

« tutto quest'ordine con più ornamento » : la pensée ornementale de Michel-Ange

"tutto quest'ordine con più ornamento": Michelangelo's Ornamental Thinking

Lizzie Boubli



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1937>

DOI : [10.4000/imagesrevues.1937](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1937)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Lizzie Boubli, « « tutto quest'ordine con più ornamento » : la pensée ornementale de Michel-Ange », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 05 septembre 2012, consulté le 05 février 2024.
URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1937> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1937>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« tutto quest'ordine con più ornamento » : la pensée ornementale de Michel-Ange

"tutto quest'ordine con più ornamento": Michelangelo's Ornamental Thinking

Lizzie Boubli

1 La bibliographie sur Michel-Ange (1475-1564) est immense¹. Elle traite de tous les aspects de sa vie, confronte diverses interprétations de son œuvre et de ses relations avec les humanistes et amis, théologiens et réformateurs impliqués dans la conception des programmes. Elle précise souvent les conflits qui l'opposèrent à ses commanditaires. Dans le cas exemplaire du Tombeau de Jules II, les interventions incessantes des héritiers du pape en aggravèrent les retards et diverses contraintes nuisirent à la cohérence du monument. Ornement et ornementation sont bien perçus comme des facteurs essentiels à la compréhension de l'œuvre. Leur distribution dans les différents projets, menés à terme ou non, est évidemment prise en compte dans chaque nouvelle interprétation. Pourtant, on ne dispose aujourd'hui encore que de la thèse, déjà ancienne, d'Andreas Prater². Elle s'attachait à la place de l'ornement dans la Chapelle Médicis à Florence et elle y abordait sa portée symbolique, apport principal de Michel-Ange en ce champ.



2 Interroger la place de l'ornement convoque d'emblée l'objet principal de l'œuvre : la figure humaine. Sa vie durant, l'artiste a instauré un dialogue entre les deux. Il semble même qu'on puisse faire résonner les recherches sur la forme et une profonde

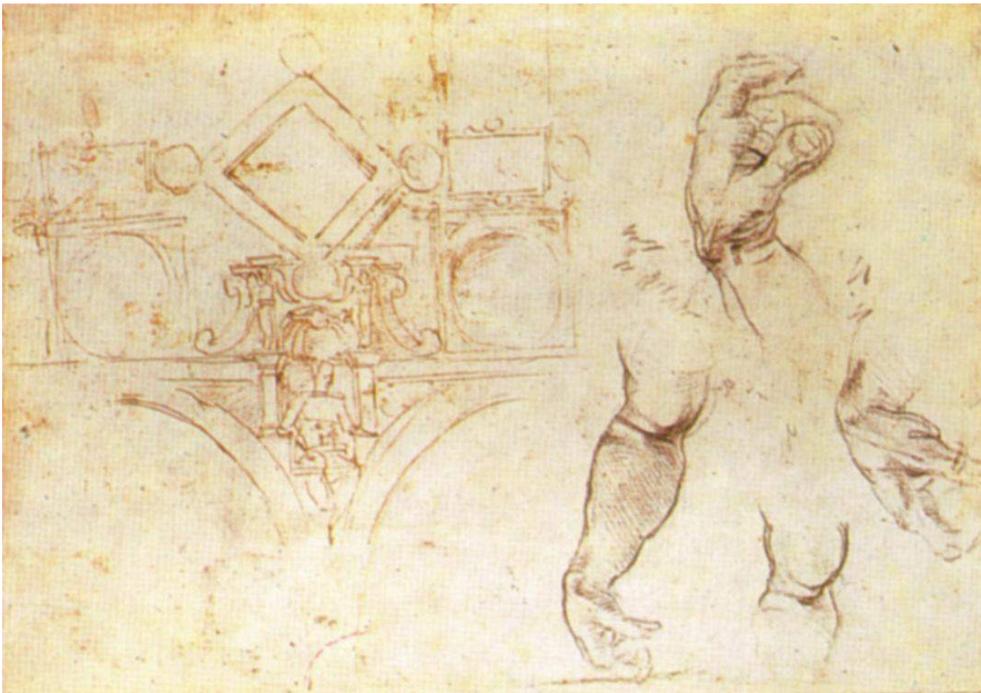
aspiration à concilier les contraires en même temps que l'artiste cherchait toujours mieux à dominer les techniques et modes d'expression dans les trois arts majeurs. L'ornement appartient à tous les champs terminologiques au sens propre et au sens figuré. Il se décline en une grammaire décorative intégrée à la structure profonde. Il maintient une forte présence plastique et contribue ainsi à la dimension symbolique de l'œuvre : il serait donc ornementation au sens décoratif mais il devient opératoire en tant qu'ornementalité dans les dernières années quand Michel-Ange s'en désintéresse, à partir de 1550, pour privilégier définitivement la figure humaine. Avant la dernière décennie, l'ornement manifeste une réelle présence par son efficacité signifiante. Cette fonction est si fondamentale et persistante qu'elle requerrait une analyse sémiologique, envisageable à condition de relier les dispositifs ornementaux aux figures et à leur interaction³. La représentation du corps s'inscrivait dans le contexte d'une culture humaniste qui proposait une série de valeurs nouvelles. Elle reposait, grâce au réseau de lettrés et aux liens étroits tissés avec les artistes, sur la puissance créatrice de l'homme. La formation des savants avait déjà suscité une série d'écrits de première importance (Cristoforo Landino, Pic de La Mirandole, Marsile Ficin, etc.) durant les années de formation de Michel-Ange dans le dernier quart du Quattrocento. Son amitié avec plusieurs d'entre eux nourrit son habileté à manier les correspondances entre les différents niveaux de lecture et d'interprétation.

- 3 Pour autant l'ornement y occupe une place bien déterminée et interroge sur sa réelle fonction dans les projets. Les diverses versions pour le Tombeau de Jules II en sont le meilleur exemple. Elles démontrent combien de difficultés se sont immiscées dans chaque présentation aux héritiers de Jules II au point de peser sur le dernier projet réalisé plus de trente ans plus tard. Le sens symbolique de l'ornement s'affaiblit et atténue ainsi l'efficacité signifiante de l'ensemble. Dans tous les projets précédents, il était intégré à la création d'un sens symbolique et aux diverses correspondances iconologiques de chaque registre. À partir du moment où il ne contribuait plus vraiment à porter une partie du message symbolique disposé sur l'intégralité d'un projet, réalisé ou non, l'ornement perdait sa portée. Le dernier état du Tombeau de Jules II (fig. 14) remploie des motifs décoratifs inventés depuis longtemps sans renouveler les innovations si riches de sens et d'analogies entre les cultures antique et moderne des premiers projets connus. À rebours, ces inventions nous éclairent sur l'évolution spirituelle de l'artiste, nous mettent face à une position idéale de sa conception ornementale et rompent avec les conventions du dispositif décoratif en introduisant exclusivement des figures allégoriques sans renoncer à une hiérarchie symbolique (série des Esclaves) dans la version de 1513 (fig. 11-fig. 12), déjà moins ornée de figures intermédiaires (génies, victoires, vertus) que le projet original. Certainement imprégnée d'une pensée néoplatonicienne du divin, le sens allégorique donné la figure humaine s'accorde sans conflit, se confond même parfois avec une disposition ornementale. On peut donc en mesurer son importance puisque l'ornement est omniprésent dans la plupart des projets connus et des œuvres marquantes. La conciliation entre paganisme et christianisme advient grâce à cette correspondance profonde entre tous les registres sans isoler les thématiques intégrées au sens général. De l'ornementation décorative à l'intégration de la forme humaine, toutes les catégories s'articulent ainsi avec la structure de l'ensemble pendant les années de la création du programme de la Chapelle Sixtine et des premiers projets pour le tombeau de Jules II.

- 4 L'adaptabilité de l'ornement au contexte est, avec l'équilibre entre paganisme et christianisme, l'empreinte la plus marquante du complexe architectural repensé autour de l'église de San Lorenzo à Florence. La commande des Tombeaux des Magnifiques dans la Nouvelle Sacristie inaugure une phase de maturation dans l'ornementation. Le sens symbolique que l'ornement recouvrait sur la voûte de la Chapelle Sixtine se plie aux métamorphoses avec plus d'aisance encore. La série des masques infernaux et les déplacements opérés dans l'usage d'une grammaire ornementale commune donnent un aspect plus sculptural à l'architecture des monuments sans modifier la hiérarchie de l'ordre architectonique. Un renversement s'opère plus ouvertement à la Bibliothèque Laurentienne : l'ornement fait corps avec l'enroulement de la rampe de l'escalier dans le vestibule d'entrée. Sous sa forme décorative, il apparaît de façon épisodique mais il traverse les lignes de force des éléments architectoniques et s'unit avec eux dans les intersections. Il est devenu suffisamment puissant dans son dessin curviligne pour imposer sa très forte empreinte et accentuer ainsi l'effet sculptural de l'entrée. La capacité des ornements à se métamorphoser atteint son paroxysme si on voit dans l'escalier du vestibule de la Bibliothèque Laurentienne une forme ornementale où les fonctions les plus diverses, et même incompatibles, sont ici réunies. Cet espace serait proprement ornemental puisque la suggestion de sa permutation imprime sa forme à l'escalier en lui octroyant les attributs d'un élément naturel en mouvement, et non d'un artefact. L'adaptabilité de l'ornement se développe dans un esprit de transversalité, condensé en un seul lieu, probablement le plus représentatif des usages explorés par Michel-Ange dans les décennies de la maturité entre 1520 et 1540.

La place de la tradition ornementale dans le projet originel pour la Chapelle Sixtine

Fig. 1

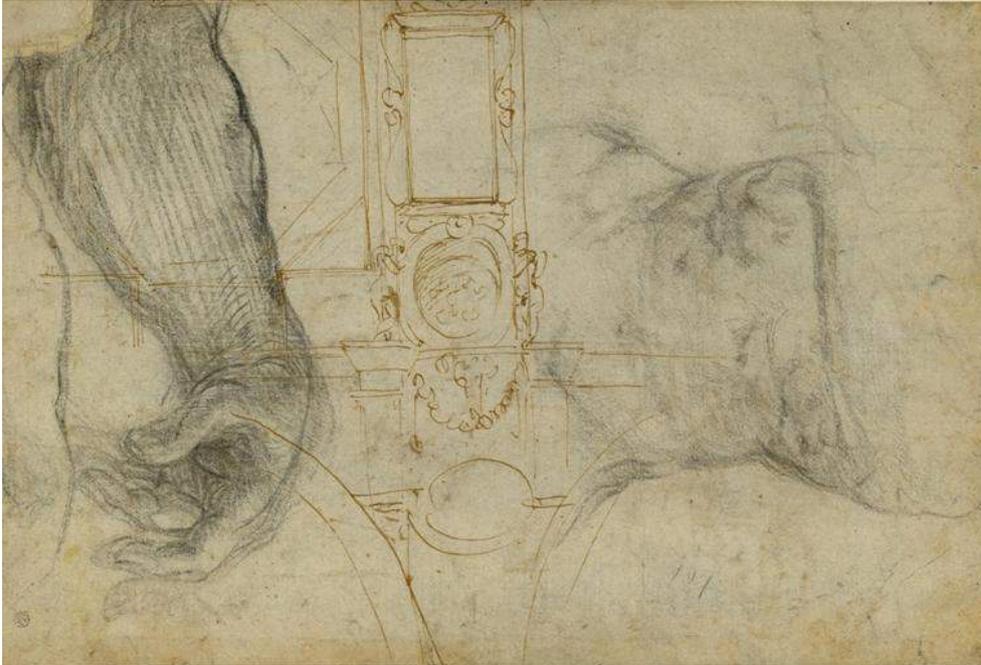


Michel-Ange Buonarroti, *Schéma pour la voûte de la Chapelle Sixtine et études pour un bras*, plume et encre brune, sur pointe de métal ; pierre noire pour le dessin des bras, vers 1508, Londres, The British Museum (Inventaire1859-6-25-567)

- 5 L'hégémonie de la forme humaine est à l'origine du changement de programme de la voûte de la Chapelle Sixtine. La *Création d'Adam* (fig. 5) fut sans doute le premier compartiment tiré de la *Genèse* conçu par Michel-Ange. La connivence de toute représentation avec la figure humaine serait donc le premier moteur dans la structuration du programme iconographique. Mais on connaît fort mal la phase primitive du projet inventé par Michel-Ange avec les contraintes imposées par la signature du contrat et l'établissement d'une iconographie conçue selon des schémas décoratifs compartimentés. Le premier projet connu (Londres, British Museum) (fig. 1) privilégiait apparemment une structure ornementale au détriment de la figure humaine et de la composition d'histoire. Il s'agissait en fait de chercher un schéma adéquat d'alternance entre les différents compartiments. Michel-Ange y expérimentait à l'évidence une structure où s'enchevêtraient des figures géométriques relativement simples (rectangles, losanges, cercles) étudiées en association avec les éléments décoratifs disposés à des places stratégiques (entre les arcatures de la voûte) et prolongées par une figure humaine elle-même dessinée avec brièveté, une façon habituelle pour l'artiste dans ce type de dessin de première pensée qu'on retrouve peu après, vers 1511, avec des traits épurés comparables dans le carnet d'Oxford (The Ashmolean Museum). Cette ébauche dut être suivie d'innombrables pensées et idées (*pensieri* et *concetti*), esquisses et compositions plus élaborées pour le schéma de la voûte, encore sommaires mais corrigeant progressivement les erreurs tout en ponctuant les changements d'idées. La feuille heureusement épargnée ne décrit pas vraiment un complexe décoratif au sens où on l'entend couramment, c'est-à-dire une structure ou un ordre dominés par l'ornemental étudié par Aloïs Riegl. Ce projet primitif prolongeait la tradition instituée dans les décorations des plafonds et des voûtes d'Italie Centrale (Toscane, Ombrie, Latium) à la fin du Quattrocento mais il

contient déjà certains schémas de base pour les fresques centrales tirées de la *Genèse* et quelques motifs annonciateurs de la structure définitive de la fresque, stipulés par les clauses du contrat de 1508, aujourd'hui perdu, mais probablement matérialisé par un dessin de présentation. On sait que le changement de programme fut proposé au pape par Michel-Ange lui-même en raison de la « pauvreté » (pour reprendre le terme de la lettre de 1523) de ce premier projet.

Fig. 2



Michel-Ange Buonarroti, *Schéma pour la voûte de la Chapelle Sixtine et études pour un bras*, Plume et encre brune, sur trace de stylet, pierre noire pour le dessin des bras, vers 1508, Detroit, Detroit Institute of Arts

- 6 Cependant, même si ce dessin déployait des formes ornementales au sens d'une grammaire décorative, Michel-Ange privilégiait le travail sur les axes principaux de la structure qui déterminaient tout le reste, le contenu des compartiments et les signes graphiques identifiables avec les personnages et les allégories. Il les détaille afin d'ajouter les précisions nécessaires pour les surfaces ombrées et leur contraste avec la plasticité des figures d'apôtres, initialement prévues sur les culs-de-lampe. Une feuille postérieure (Londres, The British Museum) (fig. 3) présente le premier changement de programme en suivant l'agencement définitif dans la répartition des alternances entre ornements et figures. L'armature de la voûte avec l'imbrication des pendentifs y est déjà tracée dans ses grandes lignes selon un schéma très condensé pour les compartiments centraux, sans indication du moindre détail. Ce projet est un des premiers dessins connus matérialisant le changement de programme. Il se place donc à une phase déjà avancée, et non au début du travail d'invention⁴. Ces précisions et ces notations abrégées devaient aussi servir à guider l'artiste lui-même dans l'examen du rapport avec l'échelle réelle de l'immense surface à peindre.

Fig. 3



Michel-Ange Buonarroti, Schéma de la voûte de la Chapelle Sixtine (en bas, à gauche) ; Étude de main et d'une Sibylle, Pierre noire sur papier beige pour les compartiments et pendentifs, vers 1508-1509, Londres, The British Museum, Inventaire 1887-5-2-118 verso

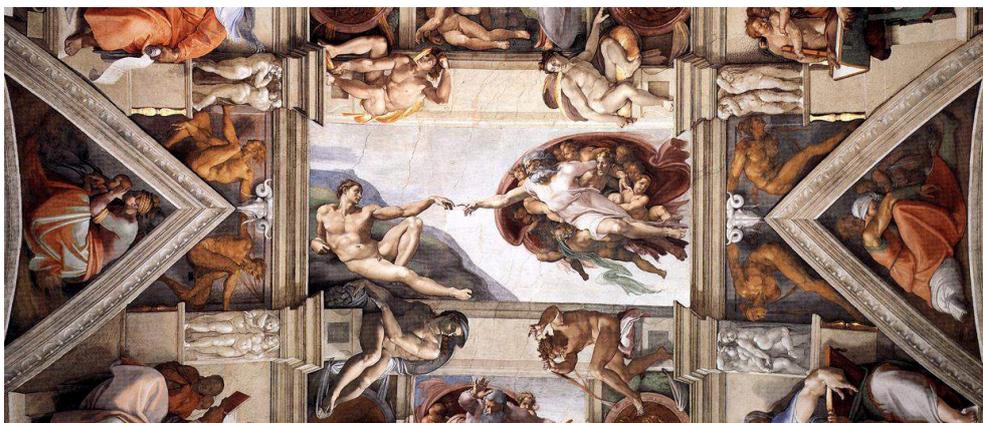
- 7 On peut supposer que le premier *concetto* avec les figures géométriques (fig. 1) coïncidait avec l'insatisfaction dont Michel-Ange fit part, en 1523, à son agent romain Giovan Francesco Fattucci : il jugeait ce premier résultat comme une « piètre chose » (*chosa povera*) et obtint du pape l'autorisation de concevoir et d'entreprendre un autre projet. Le résultat en cause avait pour défaut d'accorder trop d'importance aux ornements « avec les douze apôtres dans les lunettes, le reste étant destiné à une répartition de l'espace pour y mettre des ornements, comme c'est l'usage. »⁵ Le fait que Michel-Ange trouvât le décor trop pauvre correspondait à son grand intérêt pour la figure humaine et à sa facilité d'adaptation dans l'enchaînement d'une composition d'histoire, ce qu'il avait déjà prouvé dans les premières sculptures florentines (*Bataille des Centaures*, Florence, Casa Buonarroti) et surtout dans le projet pour la *Bataille de Cascina* (laissé inachevé à l'état de carton de la partie centrale ; 1504-1505). Un décor trop dépouillé n'était pas non plus assez explicite sur le plan doctrinal pour que Jules II invitât Michel-Ange à proposer un changement de programme plus approprié à l'ambition d'affirmer la puissance de l'Église et du pouvoir pontifical au sein de la chrétienté.

Fig. 4



Michel-Ange Buonarroti, Voûte de la Chapelle Sixtine : *Le péché originel et Adam et Ève chassés du paradis*, fresque, 1508-1512, Palais du Vatican, Chapelle Sixtine

Fig. 5



Michel-Ange Buonarroti, Voûte de la Chapelle Sixtine : *La Création d'Adam*, fresque, 1508-1512, Palais du Vatican, Chapelle Sixtine

- 8 Le projet primitif, aujourd'hui connu en partie grâce aux deux dessins du British Museum (fig. 1) et du Detroit Institute of Arts (fig. 2), semblait même dépassé dans l'esprit de l'artiste car le tracé du schéma architectural y est voilé (fig. 2) ou bien dissocié (fig. 1) par de premières études déjà assez élaborées, préparatoires pour le bras d'Adam dans le compartiment de la *Création d'Adam*⁶. Ces premières esquisses sont presque annulées et gommées au profit du nouveau programme. On n'insistera pas ici sur l'intervalle chronologique entre ces deux dessins d'une conception différente mais leur probable réalisation simultanée, ou du moins très rapprochée⁷, laisse entrevoir combien Michel-Ange avait en tête d'accomplir un projet autrement plus sophistiqué et se mit à la tâche très rapidement, une fois reçu l'accord du pape. Le second projet

(fig. 2) structuré selon l'ossature de la voûte témoigne de l'avancée des travaux, probablement peu de temps après cette approbation. Cela notifierait combien un projet de décoration presque entièrement imparté à un schéma ornemental ou « plein d'ornements » (« *ripieno d'adornamenti* ») ne séduisait guère l'artiste, alors en pleine force de l'âge, maître de la difficile technique de la fresque sur l'enduit frais et de l'art du dessin, peu d'années après le projet pour la *Bataille de Cascina* (1504-1505) et fort impatient de prouver une fois encore ses capacités à entreprendre des œuvres de grande envergure.

La Chapelle Sixtine : un changement radical face à la tradition ornementale

Fig. 6



Bernardino Pinturicchio, Voûte, fresque, vers 1492-1493, Salle des Sibylles, Appartement Borgia, Cité du Vatican, Musées du Vatican

- 9 Cette attitude critique de l'artiste nous indique combien ce genre d'ensembles décoratifs, où l'ornement occupait une place de choix dans un relatif équilibre avec les figures ou à leur détriment, appartenait à une tradition picturale bien établie dans les cours italiennes au moins depuis le Trecento (Milan, Venise, Mantoue, Urbino, Florence, Sienne, etc.). Alors que Michel-Ange avait déjà commencé à peindre la voûte de la Chapelle Sixtine, Bernardino Pinturicchio décorait la voûte de l'église de Santa Maria del Popolo (1509-1510) (fig. 8) sur le thème du *Couronnement de la Vierge* à la suite d'une autre commande de Jules II. Les ornements alternent avec les compartiments de figures. Dernière œuvre magistrale de Pinturicchio, la voûte parvenait à une solution parallèle à la structure inventée par Raphaël pour la voûte de la Chambre de la Signature (fig. 9) au même moment (1509-1510) sans qu'on soit assuré d'un apport mutuel à cette date. Elle contient une iconographie des Sibylles commune au programme de la Chapelle Sixtine, à peine commencée. La voûte du chœur de Santa

Maria del Popolo présentait une actualisation de la longue expérience des décorations ornementales. Il est remarquable que Pinturicchio continua à en modifier la structure en y incorporant des solutions nouvellement inventées et, donc, en actualise sans cesse sa propre expérience. Si la voûte de l'église romaine reprend certains motifs contemporains, elle prolonge en la développant la voûte peinte de la Bibliothèque Piccolomini (1502-1503) (fig. 7), bâtie sur le flanc nord-est de la cathédrale de Sienne dont l'alternance des compartiments historiés avec les frises géométriques se fondait sur le modèle des ornements de la Domus Aurea. L'agencement de ce vaste ensemble en diffère à cause de l'emboîtement des figures géométriques les unes dans les autres. Les solutions inventées par Pinturicchio attestent de l'amplitude des possibilités qu'il pouvait déployer dans la variété du répertoire ornemental et la structure. À chaque commande, il adaptait une étroite correspondance iconographique avec le schéma structurel de la voûte. La place de l'ornementation est plus circonscrite dans l'appartement Borgia (Salle des Saints et Salle des Sibylles ; vers 1492-1493) (fig. 6) et apporte ainsi une autre solution à l'équilibre entre l'espace des figures et l'ornementation qui a pour fonction de souligner surtout les nervures des voûtes.

Fig. 7



Bernardino Pinturicchio, Bibliothèque Piccolomini, Voûte, fresque, 1502-1503, Sienne, Cathédrale

- 10 Face à cette tradition ornementale toujours vigoureuse et toujours capable de se renouveler dans les premières décennies du XVI^e siècle, le changement souhaité par Michel-Ange avait quelque chose de plus radical. L'enchaînement de l'ornement à la figure s'y opposait et dépassait de très loin la continuité souhaitée par le pape avec la décoration à fresque le long des murs de la Chapelle (1481-1483), entreprise sous Sixte IV par quelques-uns des peintres les plus renommés du Quattrocento (Pinturicchio, Signorelli, Bernardino della Gatta, Pérugin, Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo

Rosselli). Ce changement radical concernait moins le programme iconographique, en dépit de toutes les nouveautés et correspondances introduites en fonction des fresques des murs, que le fait de rompre avec la tradition par un programme où la composition d'histoire se déroulait sur une échelle gigantesque, soit une surface au moins deux fois plus vaste que la *Bataille de Cascina* et la *Bataille d'Anghiari* réunies.

Fig. 8



Bernardino Pinturicchio, Voûte du chœur, fresque, 1509-1510, Rome, Santa Maria del Popolo

- 11 La substitution des compositions d'histoire agencées suivant une imbrication complexe entre les différents registres entraîne un changement de la place de l'ornement. Il s'y déploie selon les critères déjà retenus dans les deux seules traces du projet primitif. Les encadrements ovales entourant les compartiments rectangulaires (des futures histoires) furent alors remplacés par les *Ignudi* disposés entre les médaillons en camaïeu. Le maintien de ce groupe, tout au moins dans son principe, est un point de repère dans la transition entre le projet primitif et la solution adoptée. Michel-Ange subordonne le motif de la guirlande à la masse puissante des *Ignudi* (fig. 4-fig. 5), dispose de façon éclairante la guirlande et le bucrane déjà présents sur le dessin de Detroit (fig. 2) et déplace simplement les bucranes en leur conférant une fonction rythmique entre *putti* et figures monochromes au niveau des Prophètes et Sibylles (fig. 4-fig. 5). Ce premier projet dessiné (fig. 2), le plus proche de l'agencement définitif, ne fut donc pas perdu. Il a même renforcé le jeu illusionniste entre ornements feints et écoinçons bien réels de la structure architecturale. On peut ainsi mesurer combien chaque idée, même secondaire, prit une autre tournure seulement en intervertissant la place de motifs ornementaux tout à fait annexes en apparence mais agissants sur l'agencement structurel de la Chapelle, lors de sa mise en place définitive. Le projet

initial ordonné par Jules II eut donc une suite dans le fait que les ornements furent intégrés certes avec parcimonie, mais dans leur intégralité.

Fig. 9



Raphaël et Il Sodoma, Voûte, Chambre de la Signature, fresque, 1509-1510, Cité du Vatican, Musées du Vatican

- 12 Les propos de Michel-Ange laissent transparaître une insatisfaction à l'égard de l'ornement et des usages qu'il pouvait en faire à cause de l'effet peu convaincant qui en résultait dans une œuvre créée au prix de tant d'effort d'imagination et d'invention⁸. Les quelques dessins évoqués a posteriori, en 1523, dans ses deux lettres à son ami Giovan Francesco Fattucci, sont le souvenir encore vif de ce premier choix fondé sur la tradition des décorations ornementales comparables à celles de Pinturicchio. Ils émanent aussi d'un profond désir de trouver une solution plus riche où les possibilités d'adaptation des motifs ornementaux répondraient au programme doctrinal tout aussi cohérent et complexe grâce à l'emboîtement des niveaux de lecture.

Fig. 10

Michel-Ange Buonarroti, *Tondo Doni*, tempera sur bois, vers 1507, Florence, Galleria degli Uffizi

- 13 Le changement radical opéré dans le programme iconologique et l'agencement structurel de la Chapelle Sixtine fait suite à une série d'innovations apportées par les œuvres des années florentines (1497-1505) antérieures à la commande pontificale. On ne rappellera qu'un exemple. Le *Tondo Doni* (Florence, Galleria degli Uffizi ; 1506 ?) (fig. 10) correspondait à l'intégration de l'ornement dans une œuvre de dévotion privée conçue comme un ensemble autonome. Malgré la séparation symbolique de l'espace entre la Sainte Famille, le groupe des nus et la complexité des sources antiques (*Laocoon*, *Hercule* et *Alexandre mourant*) imbriquées dans les références interprétées par Michel-Ange avec un sens nouveau, le contraste entre le cadre très orné et l'absence de toute insertion d'élément foncièrement ornemental dans la peinture en renforce la relative unité de facture, annonciatrice de la cohésion des médaillons sur la voûte. Les drapés du groupe de Joseph et de la Vierge présentée dans l'attitude de la Madone d'Humilité se détachent par le façonnage des plis et replis captant la réverbération des facettes lumineuses. Les reflets soyeux des drapés sont rendus avec un effet tactile à l'aide de forts volumes en relief. Ils donnent l'illusion de faire avancer le groupe sacré vers les ornements du cadre qui semblent une extension des catégories visuelles inhérentes à la peinture. D'un autre côté, le cadre très orné contribue à donner l'illusion que le groupe pyramidal de la Madone et de l'Enfant, figures médiatrices de la grâce et du salut, s'articulent et s'enchaînent en s'enroulant dans son arrondi. Ce cadre faisait partie intégrante de l'œuvre. Il fut dessiné par Michel-Ange lui-même et sculpté probablement par Marco et Francesco del Tasso aux armes du marchand Agnolo Doni⁹. On serait donc bien en présence d'une œuvre conçue intégralement par le maître. Le caractère en apparence chargé du cadre est compensé par l'agencement équilibré des ornements. Cette contrepartie contraint le répertoire distribué autour des médaillons

ornés des figures symboliques du Christ, des prophètes et des sibylles à répondre aux arêtes des étoffes moirées. L'ornement reste à la périphérie de la scène principale : il introduit au message de l'Incarnation qu'il révèle¹⁰. Le *Tondo Doni* est un cas intéressant sur la place conférée à l'ornement par Michel-Ange autour des années 1505. Elle s'inscrit dans une dynamique entre figures et motifs décoratifs qui instaurent une réciprocité. Placés sur le cadre, ceux-ci sont extérieurs à la scène principale mais ils ajoutent une dimension symbolique particulière avec une fonction spécifique, celle d'être un art de la parure. Cette extériorité apporte véritablement une signification à l'ornement et aux figures à l'arrière-plan en hiérarchisant le sens à l'intention du spectateur. Le cadre contribue à magnifier les figures rédemptrices de la Madone et de l'Enfant à travers les plis lustrés qui projettent et réfléchissent la nudité du Christ Enfant ; il annonce ainsi sa venue rédemptrice, métaphore rendue tangible par la médiation d'un élément extérieur et les symboles des quatre Évangélistes, signes de l'avènement de l'ère chrétienne. Insérés entre les rinceaux et grotesques ordonnés autour des croissants, ils se placent entre les armoiries de la famille Strozzi vers lesquelles la Vierge porterait son regard¹¹.

Un difficile dialogue entre ornement et figure humaine : la genèse du Tombeau de Jules II

Fig. 11



Michel-Ange Buonarroti, *Projet de 1513 pour le Tombeau de Jules II*, plume et encre brune, esquisse à la pierre noire, lavis d'encre brune, New York, The Metropolitan of Art, Rogers Fund (1962, n° 62.93.1)

- 14 Les difficultés liées à la genèse du Tombeau de Jules II (1513-1545), aux nombreuses interruptions et reprises du projet, entérinées chaque fois par de nouveaux dessins de

présentation, sont autant de confrontations aux usages de l'ornement sur une trentaine d'années. On n'a aucune trace du premier projet (1505) mais on a pu en restituer l'idée générale grâce à la description d'Ascanio Condivi, partiellement reprise par Vasari¹², et à l'existence des projets ultérieurs connus par des dessins de Michel-Ange (fig. 11) et par une copie de Jacomo Rocchetti (fig. 12) d'après un projet original très abîmé mais toujours conservé (Berlin, Staatliche Museen). On en connaît encore un autre postérieur (fig. 13), dessiné à la suite des précédents.

Fig. 12

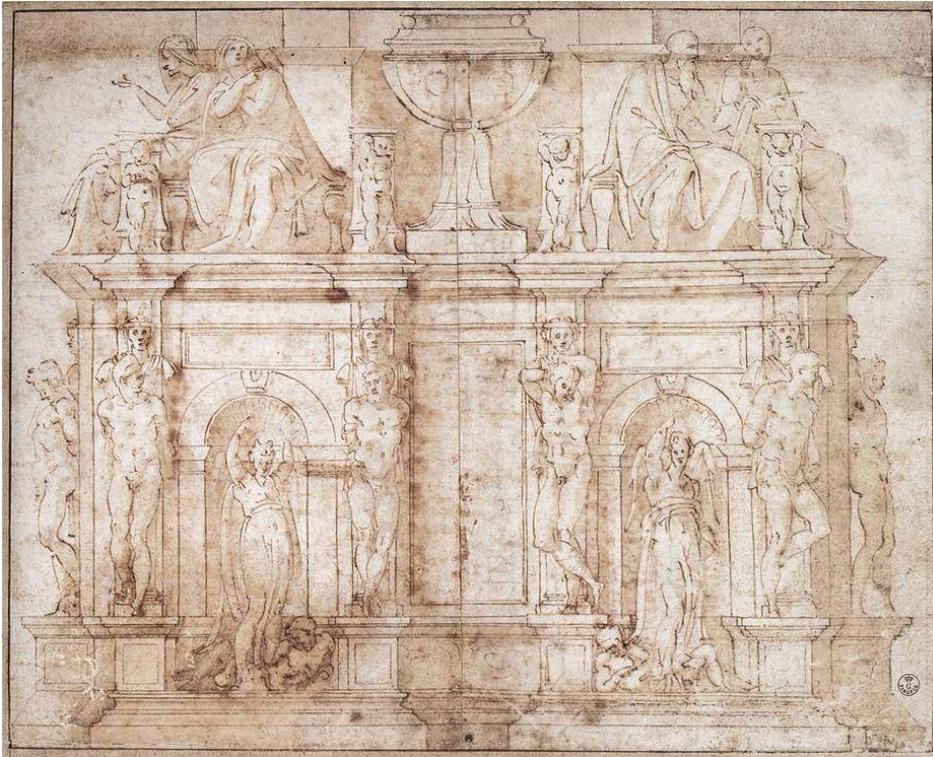


Jacomo Rocchetti d'après un projet de Michel-Ange, *Projet de 1513 pour le Tombeau de Jules II d'après un dessin original de Michel-Ange conservé à Berlin* (Staatliche Museen, Inv. 15305 r°), plume et encre brune, esquisse à la pierre noire, lavis d'encre brune, Berlin, Staatliche Museen

- 15 Dans les quatre projets principaux, conçus à la suite de la signature des contrats consécutifs aux accords avec les membres de la famille Della Rovere, les ornements s'adaptèrent aux idées modifiées à la suite du changement de conception. Chaque nouvelle invention révélait une part de l'évolution de l'artiste. Si on s'en tient aux premiers projets dessinés (fig. 11 à fig. 13), certainement proches d'idées néoplatoniciennes sur la mort et la résurrection de l'âme, le dispositif ornemental s'intègre totalement aux registres de la structure pyramidale couronnée par le mausolée entouré de génies et de victoires, surmonté du groupe de la Madone à l'Enfant. Le mouvement ascensionnel de l'âme vers le ciel est constamment accompagné par des figures allégoriques (Esclaves prisonniers, Vie contemplative et Vie active) aux côtés des statues de Moïse et de Saint Paul, figures annonciatrices du salut. La feuille originale de Michel-Ange (fig. 11) est la plus représentative de l'état primitif (1505) à cause des bas-reliefs conçus pour les histoires du premier registre. Bien que la fidèle copie de Jacomo Rocchetti (fig. 12) ne reprenne pas les bas-reliefs, ces deux dessins sont en général considérés comme des variantes pour le second projet

de 1513. Elles rendent les ornements indissociables de la structure architectonique du monument.

Fig. 13



Michel-Ange Buonarroti, *Projet de 1513 pour le Tombeau de Jules II*, esquisse à la pierre noire, plume et encre brune, lavis d'encre brune, lavis d'encre brune, Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (n. 608 E.)

- 16 L'imbrication du dispositif ornemental avec les sculptures se rapproche de la voûte de la Chapelle Sixtine, à peine achevée, et même du *Tondo Doni*. Cet agencement amène à de nombreuses ruptures rythmiques et à une division des parties en compartiments isolant les groupes latéraux les uns des autres. Une tendance à faire avancer les personnages au devant de la scène, à donner l'illusion d'une réalité palpable comparable au *Tondo Pitti* (Florence, Bargello), au *Tondo Taddei* (Londres, The Royal Academy of Arts) et, pour la peinture, au *Tondo Doni* se retrouve dans ces projets dessinés. Cette façon de procéder est très subtile car le lieu réel de la figure, lieu aussi symbolique du défunt ressuscité, vise ainsi à être exalté. L'attention est focalisée sur les éléments architectoniques et motifs ornementaux, et non sur le tombeau lui-même. Michel-Ange a le souci constant du travail bien fait et il prête attention aux détails qu'il exécute lui-même en général ou en contrôlant de près le travail de ses assistants, à la différence de Raphaël moins méfiant à leur égard. La cohésion du programme harmonise naturellement la distribution des ornements avec l'élévation architecturale soulignée par les ressauts de séparation des étages. Un accord analogue se rencontre encore dans l'association des figures païennes et des thèmes sacrés (*Récolte des glands*, sur le panneau central en bronze du premier niveau) sur le projet de New York (fig. 11). Ces précieuses traces laissées par ces premiers dessins, inventés avant et surtout l'année après l'achèvement de la Chapelle Sixtine en 1512, associaient le dogme de la rédemption et du salut à un répertoire profane pour les statues et les ornements. Cette

conception unitaire est fidèle à l'idée de correspondance et même de synthèse entre les trois arts majeurs, idée débattue par Vasari dans le *Proemio* général aux *Vies* et surtout représentative de la pensée artistique de Michel-Ange. Le même esprit de cohésion qu'à la Chapelle Sixtine y est poursuivi. L'illusionnisme des ornements feints de la voûte est remplacé ici par la série des histoires au registre inférieur.

Fig. 14



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Jules II*, marbre, 1505/1506-1545, Rome, Basilique San Pietro in Vincoli

- 17 Quoi qu'on pense de la datation de ces premiers *concetti*, en particulier de celui du Metropolitan Museum (fig. 11), le plus proche de la description de Condivi et de Vasari, l'ornement faisait bien partie intégrante de la conception du programme original du Tombeau de Jules II tel qu'il fut imaginé par Michel-Ange. La variété des allégories et personnifications, la distribution des ornements inventés dans le respect de l'élévation et l'harmonie avec le sens symbolique des diverses figures, toutes dirigées en un mouvement ascensionnel vers le mausolée inspiré de sarcophages antiques et couronné par l'intercession rédemptrice de la Madone à l'Enfant, en font une œuvre totale au-delà des limites imposées par la pratique de chacun des trois arts majeurs. Installé finalement à San Pietro in Vincoli, et non plus dans la Basilique de Saint Pierre, le dernier projet enfin réalisé pour le tombeau de Jules II (1541-1545) (fig. 14) est contraire à l'esprit des projets antérieurs (surtout des deux premiers) et aux œuvres entreprises au même moment, surtout comparées au *Jugement Dernier*. Plus les modifications interviennent à la suite de la mauvaise entente avec les successeurs du pape et les héritiers de la famille Della Rovere, plus le résultat s'apparente à un regroupement sans cohérence d'éléments anciens réemployés plusieurs décennies après. L'ornement y occupe désormais une place mineure, très discrète même. Les éléments de structure les

mettent à peine en relief au moyen de grotesques inventés par l'artiste autour de 1505 dans les croquis de chapiteaux (Londres, British Museum ; Florence, Offices, Gabinetto Disegni e Stampe ; Paris, Musée du Louvre) (fig. 15 et fig. 16), à la même époque que le *Tondo Doni*.

Fig. 15



Michel-Ange Buonarroti, *Études de chapiteaux et de masques ; écriture fragmentaire d'un sonnet*, vers 1505, plume et encre brune, sur papier beige, Londres, The British Museum (Inv. 1895-9-15-496)

Fig. 16



Michel-Ange Buonarroti, *Études de figures d'apôtres et d'une Vierge à l'Enfant ; étude de chapiteaux*, pierre noire, plume et encre brune, traces de stylet pour la Vierge à l'Enfant, sur papier beige, vers 1505, Florence, Galleria degli Uffizi

- 18 Malgré les difficultés extrêmes, de tous ordres, liés à cette commande, l'ornement se réduit à une série de motifs décoratifs sans efficacité signifiante. Il n'est plus un art de la parure agencé avec la virtuosité et la finesse du cadre ornant le *Tondo Doni* où il remplit cette fonction avec une réelle présence symbolique et esthétique. Il y correspondait à la fonction première prescrite dans les traités de rhétorique car il possédait une qualité singulière qui embellit sans jamais se substituer aux autres éléments qu'il contribue au contraire à mettre en valeur. Autant le *Tondo Doni* et la voûte de la Chapelle Sixtine pourraient nous signifier le rôle structurant de l'ornement, autant celui-ci s'estompe dans le dernier état du tombeau de Jules II. La substitution des termes en demi-figures aux piliers en forme d'hermès ou cippes est une des modifications les plus radicales. Alors que ceux-ci soulignaient la structure de soutien portée par la base du monument et formaient une chaîne continue avec les sens allégoriques et symboliques des registres supérieurs, ils n'ont plus qu'une fonction de surface dans le monument de San Pietro in Vincoli, sans ne plus rien retenir du sens allégorique porté par la nudité et les torsions des esclaves prisonniers des projets antérieurs (fig. 11 à fig. 13). Les intailles à motifs grotesques sur les bases du niveau inférieur sont des archaïsmes datant du second projet de 1513, mêlés aux motifs de grotesques des années 1505 (fig. 15 et fig. 16) du temps du *Tondo Doni*. Cette manière hétéroclite de travailler, surtout en s'autocitant de façon aussi littérale, ne ressemble guère à l'actualisation incessante des inventions et des structures d'un esprit en perpétuel mouvement et toujours à la recherche d'idées neuves.

Fig. 17



Antonello Gagini, *Tombeau de Jules II*, bas-relief à gauche, au-dessous de la figure de Rachel, marbre, 1505-1506, Rome, Basilique San Pietro in Vincoli

- 19 La nécessité impérieuse de satisfaire les héritiers de Jules II en répondant des nombreuses sommes d'argent versées depuis les premières années¹³ et le désintéret croissant de l'artiste pour une commande marquée par tant de litiges aboutirent à un compromis vidé de sa substance qui ne joue plus sur l'articulation dynamique des motifs décoratifs ni sur leur correspondance avec le sens allégorique des figures bibliques ni avec la structure architectonique du monument. Entre les premiers projets dessinés du tombeau de Jules II (de 1505/1506 à 1516), la réalisation des tombeaux de la Nouvelle Sacristie de la Chapelle Médicis (1524-1534) et la Bibliothèque Laurentienne (1524-1559), on parvenait à un résultat relativement logique dans les usages de l'ornement. Il existait une continuité et une forte homogénéité entre les éléments ornementaux, si on peut qualifier ainsi les *Ignudi* et les Esclaves scandant chaque intervalle. Mais ceux-ci sont absents dans le compromis adopté pour le monument relégué dans l'église de San Pietro in Vincoli, et non plus dans la prestigieuse Basilique de Saint Pierre. Hermès et intailles ne sont rien de plus que des survivances des divers projets antérieurs, remployés dans les rinceaux et les grotesques du bas-relief sculpté par Antonello Gagini pour le projet primitif de 1505-1506 (fig. 15-fig. 17)¹⁴, puis repris dans les soubassements des tombeaux des Magnifiques de la Chapelle Médicis (fig. 18 à fig. 22) et à la Bibliothèque Laurentienne (fig. 29 à fig. 33).

La création d'un ornement composite : l'approbation de la licence dans l'idéal esthétique de la Manière

Fig. 18



Michel-Ange Buonarroti, *Nouvelle Sacristie*, Florence, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

Fig. 19

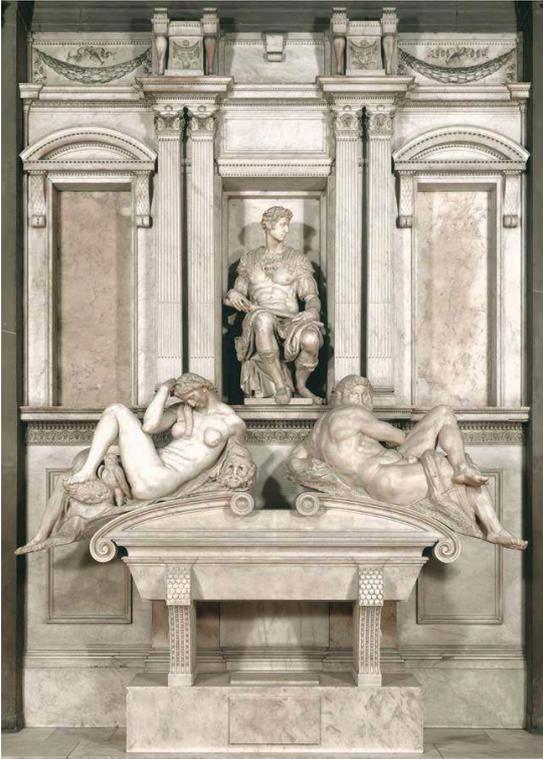


Michel-Ange Buonarroti, *Nouvelle Sacristie*, Florence, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 20 Articulé au discours architectural de la Chapelle Médicis à Florence, les Tombeaux des Magnifiques sont un contre-exemple de la version définitive adoptée pour le tombeau de Jules II. Le décor composé d'ornements architectoniques en symbiose avec

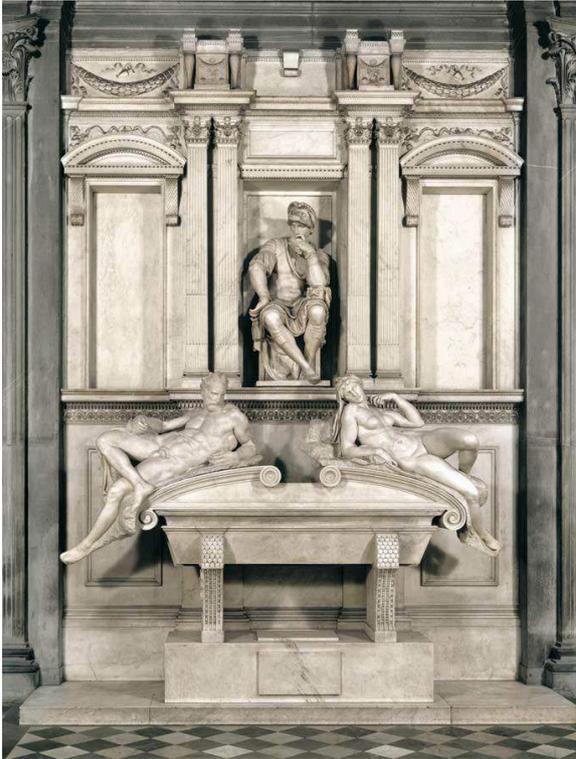
l'architecture porte le sens iconographique consacré à la glorification de la dynastie des Médicis. Vasari insiste sur la création d'un ornement nouveau, *l'ornamento composito*, inventé Michel-Ange à propos des Tombeaux des Magnifiques et de la Bibliothèque Laurentienne. Ces deux œuvres sont au cœur de l'idéal esthétique institué par Vasari dans les *Vies* au point qu'Alina Payne¹⁵ introduisit son ouvrage fondamental sur les traités d'architecture à la Renaissance par un commentaire du célèbre passage sur l'emploi de la licence¹⁶. Il est significatif que la licence (*licenza*) dans l'invention des ornements soit acceptée comme une qualité, justement à propos de ces deux œuvres majeures. Comme on le sait, la structure des *Vies* s'articule autour d'une argumentation fondée sur le progrès des arts parvenus à leur point culminant avec la figure messianique de Michel-Ange, d'une originalité insurpassable. Advenue à travers les nombreux signes laissés par les maîtres antérieurs depuis le début de la rénovation du monde antique, après les temps obscurs du Moyen Âge, l'avènement d'une figure idéale de l'artiste en maître de tous les arts est relaté avec lyrisme par Vasari à la suite de nombreux développements cadencant la description souvent minutieuse des réalisations antérieures. En dépit des subtilités introduites dans le discours sur les âges précédant la venue de Michel-Ange, cette conception très linéaire de l'histoire clôturait l'accès aux innovations créées par les générations suivantes, celle de Vasari lui-même et de ses contemporains. Commentée par Payne, cette clôture a l'avantage de révéler malgré tout l'importance d'une catégorie qui le distinguait, la licence¹⁷. À part quelques occurrences antérieures dans les biographies d'artistes de premier plan (Bramante, Raphaël), l'introduction de la licence comme nouvelle catégorie esthétique soulignait la part foncière de l'originalité et de l'audace propres à l'époque moderne. Dès lors, elle devenait la marque la plus idiosyncrasique d'un artiste. Michel-Ange en était le représentant le plus accompli car la licence dévoile un jeu avec les règles qu'il maîtrise et transcende en les modulant à sa guise¹⁸. On remarque que la licence est introduite dans la Vie de Michel-Ange au sujet de l'ornement et non de la composition d'histoire, que ce soit la *Bataille de Cascina* ou la Chapelle Sixtine.

Fig. 20



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Julien de Médicis*, Nouvelle Sacristie, Florence, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

Fig. 21



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Laurent de Médicis*, Nouvelle Sacristie, Florence, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 21 L'association de l'ornement à la licence dénote la subtilité de ce mode nouveau qui rompait avec un usage plus fréquent de la variété et avec les conventions antérieures. Michel-Ange a inventé un nouvel « ornement composite » (« *ornamento composito* ») qui se distinguait des usages appliqués dans l'Antiquité décrits par Vitruve et de l'*uso comuno*, c'est-à-dire de la troisième époque (*età*). Cette innovation a ainsi libéré les artistes de la tutelle de la pratique commune. L'explication donnée par Vasari aux emplois postérieurs de l'ornement composite doit aussi être comprise en fonction des constantes allusions aux préceptes fondamentaux sur laquelle est bâtie la structure du texte. Ce célèbre passage sur la licence fait écho à la fin de la troisième préface à la dernière partie : la règle, l'ordre, la mesure, le dessin, la manière ou plutôt, à l'époque de Michel-Ange et de Vasari, la belle manière (*regola, ordine, misura, disegno, maniera*)¹⁹. Cette référence à la licence comme un élément novateur, et même perturbateur, renvoie au *proemio* de cette dernière partie de l'ouvrage et renverse la hiérarchie des catégories communes, acquises au fil des générations antérieures depuis la rénovation de l'art par Giotto. Vasari ne considère pas que la licence soit un manquement à la règle ni à l'ordre, deux des fondements artistiques de la rénovation avec la mesure et le dessin. Au contraire, la licence ajoute une liberté nouvelle sans renoncer ni à la règle ni à l'ordre. Si une œuvre est bien conçue, cela transparait même dans le détail car la licence représente « tout cet ordre avec plus d'ornement »²⁰. L'évocation de la licence comme catégorie novatrice dans les deux œuvres de Michel-Ange éclaire en fait la préface et le rôle moteur de Michel-Ange pour la faire admettre parmi les règles nouvelles. L'insertion de « bizarreries » (« *bizzarrie* ») et de « nouvelles fantaisies » (« *nuove fantasie* ») dans la grammaire ornementale (corniches, chapiteaux,

soubassements, portes, tabernacles et sépultures) des Tombeaux des Magnifiques et, durant ces décennies 1520-1530, dans les ruptures rythmiques introduites à la Bibliothèque Laurentienne, en particulier dans les gradins de l'escalier monumental du vestibule, est justifiée comme une licence prise avec l'usage commun mais cette licence ne nuit pas à l'usage fonctionnel de cet escalier jugé commode par Vasari. Ainsi Michel-Ange a réussi à introduire l'ornement composite tout en conservant la fonctionnalité architecturale alliée à la grâce.

- 22 Cet usage « hors du commun » de l'ornement légitime en quelque sorte la licence comme un développement détaillé et précis, concomitant à ces innovations instiguées par Michel-Ange. L'entrée de l'ornement composite dans *l'uso comune* serait la preuve de l'éclat donné à cette nouvelle façon de se servir de l'ornement qui renverse les valeurs antérieures. Dans le système édifié par Vasari, Michel-Ange serait parvenu au firmament puisqu'il réussit à associer intimement la licence aux normes antérieures, c'est-à-dire à la règle, à l'ordre, à la mesure et au dessin²¹. L'introduction de la licence à propos des deux œuvres principales des années centrales de la vie de Michel-Ange se réfère à des observations précises consignées par Vasari dans la mesure où la commande des Médicis à partir de 1519, tardivement menée à bien pour la Bibliothèque Laurentienne (avec le projet envoyé à Florence en 1559 pour l'escalier du vestibule et l'ouverture au public en 1571, après la mort de l'artiste)²². Elle coïncidait avec l'accomplissement d'une plénitude plastique des formes au cours des années 1520-1540. La conception de la Bibliothèque Laurentienne met en mouvement ses différentes parties. L'escalier du vestibule, les corniches, consoles et autres motifs décoratifs composent un ensemble scénographique homogène. Ils ont un aspect très sculptural qui dépasse la fonction architecturale, pourtant soulignée par Vasari pour l'escalier, en dépit de toutes les licences prises dans les ruptures des lignes droites pour les gradins et les saillies formées par les ornements. Le vestibule ressemble à un vaste espace sculpté plutôt qu'à un ensemble architectural²³. En un sens, cette association entre structure architectonique et éléments sculptés s'inscrit à la suite de la ligne choisie par Michel-Ange pour la voûte de la Chapelle Sixtine, c'est-à-dire en fusionnant les éléments fictifs avec les motifs sculptés et en marquant une scansion opérée par les ornements²⁴. L'ensemble garde une homogénéité volumétrique due aux formes saillantes et très arrondies, dans la série des colonnes jumelées du vestibule comme dans la syntaxe constituée par tous les ornements (consoles, gradins, guirlandes ou édicules à balustres de la salle de lecture) et agencée dans le but de renforcer la verticalité et l'impression de majesté dégagée par les deux salles. La souplesse extrême d'adaptation des motifs ornementaux donne l'illusion d'une spatialité accrue dans l'intervalle entre les colonnes jumelées de l'entrée et la place centrale occupée par l'escalier proprement dit.

Éloge de l'ornement dans les *Dialogues* avec Francisco de Holanda : la vraisemblance des grotesques et du caprice

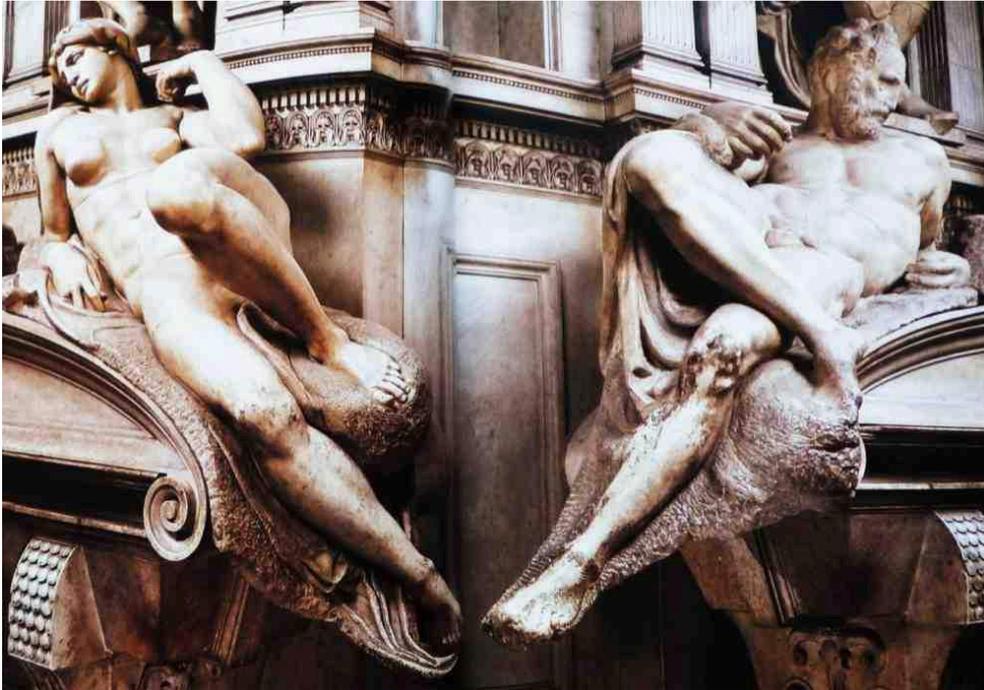
- 23 La création de ces deux œuvres monumentales concorde avec l'opinion du maître sur la licence rapportée peu de temps après par Francisco de Holanda dans le Troisième Dialogue du Livre II du *Da Pintura Antiga* achevé en 1548²⁵. Michel-Ange voit dans la peinture de grotesques une licence tout à fait pertinente au point qu'il la recommande

avec enthousiasme. En sa qualité d'artiste expérimenté et de porte-parole de l'artiste florentin, Francisco de Holanda a certainement rapporté avec respect et précision ses propos et ses réflexions sur les grotesques. Il fait ainsi l'éloge de leur facilité d'adaptation et de leur aptitude à s'approprier les formes hétéroclites et incongrues. Encouragée par le maître, la licence apparaît comme une alternative puissante à la convenance et au décorum. Elle est une liberté prise par l'artiste, qu'il soit peintre ou poète, selon les célèbres vers de l'*Épître aux Pisons* (vers 1-13) d'Horace, mieux connue sous le nom d'*Art poétique*, cités par Francisco de Holanda en exergue du passage sur les grotesques. L'artiste a le pouvoir (*poder*) d'en user et même d'en abuser (Horace, *Art poétique*, vers 9-10). Alors que ces abus seraient ailleurs un sophisme, ils deviennent avec le poète et le peintre une qualité supérieure, révélatrice de la puissance créatrice pour surpasser la nature. L'éloge des grotesques et des genres apparentés est agrémenté de plusieurs exemples qui illustrent la puissance imaginative des artistes et la liberté apportée par la licence. Celle-ci permet une transformation et même une métamorphose des figures sous des aspects monstrueux et hybrides. L'approbation sans réserve de la fausseté ou du mensonge, affirmée avec une véhémence perceptible dans la réponse catégorique de Michel-Ange, outrepassé toutes les conventions admises sous les catégories de *l'uso comune* afin de justifier les prérogatives des artistes. Cette réponse si ferme de la part de Michel-Ange nous instruit sur la place tout à fait singulière qu'il donne à l'artiste dans la mesure où il possède une puissance créatrice suprême. Celle-ci se concrétise dans la liberté conférée par la licence qui l'autorise donc à user des métamorphoses formelles les plus incongrues et irréelles, incarnées par les grotesques. L'artiste peut ainsi introduire l'illusion du faux et du mensonge en les faisant passer pour vrais à condition que cette licence aux possibilités infinies soit intégrée à une logique interne définie par un sens des proportions des différentes parties²⁶. Symbolisée par les grotesques et autres caprices, la licence doit accompagner les autres éléments car ils sont l'antidote de la raison dans la mesure où ils seraient en quelque sorte l'autre face d'une même pièce. Les grotesques font apparaître au spectateur cette face cachée qu'ils désirent tant voir mais elle n'est qu'une illusion. Ainsi leur matérialisation accomplit grâce à la puissance imaginative de l'artiste les en éloigne quand ils en découvrent les limites²⁷. Michel-Ange fait des grotesques le principal attribut de la puissance créatrice.

24 Ce passage important des *Dialogues* fondé sur l'*Art Poétique* d'Horace repose sur la capacité de l'artiste (au sens large) à métamorphoser des figures réelles dans l'imaginaire et même dans le fantastique. L'admiration pour la puissance génératrice de formes fantastiques impose non pas le respect d'une règle et d'un ordre univoques mais appelle, au contraire, la nécessité d'une logique interne à ces difformités pour leur donner encore plus de crédit. L'artiste se fonde sur les éléments naturels tirés de ses observations et de son expérience mais il parvient à surpasser la nature par son aptitude à en transformer les éléments. La création de figures imaginaires repose sur la force d'invention qui peut tout se permettre à partir du moment où la logique du processus de transformation des figures est maîtrisée. La licence se caractérise donc par la faculté de métamorphose opérée par la seule puissance imaginative, mais soutenue par l'expérience et le travail. Francisco de Holanda approuve sans réserve le caractère illimité de la licence alors que Vasari semble l'accepter de façon implicite sans toutefois adhérer totalement aux fantaisies et bizarreries créées par Michel-Ange dans les deux œuvres de la Basilique San Lorenzo. Il rejoindrait pourtant les propos rapportés par Francisco de Holanda quand il rappelle la place stratégique de la licence

comme une des lignes directrices des *Vies*²⁸ car elle possède la faculté de renverser l'ordre et la mesure et de transfigurer des éléments figés ou définitivement arrêtés dans leurs aspects en matériaux organiques et aptes à être indéfiniment façonnés. Si on compare les deux textes, Francisco de Holanda complète très utilement le jugement de Vasari, réticent sur le fond mais contraint d'approuver sans réserve toutes les innovations du représentant de son système.

Fig. 22



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Laurent de Médicis*, sculptures de l'*Aurore* et du *Crépuscule* avec la frise des masques infernaux, Nouvelle Sacristie, Florence, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

Fig. 23



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Laurent de Médicis*, Détail de la sculpture de l'*Aurore* avec la frise des masques infernaux, Florence, Chapelle Médicis, Nouvelle Sacristie, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 25 À la Chapelle Médicis (fig. 18 à fig. 27), les ornements entourent le lieu du tombeau, qui reste dépouillé malgré l'accent puissant donné par la forme curviligne à double pente du couvercle des sarcophages²⁹.

Fig. 24



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Laurent de Médicis*, Détail de la sculpture de l'*Aurore* avec la frise des masques infernaux, Florence, Chapelle Médicis, Nouvelle Sacristie, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 26 Par le vide introduit entre les espaces, cet *ornamento composito* enveloppe les défunts de sa présence au lieu de les isoler.

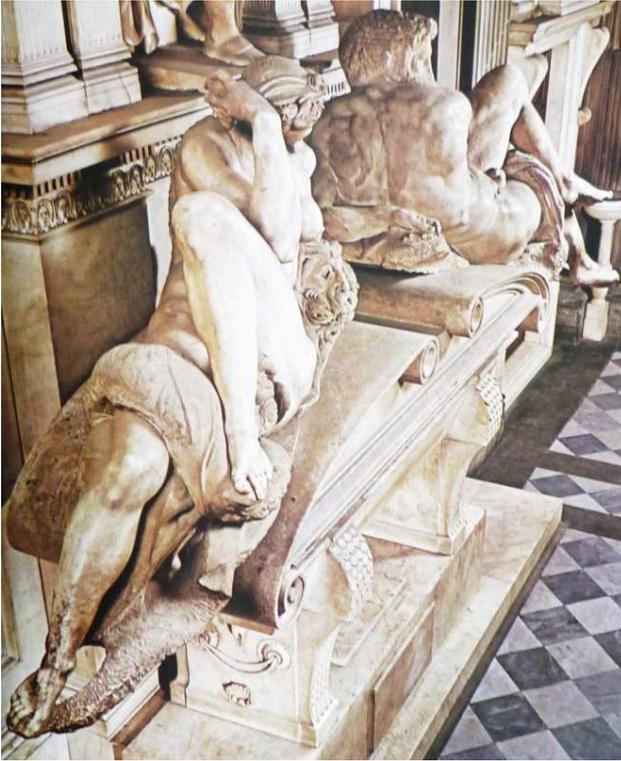
Fig. 25



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Laurent de Médicis*, Détail de la sculpture du *Crépuscule* avec la frise des masques infernaux, Florence, Chapelle Médicis, Nouvelle Sacristie, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 27 L'exaltation des deux princes rejoint, par un retour vers les différents âges de l'existence humaine, les principales figures de la Chapelle, le groupe de la Vierge à l'Enfant et probablement le Christ ressuscité, entouré de lunettes en reliefs, si le thème de la Résurrection fut vraiment prévu, avant d'être retiré du projet.

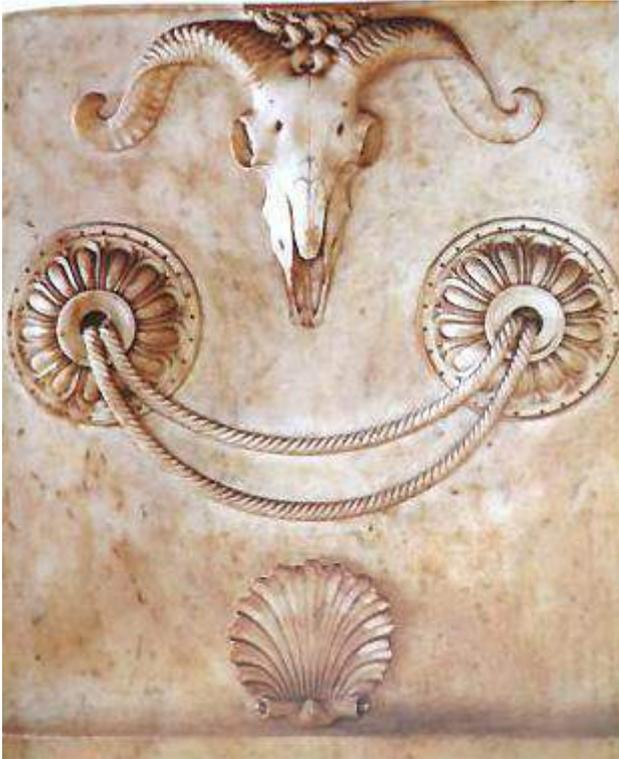
Fig. 26



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Julien de Médicis*, Détail des sculptures de la *Nuit* et du *Jour* avec la frise des masques infernaux et les ornements du soubassement, Florence, Chapelle Médicis, Nouvelle Sacristie, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 28 La présence d'ornements décoratifs au niveau de l'attique pourrait aussi signifier l'accomplissement du Temps qui n'est plus mesuré par la succession du jour et de la nuit mais devient éternité et effacement progressif de toute contingence.

Fig. 27



Michel-Ange Buonarroti, *Tombeau de Julien de Médicis*, Détail des les ornements du soubassement avec bucrane, Florence, Chapelle Médicis, Nouvelle Sacristie, San Lorenzo, Chapelle Médicis, 1524-1534

- 29 Alors que dans les projets dessinés, l'attique était rempli d'ornements décoratifs et de personnifications de Génies pleurant (fig. 28), les figures et les affects sont tous éliminés dans le monument. Le rôle de l'ornement est de renforcer la signification symbolique de certains éléments tels que la séparation des plans désignés par la frise des masques infernaux (fig. 22 à fig. 25). Celle-ci souligne le bandeau de séparation entre les registres des tombeaux de la Chapelle Médicis. Elle conforte la distinction symbolique des différents niveaux allégoriques entre le monde infernal et la sphère céleste.

Fig. 28



Michel-Ange Buonarroti, *Modello pour Tombeau de Julien de Médicis pour la Nouvelle Sacristie de la Chapelle Médicis*, esquisse à la pierre noire, pinceau et lavis d'encre brune, incisions au stylet, tracé à la règle à main levée, traces d'encadrement à la plume et encre brune, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Inventaire 838)

- 30 L'insertion d'un motif répétitif est rendue justement au moyen d'une figure ornementale disposée à une place stratégique mais en apparence anodine et simplement décorative. La répétition sérielle de leurs faciès impassibles ou ironiques dilate encore leur indifférence au devenir de la destinée humaine. Leurs grimaces variées les rattachent à la capacité de métamorphose des grotesques. Les masques remplissent le rôle énoncé par Francisco de Holanda sur la puissance imaginative de l'artiste. La répétition sérielle favorise le changement des mimiques et donne un mouvement dynamique à cette séparation symbolique entre les deux mondes. Il en résulte une évocation du monde infernal au même niveau que le retour cyclique du Temps. L'ornement serait bien, suivant l'interprétation proposée par Andreas Prater³⁰, l'exégèse du lieu dans sa dimension iconologique.

Fig. 29



Michel-Ange Buonarroti, *Salle de lecture*, Florence, Bibliothèque Laurentienne, 1524-1534

- 31 Les ornements introduits au plafond et sur le plancher de la salle de lecture (fig. 32-fig. 33) de la Bibliothèque Laurentienne sont en résonance avec le programme des tombeaux de la Chapelle Médicis.

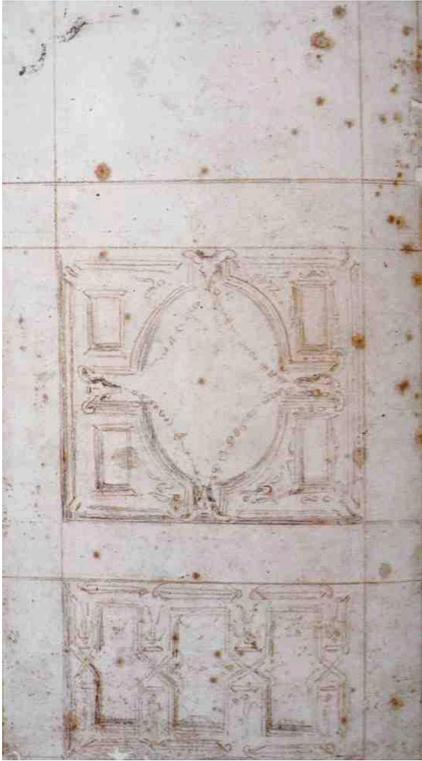
Fig. 30



Michel-Ange Buonarroti, *Vestibule (Ricetto)*, Florence, Bibliothèque Laurentienne, 1558-1559

- 32 Les grotesques obéissent aux recommandations de Michel-Ange dans les *Dialogues* mais les transformations données aux formes hybrides restent pondérées car la symbiose des éléments est dominée par la structuration du schéma dont on connaît le projet d'ensemble correspondant à la réalisation grâce à un dessin (fig. 31).

Fig. 31



Michel-Ange Buonarroti, Dessin pour le plafond de la salle de lecture de la Bibliothèque Laurentienne, Florence, Casa Buonarroti

- 33 Ce projet servit à l'ordonnement dupliqué de la décoration du plafond et du plancher. La concrétisation de la licence dans les grotesques est surtout signifiée dans la taille des bancs et l'insertion de motifs antiques (bucranes, masques).

Fig. 32



Michel-Ange Buonarroti, *Plafond de la salle de lecture*, Florence, Bibliothèque Laurentienne

- 34 On serait en présence non pas d'une vérité (*verdadeira*) fondée sur le réel mais d'une vraisemblance (*verosimilhança*) du monstrueux et du grotesque dans les différentes figures hybrides animales (dauphins du pavement et du plafond; griffons et oiseaux sur les bancs) prodiguée par l'imagination. Mais cette immixtion des grotesques est bien éloignée des excès de la licence prônée par Michel-Ange comme une liberté supérieure propre aux artistes. Pourtant, ces grotesques et autres motifs intégrés à la décoration du plafond et du pavement correspondraient au conseil de modérer cette liberté créatrice par la logique interne des motifs distribués avec un sens harmonieux des proportions pour qu'ils paraissent naturels.

Fig. 33



Michel-Ange Buonarroti, *Détail du pavement réalisé par Santi Buglioni, Salle de lecture, Florence, Bibliothèque Laurentienne*

- 35 On peut enfin s'interroger sur la fonction ornementale remplie par la frise des masques disposée sur le pavement de la Bibliothèque Laurentienne (fig. 33). S'ils peuvent être définis comme un ornement utile à cause de leur disposition à chaque angle³¹ ou de séparation des registres ou encore comme un signe de ponctuation, de répétition et de liaison par surcroît, le masque est certainement en rapport avec la poésie à thème burlesque, alors reprise par Francesco Berni (*Rime burlesche*, Venise, 1538) et ses disciples au même moment que la conception et la création des deux œuvres dans les années 1530. On ne fera qu'évoquer la place fondamentale jouée par la littérature dans la vie de Michel-Ange³². L'écriture de poèmes côtoie souvent les dessins et il est indispensable de ne pas dissocier la forme prise par l'inspiration en deux domaines distincts. Nombre de feuillets sont chargés de poèmes ou d'idées associatives consignés spontanément aux côtés d'esquisses ou même de projets déjà avancés, parfois de croquis ajoutés par ses disciples. Vasari rappelle plusieurs fois la familiarité de l'artiste avec les œuvres de Dante, Pétrarque et Boccace. Dès sa jeunesse, Michel-Ange écrit de très nombreux sonnets et madrigaux et aussi, comme Francesco Berni, des poèmes en *terza rima*, en tercets. Il est impossible ici de mieux préciser les liens à établir entre cette abondante suite de poèmes et les œuvres créées au même moment, à Florence, avant l'installation définitive à Rome en 1534, mais il était nécessaire de rappeler combien la littérature et la poésie sont en relation avec ses œuvres, particulièrement avec les sculptures de la *Nuit* et du *Jour* des Tombeaux des Magnifiques, elles-mêmes accompagnées d'une épigramme en prose sur le thème de la nuit.

Le corps humain, unique objet de représentation

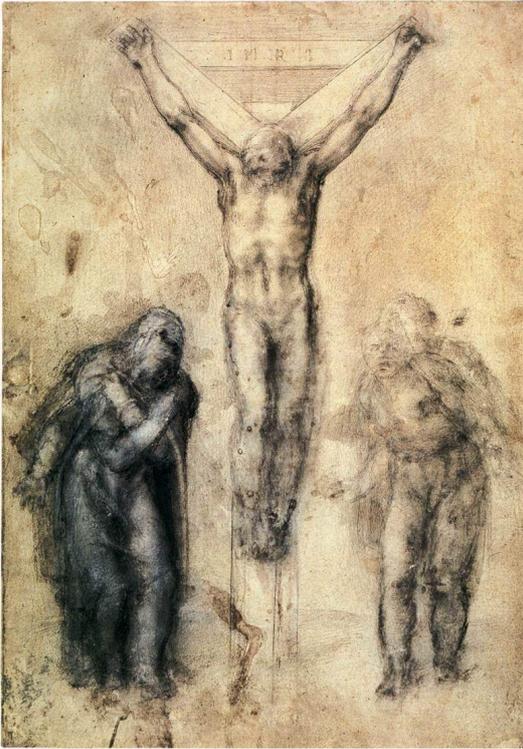
Fig. 34



Michel-Ange Buonarroti, *Jugement Dernier*, fresque, Chapelle Sixtine, Palais du Vatican, 1536-1541

- 36 Après l'achèvement de la fresque du *Jugement Dernier* (1536-1541) (fig. 34), l'enrichissement apporté par l'ornement à la structure s'amenuise peu à peu. Il soutient de moins en moins le discours, au contraire des moments les plus actifs dans la création de la Chapelle Médicis ou même le Tombeau de Jules II. Les dessins de *Crucifixion* (fig. 35) et les dernières *Pietà* (fig. 36-fig. 37) des années 1555-1564 ne sont plus orientés que vers la figure humaine. Le corps est travaillé dans la matière brute et la forme correspond à la résignation et l'abandon à l'idée de la mort des dernières années de la vie de l'artiste. Le changement devient de plus en plus radical et s'emploie à faire intercéder la grâce divine sans la médiation d'une grâce formelle comme au temps du *Tondo Doni* et de la Chapelle Sixtine, et encore dans la Chapelle Médicis. Il contraste avec les lointaines compositions ornementales soulignées par la figure serpentine dans les projets successifs pour les *Ignudi* de la Chapelle Sixtine ou les *Esclaves* du Tombeau de Jules II.

Fig. 35



Michel-Ange Buonarroti, *Crucifixion entre la Vierge et saint Jean*, pierre noire, rehauts de blanc (gouache), sur papier beige, vers 1550-1564, Londres, The British Museum (Inv. 1895-9-15-509)

- 37 A *contrario*, l'ornement faisait partie intégrante du sens symbolique qu'il accompagne d'une façon rappelée plus haut à propos de la voûte de la Chapelle Sixtine. Le *Jugement Dernier* (fig. 34) est une des dernières fresques où la diversité des postures des Damnés et des Élus appartient à une pensée de la *varietas*. Les dernières années de la vie de Michel-Ange s'appuient sur l'expérience de la *varietas* induite dans le *Jugement Dernier* mais elles en accroissent plus intensément encore l'essence de la forme en un mouvement opposé à l'époque de la Chapelle Médicis. L'ornement n'a plus sa place alors qu'il fit partie de l'œuvre et remplit les qualités oratoires de la beauté prônée par les rhéteurs romains. Il permettait à la figure humaine d'apparaître dans une réalité à la fois concrète et supérieure, celle d'une puissance en devenir. S'il émanait une beauté formelle, elle provenait d'une illumination au sens néoplatonicien. Elle était interrogée dans son immanence mais elle n'était pas troublée par l'ornementation.

Fig. 36



Michel-Ange Buonarroti, *Pietà* ou *Grande Pietà*, marbre, vers 1550-1555, Florence, Museo dell'Opera del Duomo

- 38 Désormais la figure humaine devenue la seule médiation vers une vérité supérieure alors qu'auparavant, l'ornement exerçait une fonction métaphorique.

Fig. 37

Michel-Ange Buonarroti, *Pietà Rondanini*, marbre, vers 1550-1564, Milan, Castello Sforzesco

- 39 L'un des projets de Michel-Ange (fig. 28) dessinés pour la Chapelle Médicis en est un exemple intéressant³³. La licence dans l'emploi d'éléments architectoniques et dans les grotesques reflète la complémentarité avec la représentation du corps humain. Michel-Ange demeure en cela porteur de cette dualité, comme au temps de Pinturicchio, et n'y voyait pas de conflit. Cette complémentarité s'institue dans le rapport entre l'imitation et l'artifice ou encore dans la rencontre entre une fidélité à la nature et la liberté créatrice. La conciliation de ces deux forces antinomiques ne s'exprime pas dans un conflit insurmontable. L'ornement y trouve pleinement sa place sans remettre en cause la prééminence de la figure humaine. La question du *paragone* débattue par Benedetto Varchi avec les artistes³⁴ n'appelait aucune réponse de la part de Michel-Ange puisqu'il cherchait à concilier les trois arts sans réelle distinction ni hiérarchie. La présence de forces conflictuelles était intégrée à la signification profonde de l'œuvre. Celle-ci se définit par elle-même, dans la réalisation qu'elle a accomplie. Les vicissitudes causées par la commande pour le tombeau de Jules II avaient aussi lassé Michel-Ange à cause du trop grand écart entre les concepts élaborés et concrétisés dans une série de dessins et les hésitations interminables des héritiers, sans compter les litiges financiers suscités par les multiples transactions. Ces contingences avaient occulté l'effet positif de la licence et annulaient la liberté créatrice qui lui faisait admettre toutes les incongruités imaginaires. L'orientation des dernières années ne clôturait certes pas le débat sur la licence, amplement admise et agréée par la culture maniériste, mais elle annonçait sans doute une évolution axée sur une préoccupation d'ordre métaphysique et sur une exploration du corps humain perçu comme une essence.
- 40 La longue transition passée par le dialogue entre l'ornement et la figure humaine, à travers la composition d'histoire et la recherche d'une articulation interne à chacune

des inventions³⁵, lui ouvrit cette voie nouvelle, voie parvenue à une dissolution de la forme dans la matière par le biais d'une connaissance approfondie de l'anatomie et des infinies variétés du mouvement. Si présente dans l'œuvre, la puissance en acte (*energeia*) ou advenue (*entelecheia*) réussit à convertir, dans les dernières années, la masse en mouvement. La forme contient sa propre puissance et son ornementalité. Même pour Michel-Ange, il a fallu toute une vie pour parvenir à ce résultat. L'ornement sous tous ses aspects contribua à cette transfiguration.

NOTES

1. Giovanni Careri en a rappelé récemment les quelques cinq mille titres environ. Une bonne partie étudie les fresques de la Chapelle Sixtine (Giovanni Careri, « Le temps du jugement », *Images Re-vues* [En ligne] ; hors-série 1 | 2008, §. 2. URL : <http://imagesrevues.revues.org/876>).
2. Andreas Prater, *Michelangelos Medici-Kapelle: 'ordine composto' als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*, Bayern, Stifftland-Verlang Waldsassen, coll. « Schriften aus dem Athenion des Klassischen Archäologie Salzburg », 1979.
3. Sur cette interférence, cf. les réflexions éclairantes de Jean-Claude Bonne, « Y-a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective*, 2010-2011, n° 1, p. 29 et p. 33.
4. Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, cat. exp. Haarlem, Teylers Museum et Londres, The British Museum, The British Museum Press, 2005, p. 109-110, p.119, Cat. n°19 v° et fig. 38. Je partage l'avis de Hugo Chapman sur le fait qu'il s'agit d'une structure plus élaborée d'après un schéma de l'ensemble.
5. Michel-Ange, *Carteggio/ Correspondance*, Édition bilingue, présentation, traduction et notes d'Adelin Charles Fiorato, texte critique italien de Giovanni Poggi, Paola Barocchi et Renzo Ristori, Paris, Les Belles Lettres, 2010, t. I, Lettre 166 [DXCIV], Lettre à Giovan Francesco Fattucci [à Rome], Fin décembre 1523, p. 148 : « Le premier projet de cet ouvrage comportait les douze Apôtres dans les lunettes, le reste étant destiné à une répartition de l'espace pour y mettre des ornements, comme c'est l'usage (*e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, chome s'usa*). Mais le dit ouvrage étant commencé, j'eus le sentiment qu'il en résultait une piètre chose (*cosa povera*), et le dis au Pape qu'en y peignant seulement les douze Apôtres, il en sortait une piètre chose. » Il me demanda pourquoi et je lui dis : « Parce qu'ils furent pauvres aussi. » Alors il me confia un nouveau mandat de faire comme je l'entendais, en me disant qu'il me rétribuerait et en me demandant de peindre jusqu'à la hauteur des histoires inférieures. » Michel-Ange, *ibid.*, Lettre 167 [DXCV], Lettre à Giovan Francesco Fattucci [à Rome], Fin décembre 1523, p. 150-151 : « Après avoir exécuté certains dessins (*certi disegni*), il me sembla qu'il en résultait une piètre chose (*chosa povera*), aussi m'accorda-t-il un autre mandat pour peindre jusqu'aux figures inférieures, me laissant libre de faire dans la voûte ce que je voulais, ce qui impliquait une dépense environ équivalente à la précédente. Tel fut notre accord. »
6. Cf. en dernier lieu l'analyse récente de Hugo Chapman, *op. cit.*, 2005, p. 108.
7. Je partage l'avis de Hugo Chapman (*ibid.*) sur le fait que ces deux types d'études durent être dessinées dans l'atelier dans un intervalle assez court ou du moins, le projet primitif ne servant plus, Michel-Ange utilisa-t-il le champ de ces feuilles sans se soucier de « raturer », si on veut, ces schémas dépassés.

8. Nous excluons ici l'architecture et nous renvoyons à l'ouvrage ancien et partiel d'Andreas Prater, *op. cit.*

9. Pour les nouvelles informations sur la commande du *Tondo Doni* et l'identification des ébénistes Marco et Francesco del Tasso, cf. Alessandro Cecchi, « Agnolo e Maddalena Doni committenti di Raffaello », *Studi su Raffaello, Atti del congresso internazionale di studi (Urbino-Firenze, 1984)*, a cura di Micaela Sambucco Hamoud e Maria Letizia Strocchi, Urbino, Quattroventi, 1987, p. 429-439.

10. On rappellera seulement que l'interprétation n'en est toujours pas élucidée bien que la plupart des spécialistes précisent une dualité des registres entre le monde païen, surtout platonicien, et l'avènement de l'ère chrétienne avec la figure intermédiaire de saint Jean-Baptiste près du parapet.

11. Cf. Cecchi, *art. cit.*, p. 435.

12. Giorgio Vasari, [éd. 1568], (1981) *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori Italiani, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, éd. fac-similé, présentation de Paola Barocchi, Florence, Sansoni, [1^{ère} éd. : 1878-1885], vol. VII, p. 189-190.

13. Michel-Ange, *op. cit.*, t. I, Lettre 184 [DCDVII], Lettre à Giovanni Spina [à Florence], Mercredi 19 avril 1525, p. 162 : « [...] C'est pourquoi si le Pape voulait me venir en aide en cette affaire, cela me ferait le plus grand plaisir — vu que je ne peux achever ledit Tombeau, tant à cause de ma vieillesse que de mon mauvais état de santé — un intermédiaire peut faire savoir que je suis prêt à restituer ce que j'ai déjà reçu pour l'exécuter [le Tombeau], afin que je sois libéré de ce fardeau et que les parents du pape Jules, grâce à cette restitution, puisse le faire exécuter à leur convenance par qui ils voudront. »

14. Hanno-Walter Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, Munich, Bruckmann, 1980, p.14, p.19, pl. 2. Antonello Gagini (Palerme, 1478/1479- Id., 1536) fut un sculpteur itinérant qui travailla dans le nord et le sud de l'Italie. L'hypothèse d'une participation de Gagini à une date si précoce est fondée sur une lettre datée de l'hiver 1505-1506 : Michel-Ange dit avoir déjà commencé à travailler au premier projet en faisant venir des marbres de Carrare et en commençant à faire sculpter les ornements par ses assistants. Gagini aurait fait partie de ce groupe. La comparaison entre les dessins pour les grotesques (fig. 15-fig. 16) et le bas-relief sculpté par Gagini (fig. 17) est tout à fait pertinente. Elle est argumentée par l'absence de bas-relief sculpté par Michel-Ange à cette époque, la présence ponctuelle de Gagini entre 1505 et 1506 à Rome et sur l'excellence de la technique et de l'agencement original qui sont en effet l'une des marques de ce sculpteur. On retrouve plus tardivement un niveau aussi élevé dans la série des pilastres ornés de grotesques à la cathédrale de Palerme, chantier principal de la carrière d'Antonello Gagini, entre 1507 et 1536, et de sa descendance (Kruft, *ibid.*, pl. 3, pl. 138-159).

15. Alina Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 17-21.

16. Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. VII, p. 193 : « E perché egli la volse fare ad imitazione della sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento composito, nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi et i moderni maestri abbino potuto operare ; perché nella novità di sì belle cornici e base, porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello agiugnere. La quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti. » Pour plus de concision, ce trop long passage n'est pas cité intégralement.

17. Payne, *op. cit.*, p. 19-20.

18. Payne, *ibid.*

19. Vasari, *op. cit.*, vol. IV, p. 7 : « [...] aggiugnendo alle cose de' primi regola, ordine, misura, disegno e maniera se non in tutto perfettamente, tanto almanco vicino al vero, che i terzi, di chi noi ragioneremo da

qui avanti, poterono mediante quel lume, sollevarsi e condursi alla somma perfezzione, dove abbiamo le cose moderne di maggior pregio e più celebrate. »

20. Vasari, *ibid.*, p. 9 : « Mancandoci ancora nella regola, una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. »

21. Dans ce passage théorique, Vasari définit le dessin (*disegno*) dans son accomplissement définitif, c'est-à-dire par la Belle Manière. Tout ce qui manquait auparavant (la facilité et le naturel, la grâce et la légèreté (*leggiadria*), l'expérience et le jugement apportés par l'artiste) est ainsi réalisé par son époque, en particulier par Michel-Ange.

22. Les datations s'appuient sur les récentes recherches entreprises par Hugo Chapman, *op. cit.*, p. 191. Alors à Rome, Michel-Ange envoya un modèle en terre cuite à Florence au début de l'année 1559.

23. Charles de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris, Flammarion, p. 188. Il compare l'escalier à la coulée d'une cascade de lave.

24. cf. en dernier lieu Pier Luigi De Vecchi, *Michel-Ange. Le peintre, le sculpteur, le poète, l'architecte*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1984 (1^{ère} éd. Milan, Jaca Book, 1984), p. 99, Fig. 59. On a découvert récemment plusieurs dessins de Michel-Ange sur les murs de la Nouvelles Sacristie de San Lorenzo. L'un des graffitis était destiné à servir de modèle aux tailleurs de pierre pour les édicules à balustres au-dessus des fenêtres dans la salle de lecture.

25. Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Livre II, Premier Dialogue, introdução e notas de Angel González García, Lisbonne, Imprensa Nacional, Casa de Moeda, 1983, Livre II, 3^e Dialogue, p. 292-297.

26. Francisco de Holanda, *ibid.*, p. 293 : « [...] que algum grande pintor (o que mui poucas vezes acontece) faz alguma obra que parece falsa e mentirosa, aquella tal falsedade é mui verdadeira. E se ali fazesse mais verdade, seria mentira. » (« [...] que n'importe quel grand peintre (ce qu'on rencontre très rarement) fasse une œuvre qui paraisse fausse et mensongère, cette fausseté est très véridique. Et s'il la fait plus vraie, ce serait mensonge. »)

27. Francisco de Holanda, *ibid.*, p. 294-295 : « E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortaes, que ás vezes desejam de ver aquilo que nunca inda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costumada fegura (posto que mui amirabil) dos homens, nem das alimarias. E d'aqui tomou licença o insaciabil desejo humano a lhe de avorrecer alguma vez mais un edeficio com suas columnas e jenellas e portas que outro fingido de falso grutesco [...] que muito parece impossibeis e fora de razão, o que tudo até mui grande, se é feito de quem o entende. » (« Et la raison se pare mieux quand on met dans la peinture une quelconque monstruosité (pour la variation, le délassement des sens et l'attention portée aux yeux mortels qui veulent voir parfois ce que personne n'a jamais vu, ni ne leur semble pouvoir exister) mais qui n'est pas une figure habituelle (puisque tout y est très admirable) aux hommes, ni aux animaux. Et d'ici, l'insatiable appétit de l'homme prend la licence d'abhorrer quelquefois plus un édifice avec ses colonnes, ses fenêtres et ses portes, qu'un autre fabriqué de grotesques feints, ce qui semble vraiment impossible et irraisonné, ou bien tout y est très grand si c'est accompli par quelqu'un qui s'y entend [...] »). Nous avons raccourci un peu ce passage.

28. Néanmoins, la licence ne nous semble pas la seule catégorie à renverser l'ordre antérieur. Les changements annoncés dans la préface à la troisième partie par Vasari déterminèrent tout un ensemble de différences.

29. Sur l'origine dantesque de ce motif, cf. en dernier lieu De Vecchi, *op. cit.*, p. 129. Cette interprétation convaincante revient à Craighton Gilbert

30. Prater, *op. cit.*, p. 96-97.

31. Cf. en dernier lieu, Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 2001 (1^{ère} éd. Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1997), p. 93-94.

32. Dans le cadre d'un article aussi court, il est impossible de développer cette relation si importante dans la culture et l'œuvre de l'artiste. On le rappelle pour mémoire.

33. Cf. Paul Joannides, *Michel-Ange. Élèves et copistes* (Inventaire général des dessins italiens du musée du Louvre), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, vol. VI, cat. n° 27, p. 142-143, pour un très clair état de la question, extrêmement complexe et souvent subjective à propos de la genèse de ces *modelli* qui accompagnèrent les différentes négociations avec les Médicis. Ces projets contiennent un nombre d'ornements bien plus impressionnants, progressivement éliminés dans l'œuvre réalisée, comme le souligne Paul Joannides. Si on considère ce *modello* comme un projet autographe (et nous y souscrivons pour l'argument essentiel présenté au sujet du tracé sous-jacent à la pierre noire, des repentirs, des retouches au moyen d'autres médiums et d'autres corrections d'erreurs de composition), on aurait alors un exemple du processus de travail par élimination du superflu chez Michel-Ange. On rappellera seulement que ce genre d'observation est très souvent faussé par la destruction des dessins par l'artiste lui-même. On rappellera, pour la Chapelle Sixtine, qu'un nombre très restreint de feuilles nous informe des états successifs de l'avancement du projet et surtout des multiples changements d'avis et des interventions du pape lui-même ou de ses légats.

34. Benedetto Varchi, *Lezione di Benedetto Varchi, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la terza domenica di Quaresima, l'anno 1546 [...]*, in Paola Barochi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento. III. Pittura e Scultura*, Turin, Giulio Einaudi, 1978 (1^{ère} éd. Milan-Naples, Riccardo Ricciardi], Réponse de Michel-Ange à Benedetto Varchi, p. 522-523 : « *Baste che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perché vi va più tempo che a far le figure.* »

35. L'attitude tardive de Michel-Ange à l'égard de l'ornement coïncide avec le jugement défavorable de Gilio da Fabriano et du cardinal Paleotti, contre les abus de grotesques au moment de la clôture du Concile de Trente (cf. Morel, *op. cit.*, p. 119-121), accusation parallèle à celle d'indécence dans la fresque du *Jugement Dernier*. Cf. Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, Laterza, 1978 (nombreuses éditions postérieures) et Maria Calí, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Turin, Giulio Einaudi, 1980.

Mes vifs remerciements s'adressent à Thomas Golsenne et à Paul Joannides pour leurs corrections et leurs suggestions.

RÉSUMÉS

La question de l'ornement semble une évidence quand on évoque la figure de Michel-Ange. Il existe pourtant peu d'études sur son rapport à l'ornement, souvent analysé en fonction des changements opérés dans les différents projets. Cet article propose une première révision de la place de l'ornement par le biais de quelques-unes des réalisations les plus représentatives. L'ornement répond aux exigences d'harmonie et de sens en écho avec un ensemble. Il forme un tout inséparable, complète ou éclaire la signification d'une œuvre (par exemple, le *Tondo Doni*). La fin de la vie est marquée par un amenuisement progressif de l'ornement. A une phase d'équilibre

entre ornement et figure succède l'hégémonie de la figure humaine dans une relation transcendante avec le sacré. Mais sans une implication de l'ornement, Michel-Ange serait-il parvenu à représenter la forme humaine avec autant d'intensité ?

Ornament's question seems easy to imply when we think about Michelangelo's personality. There are therefore few studies concerning his relation with ornament, often studied with changes operated in various projects. This article proposes a first inspection on ornament's position by indirectly means their more significant realizations. By this way, we perceive that ornament answers as well as the whole to harmony and sense's requirements. It shapes an inseparable meaning, completes or enlightens a work's signification (*Tondo Doni*, for instance). At the end of his life, ornament is more and more reduced. The human figure is now perceived in transcendent relationship with the sacred field and fill place of balance between ornament and figure. But without ornament's implication, would Michelangelo aimed to represent human form with such intensity?

INDEX

Index géographique : Italie

Keywords : architecture, Florence, licence, Michelangelo, ornament, painting, Renaissance, sculpture

Mots-clés : architecture, Florence, licence, Michel-Ange, ornement, peinture, Renaissance, sculpture

Index chronologique : XVI^e siècle

AUTEUR

LIZZIE BOUBLI

Lizzie Boubli (conservateur au Département des Arts graphiques, Musée du Louvre), docteur en histoire de l'art et habilitée à diriger des recherches, a fait sa thèse sur les processus graphiques de la variante et de la variation dans le dessin italien de la Renaissance (*L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, Paris, CNRS Éditions, 2003 et *Savoir-faire. La variante dans le dessin italien au XVI^e siècle*, Paris, RMN, 2003). Autres publications sur l'Espagne, principalement à la Renaissance et au Siècle d'Or. Livre à paraître : *Pour une interprétation de la trace. Le dessin en Espagne à la Renaissance*. Diverses publications sur les relations entre rhétorique et ornementalité à la Renaissance. Projet en cours sur la première pensée (*primo pensiero*) de la Renaissance à la période moderne, d'un point de vue de la génétique du dessin (Membre associé de l'Institut des Textes et Manuscrits (CNRS/ ENS, UMR 8132).