

Vie d'artiste, mélancolie de poète dans la *Galleria* de la *Casa Buonarroti*

Une histoire de famille

La *Casa Buonarroti* de Florence représente l'aboutissement d'une histoire dont Michel-Ange n'est que l'initiateur et tout au long de laquelle l'affirmation individuelle de l'artiste se mêle étroitement à la construction d'un mythe familial¹. En 1508, Michel-Ange investit les gains déjà considérables de son travail de sculpteur dans l'achat de quatre maisons contiguës situées dans le quartier de Santa Croce. Âgé de trente-trois ans mais se comportant déjà en *pater familias*, l'artiste veut d'abord garantir une certaine solidité patrimoniale à son père veuf et à ses jeunes frères, dont la situation matérielle est à l'époque assez précaire. Mais les enjeux symboliques de cette acquisition ne sont pas moins importants. Pour Michel-Ange, il s'agit en effet de restaurer la dignité sociale des Buonarroti, Florentins de souche et « cittadini di nobilissima stirpe » – comme il l'écrira avec quelque exagération dans une de ses lettres –, en leur offrant à nouveau une « casa onorevole » au cœur de cette

1. Parmi les études sur la *Casa*, nous avons utilisé surtout les suivantes : Ugo PROCACCI, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milan, Electa, 1965; Adriaan W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, traduction dall'olandese di Giorgio Faggin, Florence, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1976; Pina RAGIONIERI, *Casa Buonarroti*, Milan, Electa, 2001; Marc-Joachim WASMER, « Casa Buonarroti a Firenze: un "monumento al genio" per Michelangelo », in *Casa d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, a cura di Eduard Hüttinger, introduzione di Salvatore Settis, Turin, Bollati Boringhieri, 1992, p. 113-130.

Cité qu'ils ont longtemps contribué à gouverner². Ces quatre maisons, auxquelles s'en ajoutera ensuite une cinquième, seront en partie louées, en partie habitées par l'artiste et les siens jusqu'en 1534, date à laquelle le père de Michel-Ange meurt et l'artiste quitte définitivement Florence pour Rome. À partir de ce moment, il n'administrera ses propriétés que de loin, mais avec la ténacité redoutable dont il sait faire preuve dans la gestion de son patrimoine³. À la mort de Michel-Ange (1564), les maisons passeront au seul héritier mâle des Buonarroti, son neveu Leonardo, qui y habitera avec sa propre famille et y apportera un certain nombre de modifications. Mais c'est avec le troisième fils de Leonardo, Michelangelo Buonarroti le Jeune (1568-1646), que l'histoire de la *Casa* entre dans sa phase cruciale et aboutit au résultat spectaculaire que l'on peut encore admirer aujourd'hui.

Il est impossible de donner ici une présentation adéquate de ce personnage, dont l'importance dans la culture toscane du XVII^e siècle déborde largement les services qu'il a rendus à la mémoire de son illustre ancêtre et homonyme⁴. Après des études à l'université de Pise, où il se lie d'une amitié durable avec Galilée et Maffeo Barberini – le futur pape Urbain VIII –, il devient une figure de premier plan dans la Florence des Grands-Ducs. Membre d'à peu près toutes les nombreuses académies que la ville compte à l'époque, il participe activement aux travaux de la *Crusca* et notamment à la préparation du célèbre *Vocabolario*, dont la première édition paraît en 1612. Auteur prolifique, il s'illustre dans plusieurs genres littéraires et surtout dans le théâtre. Les meilleures de ses pièces (*La Tancia* de 1611, *La Fiera* de 1619) sont des réélaborations originales, surtout sur le plan linguistique, de la tradition comique toscane; mais il est également l'auteur de plusieurs spectacles mythologiques et allégoriques (dont *Il natal d'Ercole*, 1605, *Il giudizio di Paride*, 1608, et *Il passatempo*, 1614) destinés à la cour des Médicis, pour laquelle il travaille pendant des années – nous

2. Voici, dans la traduction française d'Adelin-Charles Fiorato, le passage de la lettre à Leonardo Buonarroti (4 décembre 1546) dont sont extraites les expressions citées : « Je te dis cela parce qu'une maison respectable en ville confère beaucoup d'honneur, car elle est plus voyante que ne le sont les domaines et vous révèlent plus qu'on ne le croit, et aussi parce que nous sommes effectivement des citoyens, issus d'une très noble lignée. Je me suis toujours efforcé de relever notre maison, mais je n'ai pas eu de frères à la hauteur. Aussi efforcez-vous de faire ce que je vous écris, et que Gismondo revienne habiter à Florence afin que l'on ne dise plus ici, à ma grande honte, que j'ai à Settignano un frère qui marche derrière les bœufs » (Michel-Ange, *Carteggio / Correspondance*, édition bilingue, présentation, traduction et notes de Adelin-Charles Fiorato, texte critique italien de Giovanni Poggi, Paola Barocchi et Renzo Ristori, Paris, Les Belles Lettres, 2010, II, p. 56-57).

3. Cet aspect de la personnalité de l'artiste est illustré, à l'aide de documents parfois saisissants, par l'étude de Rab HATFIELD, *The Wealth of Michelangelo*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

4. L'étude la plus complète sur cet auteur reste la monographie de Maria Giovanna MASERA, *Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Turin, Vincenzo Bona, 1941.

verrons d'ailleurs que ses compétences en tant qu'organisateur d'événements festifs jouent un rôle non négligeable dans l'histoire qui nous occupe ici. Par ailleurs, Buonarroti s'intéresse de près aux recherches scientifiques et musicales de son temps, et correspond avec un grand nombre d'érudits, d'artistes et d'écrivains⁵.

C'est toutefois à la gestion matérielle et symbolique de l'héritage familial qu'il choisit de consacrer l'essentiel de son énergie et de son temps. En plus d'une fortune considérable, Michel-Ange a légué à ses descendants ses œuvres les plus intimes, des archives immenses mais chaotiques et une gloire qui se révèle problématique à plusieurs égards – et cela en dépit d'une rhétorique qui ne cesse d'exalter le caractère « divin » de l'artiste et de l'homme⁶. Son neveu sera aussi infatigable dans la valorisation de cet héritage que dans la censure de tout ce qui risque, selon lui, d'en ternir l'éclat; si bien qu'on hésite aujourd'hui entre la dénonciation de ses méfaits et la gratitude pour le travail remarquable qu'il a malgré tout accompli. Cela est surtout vrai pour l'édition des *Rime* de Michel-Ange que Buonarroti publie en 1623⁷. Même si les talents poétiques de l'artiste avaient été célébrés dès le xvi^e siècle, et notamment lors de ses obsèques solennelles en l'église Saint-Laurent de Florence, les lecteurs de l'époque ne savaient à peu près rien de sa poésie, qui était encore presque totalement inédite. C'est donc autant pour honorer un legs familial que pour donner corps à une admiration quasiment virtuelle que Buonarroti décide de publier enfin les *Rime* de son ancêtre. Cette édition, publiée par l'imprimeur grand-ducal Giunti et dédiée au cardinal Barberini (qui sera élu pape quelques mois plus tard), est le fruit d'un travail aussi méticuleux qu'étonnamment désinvolte. Buonarroti recense les nombreux manuscrits poétiques de l'artiste – conservés en bonne partie dans les archives familiales –, transcrit soigneusement les textes, identifie leurs destinataires, résout brillamment plusieurs problèmes

5. Sur cet aspect important de sa personnalité, voir la publication récente de Janie COLE, *Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 vol., Florence, Olschki, 2011.

6. Sur la naissance précoce d'un mythe de Michel-Ange et sur les critiques parfois virulentes que son œuvre suscite dès le milieu du xvi^e siècle on dispose de la documentation imposante réunie par Paola Barocchi dans son édition commentée de la *Vie de Michel-Ange* par Vasari : *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 vol., Milan-Naples, Ricciardi, 1962. Plusieurs indications intéressantes dans les ouvrages de Romeo DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, Laterza, 1978 et d'Eugenio BATTISTI, *Michelangelo: fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, a cura di Giuseppe Saccaro Del Buffa, Florence, Olschki, 2012.

7. Sur cette édition, qui a été réimprimée il y a quelques années (Michelangelo BUONARROTI IL GIOVANE, *Le Rime di Michelangelo*, a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, Trente, La Finestra, 2006), voir MICHELANGELO, *Rime*, a cura di Enzo Noè Girardi, Bari, Laterza, 1960, p. 508-509, et Leonard BARKAN, « La voce di Michelangelo », in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di Erminia Irace, Turin, Einaudi, 2011, p. 375-379.

d'interprétation. Mais les cent trente-sept poèmes qu'il publie ne sont tout simplement pas ceux de Michel-Ange. En effet, les textes originaux ont fait l'objet d'une manipulation profonde et systématique, selon des principes au demeurant assez clairs. L'éditeur complète les textes inachevés, rectifie les irrégularités linguistiques et métriques, efface tout ce qui risque d'offenser la religion ou la morale : c'est ainsi que disparaissent tous les propos douteux sur le plan théologique, tandis que les destinataires masculins des poèmes d'amour changent tout bonnement de sexe.

Cette édition des *Rime*, qui fera autorité pendant deux siècles et demi, n'est cependant que l'un des projets que Buonarroti consacre à la mémoire de son ancêtre. Plus encore que la valorisation de son œuvre, c'est d'ailleurs la construction de la figure publique de l'artiste qui semble lui tenir à cœur, même s'il hésite longtemps sur les stratégies et les formes d'expression à adopter. Il envisage d'abord la rédaction d'une *Vie* en prose, pour laquelle il ébauche des plans et transcrit plusieurs anecdotes, tirées pour la plupart, et à l'exception de quelques rares souvenirs familiaux, des biographies *cinquecentesche* de Vasari et de Condivi. Ses papiers conservent également la trace d'un projet de poème épique, dont il est difficile de dire s'il devait remplacer le précédent ou bien le compléter : les esquisses évoquent en effet un parti pris moins biographique que franchement épique, à grand renfort de prophéties *post eventum* et d'apparitions surnaturelles – dont celle de la Vierge Marie qui, touchée par l'hommage de la *Pietà* de Saint-Pierre, devait attester qu'aucun artiste n'avait œuvré autant que Michel-Ange pour l'exaltation de la foi catholique⁸. Quoiqu'il en soit, ni la *Vie* ni le poème épique ne verront le jour, emportés et en quelque sorte absorbés par l'ambitieux projet qui donnera une forme et une ampleur inédites à la célébration de Michel-Ange : la réfection et la décoration de la demeure familiale des Buonarroti.

La fabrique de la Renommée

Nous ne pouvons rendre compte ici de toutes les phases de cet immense chantier, qui dura plus de trente ans et comporta notamment la fusion des bâtiments d'origine en un seul *palazzo*. Il suffira de rappeler que le résultat imposant de ces travaux croise deux typologies distinctes d'habitation : la demeure bourgeoise, dont la dignité architecturale rend visible l'appartenance de la famille à l'élite citadine, et la « casa d'artista », censée célébrer aussi bien le talent que la réussite sociale d'un artiste, et dont les exemples les plus admi-

8. A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti...*, op. cit., p. 15.

rés étaient à Florence la *Casa Vasari* et le *Palazzo Zuccari*⁹. C'est plutôt de ce deuxième modèle que s'inspire d'ailleurs le cœur de la *Casa Buonarroti*, consistant en quatre grandes pièces en enfilade décorées selon un programme iconographique riche et complexe : la *Galleria*, la *Camera della notte e del dì*, la *Camera degli Angioli* et le *Studio*. Sans pouvoir s'attarder sur chacun de ces espaces, réalisés à des moments différents et jouissant d'une certaine autonomie, il faut au moins remarquer que, si l'exaltation de Michel-Ange en est le but ultime, ce programme tend d'une part à placer la grandeur de l'artiste sous la tutelle divine (et notamment sous la protection de l'archange Michel) et d'autre part à l'inscrire dans une double généalogie : celle de la famille Buonarroti, dont plusieurs membres ont leurs portraits dans ces salles, et celle du génie florentin, incarné par la foule d'hommes illustres (lettrés, philosophes, théologiens, juristes, naturalistes, explorateurs...) qui se pressent sur les murs du *Studio* dans une grande fresque de Cecco Bravo. Il est en outre évident que ce programme suggère un face-à-face, voire un jeu de miroirs insistant entre les deux Michel-Ange. Certes, le Jeune ne s'attribue, modestement, que l'espace minuscule du *scrittoio*, lieu de travail placé sous l'inspiration d'un dessin de son ancêtre, la *Cléopâtre* ; mais la conscience de sa propre réussite intellectuelle et sociale s'exhibe partout et affecte de plusieurs manières, nous le verrons, l'image qu'il construit de son illustre homonyme.

Notre analyse s'arrêtera sur la *Galleria*, point culminant de ce parcours et lieu où s'affichent le plus clairement les ambitions biographiques du *Pronipote*. La décoration de cette salle monumentale donnant sur la via Ghibellina est le fruit d'un travail collectif, Buonarroti ayant fait appel à plusieurs artistes, et notamment à une douzaine de peintres parmi les plus réputés de l'époque, pour mettre en scène l'hommage de toute une génération d'artistes florentins à leur maître idéal. Mais le commanditaire garde une emprise très forte sur le travail des artistes, comme en témoignent leurs échanges épistolaires ainsi que les papiers – publiés par Adriaan W. Vliegenthart – où sont consignés les descriptions minutieuses et parfois même les schémas formels des œuvres à réaliser¹⁰. Le résultat se caractérise donc par une unité et une cohérence très grandes, si bien qu'il n'est pas abusif de considérer Buonarroti comme le véritable « auteur » de la *Galleria*. Dans cette salle aux amples proportions (dix mètres sur quatre), dont la décoration réunit les trois arts dans lesquels s'est illustré Michel-Ange (peinture, sculpture, architecture), quelques œuvres originales

9. La vitalité de cette typologie est illustrée par les études réunies dans le volume déjà cité, *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*. Voir aussi, sur l'essor à peu près contemporain des « maisons d'écrivain », l'ouvrage récent *Writers' Houses and the Making of Memory*, edited by Harald Hendrix, New York/Londres, Routledge, 2008.

10. A. W. VLIEGENTHART, *La Galleria Buonarroti...*, op. cit., p. 72 sq.

de l'artiste dialoguent avec celles, bien plus nombreuses, qu'il a inspirées à ses successeurs. Sur le mur de l'entrée, deux œuvres du Maître servent en quelque sorte d'autel et de retable pour cette chapelle laïque élevée à sa gloire : il s'agit du bas-relief de la *Bataille des centaures*, œuvre de jeunesse de l'artiste et pièce maîtresse des collections familiales (remplacée depuis par une inscription); et d'une peinture sur bois, l'*Épiphanie*, que Buonarroti attribuait à son ancêtre mais qui est en réalité l'œuvre de son élève et biographe Ascanio Condivi, élaborée à partir d'un carton du maître conservé aujourd'hui au British Museum de Londres. De toutes les autres œuvres qui décorent la *Galleria*, Michel-Ange n'est pas l'auteur mais, d'une manière plus ou moins directe, le sujet. Sur le mur d'en face, entre les deux fenêtres donnant sur la rue, un portrait de Michel-Ange par le sculpteur florentin Antonio Novelli imite jusqu'au pastiche le célèbre monument funèbre de Laurent dans la Chapelle Médicis de Saint-Laurent. Sur les autres murs et sur le plafond, c'est en revanche la peinture qui est chargée de représenter l'artiste. Il en résulte une petite foule d'avatars de Michel-Ange – pas moins d'une vingtaine – qui se dispose toutefois selon une hiérarchie limpide s'articulant en trois registres superposés¹¹. En bas des murs longs se trouvent six petits *chiaroscuro* ou *camei*, fresques en grisaille et au style enlevé, qui évoquent des épisodes chargés d'une signification éthique : *Michelangelo prudente, giusto, forte, temperante, liberale, pio* et *magnifico*. Au-dessus des *camei*, dix toiles de grandes dimensions accueillent les *storie*, scènes illustrant la reconnaissance sociale obtenue par l'artiste. Enfin, les toiles enchâssées dans le riche plafond à caissons sont consacrées à la devise de l'artiste, aux allégories de ses vertus, aux rituels et aux symboles de sa renommée. Cette organisation spatiale traduit une axiologie claire : et s'il est assez logique que le plafond, sorte de Ciel de la *Galleria*, accueille les manifestations de cette forme de transcendance qu'est la gloire éternelle, on peut s'étonner qu'entre l'excellence éthique et le prestige social de l'artiste, ce soit à ce dernier que la taille des images et l'éclat des couleurs confèrent une écrasante supériorité.

La plupart des scènes représentées dans les deux registres inférieurs sont tirées des *Vies* de Vasari et de Condivi. Le programme définitif est l'aboutissement d'un long travail de sélection et de hiérarchisation de ce matériau biographique : comme l'a montré A. Vliegenthart, les papiers conservés dans les archives de la *Casa* n'attestent pas moins de six états successifs du projet, au fil desquels Buonarroti retranche et ajoute des épisodes, en réunit plusieurs

11. L'histoire des portraits de Michel-Ange, dont la *Galleria* représente une étape capitale, a été retracée dans deux ouvrages du début du XX^e siècle : Ernst STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1913 et Paul GARNAUT, *Les portraits de Michel-Ange*, Paris, Fontemoing, 1913. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Il volto di Michelangelo*, qui s'est tenue en 2008 à la *Casa Buonarroti* (a cura di Pina Ragionieri, Florence, Mandragora, 2008).

en une seule image, change d'approche ou de focalisation pour les faire passer d'un registre à l'autre. Le résultat est d'une très grande cohérence, comme le montre surtout l'analyse des *storie*, sur lesquelles nous allons maintenant nous arrêter. Bien que se disposant selon un ordre chronologique, ces dix épisodes¹² appartiennent tous à la maturité et à la vieillesse de l'artiste : à l'exclusion donc de l'enfance, des années de formation, mais aussi de la naissance et de la mort. Ces deux dernières sont à vrai dire représentées ailleurs, dans l'espace assez marginal de deux petites grisailles situées au-dessus de la porte d'entrée (la naissance) et de sortie (la mort) de la *Galleria* – la naissance étant du reste évoquée de manière indirecte, par la chute de cheval qu'une intervention divine aurait empêchée d'être fatale pour la future mère de l'artiste et pour l'enfant qu'elle portait. Cette exclusion éclaire le premier des partis pris qui commandent la sélection des *storie* : ne sont retenus que des épisodes relevant de la dimension *publique* de la vie de l'artiste. Leur sujet récurrent est en effet la rencontre de Michel-Ange avec des personnalités qui font appel à ses talents et lui manifestent leur haute considération. Dans ces scènes, encadrées le plus souvent par des architectures majestueuses, l'artiste, élégamment vêtu, s'entretient avec des autorités religieuses et politiques qu'accompagnent des suites nombreuses de cardinaux ou de courtisans. C'est ainsi qu'apparaissent à côté de l'artiste tous les papes pour lesquels Michel-Ange a travaillé, de Jules II à Pie IV, mais aussi le prince François de Médicis et quelques personnalités « étrangères » comme les sénateurs vénitiens et les ambassadeurs du Sultan, dont la mission auprès de l'artiste est la preuve la plus éclatante d'un rayonnement exceptionnel. Ce schéma s'affirme avec une constance qui n'admet que de rares exceptions et qui abolit non seulement toute échappée romanesque, mais aussi toute véritable dynamique narrative. La seule histoire que ces *storie* racontent, selon une logique toute protocolaire, est celle d'une relation de plus en plus paritaire entre l'artiste et les représentants du pouvoir. Le spectateur

12. Voici les sujets des toiles et les noms des artistes qui les ont réalisées : *Michel-Ange, ambassadeur de la République Florentine, rencontre le pape Jules II à Bologne et lui présente ses excuses* (Anastasio Fontebuoni); *Le Sultan envoie des ambassadeurs à Michel-Ange pour l'inviter à se rendre à Constantinople afin de construire un pont sur le Bosphore* (Giovanni Bilivert); *Michel-Ange présente au pape Léon X et au cardinal Jules de Médicis les projets pour la façade de l'église Saint-Laurent et pour la Bibliothèque Laurentienne* (Jacopo Chimenti da Empoli); *Michel-Ange dirige les travaux de fortification de Florence lors du siège de 1529* (Matteo Rosselli); *Michel-Ange est accueilli à Venise par une délégation envoyée par le Doge et le Sénat* (Valerio Marucelli); *Michel-Ange présente au pape Paul III, venu lui rendre visite dans son atelier avec dix cardinaux, son projet pour la place du Capitole* (Filippo Tarchiani); *Michel-Ange présente au pape Jules III la maquette d'un palais à construire via Giulia* (Fabrizio Boschi); *Michel-Ange présente à Pie IV la maquette de la basilique Saint-Pierre* (Domenico Passignano); *Michel-Ange plongé dans la méditation poétique* (Cristofano Allori - Zanobi Rosi); *Le prince François de Médicis, en visite à Rome, offre son siège à Michel-Ange* (Cosimo Gamberucci).

du cycle devra donc être assez féru d'étiquette pour apprécier à sa juste valeur l'hommage inouï qu'un pape rend à Michel-Ange en lui permettant de rester assis en sa présence (*Michel-Ange présente à Jules III la maquette du palais de via Giulia*, par Fabrizio Boschi) ou pour admirer l'ampleur du chemin parcouru par l'artiste entre la première toile (*Michel-Ange à genoux devant le pape Jules II*, par Anastasio Fontebuoni) et la dernière (*François de Médicis cède son siège à l'artiste*, par Cosimo Gamberucci).

Prestiges et censures

La mise en valeur de ces épisodes prestigieux caractérisait déjà les *Vies* de Vasari et de Condivi, dont le projet de Buonarroti dépend d'ailleurs assez fidèlement sur ce point¹³. Mais alors que, dans les deux biographies, l'admiration des puissants n'était que l'un des nombreux éléments venant illustrer l'excellence de l'artiste, elle occupe dans les *Storie* une place d'autant plus centrale qu'elle s'accompagne de quelques exclusions surprenantes. On remarque, pour commencer, que l'activité artistique qui est à l'origine de ce prestige immense n'est que très peu représentée. Sur les dix toiles, trois – la première et les deux dernières – n'ont pas de rapport direct avec un projet artistique quelconque, et deux autres, celles qui mettent en scène l'arrivée à Venise et la rencontre avec les ambassadeurs turcs, se réfèrent à des propositions de travail que l'artiste n'accepta pas. Sur les cinq restantes, l'une évoque les fortifications de Florence lors du siège de 1529, et les quatre autres des projets architecturaux dont deux, la façade de l'église Saint-Laurent et le *Palazzo* de *via Giulia*, ne furent jamais réalisés. En plus d'être si discrète, cette évocation de l'activité artistique de Michel-Ange est marquée par deux exclusions de taille : l'artiste n'est jamais représenté dans l'exercice concret de son travail, et aucune allusion n'est faite à ses œuvres de peinture et de sculpture. Cette double exclusion vise évidemment à valoriser les aspects les plus intellectuels, et partant les plus socialement prestigieux, de la profession artistique. L'architecture, dans laquelle Michel-Ange laissa pourtant une trace moins profonde que dans les deux autres arts, doit sa prééminence dans la *Galleria* non seulement à son caractère non figuratif, qui

13. A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti...*, op. cit., p. 26. Voir par exemple ce passage de la *Vie de Michel-Ange* par Vasari : « Son génie fut reconnu dès son vivant et non, comme il advient si souvent, après sa mort. On l'a vu, les souverains pontifes Jules II, Léon X, Clément VII, Paul III, Jules III, Paul IV et Pie IV ont tous souhaité sa présence auprès d'eux; également on le sait l'empereur ottoman Soliman, François de Valois roi de France, l'empereur Charles Quint, la Seigneurie de Venise et finalement, nous l'avons dit, le duc Cosme de Médicis, et tous avec des pensions honorables, sans autre dessein que d'avoir recours à son génie », Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1985, vol. 9, p. 303.

la met à l'abri des critiques qu'avait suscitées l'*inventio* singulière de presque tous les chefs-d'œuvre du peintre et du sculpteur, mais aussi à la séparation très nette qui la caractérise entre le *disegno*, dont seul se charge l'artiste, et son exécution matérielle, laissée aux ingénieurs et aux ouvriers¹⁴. On remarque d'ailleurs que les toiles évoquant des œuvres architecturales représentent non pas les bâtiments eux-mêmes, mais leurs plans ou leurs maquettes : ce qui neutralise la distinction entre les œuvres réalisées – la bibliothèque laurentienne, la coupole de la basilique Saint-Pierre – et celles qui ne le furent jamais, et suggère par là que la qualité d'un projet serait somme toute indépendante de sa réalisation matérielle.

Ce choix est cohérent avec un aspect important des collections issues de l'héritage de Michel-Ange et conservées dans la *Casa Buonarroti* : la place prépondérante qu'y occupent dessins, plans et maquettes, documents précieux de la partie la plus intime et la plus « pure » du travail de l'artiste, illustration saisissante des virtualités multiples de son talent. Mais il est permis d'y voir aussi un parti pris plus idéologique, tendant à faire reposer le portrait idéal de l'artiste sur une interprétation particulière de l'opposition traditionnelle entre Spéculation et Action – dont les allégories sculptées ornent l'un des murs de la *Galleria* (*Speculazione* et *Operato* par Domenico Pieratti). L'excellence spéculative de Michel-Ange réside bien sûr, comme le veut une interprétation qui s'impose à Florence dès le milieu du *Cinquecento*, dans la qualité exceptionnelle de ses *concetti* artistiques. Quant à la dimension active et pratique (*operato*), les *storie* nous suggèrent qu'elle consisterait moins dans la réalisation concrète de ses projets que dans leur inscription directe dans la sphère politique, dont témoigne la familiarité de l'artiste avec les grands de ce monde. Dans la paix comme à la guerre, face au pape ou au milieu des troupes florentines, les mains de Michel-Ange ne tiennent jamais les instruments du métier d'artiste (pinceau ou ciseau), mais manifestent par leurs gestes éloquents l'articulation entre un projet et son efficacité politique, l'importance des services que l'art peut rendre à la gloire d'un prince ou à l'indépendance d'une Cité – sans d'ailleurs aucun véritable souci de cohérence, puisque l'illustration de la familiarité avec les papes Médicis peut juxter le portrait de l'artiste en héros républicain. Cette représentation de Michel-Ange comporte une transformation radicale de l'image que l'artiste lui-même et ses premières biographies nous ont léguée : celle d'un artiste qui se dit avant tout sculpteur et ne laisse

14. À cela il faut ajouter, selon Vliegenthart (*La Galleria Buonarroti...*, *op. cit.*, p. 82), l'association récurrente entre l'architecture et la dignité royale : « l'architettura era considerata un'occupazione per eccellenza regale, che contribuiva al prestigio del principe. Effettivamente, il principe ideale è paragonato all'architetto in Platone, Ficino, Tommaso d'Aquino, e l'idea è ripresa ed elaborata negli *Specula regalia* ».

que rarement aux autres l'exécution de ses projets; d'un homme qui vit dans une solitude farouche, dont la misanthropie est légendaire et dont la sobriété frôle l'avarice¹⁵. Rien à voir, donc, avec ce gentilhomme fougueux, cet ambassadeur élégant de son propre talent qui évolue avec aisance, entouré d'une foule d'admirateurs, de l'une à l'autre des *storie*. Ce ne sont donc pas seulement les aspects manuels du métier d'artiste que Buonarroti le Jeune choisit de dissimuler, mais aussi tout le côté « saturnien » de la personnalité de son ancêtre, qui doit lui sembler incompatible avec cet idéal de sociabilité prestigieuse et de serviable efficacité de l'artiste que son cycle biographique dessine avec cohérence.

Si le temps et nos compétences le permettaient, il serait intéressant de montrer qu'en plus de remodeler en profondeur l'image publique de Michel-Ange, les *storie* comportent aussi, par les choix formels qui les caractérisent, un désaveu radical de son héritage *esthétique*. Certes, cela dépend moins de l'initiative du *Pronipote* que de l'évolution autonome de la peinture florentine qui, entre la fin du xv^e siècle et le début du xvii^e, se rallie définitivement à cette vulgate romano-vénitienne, à ce classicisme modéré issu des modèles de Raphaël et de Titien, dont l'équilibre et la clarté narrative avaient été opposés, dès les dernières années de la vie de Michel-Ange, aux torsions arbitraires et aux obscures bizarreries du langage maniériste¹⁶. Mais il y a quelque chose de quasiment anti-michelangelesque dans le parti pris anecdotique qui préside à ce projet de cycle biographique, et surtout dans l'obsession pour le *portrait* qui s'y manifeste à plusieurs niveaux. Alors que Michel-Ange avait toujours affiché un mépris souverain pour ce genre artistique, et plus largement pour toute *mimesis* s'attaquant à ce qu'il y a d'individuel et de contingent dans la physionomie humaine, Buonarroti attribue une importance extrême à la ressemblance entre les images et leurs modèles réels, dans un souci qui est autant documentaire qu'encomiastique. Tout d'abord, pour la représentation du visage de Michel-Ange, les peintres sont tenus de s'inspirer des portraits officiels de l'artiste que conservent les collections de la *Casa*, ceux qui sont dus à Giuliano Bugiardini,

15. Et cela dès la courte *Michaelis Angelis Vita* rédigée en latin par Paolo GIOVIO (avant 1527) : « Caeterum tanti ingenii vir natura adeo agrestis ac ferus extitit, ut supra incredibiles domesticae vitae sordes successoris in arte posteris inviderit », in *Scritti d'arte del Cinquecento*, curati e commentati da Paola Barocchi, Milan-Naples, Ricciardi, 1971-1977, vol. I, p. 12. Voir aussi le chapitre consacré à Michel-Ange dans l'ouvrage célèbre de Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduction de Daniel Arasse, Paris, Macula, 1991.

16. Les réticences auxquelles l'héritage de Michel-Ange est confronté même à Florence sont illustrées dans les catalogues de deux expositions récentes : *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, catalogo della mostra di Firenze-Chicago-Detroit, a cura di Marco Chiarini, Alan P. Darr, Cristina Giannini, Milan, Skira, 2002; *Florence au Grand Siècle entre peinture et littérature*, catalogue de l'exposition (Ajaccio, 2011) sous la direction d'Elena Fumagalli et Massimiliano Rossi, Milan, Silvana Editoriale, 2011.

à Jacopino Del Conte et à Marcello Venusti. Quant aux autres personnages figurant dans les toiles, la physionomie des plus célèbres d'entre eux doit aussi se calquer sur des portraits de l'époque. Buonarroti cherche ainsi pendant des mois un dessin qui permette à Agostino Ciampelli de peindre le profil de Benedetto Varchi¹⁷. Pour les papes dont Michel-Ange n'avait jamais daigné faire le portrait, les tableaux célèbres de Raphaël et de Titien facilitent heureusement la tâche, mais le résultat frise le pastiche : en passant de la toile de Raphaël à celle de Jacopo Chimenti, Léon X se lève mais n'oublie pas sa loupe ; Jules II retrouve dans la toile d'Anastasio Fontabuoni, sinon son expression belliqueuse, du moins le tissu vert contre lequel le même Raphaël avait campé sa figure. Quand en revanche il s'agit de personnages moins connus, ou de simples figurants, cette exigence mimétique cesse, ou plutôt change d'objet : ce sont en effet des contemporains de Buonarroti – amis, protecteurs, notables de la société florentine – qui leur prêtent leurs visages, donnant lieu à une deuxième série de portraits dont un inventaire *secentesco* de la galerie certifie la scrupuleuse fidélité¹⁸. Ce dispositif, assez courant dès le xv^e siècle dans la peinture toscane, semble acquérir ici une signification particulière. En effet, non seulement la sociabilité prestigieuse de l'artiste et celle de son descendant viennent ainsi se superposer et se renforcer mutuellement, mais Michel-Ange le Jeune semble aussi vouloir faire oublier, par cette débauche de portraits, le refus orgueilleux que son ancêtre avait toujours opposé à ceux qui lui demandaient d'immortaliser par son art la physionomie des puissants.

Fastes princiers

Pour rendre justice à Buonarroti, il faut préciser que ce mélange d'hyperbole et de censure normalisatrice n'est pas tout à fait nouveau, mais caractérise déjà le culte officiel de l'artiste qui se développe à Florence dès le milieu du siècle précédent et trouve son point d'orgue dans les obsèques célébrées en 1564 à Saint-Laurent. L'oraison funèbre prononcée par Benedetto Varchi et le programme symbolique conçu par les Académies *Fiorentina* et *del Disegno* insistaient déjà sur la dimension intellectuelle, voire sur l'excellence philosophique de l'art de Michel-Ange, ainsi que sur la reconnaissance exceptionnelle qu'il avait obtenue auprès des autorités politiques et religieuses. Il a d'ailleurs été démontré que cette cérémonie, dont la description minutieuse avait été publiée la même année par l'imprimeur Giunta, inspire plusieurs détails du

17. A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti...*, op. cit., p. 151.

18. *Ibid.*, p. 78-79.

programme conçu par le *Pronipote*¹⁹. En 1564, déjà, les murs de la basilique florentine étaient ornés de grandes toiles représentant les épisodes les plus prestigieux de la vie de l'artiste, qui coïncident pour certains, jusque dans leur organisation formelle, avec ceux qui figurent dans la série des *storie*. En quelque sorte donc, Buonarroti ne fait que rendre pérenne l'apparat éphémère des funérailles de son aïeul, en le gravant dans la pierre de la *Galleria*.

Cette opération n'est pas pour autant anodine, ne serait-ce que du point de vue de la symbolique sociale. Si les obsèques de 1564 avaient un caractère public et corporatif, en tant qu'hommage rendu par les artistes florentins au plus illustre d'entre eux, l'adoption du même dispositif à l'intérieur de la *Casa Buonarroti* inscrit cet hommage dans un horizon tout autre, celui de la gloire familiale. Et cela d'autant plus que, si après Michel-Ange aucun artiste n'avait eu droit à des funérailles aussi somptueuses, l'usage des *storie* peintes s'était entre-temps imposé dans le cadre aristocratique des obsèques princières. En 1598, l'église florentine de Saint-Laurent est le théâtre d'un hommage solennel à Philippe II d'Espagne, décédé deux mois plus tôt : vingt-quatre toiles monumentales en grisaille, réalisées par des artistes florentins, représentent les épisodes marquants de la vie du souverain²⁰. C'est encore par des toiles biographiques de ce genre que sont exaltées les vertus du défunt lors des funérailles *in effigie* (c'est-à-dire en absence de la dépouille) du roi de France Henri IV, qui se tiennent en 1610, toujours à Saint-Laurent. Et ce même schéma vient bientôt apporter un souffle épique à la célébration des princes vivants. Il est ainsi remarquable que, dans les mêmes années où ils décorent la *Casa*, plusieurs des peintres engagés par Buonarroti, et qui avaient pour certains contribué aux apparats funèbres de 1598 et 1610, travaillent aussi à une importante commande grand-ducale : la réalisation d'un cycle pictural, aujourd'hui dispersé, ayant pour sujet la vie de Marie de Médicis et destiné à rejoindre le Cabinet Doré du Palais du Luxembourg, non loin de la salle que décorera dès 1624 le cycle plus célèbre réalisé par Rubens sur le même sujet²¹. En somme, si les funérailles de

19. *Ibid.*, p. 80. Le volume des *Esequie* a eu une réimpression moderne : *The Divine Michelangelo: the Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. A facsimile edition of Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti*, Florence, 1564, introduced, translated and annotated by Rudolf and Margot Wittkower, Londres, Phaidon, 1964.

20. *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, a cura di Monica Bietti, Florence, Sillabe, 1999; Pierre CIVIL, « De quelques éloges funèbres de Philippe II, en Espagne et en Italie », in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento / Formes et occasions de la louange entre XVI^e et XVII^e siècle*, a cura di Danielle Boillet et Liliana Grassi, Lucques, Maria Pacini Fazzi editore, 2011, p. 123-145 (137-139).

21. Roberto CONTINI, « Pittori minori –ma veramente tali?– per il Cabinet Doré », in *Le « Siècle » de Marie de Médicis*. Actes du Séminaire de la chaire Rhétorique et Société en Europe (XVI^e-XVII^e siècles) du Collège de France sous la direction de Marc Fumaroli. Études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 119-124.

1564 avaient exalté Michel-Ange en tant que prince des artistes, c'est un prince tout court, et avec lui la dignité princière de sa lignée, que semble vouloir célébrer le programme de la *Galleria*.

Les modèles *cinquecenteschi* de cette célébration sont ouvertement évoqués dans le plafond de la galerie, où le programme prend pour ainsi dire un pli réflexif : à côté des allégories de la renommée de l'artiste y figurent en effet des scènes des cérémonies qui ont contribué à la perpétuer, les obsèques de 1564 et l'érection du monument funèbre en l'église *Santa Croce*. Mais c'est là aussi que la démesure de cette apothéose entraîne quelques dérapages, ou s'expose à l'insolence des artistes les moins disciplinés. Le panneau représentant l'oraison funèbre de Benedetto Varchi reprend la composition de l'une des scènes peintes par Giorgio Vasari pour le plafond du *Salone dei Cinquecento* dans le *Palazzo Vecchio*²² : encore une fois, les modèles de l'*encomiastica* princière sont mis au service de l'éloge de l'artiste. Mais le point de vue en contre-plongée qu'adopte le peintre Agostino Ciampelli laisse à l'arrière-plan les figures centrales de l'orateur et du prince pour donner un relief surprenant à des personnages secondaires, et surtout à deux enfants dissipés et à un petit chien aboyant auxquels un vieillard essaie d'imposer le silence : détail assez incongru, que l'artiste dut défendre contre les réticences exprimées par Buonarroti, et qui vient quelque peu troubler la solennité de cette cérémonie²³ (voir fig. 1, page suivante). Quant à l'érection du monument funèbre à Santa Croce, elle est représentée de manière non moins étonnante par Tiberio di Tito : l'éclairage violent et le découpage insolite de la scène, qui exclut le monument lui-même pour se concentrer sur l'effort de deux ouvriers soulevant le buste de l'artiste, évoquent presque un supplice caravagesque, dans lequel Michel-Ange, figé dans un stoïque sourire de marbre, serait la victime patiente des manipulations qu'exige la machinerie exorbitante de la Renommée (fig. 2).

22. Il s'agit de *L'arringa di Antonio Giacomini*, comme l'a montré A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti...*, op. cit., p. 92.

23. *Ibid.*, p. 149.



Fig. 1 - Agostino Ciampelli,
Benedetto Varchi prononce l'oraison funèbre
lors des obsèques de Michel-Ange



Fig. 2 - Tiberio Titi,
Construction du monument funèbre
de Michel-Ange en la basilique Sainte-Croix

Méditations poétiques

Parmi les *storie*, il nous reste à analyser celle qui représente *Michel-Ange plongé dans la méditation poétique*, réalisée par Cristofano Allori et Zanobi Rosi (fig. 3). Cette toile, avant-dernière de la série, impose sa singularité dès le premier regard²⁴. Sensiblement plus sombre que les autres, elle montre l'artiste dans son cabinet de travail, vêtu d'une robe de chambre aux amples plis, un chapeau en fourrure tachetée enfoncé sur la tête. Il est seul, à l'exception d'un jeune homme qui nous tourne le dos et de deux visiteurs qui apparaissent dans l'embrasure de la porte, et dont il est difficile de dire s'ils vont être introduits dans la pièce ou bien éconduits. Quoi qu'il en soit, Michel-Ange ne semble pas très impatient de les recevoir : la tête reposant sur la main gauche et le coude appuyé sur sa table de travail, il tourne ses yeux vers nous – ce qui n'arrive dans aucune autre toile – et nous regarde d'un air grave.

Il s'agit de la première représentation picturale connue de l'activité littéraire de l'artiste, et il n'est pas étonnant que ce soit à Buonarroti, premier éditeur des

24. Comme cela a été souligné par tous les auteurs qui s'en sont occupés : E. STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo...*, op. cit., p. 90; A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti...*, op. cit., p. 138-142, 177-178; *Il volto di Michelangelo*, op. cit., p. 66-69.



Fig. 3 - Cristofano Allori - Zanobi Rosi, *Michel-Ange plongé dans la méditation poétique*

Rime et lettré lui-même, qu'en revienne l'initiative²⁵. À vrai dire, c'est d'une manière différente, et bien plus conforme à l'esprit des autres *storie*, que le *Pronipote* avait prévu d'illustrer les talents poétiques de son ancêtre, comme le montre la didascalie qui devait accompagner la toile :

Perché non rimanesse delle arti nobili imitatrici niuna dove non fosse eccellente refuse anche nella poesia, per la quale guadagnandosi anche gloria fra' poeti, ebbe l'amistà loro e specialmente della Vittoria Colonna Marchesana di Pescara, donna di singular virtù, con la quale egli spesso si trovò a virtuoso colloquio²⁶.

L'artiste devait donc être représenté en compagnie d'un ou plusieurs poètes célèbres, et en tout cas de Vittoria Colonna, noble dame avec laquelle Michel-Ange entretenait en effet une relation d'une grande intensité. Les raisons de ce changement sont difficiles à déterminer, mais il n'est pas exclu que l'artiste chargé de cette toile y ait contribué d'une manière ou d'une autre. Cristofano Allori, peintre célèbre et poète à ses heures, était en effet un ami proche de Buonarroti et jouissait sans doute de plus de liberté qu'un simple exécutant²⁷. C'est en tout cas dans deux de ses dessins préparatoires, conservés aux Offices, que l'artiste est représenté pour la première fois dans l'attitude qu'il aura dans le tableau définitif. En revanche, il est difficile de dire jusqu'où Allori put aller dans l'élaboration de l'œuvre : tombé malade en 1619, il dut passer le relais à son élève Zanobi Rosi, qui acheva le travail peu après la mort de l'artiste, survenue en 1621²⁸

Ce deuil n'est peut-être pas sans rapport avec la gravité qui caractérise la toile, et est certainement à l'origine de l'étonnante « signature » qui figure

25. Si l'on excepte la toile, aujourd'hui perdue, réalisée par Giovan Maria Butteri pour les funérailles de 1564, *Michel-Ange entouré des Muses et couronné par Apollon*, qui avait toutefois un caractère plus franchement allégorique, si l'on en juge par un dessin qui en garde une trace : Hans GEISENHEIMER, « Eine Erinnerung an die Trauerfeier für Michelangelo », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, I (1908), p. 25-27 et E. STEINMANN, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo...*, p. 74.

26. *Archivio Buonarroti* XCVII, f. 14r (cité in *Il volto di Michelangelo*, op. cit., p. 66); trad. : « Afin que, parmi les nobles arts de l'imitation, il n'en restât aucun dans lequel il n'excellât, il brilla également dans la poésie et, ayant obtenu par elle la gloire aussi parmi les poètes, il jouit de leur amitié et notamment de celle de Vittoria Colonna, Marquise de Pescara, dame d'une vertu rare, avec laquelle il s'entretint souvent dans d'honnêtes conversations ».

27. Sur cet artiste, il faut voir au moins le catalogue de l'exposition florentine de 1984 (*Cristofano Allori, 1577-1621*, a cura di Miles L. Chappel, Florence, Centro Di, 1984) et, plus particulièrement sur sa personnalité littéraire, l'ouvrage de Claudio PIZZORUSSO, *Ricerche su Cristofano Allori*, Florence, Olschki, 1982.

28. Sur Zanobi Rosi, voir R. CONTINI, « Pittori minori –ma veramente tali?– per il Cabinet Doré »..., art. cit., p. 121-123.

dans son arrière-plan. En effet, les deux personnages venus rendre visite à Michel-Ange ne sont autres que Buonarroti et Allori eux-mêmes : sans doute une manière, pour le commanditaire, de rappeler son lien privilégié avec l'ami disparu en l'associant explicitement, et lui seul, parmi tous les artistes ayant travaillé dans la *Galleria*, à l'hommage rendu à son ancêtre. Reste que, pour respectueuse que soit l'attitude des deux hommes, leur visite tombe peut-être au mauvais moment. Michel-Ange ne semble vraiment pas d'humeur à les accueillir pour se livrer avec eux à une de ces brillantes conversations mondaines que représentent les autres *storie*. Dans son attitude se superposent différents schémas iconographiques, sacrés et profanes. On reconnaît d'abord la posture traditionnelle du savant ou du saint (Augustin ou Jérôme) représenté dans son cabinet de travail, et plus précisément celle de l'évangéliste auquel un ange dicte son évangile²⁹. Sauf qu'ici l'ange est remplacé par l'allégorie de la poésie, une jeune femme vêtue de rouge qui tient un instrument de musique (violon ou alto) dans sa main gauche tandis que de la droite elle pose une couronne de laurier sur la tête de Michel-Ange³⁰. À cette image traditionnelle de l'inspiration et de la gloire poétique, la posture de l'artiste ajoute des connotations mélancoliques évidentes, que confirme la lassitude, presque la prostration, qui émane de toute sa personne³¹. On dirait en somme que, par une sorte de retour du refoulé, la représentation de l'inspiration poétique prend en charge tous les aspects « saturniens » de la création, qui ne trouvaient pas de place, nous l'avons vu, dans les autres parties de la *Galleria*.

Il nous reste à élucider le sens d'un dernier détail : le torse qui occupe l'angle en bas à gauche de la toile, et dont la position semble faire écho, en l'accroissant, à la lassitude qui caractérise le corps de Michel-Ange lui-même. Malgré quelques différences, on reconnaît dans cet objet une pièce majeure des collections Buonarroti : le modèle en argile que l'artiste réalisa pour la sculpture d'une divinité fluviale destinée à orner les tombeaux médicéens de Saint-Laurent³². Selon l'interprétation traditionnelle, la citation de cette œuvre dans

29. Parmi les exemples les plus célèbres, on se souvient du *Saint Jean* de Francesco Bassano (Birmingham, Museum and Art Gallery) et bien sûr du *Saint Matthieu* de Caravage (Rome, Saint-Louis-des-Français).

30. Ce double geste s'inspire sans doute de celui qui était attribué à la figure d'Apollon, tenant une lyre dans sa main gauche et couronnant l'artiste de la droite, dans la toile réalisée par G. M. Butteri pour les funérailles de 1564.

31. Une posture comparable caractérise deux portraits présumés de Michel-Ange datant du xvi^e siècle, l'Héraclite de l'École d'Athènes de Raphaël et une gravure attribuée à l'artiste français Léon Davent (*Il volto di Michelangelo*, *op. cit.*, p. 66 et 108).

32. Le même modèle figure, dans une position similaire, dans une autre toile conservée aujourd'hui à la *Casa Buonarroti*, *Michel-Ange dans son cabinet de travail*, qui présente d'ailleurs plusieurs affinités avec notre *storia*. Cette œuvre, attribuée au peintre florentin Pompeo di Giulio

le tableau ne viserait qu'à valoriser les collections familiales et en même temps à rappeler la profession de l'illustre sculpteur, qui n'est représentée nulle part ailleurs, nous l'avons vu, dans le cycle des *storie*. Il est vrai que, dans la peinture italienne des xv^e et xvii^e siècles, la présence de sculptures dans un portrait peut évoquer aussi bien la profession de sculpteur que la passion de collectionneur du personnage représenté³³. Mais il n'est sans doute pas anodin que la sculpture représentée dans cette toile soit un modèle, une ébauche, dont le peintre accentue d'ailleurs le caractère inachevé. Présents en nombre – comme nous l'avons dit – dans les collections Buonarroti, ces *modelli* sculpturaux donnent à voir l'idée initiale d'une œuvre : le *concetto* à l'état pur, en quelque sorte, celui qu'il faudra ensuite faire émerger du bloc de marbre à travers la technique du *levare*. C'est du moins en ces termes que la création artistique est décrite dans le premier quatrain du sonnet *Non ha l'ottimo artista* de Michel-Ange, celui-là même qui avait fait l'objet en 1547 d'une célèbre *Lezione* de Varchi et que Buonarroti le Jeune avait placé en tête du recueil des *Rime* pour illustrer l'excellence spéculative de son ancêtre :

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che obbedisce all'intelletto³⁴.

Sans doute le modèle de torse sert-il donc à figurer cette intuition première, ce noyau conceptuel dont découlent aussi bien la création artistique que l'écriture poétique. Placé à côté de Michel-Ange, il viendrait ainsi souligner l'unité profonde et l'égal noblesse de toutes ses activités créatrices.

Cette interprétation n'en exclut peut-être pas une autre, plus sombre mais plus cohérente avec la tonalité mélancolique de la toile. À mieux y regarder, ce torse est une ébauche mais aussi un fragment, une œuvre pas encore née et pourtant déjà abîmée, rongée par le temps, en tout cas abandonnée. Si dans les portraits évoqués plus haut la présence de sculptures mutilées pouvait déjà

Caccini (1577-1624), daterait de 1595 et aurait été commanditée par l'Académie du Dessin : *Il volto di Michelangelo*, op. cit., p. 74-75.

33. Quelques exemples : Lorenzo Lotto, *Portrait d'Andrea Odoni* (Windsor, Royal Collection); Bronzino, *Portrait d'un jeune sculpteur ou amateur de sculpture* (Paris, Louvre) et *Portrait du jeune sculpteur Pierino da Vinci* (Londres, National Gallery); Paolo Pino, *Portrait d'un collectionner d'antiquités* (Chambéry, Musée des Beaux-Arts).

34. *Rime* 151, 1-4. « Le grand artiste ne conçoit aucune idée / qu'un bloc de marbre en soi ne circonscrive / de sa gangue, et seule la concrétise / la main obéissant à l'intellect » (MICHEL-ANGE, *Poésies / Rime*. Édition bilingue, présentation, traduction et notes d'Adelin-Charles Fiorato, texte italien de Enzo Noè Girardi, Paris, Les Belles Lettres, 2004).

évoquer l'action destructrice du temps³⁵, cette valeur symbolique se généralise au début du XVII^e siècle dans des œuvres associant mélancolie et vanité – comme par exemple dans la toile célèbre, et parfaitement contemporaine de celle-ci (1618), du peintre romain Domenico Fetti (*Méditation* ou *Mélancolie*), où un fragment de sculpture côtoie d'autres objets évoquant à la fois le talent artistique et la fragilité de toute création humaine³⁶. Mais, dans ce cas aussi, l'inspiration est peut-être à chercher plutôt dans la poésie de Michel-Ange lui-même. Si, en effet, la destruction des œuvres d'art par le temps y est rarement décrite, bien qu'avec une force remarquable (« Se po' 'l tempo ingiurioso, aspro e villano / la rompe o storce o del tutto dismembra...³⁷ »), la solidité des œuvres de sculpture inspire au poète non pas un orgueil humaniste, mais des réflexions amères sur la mortalité des hommes, de l'artiste comme des êtres qui lui sont chers : « più dura / l'immagin viva in pietra alpestra e dura, / che'l suo fattor, che gli anni in cener riede » ; « un sasso resta e pur lei morte affretta »³⁸. Et face à cette toile représentant le vieil artiste seul, plongé dans la mélancolie, un fragment de sculpture abandonné à ses pieds, le lecteur des *Rime* ne peut pas ne pas penser au saisissant autoportrait que Michel-Ange nous livre dans un de ses derniers poèmes, où la sculpture devient une lubie consistant à « façonner des fantoches » et où il est dit que l'art lui-même accélère, plutôt que de l'endiguer, la déchéance physique et morale de l'artiste :

Che giova voler far tanti bambocci,
se m'han condotto al fin come colui
che passò il mare e poi affogò ne' mocci?
L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
di tant'opinion, mi rec'a questo,
povero, vecchio e servo in forz'altrui,
ch'i' son disfatto, s'io non muoio presto³⁹.

Certes, il ne faut sans doute pas exagérer l'importance de ce détail, ni trop noircir l'interprétation d'une œuvre qui vise avant tout à exalter le talent poé-

35. John POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton U.P., 1989, p. 231.

36. Il existe de cette œuvre deux versions légèrement différentes, conservées au Louvre et à l'Accademia de Venise.

37. *Rime* 237, 5-6 ; « Si plus tard le temps, âpre, haineux, vilain, / la brise, la mutilé ou désagrège... » (traduction citée).

38. *Rime* 239, 3-4 et 240, 10 ; « plus dure / l'image vive en pierre alpestre et dure, / que son auteur voué par l'âge à la cendre » ; « le marbre reste et la mort la talonne » (traduction citée).

39. *Rime* 267, 49-55 ; « À quoi bon façonner tant de fantoches / s'ils m'ont réduit à finir comme qui, / ayant franchi les mers, se noie dans un crachat ? / L'art si prisé, qui me valut naguère / tant de renom, m'a conduit à ceci : / pauvre, sénile, esclave aux mains d'autrui, / je suis perdu, si je ne meurs bientôt » (traduction citée).

tique de Michel-Ange. Mais la mise en scène de la *vanitas*, envers presque banal de toute exaltation baroque de la gloire humaine, n'était sans doute pas étrangère au tempérament de Buonarroti le Jeune, qui consacra d'ailleurs un long *sonetto caudato* à l'évocation enjouée de la ruine inévitable de sa chère *Galleria*, destinée à être bientôt pillée, saccagée, transformée en terrain de jeux pour enfants, en rendez-vous d'amants clandestins, en lieu d'aisance pour chiens errants...⁴⁰ Quoi qu'il en soit, il semble possible de suggérer, en guise de conclusion, que si ce temple familial élevé à la gloire de Michel-Ange accorde une place non négligeable à son activité poétique, c'est sans doute aussi pour corriger et compléter l'image trop partielle qu'il propose de son art. Alors que l'artiste ne semble exister que dans l'extériorité d'un espace public prestigieux et dans une relation sereine et efficace avec la politique, la représentation de sa poésie comme activité éminemment solitaire permet d'illustrer le foyer intime de toute création mais aussi la lucidité mélancolique qui l'accompagne et la menace.

Matteo RESIDORI
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

40. A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti...*, *op. cit.*, p. 99-100.