, de dispositions peu amicales envers Michel-Ange, manœuvra en l'absence de celui-ci pour chasser de l'esprit du pape, qu'il voyait favorable au développement des ouvrages de sculpture, l'idée d'achever le tombeau; cela avait l'air de vouloir hâter la mort; il était de mauvaise augure de construire son sépulcre de son vivant. Ils finirent par convaincre Sa Sainteté qu'au retour de Michel-Ange il lui ferait peindre la voûte de la chapelle que son oncle Sixte avait élevée au palais du Vatican, en mémoire de celui-ci. Bramante et les rivaux de Michel-Ange pensaient ainsi, en l'arrachant à la sculpture où ils le voyaient dans sa perfection, le mettre en difficulté en le faisant inviter à peindre; moins au fait des couleurs nécessaires au travail moins brillant de la fresque, il recueillerait moins d'éloges et réussirait moins bien que Raphaël. S'il s'y mettait, cela provoquerait de toute façon avec le pape des conflits, qu'ils exploiteraient d'une façon ou de l'autre pour l'écarter. Michel-Ange voulait terminer le tombeau : l'entreprise de la voûte de la chapelle lui semblait immensément difficile; et sachant qu'il connaissait peu la technique des couleurs, il chercha par tous les moyens à être déchargé de ce fardeau, en mettant en avant le nom de Raphaël. Mais plus il refusait, plus s'affirmait le souhait du pape dont l'impétuosité était aiguisée à nouveau par les rivaux de Michel-Ange et Bramante en particulier. Le pape qui était emporté fut sur le point d'avoir une crise de rage contre Michel-Ange.

Devant l'obstination de Sa Sainteté, il accepta l'entreprise. Le pape commanda à Bramante l'échafaudage nécessaire à la peinture; il l'éleva en suspension sur câbles avec des trous d'appui dans la voûte¹². Voyant cela Michel-Ange demanda à Bramante comment il faudrait faire, après avoir peint la voûte, pour reboucher les trous; il lui répondit : « On y avisera plus tard car il n'y a pas d'autre solution. »

Michel-Ange conclut que Bramante n'était pas très fort ou qu'il ne lui voulait pas beaucoup de bien, il alla trouver le pape pour lui dire que l'échafaudage n'allait pas et que Bramante n'était pas compétent. Le pape lui répondit, Bramante présent, de faire à son idée. Il s'en tira en prenant appui sur des poutres en porte à faux, sans toucher le mur, système qui a permis par la suite à Bramante et aux autres d'équiper les voûtes pour faire du bon travail. A un pauvre menuisier qui refit le tout, il fit abandonner tant de cordage que la vente assura la dot de sa fille grâce au cadeau de Michel-Ange.

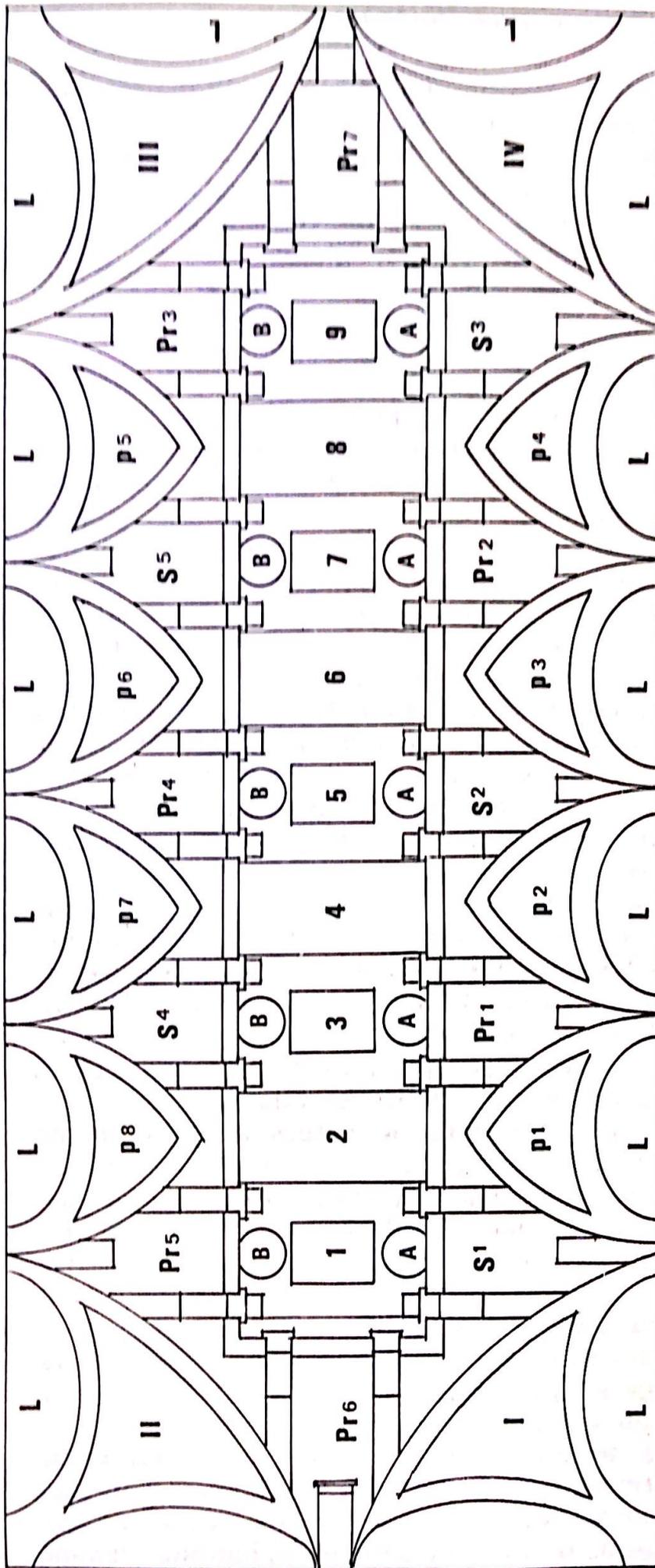
Celui-ci se mit donc aux cartons destinés à la voûte; le pape admit même qu'on pourrait ruiner les murs peints antérieurement par les maîtres de l'époque de Sixte; il arrêta à quinze mille ducats la rétribution totale de l'opération, prix établi par Giuliano da Sangallo¹³. L'ampleur de la tâche obligea Michel-Ange à prendre des aides et il en fit chercher à Florence. Il entendait bien qu'on voie dans ce domaine les peintres précédents vaincus par son travail et montrer aux artistes modernes comment on doit dessiner et peindre. Le thème à traiter l'exalta tellement pour la gloire, pour le salut de l'art qu'il mena jusqu'au terme les cartons. S'agissant de passer à la peinture à fresque qu'il n'avait pas touchée, arrivèrent de Florence des amis peintres pour l'aider et faire voir la technique où plusieurs étaient expérimentés, dont Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'Indaco l'ancien, Agnolo di Donnino et Aristotile. On commença et ils firent quelques essais. Mais le résultat très éloigné de ce qu'il souhaitait ne lui convenait pas, et il décida un matin d'abattre tout ce qu'ils avaient fait. Enfermé dans la chapelle, il refusa de leur ouvrir et ne leur permit même pas de le voir chez lui. La farce leur paraissant de trop longue durée, ils se résignèrent à repartir tout honteux pour Florence¹⁴.

Michel-Ange, résolu à réaliser seul tout l'ouvrage, parvint à le mener à bien avec toutes ses forces et son ardeur au travail, sans jamais se montrer pour ne pas être obligé de laisser voir ce qu'il faisait. Ce qui excitait d'autant plus dans l'esprit du public le désir de voir la voûte. Le pape Jules, lui, souhaitait connaître l'entreprise; le fait qu'elle ne soit pas visible lui en donnait grande envie et un jour qu'il voulut aller visiter, on ne lui ouvrit pas, Michel-Ange ne voulant pas la lui montrer. D'après les éclaircissements qu'il m'a donnés à ce sujet, en arrivant à la troisième scène commencèrent à venir des moisissures sous la poussée du vent d'hiver. La raison en était que la chaux romaine qui doit sa blancheur au travertin ne sèche pas aussi vite; mélangée à la

pouzzolane couleur fauve, elle donne un produit sombre; fluide, aqueuse et sur un mur très humide, elle fleurit en séchant; ça et là se formaient des plaques de salpêtre qui se résorbaient ensuite à l'air. Michel-Ange était désespéré et ne voulait plus continuer; il fit exprimer au pape son regret de ne pas aboutir et Sa Sainteté envoya Giuliano da Sangallo qui lui expliqua l'origine du mal et l'encouragea à poursuivre en lui montrant comment arrêter les moisissures¹⁵.

Quand on en fut à la moitié, le pape qui finalement était monté plusieurs fois aux échelles avec l'aide de Michel-Ange souhaita qu'on découvrit la voûte; il était d'une nature impatiente et ne pouvait attendre l'achèvement ou, comme on dit, la dernière main. Dès qu'elle fut dévoilée, la voûte attira Rome tout entière et le pape n'attendit même pas qu'on ait enlevé la poussière provoquée en démontant les échafaudages. Raphaël d'Urbin, qui savait imiter à la perfection, changea aussitôt de style après l'avoir vue et pour montrer son talent peignit d'emblée les Prophètes et Sibylles de l'église de la Paix; Bramante essaya alors de faire donner l'autre moitié à Raphaël¹⁶. A cette nouvelle, Michel-Ange se plaignit au pape et dénonça impitoyablement les faiblesses de Bramante dans sa vie comme dans ses travaux d'architecture que, on l'a vu plus tard, Michel-Ange eut à corriger pour Saint-Pierre. Le pape qui appréciait chaque jour davantage le talent de Michel-Ange lui intima de poursuivre; au vu de la moitié découverte il estima que l'autre pouvait encore être meilleure. Il l'acheva donc à la perfection en vingt mois à lui seul sans autre assistance que celle des broyeurs de couleurs. Michel-Ange était malheureux de ne pouvoir terminer comme il aurait voulu en raison de la pression exercée par le pape, qui l'importunait en demandant quand cela serait fini. Un jour il lui répondit qu'elle serait finie « quand il en serait satisfait du point de vue de l'art » — « Et nous, répliqua le pape, nous voulons que vous nous donniez la satisfaction de la voir bientôt faite. » Il conclut en le menaçant, s'il ne terminait pas vite, de le faire jeter en bas de l'échafaudage. Michel-Ange qui craignait non sans raison la colère du pape arrêta brusquement sans prendre le temps de compléter certaines choses : on démonta les planches, tout fut découvert le matin de la Toussaint et le pape vint chanter la messe à la chapelle, à la grande satisfaction de toute la ville¹⁷.

Michel-Ange souhaitait faire quelques retouches à sec, comme les maîtres anciens dans les fresques des murs du dessous, en repassant certains fonds, des draperies et l'atmosphère à l'outrigger et en plaçant des ornements dorés ça et là pour produire un effet plus riche et mieux perçu. Apprenant



Jeanbléon CRHAM

Michel-Ange, *Chapelle Sixtine* : 1. Dieu séparant la lumière et les ténèbres. — 2. La création des astres. — 3. La séparation des eaux. — 4. La création d'Adam. — 5. La création d'Ève. — 6. Le Pêché originel. — 7. Le sacrifice de Noé. — 8. Le déluge. — 9. L'ivresse de Noé. *Sibylles* : S1. Lybique. — S2. de Cumes. — S3. de Delphes. — S4. Persique. — S5. d'Erythrée. *Prophètes* : Pr1. Daniel. — Pr2. Isaïe. — Pr3. Joël. — Pr4. Ezéchiel. — Pr5. Jérémie. — Pr6. Jonas. — Pr7. Zacharie. *Généalogie du Christ* : P1. Jessé avec ses enfants. — P2. Asa avec son père et sa mère. — P3. Ezéchias allaité par sa mère. — P4. Josias et ses parents. — P5. Zorobabel, sa mère et son père. — P6. Ozias et Joram. — P7. Roboam et sa mère. — P8. Salomon et Thode. *Lumères* : L. *Médillons* : 1A. Sacrifice d'Abraham. — 1B. Élie s'élève au ciel sur un char de feu. — 3A. Mort d'Absalon. — 3B. Sans sujet. — 5A. David agenouillé devant Goliath. — 5B. Destruction de la tribu d'Achab. — 7A. Mort d'Urie, mari de Bethsabée. — 7B. Jéhu fait détruire la statue du dieu Baal. — 9A. Joab tue Abner. — 9B. Le cadavre de Joram jeté hors du char par Bidkar. *Penditifs* : I. Le serpent d'airain. — II. Le supplice d'Aman. — III. David et Goliath. — IV. Judith et olopherne.

cette lacune le pape se prononça avec l'approbation des spectateurs en faveur de ces additions, mais il aurait fallu trop de temps pour remonter l'échafaudage et on en resta là. Le pape voyait souvent Michel-Ange et lui répétait : « Il faut enrichir la chapelle avec des couleurs et de l'or : elle fait pauvre. » Michel-Ange lui répondait d'un ton familier : « Saint Père, les hommes ne portaient pas d'or à cette époque-là ; les personnages que j'ai peints n'ont jamais été bien riches ; c'étaient des saints parce qu'ils méprisaient les richesses¹⁸. »

Michel-Ange reçut du pape en plusieurs versements pour cet ouvrage trois mille écus, dont il eut à dépenser vingt-cinq pour les couleurs¹⁹. La réalisation eut le grand inconvénient de l'obliger à travailler la tête levée ; il s'était abîmé la vue au point de ne plus pouvoir lire les lettres ni regarder les dessins, sinon en l'air, et cela lui dura plusieurs mois. Je puis en apporter témoignage : ayant à travailler dans cinq salles à la suite pour les grands appartements du palais du duc Cosme, je n'aurais jamais pu les mener à bien sans un siège spécial pour m'appuyer la tête et travailler allongé ; mais cela m'a fatigué la vue et donné à la tête une faiblesse que je ressens encore et je trouve étonnant que Michel-Ange ait si bien résisté à cette incommodité. Toujours plus ardent à l'ouvrage et au bénéfice qu'il en tirait, il ignorait la fatigue et méprisait le désagrément.

L'articulation de l'ouvrage répond à six écoinçons de chaque côté et un au centre des deux extrémités. Il y a peint des *Sibylles* et *Prophètes* de six brasses, à la partie supérieure la *Création du Monde* jusqu'au *Déluge* et l'*Ivresse de Noé*, dans les lunettes la *Généalogie du Christ*. Dans cette articulation il n'a pas tiré parti de perspectives ni de vue fixe ; il a plutôt réglé le découpage sur les figures que l'inverse, en se contentant de les produire nues ou vêtues avec un dessin d'une perfection inégalable, qu'on a de la peine même à imiter. Cet ouvrage a été et reste la lumière de notre art : il a apporté à la peinture le bénéfice de clartés qui ont suffi à illuminer le monde plongé depuis des siècles dans les ténèbres. Le peintre n'a plus en vérité à se préoccuper de nouveauté, d'invention, de poses, de vêtements jetés sur les figures, de nouvelles nuances d'expression et de l'effet saisissant des divers objets représentés, car tout ce que cet art peut produire d'accompli se trouve réalisé ici.

On est frappé de stupeur en découvrant la qualité des figures, la perfection des raccourcis, l'arrondi étonnant des contours, pleins d'une gracieuse élégance, tournés avec cette beauté de proportions qu'on voit dans les splendides *ignudi* :

pour déployer jusqu'au bout la perfection de son art, il les représenta de tous âges, avec des différences d'expression et de forme dans le visage et dans la silhouette, avec les membres plus minces ou plus épais, qu'on perçoit bien dans la diversité des superbes poses qu'ils prennent assis, tournés, soutenant les guirlandes de feuilles de chêne et de glands; celles-ci présentent les armes et devise du pape Jules en rappelant que ce fut sous son règne l'âge d'or, l'Italie ne connaissant pas alors les tourments et les misères qui ont suivi²⁰. Dans les intervalles, ils soutiennent des disques contenant des scènes peintes en bronze doré tirées du Livre des Rois²¹.

Pour manifester la grandeur divine avec la perfection de l'art, il représenta la *Division de la lumière et des ténèbres* où dans sa majesté Dieu, les bras étendus, se soutient par sa seule force révélant à la fois amour et savoir-faire. Dans la seconde scène, il 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 sur la voûte possède un raccourci qui la fait pivoter quand on marche à travers la chapelle, et tourner dans tous les sens. Dans la suivante, la *Division de l'eau et de la terre*, ce sont des figures splendides et des trouvailles saisissantes dignes d'être nées des mains divines de Michel-Ange.

Au-dessous vient la *Création d'Adam*. Il a représenté Dieu porté par un groupe d'anges nus et d'âge tendre, qui ont l'air de soutenir non seulement une figure mais le poids du monde entier, par l'effet de son impressionnante majesté et de la dynamique du mouvement; d'un bras il entoure des putti comme pour prendre appui et de l'autre côté tend la main droite à Adam, un Adam d'une beauté, d'une pose, d'une présentation qui font penser à une nouvelle intervention de son premier créateur plutôt qu'au pinceau d'un grand dessinateur. Un peu après dans la scène où notre mère Ève est tirée de la côte, on les voit tous deux nus, lui inerte et prisonnier du sommeil, elle pleine de vie et devant son éveil à la bénédiction divine. Grâce à un artiste au pinceau si inventif, on perçoit toute la différence entre sommeil et veille, toute la permanence immuable, humainement parlant, de la majesté divine. Ensuite c'est Adam qui se laisse convaincre par un être mi-femme mi-serpent et cueille sa mort et la nôtre avec le fruit; on les voit aussitôt chassés, Ève et lui, du paradis. L'ange surgit avec la noble grandeur d'un agent de la colère du Seigneur, et l'attitude d'Adam exprime

son désespoir d'avoir péché et sa peur de la mort, et celle de la femme, la honte, l'abaissement et le besoin de protection, les bras serrés, les mains crispées, la tête sur la poitrine, se tournant vers l'ange avec plus de peur de la punition que d'espoir en la miséricorde de Dieu. La scène du *Sacrifice de Caïn et Abel* n'est pas moins belle : les uns apportent le bois, d'autres se penchent pour souffler le feu, d'autres égorgent les victimes. Il n'y a pas là moins de réflexion et d'exactitude que dans les autres. Il mit autant d'art et de jugement dans la scène du *Déluge* avec des tas d'hommes à la mort dans l'épouvante de ces jours qui cherchent par tous les moyens à sauver leur vie; à leurs faces on voit que leur être est la proie de la mort autant que de l'effroi terrifiant et de l'abandon. Il y a des actes de pitié : des gens se tirent l'un l'autre au sommet d'un roc pour échapper. Un autre étreint un demi-mort en s'efforçant de le sauver; la réalité n'est pas plus explicite. On ne saurait exprimer la réussite de la scène de *l'Ivresse de Noé*, endormi à découvert, avec un fils qui se moque et deux autres qui le voilent. Virtuosité narrative et technique incomparable que seul l'auteur même pouvait dépasser.

Comme si cette virtuosité avait été excitée par les résultats acquis, elle rebondit et fit davantage encore avec les cinq Sibylles et les sept Prophètes hauts de cinq brasses et plus, qui ont tous des poses variées, des draperies et des vêtements d'une superbe diversité, le tout réalisé à merveille avec invention et jugement; pour qui les considère en analysant leurs affects, ce sont des figures divines. Voici Jérémie, les jambes croisées, une main à la barbe, le coude sur un genou, l'autre main pendant sur son giron, la tête penchée dans une attitude qui révèle les pensées mélancoliques, la rumination amère que lui cause son peuple; et de même les deux putti derrière lui. Vient après lui en remontant vers la porte la première Sibylle; il a voulu faire paraître la vieillesse; non seulement en l'enveloppant de draperies il a voulu rappeler que son sang est glacé par l'âge, mais il lui fait aussi, comme elle devenue myope, approcher le livre de ses yeux. Il y a ensuite Ézéchiël : le vieux prophète a un mouvement heureux et magnifique, couvert de draperies, tenant d'une main un rouleau de prophéties, l'autre soulevée; il tourne la tête pour montrer qu'il entend proférer de grandes et fortes choses; deux putti derrière tiennent les livres. Puis il y a une Sibylle qui, à l'inverse de l'Érythrée déjà citée, tient le livre à distance et va en tourner un feuillet tout en se concentrant, les genoux croisés, en réfléchissant avec gravité à ce qu'elle doit écrire, tandis que derrière elle un putto soufflant sur une

braise allume sa lampe. Cette figure est d'une beauté extraordinaire : l'expression du visage, la coiffure, les vêtements qui accompagnent les bras nus et dignes du reste. Après cette Sibylle, le prophète Joël; arrêté, il a saisi un texte et s'emploie à le lire avec attention et amour. Son aspect révèle son plaisir à ce qui est écrit, comme on voit un vivant fortement appliqué à quelque chose. Vers la porte d'entrée il plaça le vieux Zacharie : la silhouette trapue, il cherche dans le livre quelque chose qu'il ne trouve pas et se tient une jambe levée, l'autre abaissée, et dans la rage de chercher, il reste dans cette position désagréable sans y faire attention. Figure magnifique de la vieillesse, avec peu de plis dans sa draperie qui est fort belle.

Si l'on se tourne de l'autre côté, dans la direction de l'autel, une autre Sibylle qui fait voir un texte écrit ne mérite pas moins d'éloges avec ses putti que les autres. Mais il faut voir le prophète Isaïe à la suite : la pensée fixe, les jambes croisées, il tient sa main à l'intérieur du livre pour marquer le passage à lire; l'autre bras a le coude sur le livre, la joue est appuyée sur la main; interpellé par un des putti placés derrière, il ne fait que tourner la tête sans aucune conscience du reste. On aura alors devant les yeux des traits empruntés à la nature même, cette mère de l'art; on verra une figure si bien étudiée qu'elle peut enseigner à un bon peintre l'ensemble des préceptes utiles. Ensuite il y a une vieille Sibylle d'une grande beauté : assise, elle étudie dans un livre avec un charme extrême, accompagnée par les belles poses des deux putti voisins. On ne peut même pas rêver d'ajouter quoi que ce soit à la perfection du jeune homme qui représente Daniel : écrivant sur un grand livre, il tire d'un recueil certaines choses qu'il recopie avec une incroyable passion. Pour l'aider à en soutenir le poids, un putto glissé entre ses jambes soulève le livre pour aider l'écrivain. Aucun pinceau de qui que ce soit n'atteindra à cela. De même pour la superbe figure de la Libyque : elle a écrit sur un livre immense l'extrait de beaucoup de livres; elle a une attitude très féminine pour se dresser; elle veut à la fois se lever et fermer le livre, ce qui est très difficile pour ne pas dire impossible pour tout autre que son auteur²².

Que dire des quatres scènes situées aux angles dans les écoinçons de la voûte? Sur l'une, David avec toute l'énergie de la jeunesse triomphe du géant en lui coupant le cou et stupéfie les soldats répandus tout autour. Dans celle de Judith, sur l'autre côté, surgit le corps d'Olopherne privé de la tête; celle-ci est dans le panier que porte une vieille servante, si grande qu'elle doit se baisser pour que Judith

puisse mettre en ordre le paquet; son aide tenant celui-ci, Judith cherche à le recouvrir, elle tourne la tête vers le corps, une jambe et un bras dressés, auquel répond un tumulte dans le camp. Elle révèle ainsi sa crainte du camp et sa peur du mort. Composition vraiment très étudiée. La plus belle et la plus sublime de toutes est la scène du serpent de Moïse à gauche de l'autel : on y voit le ravage des morts dû à la pluie des serpents qui frappent et mordent, et l'apparition du serpent d'airain placé par Moïse sur la tige de bois. Il a marqué avec force la diversité des victimes qui ont péri dans le désespoir du fait des morsures. L'affreux poison en tue un grand nombre dans un spasme de terreur, sans oublier ceux qui, les jambes liées et les bras entortillés restent figés immobiles dans l'attitude où ils étaient, avec de superbes têtes hurlantes et renversées de désespoir. Il n'y a pas moins de beauté chez ceux qui regardent le serpent et de ce fait sont soulagés de leur douleur et retrouvent la vie dans ce regard plein d'un immense amour, entre autres une femme soutenue par un homme d'une manière qui fait aussi bien sentir l'aide reçue de son soutien que le besoin qu'elle en a dans la peur de la piqûre. Dans la dernière, Assuérus étendu sur sa couche lit ses annales; il y a là de superbes figures dont trois personnages mangeant à une table, représentant la réunion où il décida de libérer le peuple hébreu et de faire pendre Aman. La figure de celui-ci fut traitée dans un raccourci extraordinaire, de sorte que le tronc d'arbre qui le porte et le bras qui avance ne sont plus de la peinture; ils ont le relief du vivant, et il en est de même avec la jambe qu'il jette en avant et les membres qui reculent. La plus belle et la plus savante parmi les belles compositions savantes.

Il serait trop long de commenter l'ingénieuse beauté des attitudes qui sont répandues dans la généalogie des pères à partir des fils de Noé pour arriver à la génération de Jésus-Christ. On n'en finit pas de rapporter la variété des éléments : draperies, expressions, inventions pures d'une extraordinaires nouveauté et d'une belle sagacité. Il n'est rien qui n'y soit réalisé avec talent; toutes les figures ont des raccourcis pleins d'art et de beauté, tout ce qu'on admire est célèbre et divin. Et qui ne sera éperdu d'admiration devant la force terrible de Jonas, dernière figure de la chapelle? Par la puissance de l'art la voûte qui avance naturellement selon la courbe du mur est comme poussée par l'aspect de cette figure pliée en arrière, et semble plane; c'est le triomphe de

l'art : dessin, ombre et lumière, elle semble vraiment s'enfoncer en arrière.

Heureuse époque que la nôtre ! Heureux artistes ! c'est bien l'épithète qui convient puisque vous avez pu de votre temps tirer d'une telle source de clarté de quoi illuminer les ténèbres de la vue, et trouver accessible grâce à ce prodigieux artiste d'exception tout ce qui était difficile. La gloire de ses œuvres contribue à votre honnête renommée, depuis qu'il a arraché le bandeau ténébreux que vous aviez devant les yeux de l'intellect et a séparé la vérité de l'erreur qui vous assombrissait l'esprit. Rendez-en grâce au Ciel et efforcez-vous d'imiter en tout Michel-Ange. A la présentation, on vit accourir de tous les coins du monde ; cet ouvrage suffit pour figer les gens ébahis et muets de stupeur. Le pape dont ce succès augmentait la grandeur en l'excitant à de plus grandes initiatives récompensa Michel-Ange avec de l'argent et de riches présents. Celui-ci trouvait parfois les faveurs papales si grandes qu'elles lui prouvaient une grande appréciation de son mérite. Si à cette bienveillance se mêlait quelque injure, le remède consistait en dons et faveurs signalées. Ainsi le jour où Michel-Ange demanda la permission d'aller passer la Saint-Jean à Florence et un peu d'argent pour cela, il déclara : « Alors, cette chapelle, quand sera-t-elle prête ? » — « Quand je pourrai, Saint Père. » Le pape qui tenait un bâton frappa Michel-Ange en s'écriant : « Quand je pourrai, quand je pourrai : je te la ferai bien finir, moi. » A peine Michel-Ange était-il retourné chez lui pour se préparer à partir à Florence, le pape envoya son camérier Corsius avec cinq cents écus, pour le calmer dans la crainte qu'il ne fasse des siennes, avec l'explication que tout cela était fait de bienveillantes faveurs. Connaissant le pape et l'aimant bien finalement, il en riait, car il voyait que tout se résolvait à la fin en sa faveur et dans son intérêt, le pontife faisant tout pour le conserver comme ami²³.

A l'achèvement de la chapelle et avant sa mort, Sa Sainteté donna l'ordre qu'à son décès, le cardinal Santiquattro et son neveu le cardinal d'Agen veillassent à faire terminer son tombeau sur un programme réduit²⁴. Michel-Ange s'y remit et reprit de bon cœur le travail de ce tombeau pour le mener sans autant d'obstacles à bonne fin, mais il en obtint plus de déplaisirs, ennuis et tourments que pour tout autre ouvrage de son existence ; il en acquit même pour longtemps l'accusation d'ingratitude envers le pape qui lui avait témoigné tant d'amour et de faveur. Revenu à ce

tombeau, il y travaillait sans arrêt et mettait en ordre ses dessins pour réaliser les murs de la chapelle, quand le sort envieux empêcha le monument commémoratif d'arriver à la conclusion digne de la perfection de débuts. Ce fut la mort du pape Jules.

1. Quelques erreurs : Alexandre meurt le 18 avril 1503. Michel-Ange va à Rome à la fin de 1504 ou au début de 1505, probablement sur intervention auprès du pape de Giuliano da Sangallo. Les études pour la tombe ont commencé aussitôt; en avril Michel-Ange est à Carrare pour les marbres.

2. Séjour confirmé par des contrats. L'idée de la montagne sculptée apparaît chez Condivi, p. 62.

3. La reconstitution précise du projet se heurte aux contradictions entre Vasari (1550) : *esclave* au rez-de-chaussée, *arca* portée par Ciel et Terre, et Condivi, pp. 64-66 : *arts libéraux* en bas, *arca* à l'étage. Cf. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York (1939), trad. fr. Paris, 1981 et Ch. de Tolnay, *op. cit.*, IV (1954).

4. Le catalogue des pièces du Tombeau dont l'exécution va de 1506/07 à 1524 reste confus tant que l'on n'établit pas l'histoire des projets et des contrats successifs.

5. La description s'attache avant tout à la perfection formelle et technique. Le caractère « sacré » de la statue est amplifié par une hyperbole scripturaire et l'allusion à une sorte de culte hébraïque pour la statue de Saint-Pierre-ès-Liens, que rien n'a confirmé.

6. Cette anecdote fameuse de la fugue à Bologne vient de Condivi, pp. 78-80; elle est confirmée par une lettre de Michel-Ange d'octobre 1542. Il s'agissait en fait du changement de programme de Jules II; le départ eut lieu la veille de la pose de la première pierre du nouveau Saint-Pierre, le 18 avril 1506. Cf. *Carteggio*, IV, MI, p. 150.

7. D'après Condivi, p. 76. Invitation du Sultan confirmée par une lettre d'un témoin écrite en 1519. Cf. *Carteggio*, II, lettre avril 1519, pp. 176-177.

8. Cette anecdote donnée en 1550 à propos de la Sixtine a été malencontreusement déplacée en 1568 à propos de la crise de 1506.

9. La scène de la réconciliation vient également de Condivi, p. 82. Statue fondue en 1507, mise en place en février 1508, détruite 1511.

10. Exemples d'ironie mordante. L'anecdote des *figure vive* fait partie du folklore artistique : Cf. la *Vie* de Giotto, vol. II, p. 120.

11. Vestige perdu.

12. Cf. F. Hartt, "The evidence for the scaffolding of the Sixtine Ceiling", in *Art History*, vol. 5, n° 30 (1982) pp. 220-286.

13. Michel-Ange ne parle que de six mille ducats (lettre de fin