Michel-Ange en estampes

Philippe Rouillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/849>

DOI : 10.4000/estampe.849

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2013

Pagination : 56-62

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Philippe Rouillard, « Michel-Ange en estampes », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 244 | 2013, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/849> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.849>

La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

MICHEL-ANGE EN ESTAMPES

Bernadine Barnes, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2010, XVI-226 pages. ISBN 9780754663782.

Philippe Rouillard

Il peut paraître paradoxal de parler d'estampes à propos de Michel-Ange, tant il semble que celui-ci ne manifestât jamais le moindre intérêt pour cette arme de diffusion massive. Il n'est donc pas étonnant qu'aucune des gravures entreprises d'après ses œuvres n'atteste un quelconque engagement de l'artiste dans leur réalisation comme dans leur édition. Plusieurs d'entre elles ne portent d'ailleurs pas son nom. Il paraît même probable que les dessins très achevés offerts à ses amis Tommaso de' Cavalieri et Vittoria Colonna auront été ainsi répandus à son insu. Il faut cependant rappeler que le médium ne lui était pas étranger, du moins en tant que motif d'apprentissage, puisque, si l'on en croit Vasari et Condivi, il acquit très tôt une certaine renommée en contrefaisant d'une façon très particulière des estampes de maîtres anciens, notamment Martin Schongauer.

Avant (et même après) que Vasari (ou dans une moindre mesure Condivi, 1553) ne décrive amplement ses œuvres dans la « Vita » de l'artiste (1568), que et comment pouvait-on connaître des œuvres de Michel-Ange durant le XVI^e siècle ? Tel est le sujet de ce livre à la fois dense et d'une rédaction très claire, parfaitement documenté, nourri d'une abondante bibliographie, soigneusement édité et illustré en noir et blanc – soulignons ce dernier point puisqu'une fois n'est plus coutume, on nous épargne la reproduction en couleurs de tailles-douces ordinairement imprimées à l'encre noire sur papier blanc. Certes, ce n'est pas la première tentative de ce genre, et Michel-Ange, comme d'autres artistes d'envergure de la Renaissance italienne tels que Raphaël, Titien, Tintoret ou encore le Parmesan, avait déjà fait l'objet d'études comparables. L'auteur rappelle d'ailleurs sa dette envers au moins deux précédents ouvrages qui sont tous deux consécutifs à des expositions organisées par le Cabinet des estampes-ING de Rome. D'une part le catalogue *Fortuna di Michelangelo nell'incisione* (par Mario Rotili, 1964) dont le propos était un peu différent et plus étendu puisqu'il s'agissait à la fois de recenser les gravures traduisant ses œuvres et de cerner à travers l'estampe l'empreinte, directe ou diffuse, du style et des modèles de Michel-Ange jusqu'à la fin du XVII^e siècle ; d'autre part *La Sistina riprodotta* (1991) qui ne concernait, comme son titre l'indique, que la chapelle Sixtine, mais embrassait l'ensemble des images produites d'après la fresque du plafond et la peinture de l'autel, en partant des premières estampes jusqu'aux premières photographies. Bernardine Barnes nous propose donc, dans un cadre strictement réservé aux œuvres du Florentin, un essai plus resserré dans le temps, une réflexion approfondie sur cette question de la diffusion et par conséquent de la lente prise de connaissance, sinon de conscience par les artistes, par les lettrés comme par toutes les personnes fascinées par l'activité artistique en Italie – à Rome en particulier –, d'une œuvre majeure de la Renaissance. Une œuvre qui ressortissait autant à l'architecture, à la sculpture, à la peinture qu'au

dessin exécuté pour lui-même. Une description aussi poussée fût-elle d'une œuvre pouvait-elle avoir un impact équivalent à son image multipliée à l'infini grâce aux procédés de la taille-douce ? Qui n'a pas souri à la lecture de Vasari quand, à propos du *Jugement dernier*, il annonce dans un premier temps qu'il est inutile d'entrer dans le détail de la composition puisqu'il en existe tant de grandes et de petites reproductions, et qu'ensuite il ne peut s'empêcher de la décrire... « perche se ne ritratte, e stampate tante, e grandi e piccole che e' non par necessario perdervi tempo a descriverla » (*Vita di Michelagnolo Buonarruoti*, Florence, édition Giunti, 1568). Il s'agit là d'une tension ordinaire entre texte et image que B. Barnes explore plus longuement. L'ouvrage se compose de sept chapitres dont on rend compte ainsi :

1. Les premières estampes tirées du carton de la *Bataille de Cascina*, la fresque destinée à la salle du Conseil au Palazzo Vecchio de Florence qui ne fut jamais achevée et qui n'est connue que par un dessin d'Aristotile da Sangallo et lesdites gravures, lesquelles ne traduisent que des fragments du carton. Il est d'ailleurs surprenant que l'on s'en soit tenu à ces cinq estampes, que les graveurs n'aient pas, morceau par morceau, traduit la totalité de la célèbre composition vite devenue pour tous les artistes un objet d'étude vénéré, le fameux *studio d'artefici*, pour reprendre les termes de Vasari. Il faut croire que tous ceux qui finirent par détenir un fragment de l'œuvre le conservaient jalousement.

Une remarque : viennent s'ajouter ici trois autres gravures de fragments de l'œuvre de Michel-Ange, des sujets ou des figures cette fois extraits soit du plafond soit de la grande peinture de l'autel de la chapelle Sixtine, *le Jugement dernier*. Ces détails avaient plutôt leur place dans les chapitres suivants consacrés respectivement à ces deux œuvres. Il faut en effet constater que l'immense fresque de la voûte n'est connue, elle aussi, du public que par morceaux, avant qu'Ambrogio Brambilla (1590) ne la projette sur cuivre, non pas d'après un dessin réalisé sur place mais d'après un relief en cire, traduction fantaisiste due à Giacomo Vivio qui réussit, si l'on peut dire, le prodige de réunir et le cycle du plafond et *le Jugement* sur un même espace et donc ensuite, grâce à Brambilla, sur une même feuille de papier.

2. Le dévoilement aux yeux d'un large public du plafond de la chapelle Sixtine. L'auteur nous montre avec beaucoup de science combien cette découverte fut lente et cette entreprise désordonnée puisqu'en somme, en 1600, malgré les réclamations et les tentatives réitérées de l'humaniste flamand Dominique Lampson auprès de Vasari, on ne disposait toujours pas d'une traduction complète et conforme du cycle. Les dessinateurs, comme les graveurs, ont-ils été désarmés devant l'ampleur et la difficulté de la tâche ? Ont-ils renoncé, intimidés face à l'imposante création de l'envoyé de Dieu sur terre ? Ou bien n'ont-ils pas rencontré d'éditeurs (ou de mécènes) suffisamment audacieux pour se lancer dans une telle aventure qui impliquait d'établir une importante réduction de l'œuvre et, en quelque sorte, une mise à plat du dessin de la voûte ainsi qu'une adaptation aux formats disponibles des cuivres ? Par comparaison, un tel travail appliqué aux deux fresques de la chambre de la Signature peintes par Raphaël n'aura pas semblé un objectif inaccessible à Giorgio Ghisi et à son éditeur anversois Jérôme Cock (1550). Et pourtant Bonasone, Vico, Beatrizet, Ghisi, Alberti ont ouvert la voie et fourni la preuve de leur capacité à interpréter graphiquement quelques morceaux choisis de la fresque. Toujours est-il qu'il faudra attendre la fin du XVIII^e siècle et la réalisation entreprise par Domenico Cunego pour jouir chez soi d'une « reproduction » convenable de la grandiose peinture.

3. Les interprétations des dessins, d'une part ceux appartenant à Tommaso de' Cavalieri, d'autre part ceux associés à Vittoria Colonna, auxquels sont adjoints des dessins illustrant divers sujets religieux destinés à des collaborateurs du maître. Malgré l'originalité de leur conception, leur haut degré de finition, mais la plupart sans arrière-plan défini, les dessins Colonna et Cavalieri – que l'on qualifie de dessins de présentation et dont les thèmes sont allégoriques – n'étaient pas destinés à être gravés, et par conséquent à sortir d'un

cercle étroit d'amis et de connaisseurs qui ne s'autorisaient jusqu'alors que leur réplique. L'auteur développe une bonne analyse du problème, insistant sur les compositions qui illustrent des thèmes bibliques, leurs variantes supposées à travers les différentes traductions gravées et leur inscription dans le cadre des tensions religieuses consécutives au mouvement de la Réforme et à la contre-offensive qui s'ensuivit. On peut s'accorder sur les variantes quand elles sont peu significatives, en revanche nous sommes plus réservé sur le maintien d'une attribution à Michel-Ange de la version gravée par Philippe Soye de la *Madone du Silence*, tant le dessin est éloigné de la composition initiale. Du reste, la gravure ne mentionne pas le nom du peintre...

4. « De l'espace privé au domaine public » traite des diverses traductions gravées du *Jugement dernier* et des fresques de la chapelle Pauline au palais du Vatican. L'intérêt pour l'œuvre dévoilée en 1541, intérêt redoublé par les polémiques qu'elle suscita, est presque immédiat chez les éditeurs d'estampes installés à Rome. La date précise de la première « reproduction » à grande échelle, sur onze cuivres par le Lorrain Nicolas de La Case, patronyme italianisé en Della Casa, est incertaine (à partir de 1543), mais, et l'auteur a raison de le souligner, la plus magistrale interprétation gravée du *Jugement* reste celle sortie des mains et du burin du Mantouan Giorgio Ghisi. Vasari l'appréciait, et, à n'en pas douter, elle l'aura aidé à préciser sa description de l'œuvre. C'est en tout cas, selon nous, la plus homogène bien que le découpage en dix cuivres ait pour effet d'isoler exagérément les grappes de figures et finisse par former, après leur assemblage, une composition beaucoup plus dilatée qu'elle n'est en réalité. En outre, comme le dit Pierre-Jean Mariette au cours du XVIII^e siècle, il faut en avoir une bonne épreuve, ce qui veut dire aussi un ensemble d'épreuves issues d'un même tirage, l'estampe étant très rare à trouver bien imprimée et sans être retouchée, ce qui prouve que son succès fut considérable. L'auteur fournit ici une analyse comparative très fine des différentes qualités des réductions et donc de la fidélité plus ou moins grande du dessin en regard de l'original comme du rendu sur le cuivre par les graveurs. On apprécie de même sa réflexion menée parallèlement sur la question des modèles utilisés par ceux-ci comme de leur connaissance réelle des lieux et donc des œuvres elles-mêmes renfermées dans cette chapelle si célèbre aujourd'hui et si fréquentée, mais d'un accès très limité à cette époque. Plus maniable et sans doute encore davantage multipliée que la traduction en plusieurs feuilles est la première version in-folio de ce *Jugement* due à Giulio Bonasone (1545-1546) qui, sa signature l'atteste, a travaillé *in situ* pour réaliser une réduction de l'œuvre. Le même problème se posait pour « reproduire » les deux fresques exécutées sur les parois d'une pièce réservée, ou presque, à l'usage privé : la chapelle Pauline. Dans ce cas, plus que dans d'autres, c'est de l'estampe que dépendait la connaissance de ces peintures par les artistes, par les amateurs comme par les historiens. B. Barnes suggère que Beatrizet, qui signe la *Conversion de Saül*, en aurait aussi réalisé le pendant, la *Crucifixion de Pierre*, planche ensuite copiée, sans se soucier du sens de l'œuvre, par Michele Lucchese et par G.-B. Cavalieri. Nous en doutons fort : il serait quand même extraordinaire qu'il ne subsiste dans le monde aucune épreuve tirée du burin du Lorrain.

Concurremment aux textes descriptifs de différents auteurs, la multiplication des versions gravées du *Jugement dernier* aura dans une très large mesure contribué à renforcer la renommée du peintre, *urbi et orbi*, dès la seconde moitié du XVI^e siècle, célébrité qui n'a alors d'égale que celle de Raphaël, étendue, entretenue elle aussi grâce aux estampes. L'œuvre constituait un modèle formel en même temps qu'une source de réflexion et de critique, davantage que le plafond compartimenté de la chapelle, lequel, on l'a vu, n'a été traduit que tardivement dans sa totalité – du plafond, les artistes s'inspiraient principalement des figures des *ignudi* et des prophètes par le biais des gravures disponibles, notamment la suite de soixante-douze figures gravée par Adamo Scultori. Aujourd'hui, n'est-ce pas le contraire ? Cela mériterait un sondage. La médiatisation de l'importante campagne de restauration du cycle de la voûte et la façon dont la publicité s'est emparée d'une

III. 1. Étienne Dupérac, *Cérémonie en présence du pape dans la chapelle Sixtine*. Rome, 1570 ou 1578. Eau-forte. 55,5 x 40,0 cm. BnF, Estampes. IFF 83.

scène telle que *La Création d'Adam* ont rendu plus « populaire » encore le nom de Michel-Ange, néanmoins son illustration du *Jugement* semble moins connue du public qu'elle ne l'était alors. L'effet de terreur de cet art ne fait-il plus battre le cœur des ignorants comme des gens avertis, pour reprendre la phrase grandiloquente de Vasari ? Ou bien la *terribilità* qui devait agir puissamment sur les esprits de cette époque garderait-elle encore son effet de vertige et d'épouvante ?

5. Les œuvres romaines de l'architecte à travers l'estampe. À l'exclusion de toute autre, c'est en effet l'activité menée par Michel-Ange dans ce domaine à Rome – principalement au palais Farnèse, au Capitole et à la basilique Saint-Pierre – que retiendront les graveurs, sinon les éditeurs. L'artiste rivalisant avec les modèles antiques, il est presque naturel de rencontrer les planches en question mêlées aux antiquités dans tous les exemplaires connus du fameux *Speculum Romanae Magnificentiae* formé à partir des années 1560 par le Franc-comtois Antoine Lafréry, le principal commanditaire de ces estampes, notamment auprès de Nicolas Beatrizet et d'Étienne Dupérac. Une remarque, à propos du piédestal de la statue équestre de Marc-Aurèle, place du Capitole : l'auteur écrit qu'il s'agit là du premier projet architectural reproduit par l'estampe, laquelle,

publiée par Lafréry, est signée du monogramme de Beatrizet et porte la date de 1548. C'est oublier l'estampe signée du nom de Salamanca et datée 1538, l'année même de l'installation de la sculpture. Certes l'inscription latine est différente de celle qui fut adoptée, elle rappelle l'événement et le don de Sixte IV, mais il s'agit bien du dessin de Michel-Ange, avant l'exécution de ladite inscription. Rappelons, comme B. Barnes, que Vasari, pour s'épargner une trop longue description du nouveau plan de Saint-Pierre, renvoie le lecteur aux estampes publiées peu de temps avant la deuxième édition de ses *Vite*.

6. Enfin les œuvres du sculpteur « taillées » dans le cuivre par différents graveurs. Il y a bien entendu de multiples raisons qui expliquent que seules quelques sculptures de l'artiste aient bénéficié d'une diffusion par l'intermédiaire de l'estampe : parmi celles-ci, leur localisation en dehors de Rome, pour beaucoup leur aspect inachevé et, moins pertinente, leur célébrité ou leur fréquentation familière par le public. Il y a aussi, dans certains cas, la question de la nudité, qui selon B. Barnes, n'était pas un obstacle. C'est juste ! Pas davantage que les figures du *Jugement dernier*. Il faut pourtant noter que Beatrizet comme Matham couvrent largement les nudités dans leurs interprétations respectives du *Christ ressuscité* de l'église Santa Maria sopra Minerva. Ainsi deux œuvres que la population croisait régulièrement : le *David* de Florence et la *Madone de Bruges* – laquelle aurait pourtant pu être exploitée par un Jérôme Cock à Anvers par exemple, empressé à éditer les œuvres venues d'Italie –, n'auront-elles pas eu cet honneur. La tri-dimensionnalité de ces ouvrages constitue-t-elle un véritable écueil ? Des graveurs avaient déjà fourni, dès le début du XVI^e siècle, de beaux exemples d'interprétation de rondes-bosses ou de bas-reliefs, mais il s'agissait d'œuvres de l'Antiquité. Le premier problème que rencontre le dessinateur, c'est celui du choix de l'angle de vue, et aucun d'eux n'aura encore adopté la solution qui consiste à multiplier ces angles afin de rendre compte de l'inscription dans l'espace de la sculpture, comme allait le faire magistralement Jan Muller avec les sculptures d'Adrian de Vries à la fin du siècle. On constate par exemple qu'aucune des différentes gravures exécutées d'après la *Pietà*, qui pourtant se présente frontalement, n'offre la même vision de ce chef-d'œuvre. Au moins en respectent-elles l'orientation, ce qui est moins attendu qu'on ne le pense généralement. Tous ceux qui étudient l'estampe sont amenés à se poser cette question de la fidélité envers l'œuvre originale, et naturellement celle-ci court tout au long du livre de B. Barnes. Habitues que nous sommes à la reproduction photographique, on reste parfois frappés de la désinvolture ou de la liberté avec laquelle les graveurs peuvent traduire les œuvres dans le cuivre. S'agissant de Michel-Ange, il faut observer que la dévotion envers ses ouvrages qui transparait dans les écrits de Condivi ou de Vasari n'était pas aussi poussée chez les graveurs. Il en va des dessins et des peintures comme des sculptures, mais pour ces dernières cette question prend un autre relief : l'inversion par rapport à l'original, par exemple, y paraît moins recevable. Surtout, il faut souligner le contresens fait par la plupart des graveurs lorsqu'ils insèrent dans des paysages ses marbres – ils procédaient également ainsi avec les dessins –, alors même que l'art de Michel-Ange se déploie indépendamment de tout « décorum », qu'il a pour seul objet et pour seul sujet la figure humaine ; que des paysages, des arbres, des constructions, « ne anche certe varietà, e vaghezze dell' arte », l'artiste ne s'occupait pas. « Non voleva abassare quel suo grande ingegno in simil cose » (Vasari, *ibid.*). L'on relève pourtant de belles réussites d'adaptation de cette sorte : ainsi les gravures dues à Cherubino Alberti. Il est vrai que ce graveur, qui est aussi un peintre, s'approprie de façon très singulière les figures du maître florentin. Il y a une économie propre de l'estampe qui est fortement déterminée par une contrainte à la fois éditoriale et commerciale, mais il faut aussi compter avec la fantaisie des graveurs qui pouvaient à l'occasion compléter les parties manquantes ou inachevées d'une œuvre.

7. Avant une brève conclusion, l'auteur nous offre dans cet ultime chapitre une rapide mais très utile synthèse sur l'usage de l'image imprimée par les auteurs qui ont décrit la vie et les œuvres du maître florentin au cours du XVI^e siècle, soulignant simultanément le rôle concurrentiel qu'elle pouvait jouer vis-à-vis du texte imprimé.

C'est bien entendu encore Vasari qui se trouve au centre de cet exposé. Vasari, qui cultivait une longue amitié avec l'artiste, avait une connaissance directe de la plupart des créations de celui-ci mais palliait les défauts de sa mémoire grâce à des dessins mais aussi aux estampes disponibles. Il n'aurait cependant jamais eu l'intention d'illustrer ses *Vite*. Cela étant, le texte gardait le premier rôle. Même si, comme l'écrivait Vasari, à propos du *Jugement*, « la multitude des figures, la *terribilità* et la grandeur de l'œuvre ne se peuvent décrire », il restait indispensable, pas seulement parce que nombre d'ouvrages n'étaient pas « reproduits » par l'image et qu'une description s'imposait, mais parce qu'une image d'une œuvre n'est qu'une image. Pour faire connaître une œuvre dans toutes ses composantes, pour en faire comprendre la nature et l'originalité, pour en mesurer la signification, pour faire partager son appréciation et son enthousiasme ou exprimer ses réserves à son égard, les auteurs conservaient leurs prérogatives. Gardant la maîtrise de leur sens critique, ils n'abdiquaient pas devant « la reproduction » aussi bonne et respectable soit-elle. Ne sommes-nous pas dans la même position ? Charles de Tolnay, l'éminent connaisseur de l'œuvre de Michel-Ange, décrit longuement les œuvres, bien qu'il dispose d'un appareil autrement plus important et plus fiable de reproductions photographiques. On pourrait ainsi résumer, quoique maladroitement, le propos de l'auteur qui explore cette tension qui n'est d'ailleurs pas propre au XVI^e siècle : entre voir et décrire, entre regarder et lire, entre image et texte, un équilibre s'instaure progressivement. De ces composantes de l'histoire de l'art, le texte et l'image, laquelle aura contribué et contribuera le mieux à la connaissance et à la compréhension de l'œuvre de l'artiste ?

Faisant suite à cet essai remarquable à tous égards, une *checklist* (141 numéros, auxquels il faut ajouter les copies) vient clore l'ouvrage. Elle constitue en quelque sorte un catalogue des estampes gravées d'après l'artiste tout au long du XVI^e siècle, aussi bien en Italie, en Flandre qu'en France, selon un regroupement par domaine d'activité : les peintures, les sculptures, l'architecture ainsi que les dessins du maître florentin. L'auteur l'annonce, ce catalogue ne prétend pas être complet, et l'on pourrait effectivement y ajouter des pièces, notamment des copies. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un catalogue au sens où on l'entend aujourd'hui, puisque les notices en sont minimales et que toutes les estampes ne sont pas reproduites. On ne peut que souscrire à un tel complément au livre, complément attendu, indispensable au demeurant, d'autant que ce travail n'avait pas été renouvelé depuis celui entrepris par Mario Rotili en 1964, auquel s'ajoutait bien entendu l'autre catalogue d'exposition ci-dessus mentionné consacré à la chapelle Sixtine – on aurait d'ailleurs souhaité savoir si toutes les planches de cette *checklist* se trouvaient ou non mentionnées par cet érudit, afin de mesurer l'évolution entre ces deux listes. Si, donc, les spécialistes de l'estampe applaudissent, ils seront en revanche quelque peu déçus par les références, extrêmement diverses, qui accompagnent chacune des pièces retenues par B. Barnes. Aussi basiques soient-elles, leur choix et le principe même qui les régit obéissent ici à une logique qui nous échappe. Sont-elles fournies afin de permettre au lecteur de retrouver une reproduction de l'estampe ? Apparemment non ! Prévalent, bien entendu, les références au *Peintre-Graveur* de Bartsch et au répertoire *Hollstein*, puis, entre autres, au catalogue *La Sistina riprodotta*. C'est le cas pour un grand nombre de ces estampes. Certaines planches bénéficient en plus d'un renvoi au catalogue de référence de l'œuvre du graveur, mais d'autres non : ainsi le n° 115 pour lequel le renvoi à Bartsch est d'ailleurs oublié, ainsi les excellentes gravures de Cort, graveur qui, certes, est traité par Bartsch, mais qui a désormais son catalogue accompli dans la série *The New Hollstein* (n° 123 à 125). *Idem* pour les pièces gravées par Jacob Matham (117, 120). Dans le cas de Ghisi, tout en rappelant Bartsch, il eût été préférable de renvoyer – à l'instar des estampes des Scultori – au plus récent catalogue établi par Paolo Bellini plutôt qu'à celui, plus ancien, de Boorsch et Lewis. S'agissant de Giovanni Battista Cavalieri, l'auteur renvoie à l'ouvrage de Pizzamano pour certains numéros, mais pas pour d'autres : ceux-ci ne seraient-ils pas mentionnés par ce catalo-

graphe ? Plus curieux, certaines pièces apparaissent sans aucune référence, elles peuvent alors être localisées, mais cela reste exceptionnel : ainsi les numéros 9, 16, 17, 21, 30, 76, 106, 118, entre autres. Une copie de la planche de Beatrizet, *Le Christ et la Samaritaine* (n° 103c) est par exemple repérée au département des Estampes. Pourquoi celle-ci, pourquoi pas d'autres, notamment celles décrites sous les numéros 81a, 81b, 84a, 118, 135 a. Ailleurs, on cite *l'Inventaire du fonds français de la Bibliothèque nationale* (IFF) pour une planche de Niccolò Della Casa, mais pas pour celle de Léonard Gaultier (et non Gualtier). Woeirot et Dupérac pouvaient aussi bénéficier d'un renvoi à l'IFF, référence plus récente et plus complète que le catalogue de Robert-Dumesnil. Il est en outre regrettable qu'à l'occasion de ce travail l'on n'ait pu faire la distinction entre copie et épreuves de deux états différents (n° 129, 135a). Ces dernières constatations laissent penser que l'auteur connaît peu ou très mal les collections du département des Estampes de la Bibliothèque nationale de France dont la consultation approfondie permettrait certainement de résoudre quelques problèmes. Dans un cas au moins, on peut aussi contester la coupure chronologique arbitraire qui veut que l'on écarte la gravure que Philippe Thomassin ajoute à la suite des quatre *ignudi* signés par Cherubino Alberti (1573-1575) au moment où il la réédite, au début du siècle suivant.

Un dernier point. B. Barnes rappelle que Passerini (1875) est le premier auteur à s'être penché sur cette question et à avoir établi une sorte de premier inventaire des œuvres gravées d'après Michel-Ange. C'est exact si l'on s'en tient aux études imprimées, c'est inexact dans le cas contraire. En effet, le premier historien à avoir rédigé une table des estampes gravées d'après l'artiste n'est autre que Pierre-Jean Mariette dans le cadre des collections du prince Eugène de Savoie à Vienne. Il convient toujours de revenir à cette source, puisqu'il faut le rappeler, Mariette a organisé et décrit la collection de Vienne (début du XVIII^e siècle), et que c'est sur cette collection et sur le travail du connaisseur que se fonde en priorité Barstch pour rédiger son *Peintre-Graveur*, ouvrage sur lequel, à leur tour, s'appuient tous les catalographes successifs. Le « brouillon » de cette table fait partie de ses *Notes manuscrites* conservées à la Réserve du département des Estampes. Sa lecture est du plus grand intérêt car, outre la liste des planches décrites, soit environ quatre-vingts numéros (non comprises les gravures relevant de l'œuvre architectural), Mariette a, en marge de son manuscrit, comme à son habitude et au fil du temps, ajouté de nombreuses remarques, des réflexions et des précisions relatives à ces gravures et à l'œuvre de Michel-Ange qu'il semble d'ailleurs ne connaître, dans un premier temps et principalement pour la partie romaine, qu'imparfaitement et par l'intermédiaire des estampes, si l'on juge par les erreurs et les imprécisions concernant la localisation de certains sujets. D'où viennent par exemple les attributions des planches anonymes au graveur Philippe Soye ou à G. B. Cavalieri, ou encore E. Vico, sinon des suggestions de Mariette ? Les avis, les commentaires, les appréciations du marchand, du connaisseur comme du collectionneur du XVIII^e siècle sur les estampes nous éclairent toujours. Deux exemples : il attribue l'exécution du *Bacchus Galli* (planche anonyme signée du seul nom de Michel-Ange) à Domenico del Barbieri, tandis que B. Barnes, suivant Tolnay, la donne à Cornelis Bos d'après un dessin de M. van Heemskerck. Quant au *Christ tenant sa croix* dont il était question plus haut, relevons son avis, puisque B. Barnes nous fait part du sien, semblant préférer la version Matham à la version Beatrizet : « La pièce est parfaitement bien gravée [par J. Matham], mais elle n'imité en aucune manière le grand goût de dessiner de l'auteur, il y est converti en un goût flamand qui le rend absolument meconnoissable. » En parallèle, la planche de Beatrizet, « quoique plus fidèle n'est guère meilleure ».

Si un éditeur avait la bonne idée de faire traduire et de publier cet ouvrage en langue française – ce que l'on ne peut que souhaiter –, il conviendrait de reprendre cette *checklist* afin de la réviser, de l'amender et de l'augmenter autant que faire se pourrait.