



**University of  
Zurich** <sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## La notion d' Integumentum dans la poésie de Michel Ange

Rossi, Carla

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-146186>  
Journal Article  
Published Version

Originally published at:

Rossi, Carla (2017). La notion d' Integumentum dans la poésie de Michel Ange. *Energie9 : Journal of culture news, previews, reviews*:1-40.

# ENERGIE9

Journal of culture news, previews, reviews

---

June 2017

ISSN: 2504-5350

*OFFPRINT*

Copyright © 2017 **ENERGIE9**

Editor-in-Chief

Prof. Dr. Carla Rossi

Universität Zürich

Romanisches Seminar

Zürichbergstrasse 8

CH-8032 Zürich

Carla Rossi

LA NOTION D'*INTEGUMENTUM*  
DANS LA POESIE DE MICHEL-  
ANGE

Depuis le parangon horatien *ut pictura poesis*, création poétique et peinture se sont pensées à la fois comme analogues et congénères. Comme l'a écrit Cicéron: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* (*Rhetorica ad Herennium* 4, 39).

Ainsi, le parallèle entre poésie «peinture parlante» et art figuratif «poésie muette», traditionnel depuis l'antiquité, connaît une fortune exceptionnelle dans la culture italienne néo-platonicienne. L'extrême fin du Moyen Âge et la Renaissance voient se complexifier et s'approfondir ces échanges et entre les quinzième et sixième siècles naît et se développe le genre de l'*ekphrasis*, la description littéraire d'œuvres artistiques (peintures et

sculptures) conduite dans un esprit de compétition entre mots et images.

Omniprésente dans les traités de poétique de l'époque, la formule d'Horace incite les écrivains à rivaliser avec les peintres dans la représentation des aspects visibles de la réalité. La pièce maîtresse qui structure l'échange entre les deux arts est bien la notion de modèle, et spécifiquement de modèle mental. Ce modèle mental doit certainement beaucoup à la comparaison platonicienne de Dieu à un architecte, que l'on trouve dans la *Timée*. Cette image a été l'une des plus fécondes à fonder la modélisation abstraite comme matrice de la création poétique.

L'architecture, la peinture et la sculpture sont ainsi par essence *cose mentali*, et l'artiste est, comme l'écrivain, «un producteur d'êtres de papier, d'objets graphiques et sémiotiques, de fictions», comme l'a écrit Philippe Hamon (*Littérature et architecture*, 315-6).

Or, ce qui me paraît intéressant chez un artiste-poète comme Michel-Ange, qui a été imprégné de culture néo-platonicienne médicéenne, c'est que sa poésie ne cherche pas à reproduire les aspects visibles de la beauté: elle veut décrire ses effets et maîtriser son pouvoir

redoutable à travers une formalisation conceptuelle et rhétorique.

C'est sans doute dans le premier quatrain du célèbre sonnet 151 que cette tendance aboutit aux résultats les plus extrêmes :

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
c'un marmo solo in sé non circonscriva  
col suo superchio, e solo a quello arriva  
la man che ubbidisce all'intelletto.

Le grand artiste ne conçoit nulle idée  
qu'un bloc de marbre en soi ne circonscrive  
de sa gangue et seule la concrétise  
la main obéissant à l'intellect.

Dans un énoncé théorique proche de l'axiome (à commencer par l'identification implicite du «meilleur des artistes» avec le sculpteur), l'auteur définit la création artistique comme un acte à la fois idéal et immanent, puisque l'idée « concetto » qui y préside ne dépasse pas les limites de la matière «un marmo

solo», où elle se trouve en puissance. Par conséquent, le travail de l'artiste doit être à la fois manuel et intellectuel, la main n'étant pas capable, à elle seule, de reconnaître la forme idéale cachée par le surplus de matière (le *superchio*) et l'intellect ne pouvant pas, à lui seul, l'en dégager. Comme l'a écrit Deborah Vess (vous avez tous les repères bibliographiques dans le leaflet, le texte de Mme Vess est *The Influence of NeoPlatonism on Michelangelo*, Georgia College & State University), je cite :

«Art forms, or the *concetto*, exist independently of the artist, and are implanted in matter by nature. The artist's function is to draw these forms out of the material.

Some artists, however, were more skilled than others, since they had the ability to perceive harmony and beauty, or an *intelletto*. Fine painting is nothing other than a copy of the perfections of God and a remembrance of his painting, and lastly a music and melody which only the *intelletto* is capable of hearing».

Ce surplus de matière c'est le voile qui recouvre, dissimule, masque et protège, en même temps qu'il se donne à voir: c'est la couverture que les maîtres de l'école néo-platonicienne de Chartres au Moyen Age appelaient *involucrum* ou *integumentum*: le néoplatonisme de

Michel-Ange consistant donc à épurer la matière, à faire ressortir la brillance de la forme au sein même de l'informe.

Déjà au 12<sup>ème</sup> siècle, Chrétien de Troyes avait fondé sa théorie de la poétique romanesque sur le principe de dévoilement de l'integumentum, en distinguant (comme Michel-Ange) la «matiere» du « sen » et de la « conjointure » (qui était pour lui l'art de la composition).

En étudiant Francesco Berni, j'ai repéré un "capitolo ternario" envoyé à Sebastiano del Piombo, où Berni, en évoquant son admiration pour Michel-Ange, parle des compositions poétiques du gran génie en ces termes:

Ho visto qualche sua composizione : 25  
Sono ignorante, e pur direi d'avelle  
Lette tutte nel mezzo di Platone.  
Sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle :

J'ai vu des poèmes qu'il a écrit:  
Je ne suis qu'un ignorant, mais il me semble les avoir  
déjà lus parmi les œuvres de Platon.

Ainsi il est un nouvel Apollon et un nouveau Apèles

La nature éminemment théorique du discours de Michel-Ange sur l'art ne suffit pas à faire de lui un théoricien de l'art, et encore moins un théoricien original. Plusieurs études, à commencer par *Idea* de Panofsky, ont montré que la conception néo-platonicienne de l'art est très répandue à la Renaissance, et que plusieurs de ces idées sont de véritables lieux communs de la littérature artistique entre les quinzième et sixième siècles. Néanmoins, l'analyse des poèmes de Michel-Ange donne peut-être des indications intéressantes sur la position historique de l'artiste, et notamment sur son attitude à l'égard de ces milieux florentins qui développaient, à la même époque, une importante réflexion sur l'art.

On retrouve dans l'art de Michel-Ange les grands traits du platonisme de Ficin comme de Pic: la révélation chrétienne complète harmonieusement la méditation païenne, et ne s'oppose pas à elle. La voûte de la chapelle Sixtine, par exemple, est composée comme une ascension de l'âme vers son Créateur, qui insuffle à sa créature la vie



éternelle; à la façon d'un prisonnier platonicien, d'abord enseveli dans le sommeil de la matière l'âme s'éveille progressivement à la vie de l'Esprit. Les historiens de l'art sont incapables d'identifier, encore aujourd'hui, avec certitude, le théologien qui serait à l'origine de l'étrange iconographie de la Sixtine. Un texte célèbre semble confirmer la totale liberté que revendiquait Michel-Ange dans la composition de ses œuvres. Dans le troisième dialogue de *De la peinture : dialogues avec Michel-Ange*, que le jeune François de Hollande publie, après son séjour à Rome, en 1548, et dans lequel il prétend rapporter les conversations qu'eurent le peintre et Vittoria Colonna, marquise de Pescara, on lit ce discours attribué à Michel-Ange, en réponse à son interlocuteur qui s'interrogeait sur la licence des peintres dans la représentation des grotesques: «Je suis heureux de vous dire pourquoi on a coutume de peindre ce que l'on n'a jamais vu au monde, et combien de raison et de vérité se trouve en une si grande licence ; bien que certains, qui l'entendent mal, aient coutume de dire que le poète lyrique Horace écrivit les vers qui suivent pour stigmatiser les peintres : Pictoribus atque poetis/Quid libet audendi semper fuit æqua potestas/Scimus et hanc veniam petimusque damusque

vicissim. Ces vers ne font pas injure aux peintres, ils les louent au contraire et les avantagent puisqu'ils disent que les peintres et les poètes peuvent tout oser, j'entends oser ce qui a leur préférence».

Il nous faut évoquer, ainsi, ne serait-ce qu'allusivement, le climat intellectuel dans lequel travaillait Michel-Ange. Quand le jeune apprenti quitta l'atelier de Ghirlandajo pour travailler la sculpture dans le jardin des Médicis, à San Marco, il devint rapidement familier de Laurent le Magnifique et, s'il faut en croire du moins une tradition qui s'apparente parfois à une légende, participa à la vie de la Cour et connut là le grand humaniste, érudit et poète, Ange Politien. C'est par Politien qu'il prit connaissance de la pensée néo-platonicienne qui dominait alors dans les cercles lettrés, depuis la fondation en 1462 de l'Académie platonicienne par Cosme l'Ancien, ancêtre des académies qui se multiplieront en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle et en France au XVII<sup>e</sup>, et qui tenait ses réunions dans la villa médicéenne de Careggi, aux environs de Florence. Il serait certes outré de faire de Michel-Ange un véritable humaniste et savant, mais on peut deviner ce qu'il doit aux deux plus grands esprits qui se retrouvaient à l'Académie platonicienne : Marsile Ficin et Pic de la Mirandole. Autour du néoplatonisme chrétien, s'opère une nouvelle conception

de l'art, largement héritée de Platon, mais redoublant le dilemme platonicien : il ne s'agit plus d'une opposition binaire entre la quête de l'Idée et la corruption matérielle, mais d'un rythme ternaire, habituel dans le néoplatonisme mêlé de Christianisme. Il s'agit de retrouver la forme comme *eidos* non pas par-delà ni au-delà mais à l'intérieur de la beauté plastique. En somme, la matière est informée par l'*eidos* et c'est cela même qu'il s'agit de retrouver, le processus par lequel la matière acquiert sa dignité ontologique.

Si l'on exclut les quelques poèmes de vieillesse qui mettent en scène le conflit entre art et salut (*Rime*, 232, 238, 285), la présence de l'art dans les poèmes de Michel-Ange consiste principalement en descriptions de procédés artistiques.

L'artiste-poète s'intéresse moins aux œuvres d'art qu'aux techniques du travail artistique, moins au résultat qu'au processus de fabrication: les *Rime* n'ont rien d'une 'galerie' poétique où les œuvres du maître seraient accompagnées d'un commentaire explicatif. Cela n'empêche pas que l'on trouve dans les textes de Michel-Ange des descriptions qui atteignent un certain niveau de

complexité ainsi que de proximité avec les pratiques artistiques réelles. L'exemple le plus abouti est peut-être le sonnet 236, dont la dernière rédaction (on ne connaît pas moins de cinq versions de ce sonnet) est sans doute immédiatement postérieure à la mort de Vittoria Colonna (1547). La référence métaphorique à la peinture et à la sculpture vient enrichir le motif de la pratique des arts; les deux quatrains décrivent en parallèle la réalisation d'une sculpture et d'une peinture :

Se ben concetto ha•lla divina parte  
    il volto e gli atti d'alcun, po' di quello  
    doppio valor con breve e vil modello  
    dà vita a' sassi, e non è forza d'arte.

Né altrimenti in più rustiche carte,  
    anz'una pronta man prenda 'l pennello,  
    fra ' dotti ingegni il più accorto e bello  
    pruova e rivede, e suo storie comparte.

Si notre part divine a bien conçu  
d'aucun les gestes et les traits, ensuite,  
d'une double vertu par simple ébauche  
elle anime les rocs sans le secours de l'art.

De même sur un plus fruste dessin,  
avant que sa main leste ne prenne la brosse,  
le plus avisé des doctes artistes  
essaie, retouche et dispose un sujet.

Le premier quatrain décompose le travail du sculpteur en trois phases successives. Il y a d'abord la conception d'une image anthropomorphe (« il volto e gli atti d'alcun »), opération d'ordre purement intellectuel que seule peut accomplir l'âme (« divina parte ») de l'artiste. L'image est ensuite réalisée concrètement sous forme de petite ébauche sans valeur (« breve e vil modello »), c'est-à-dire, vraisemblablement, de maquette en cire, en bois ou en argile. Pour finir, le sculpteur, qui doit déployer à la fois son savoir-faire pratique et ses qualités intellectuelles (« doppio valor »), transfère l'image ébauchée dans un bloc de marbre, qui prend ainsi l'aspect de la vie. Un tel accomplissement – conclut le poète – « non è forza d'arte », ce qui signifie probablement qu'il n'est pas le fruit d'une simple technique, mais demande au contraire un investissement spirituel considérable. On retrouve une articulation semblable

dans la description du travail du peintre, à laquelle est consacré le second quatrain. L'artiste choisit d'abord « il più accorto e bello » parmi ses « dotti ingegni », c'est à dire la plus intéressante parmi ses idées de figure. Ensuite, il prend des feuilles de papier grossier (« rustiche carte ») sur lesquelles il esquisse et retouche (« prova e rivede ») plusieurs versions de la même figure, pour étudier ensuite le rapport entre cette figure et les autres dans l'articulation globale de l'œuvre (« suo storie comparte »). Ce n'est qu'après ce long travail préparatoire que le peintre peut enfin prendre le pinceau pour passer à l'exécution matérielle du tableau.

Et si l'on tient compte de leur modalité, les descriptions de procédés artistiques que l'on trouve dans les poèmes de Michel-Ange sont toutes comprises entre les deux pôles qu'incarnent le sonnet 236, que l'on appellera le pôle 'technique', et le sonnet 151, le pôle de la 'théorie' ; même si dans la plupart des textes, comme on l'a dit, c'est plutôt l'ambition 'théorique' qui l'emporte.

Ces descriptions trahissent un souci évident d'unité : en général, Michel-Ange ne retient que les éléments communs aux diverses techniques, et ne s'attarde que

rarement sur ceux qui font la spécificité individuelle de chacune.

Dans les poèmes de Michel-Ange, l'art est moins une création qu'une transformation valorisante ; cette transformation consiste à dégager la forme de la matière ou à aller pour ainsi dire vers toujours plus de forme à travers les étapes successives du travail artistique (de l'ébauche à l'œuvre achevée); enfin, ce travail est de nature à la fois manuelle et intellectuelle, mais c'est la composante intellectuelle, reflet de l'origine divine de l'homme, qui est la plus importante.

Tout ça est bien dans la tradition de l'*integumentum* héritée de l'Ecole de Chartres et reprise avant Michel-Ange par Marie de France et Chrétien de Troyes, par Jean de Meun et Christine de Pizan: on voit que Michel-Ange emploie souvent la métaphore de la couverture et du dévoilement qui est à la base même de la notion d'*integumentum* (du verbe *tegere*, « couvrir »).

Il n'est donc pas étonnant qu'en 1547, dans le cadre solennel de l'Académie Florentine, Benedetto Varchi ait choisi le sonnet « Non ha l'ottimo

artista » comme sujet d'une lecture destinée à révéler la « grandissima dottina » du maître et à introduire une discussion sur la « nobiltà dell'arti ». Et ce n'est sans doute pas un hasard si, dès la première édition des *Vite* (1550), Vasari ouvre le traité consacré à la sculpture par une définition qui semble une paraphrase en prose du même sonnet: «La scultura è una arte che, levando il superfluo da la materia suggestta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dell'artefice è disegnata». On sait que Michel-Ange accueillit la leçon de Varchi avec un mélange de gratitude et d'ironie, s'étonnant presque de ne plus reconnaître son propre texte, transfiguré par une glose qui semblait « venue du Ciel ».

S'il est important de souligner l'intérêt conceptuel et historique de ces descriptions, il ne faut pas pour autant oublier qu'elles n'ont jamais, dans la poésie de Michel-Ange, une valeur autonome. Quand Michel-Ange parle d'art, c'est toujours pour parler d'autre chose : dans les *Rime*, comme l'a écrit récemment Adelin Charles Fiorato, « l'art est invoqué comme prétexte et non comme texte ». En effet, bien qu'elles soient placées généralement au début du poème, ces descriptions de procédés



artistiques ont toujours un rôle subordonné et fonctionnel, servant de terme de comparaison pour des phénomènes de tout autre nature. Le plus souvent, les schémas du travail artistique sont dans la poésie de Michel-Ange des instruments pour décrire la vie morale. L'exemple le plus parfait de cette stratégie est sans doute le madrigal 152 :

Si come per levar, donna, si pone  
in pietra alpestra e dura  
una viva figura,  
che là più cresce u' più la pietra scema;  
tal alcun'opre buone  
per l'alma che pur trema,  
cela il superchio della propria carne  
co' l'inculta sua cruda e dura scorza.  
Tu pur dalle mie streme  
parti puo' sol levarne,  
ch'in me non è di me voler né forza.

Comme par la taille, ô Dame, l'on tire  
de pierre alpestre et dure  
une vive figure,

qui croît d'autant que la pierre s'évide,  
ainsi les oeuvres bonnes,  
de l'âme, qui toujours tremble,  
recèle le surcroît de notre chair  
sous son écorce fruste, rude et dure.  
Toi seule de ma partie  
externe peux l'ôter,  
car n'ai en moi ni force ni vouloir.

À travers une comparaison nettement articulée (« Si come ... tal »), le poète applique à la condition humaine la dialectique entre forme et matière qui préside au travail du sculpteur. L'âme, forme du corps, est prisonnière de son « écorce fruste » comme la « figure » se cache dans la « pierre alpestre et dure » du bloc de marbre. C'est donc à travers un travail ascétique comparable à la technique artistique du levare que l'homme peut s'affranchir de l'esclavage du corps et réaliser les « bonnes œuvres » qui sont nécessaires au salut de son âme.

On reconnaît aisément dans ces vers une description de la vie morale de type platonicien. On ne sera donc qu'à moitié surpris de découvrir que cet usage métaphorique de la sculpture se trouve déjà dans un des textes fondateurs du néoplatonisme, le court

traité sur la beauté qui est inclus dans la première *Ennéade* de Plotin. Il s'agit du passage où le philosophe explique comment appréhender la beauté de l'âme, naturellement bonne :

Comment peut-on voir cette beauté de l'âme bonne ? Reviens en toi-même et regarde : si tu ne vois pas encore ta propre beauté, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle ; il enlève une partie, il gratte, il polit, il essuie jusqu'à ce qu'il dégage de belles lignes dans le marbre ; comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue, jusqu'à ce que l'éclat divin de la vertu se manifeste.

Certes, Plotin ne décrit pas, comme Michel-Ange, l'ascèse qui affranchit l'âme du corps, mais plutôt une sorte d'exercice spirituel destiné à renforcer l'acuité du regard intérieur. Toutefois, les deux textes sont extrêmement proches, et il semble impossible que Michel-Ange n'ait pas eu connaissance, au moins de manière indirecte, du texte ancien. Or, celui qui essaierait de le démontrer de manière rigoureuse

serait confronté au problème épineux des sources du 'néoplatonisme' de Michel-Ange, sur lesquelles on a, encore aujourd'hui, très peu de certitudes. Les *Ennéades* furent traduites en latin par Marsile Ficin, et cette traduction connut une immense fortune à la Renaissance : mais Michel-Ange ne maîtrisait sans doute pas assez le latin pour pouvoir lire la prose, souvent ardue, du philosophe florentin. Il est plus probable qu'il ait rencontré ce passage dans un texte en langue italienne, ou qu'il lui ait été indiqué et traduit par un ami ; mais il ne s'agit, évidemment, que d'hypothèses.

Encore très actuelles, comme mise en garde contre toute lecture 'ésotérique' de l'œuvre de Michel-Ange, les remarques de Eugenio GARIN, *Il pensiero di Michelangelo*, in *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, Novara, De Agostini, 1965, p. 529-541.

Voci la traduction du passage cité : « uonam igitur pacto, quale sit animi boni decus, inspicies? Age, te revoca in te ipsum, atque contemplare; ac si nondum te cognosces pulchrum, statuarium imitabere. Hic enim, ubi statuam optat pulchram, partim quidem abscindit, partim quoque dirigit et

expoliturus abradit, partim levigat et abstergit, donec faciem in statua exprimat speciosam. Ita et tu tolle supervacua, obliquadirige, obscura purgando collustra, neque desinas circa statuam tuam elaborare, quousque divinus virtutis fulgor tibi subrutilet ».

Quoi qu'il en soit, l'affinité entre les deux textes est évidente, et vient confirmer le caractère néoplatonicien de cette symbolique. Mais entre les deux textes il y a aussi une différence fondamentale. Le *je* du madrigal 152 n'est pas capable de « sculpter sa propre statue » tout seul : la « force » et la « volonté » nécessaires pour accomplir cette transformation morale lui font cruellement défaut (« in me non è di me voler né forza »). C'est pourquoi il s'adresse à la femme aimée qui, seule, peut, comme un sculpteur, dégager son âme de l'enveloppe corporelle. Chez Michel-Ange, l'ascèse néoplatonicienne devient donc un exercice à deux, et le motif du perfectionnement moral vient se greffer sur le thème de l'amour.

Le plus souvent, les schémas de la création artistique servent en effet à décrire le fonctionnement d'une relation amoureuse : le rapport entre l'artiste et l'objet de son travail devient métaphore du rapport entre les amants, et les difficultés du travail artistique sont appelées à illustrer les interactions complexes d'une relation amoureuse conçue comme instrument de perfectionnement moral. Cela est vrai aussi pour le sonnet 151, « Non ha l'ottimo artista », dont nous avons déjà évoqué le premier quatrain (lisons la suite) :

Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,  
in te, donna leggiadra, altera e diva,  
tal si nasconde; e perch'io più non viva,  
contraria ho l'arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha, né tua beltate  
o durezza o fortuna o gran disdegno,  
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;

se dentro del tuo cor morte e pietate  
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno  
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

Le mal que je fuis, le bien que je projette,  
en toi, belle dame, noble et divine,  
de même se cachent, et pour mon malheur  
l'art m'est contraire à l'effet désiré.  
Ainsi, l'Amour, ta beauté, ta rigueur,  
le hasard, ni ton fier dédain, ne sont  
coupables de mon mal ou de mon sort  
puisque, dedans ton cœur, mort et pitié  
ensemble tu portes, et que mon pauvre esprit,  
ardant, ne sait en tirer que la mort.

Ici le sujet adopte le rôle actif d'un artiste impuissant qui n'arrive pas à éveiller chez l'être aimé une bienveillance (la pietate) qui s'y trouve pourtant en puissance, et se condamne ainsi à une « mort » qui est à la fois souffrance amoureuse et déréliction spirituelle. La performance irréprochable de l'ottimo artista permet donc de décrire, et de souligner par contraste, un cuisant échec existentiel.

Toutefois, la notoriété et le prestige de ce sonnet tendent à faire oublier que la plupart des poèmes construits à partir d'une comparaison artistique comportent une symbolique plus

inattendue, et plus déroutante. Michel-Ange s'y présente en effet non pas comme le sujet mais comme l'objet d'un travail de sculpture morale. Après avoir évoqué avec une certaine assurance les règles du procédé artistique, l'auteur cède les instruments de l'art à ses bien-aimés, Tommaso ou Vittoria, et les investit ainsi d'un rôle qu'il ne saurait assurer lui-même, celui d'« artiste de l'âme ». Dans le domaine moral, il est donc soit artiste impuissant, soit, beaucoup plus souvent, objet inerte et réfractaire du travail d'autrui.

Comment interpréter un tel choix métaphorique chez un poète qui est aussi le plus grand artiste de son temps, et le sait très bien ? Lorsque Michel-Ange cède le ciseau de sculpteur à Vittoria et l'invite à compléter la « pauvre ébauche » qu'il est, on reconnaît d'abord une stratégie récurrente de sa poésie, où l'exaltation de l'être aimé va de pair avec l'abaissement hyperbolique du sujet amoureux. Pour dire sa propre bassesse, l'auteur choisit ici le langage de l'art, dans lequel il est un maître incomparable et universellement adulé : un choix où l'on serait tenté de voir une forme de coquetterie, si tout ce que l'on sait du tempérament de Michel-Ange et surtout le ton



dramatique de ces poèmes ne rendaient pas cette explication invraisemblable. Il faudrait plutôt interpréter cette stratégie comme un renversement paradoxal dans le goût d'une certaine poésie amoureuse, par exemple le Triomphe de l'amour de Pétrarque. La passivité absolue du poète, objet entre les mains de la femme-artiste, est calquée sur l'attitude du fidèle qui s'abandonne entièrement à l'action de la grâce divine. Son imperfection foncière, décrite comme une forme d'inachèvement proche du néant, est la condition naturelle de l'homme selon une théologie qui insiste sur son indignité radicale par rapport à ce « don » incomparable. Et la grâce trouve dans les images de transformation et de création artistiques une illustration emblématique de son pouvoir rédempteur. Les lecteurs de Michel-Ange savent que ce thème traverse et structure la plupart des poèmes pour Vittoria Colonna, où le rapport entre le poète et la dame « haute et divine » est décrit comme le rapport entre un fidèle et un dieu effrayant par sa générosité, le deuxième dispensant au premier le don d'un amour à la fois rédempteur et écrasant. D'autre part, ces métaphores artistiques peuvent être considérées comme des variations sur

des images courantes dans le langage religieux. Les poèmes de cette série puisent leur force dramatique dans une contradiction radicale. D'une part, ils décrivent la production artistique comme une activité noble, élevée, de nature éminemment intellectuelle, voire « divine » : Michel-Ange semble donc souscrire à la théorie, élaborée par le néoplatonisme florentin et vulgarisée, entre autres, par Vasari et Varchi, qui présente l'artiste comme un émule de Dieu - et qui aboutit d'ailleurs à la véritable 'divinisation' dont Michel-Ange fait l'objet de son vivant. D'autre part, sa poésie utilise ces images de création artistique pour représenter énergiquement la misère morale de l'homme, feuille blanche ou pauvre ébauche maladroite entre les mains des agents mortels du Grand Artiste. Dans la perspective du salut - semble dire Michel-Ange -, les œuvres d'art, pour parfaites qu'elles soient, comptent comme n'importe quelle autre « bonne œuvre » humaine - à savoir très peu - par rapport à l'action incomparablement généreuse et puissante de la grâce divine ; pis encore, elles risquent de perdre l'artiste, toujours tenté d'en tirer un orgueil injustifié et coupable. S'il est vrai que, comme l'a écrit Daniel Arasse, « Michel-Ange vit son destin d'artiste divin comme un conflit

avec la Création », plusieurs de ses poèmes sont également partagés entre l'humilité chrétienne et des sursauts d'orgueil 'prométhéen'. Ainsi, dans les textes que nous avons étudiés, c'est, dirait-on, par un seul et même geste que Michel-Ange affirme ses pouvoirs d'artiste et qu'il s'en prive pour les rendre à Celui qui en est le seul véritable détenteur, toujours caché sous l'*integumentum* de l'art.

D. Arasse, L'index de Michel-Ange, Le Sujet dans le tableau, Paris, Flammarion, 1997, p. 71-91, p. 81

Michel-Ange, on le sait, n'est pas un poète précoce; il est néanmoins frappant de constater qu'il a attendu jusqu'à l'âge de soixante ans avant de traiter ouvertement des thèmes artistiques. On peut formuler l'hypothèse que ce 'retard' soit lié à une sorte de réticence de l'artiste à parler de son métier : ce n'est qu'à la fin de sa carrière – puisque à l'époque Michel-Ange ne pouvait évidemment pas prévoir qu'il vivrait encore près de trente ans - qu'il se serait autorisé à prendre la parole

dans un domaine où jusqu'alors il s'en était tenu - soit modestie soit dédain du verbiage inutile - à une sorte de réserve sauvage. Et on peut imaginer que la rencontre avec Vittoria a joué un rôle dans cette décision, si du moins on accepte de voir dans les Dialogues romains de Francisco de Hollanda, où l'artiste discute d'art en la présence de la marquise, le document ou la trace d'une habitude réelle.

Mais il ne s'agit que de simples hypothèses. En revanche, ce qui est certain, c'est que ces textes sont dans l'œuvre de Michel-Ange - si l'on excepte quelques passages de la correspondance - les seuls documents directs d'une réflexion ou au moins d'un discours sur l'art. On comprend donc qu'ils aient attiré l'attention de nombreux chercheurs, notamment d'historiens de l'art et d'historiens des idées, qui s'en sont servi pour essayer de reconstituer, avec plus ou moins de succès, les éléments d'une 'esthétique' de Michel-Ange.

Pistes de réflexion

Le motif dont nous avons parlé pour le sonnet 151 fait sa première apparition dans un sonnet pour Tommaso (« I' mi son caro assai più ch'i' non soglio », 90), écrit probablement au début des années 30, où le thème de la transformation par l'amour est traité de manière exceptionnellement euphorique. En voici les quatrains :

I' mi son caro assai più ch'i' non soglio;  
poi ch'i' t'ebbi nel cor più di me vaglio,  
come pietra c'aggiuntovi l'intaglio  
è di più pregio che 'l suo primo scoglio.  
O come scritta o pinta carta o foglio  
più si riguarda d'ogni straccio o taglio,  
tal di me fo, da po' ch'i' fu' berzaglio  
segnato dal tuo viso, e non mi doglio.

Le poète se dit enrichi par l'amour comme la pierre est enrichie par le travail du sculpteur, et comme un simple morceau de papier est plus prisé après avoir accueilli une peinture ou un texte - un texte littéraire, peut-être. L'euphorie qu'inspire cette transformation est d'autant plus grande que le sujet a une conscience très aiguë de son indignité naturelle ; indignité que disent avec

force les images du « chiffon » et de la « chute » de papier (« straccio o taglio »), sans parler du « primo scoglio », mot qui désigne un rocher brut mais qui n'est pas sans évoquer la métaphore dantesque de l'enveloppe grossière du péché (« Correte al monte a spogliarvi lo scoglio / ch'esser non lascia a voi Dio manifesto », *Purgatorio*, II, 122-123)<sup>14</sup>. Mais la transformation artistique a eu lieu, et le sujet se réjouit de la nouvelle dignité que lui confère l'amour, allant jusqu'à exprimer, dans les tercets, ce sentiment exaltant et éphémère de toute-puissance que donnent aux héros de roman les sortilèges ou les armes enchantées.

Cette euphorie semble disparaître complètement dans les autres textes, qui appartiennent tous au groupe de poèmes écrits pour Vittoria Colonna entre le milieu des années 30 et la fin de la décennie suivante. Ici, le sujet attend toujours la transformation rédemptrice que la femme aimée pourrait opérer en lui. Le travail de perfectionnement moral n'est pas accompli, et n'est peut-être pas susceptible d'être mené à bien : il n'est que l'objet d'un souhait, d'un espoir, d'une prière à la fois péremptoire et suppliante. Lisons pour commencer le madrigal 111 (« S'egli è, donna, che puoi »), où la comparaison artistique ne fait qu'une brève apparition,

mais à un endroit crucial du texte, les tout derniers vers (8-13) :

Ché alcun ne' pensier suoi,  
co' l'occhio che non vede,  
per virtù propria tardi s'innamora.  
Disegna in me di fuora,  
com'io fo in pietra od in candido foglio,  
che nulla ha dentro, e èvvi ciò ch'io voglio.

Michel-Ange déclare d'abord son impuissance à s'éprendre des choses divines, incapable qu'il est de développer ce regard intérieur qui pourrait le soustraire à ses vaines pensées et l'élever à la contemplation de la transcendance. Il demande donc l'aide de la dame, appelée à produire sur lui une transformation comparable à celle qu'accomplit l'artiste en dessinant sur une feuille blanche ou en taillant la pierre. Les trois derniers vers présentent un mélange saisissant d'orgueil artistique et d'auto-dépréciation morale. En parlant à la première personne (ce qui est, comme on l'a vu, très rare) et sur un ton assuré, l'artiste s'attribue une sorte de toute-puissance créatrice, le pouvoir

extraordinaire de mettre « ce qu'il veut » là où il n'y a « rien ». On remarque immédiatement que cette déclaration contredit l'axiome célèbre selon lequel l'artiste ne fait que dégager de la matière une forme qui s'y trouve déjà en puissance. Mais – à part le fait que l'on ne peut pas chercher une cohérence absolue dans les propositions 'théoriques' de Michel-Ange - cette description orgueilleuse et simplifiée de la création artistique a pour seul but de dire métaphoriquement l'indignité absolue du sujet. En effet, si le sonnet 90 le comparait au vil support matériel (chiffon, rocher) d'une transformation valorisante, ce madrigal va encore plus loin, en lui attribuant une forme de « nullité », de « vide » (« nulla ha dentro ») : son salut ne peut donc venir que d'un acte de création rédemptrice.

Ce vide absolu du sujet trouve une représentation flamboyante dans le madrigal 153, « Non pur d'argento e d'oro », sans doute le plus radical et le plus 'baroque' des poèmes contenant des métaphores artistiques.

Non pur d'argento o d'oro  
vinto dal foco esser po' piena aspetta,  
vota d'opra prefetta,  
la forma, che sol fratta il tragge fora;  
tal io, col foco ancora



d'amor dentro ristoro  
il desir voto di beltà infinita,  
di coste' ch'i' adoro,  
anima e cor della mie fragil vita.  
Alta donna e gradita  
in me discende per sì brevi spazi,  
c'a trarla fuor convien mi rompa e strazi.

Avec une ingéniosité remarquable, Michel-Ange se compare ici au moule creux (« forma ») qui accueille le métal dans le processus de fabrication d'une sculpture en argent ou en or. Réduit au « désir vide d'une beauté infinie », il trompe ce manque douloureux par une ardeur qui, égalant le feu de la forge, promet de faire descendre en lui, comme un métal précieux en fusion, l'image de la bien-aimée. Pénétrant par les yeux de son amant, qui sont comme les étroits canaux ménagés dans le moule, la « dame noble et chérie » vient lui apporter « l'âme et le cœur » dont il est dépourvu - mais le condamne du même coup à être ensuite brisé comme une forme devenue inutile. Le sujet indigne ne peut se transformer en « opra perfetta » qu'à condition de mourir et de devenir autre que lui. « Vide » sans la dame, il aspire à une

plénitude qui implique son anéantissement. L'aspiration impuissante à devenir « cosa ... perfetta » s'exprime aussi dans le sonnet 236 (« Se ben concetto ha-lla divina parte »), dont nous avons déjà lu les quatrains. En voici la seconde partie :

Simil di me model di poca istima  
mie parto fu, per cosa alta e prefetta  
da voi rinascere po', donna alta e degna.  
Se 'l poco accresce, e 'l mie superchio lima  
vostra mercé, qual penitenzia aspetta  
mie fiero ardor, se mi gastiga e 'nsegna?

Après avoir décrit le processus d'élaboration de l'œuvre d'art à travers les trois phases de la conception, de l'ébauche et de la réalisation matérielle, Michel-Ange se compare à une « humble ébauche », maquette ou croquis, que seule l'influence spirituelle de la dame-artiste peut transformer en une œuvre accomplie et aussi noble (« alta ») qu'elle-même. Conscient de son insuffisance innée (« mie parto »), il n'en compte pas moins sur l'indulgence de la dame, qui saura obvier aux manques et aux excès de l'homme par les deux techniques complémentaires du porre (« accresce ») et

du levare (« lima »). Toutefois, l'amour qui inspire cet espoir de perfectionnement est aussi, en tant qu'« ardeur immodérée », une passion blâmable et digne de châtement ; et le texte se clôt sur une interrogation angoissée du sujet, prisonnier d'une contradiction qui semble le condamner à ne pas pouvoir sortir de son état d'inachèvement.

À cette série de textes on pourrait peut-être ajouter le fragment 275 (« Dagli alti monti e d'una gran ruina ») qui semble donner la parole à une sculpture, arrachée aux hautes montagnes et au rocher qui la cachait et l'enveloppait, pour être transportée contre son gré dans l'atelier d'un artiste (« Dagli alti monti e d'una gran ruina, / ascoso e circunscriotto d'un gran sasso, / discesi a discoprirmi in questo basso, / contr'a mie voglia, in tal lapedicina ») : mais, s'il est probable que cette image aurait reçu une interprétation symbolique (le sort de l'âme exilée dans le 'bas monde' terrestre ?), le texte est trop fragmentaire pour que l'on puisse aller au-delà de cette simple hypothèse.

En tout cas, les poèmes examinés jusqu'ici représentent un échantillon assez important

pour que l'on puisse déjà en dégager quelques constantes significatives. Comme on l'a vu, le sujet se décrit systématiquement comme l'humble support d'un travail artistique, selon une gradation descendante qui va de l'esquisse inachevée au bloc de marbre non travaillé, à la feuille blanche, au moule vide et destiné à être détruit après la fusion de la sculpture métallique. L'imperfection radicale et l'impuissance du sujet rendent nécessaire l'intervention extérieure d'un(e) artiste de l'âme, capable de réduire les excès et de pallier les manques, d'achever ce qui est inachevé, de dégager une forme de la matière, de combler la béance d'une aspiration impuissante à la beauté et au bien. Cette intervention extérieure ne se réalise jamais, elle est toujours attendue par un sujet qui prie et espère, mais qui, en même temps, n'ignore pas les dangers d'une transformation potentiellement destructrice.

Mais si Michel-Ange emploie des métaphores artistiques pour décrire sa soumission amoureuse et ses échecs spirituels, ce n'est pas uniquement par goût du paradoxe. C'est aussi, probablement, pour proposer une réflexion sur le décalage

douloureux qui existe entre l'art et la vie. Dans les sonnets 84 et 151, le savoir-faire de l'« ottimo artista » souligne par opposition l'impuissance morale de l'homme ; dans les autres poèmes que nous avons cités, la description d'un procédé artistique parfaitement maîtrisé sert à dénoncer l'inachèvement de l'évolution spirituelle du sujet. Ces textes semblent donc exprimer, au moins de manière implicite, la certitude mélancolique que la vie ne se laisse pas réduire à une forme , et que l'homme, à la différence de l'œuvre d'art, ne peut pas dépasser la condition de fragment .

Dans sa poésie, Michel-Ange ne semble pas admettre la possibilité que l'homme atteigne, par ses seuls moyens, un état de perfection morale digne du salut. Si l'expérience mûrie au cours de plusieurs années de travail permet à l'artiste de réaliser des œuvres parfaites (comme le dit de façon exemplaire le madrigal 241, « Negli anni molti e nelle molte prove »), l'homme semble incapable de toute évolution vers le bien, et le passage du temps risque, au contraire, de le rendre encore plus fragile et vulnérable aux tentations du péché – au moins jusqu'au jour où l'imminence de la mort

lui inspire enfin une attitude d'abandon confiant à la grâce divine.

Pour en donner un exemple, j'ai choisi de citer un long extrait d'un sermon de Savonarole. On sait que Michel-Ange, qui fut un témoin direct de la prédication du dominicain sans pour autant soutenir le mouvement piagnone, considéra tout au long de sa vie Savonarole comme un guide précieux dans la lecture de la Bible<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Nous ne pouvons pas examiner ici la vexata quaestio du rapport qui existerait entre ce thème et les idées religieuses circulant dans les cercles de la 'réforme catholique', dont la marquise est l'une des principales animatrices. Sur ce thème cfr. Emidio CAMPI, Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino, Torino, Claudiana, 1994.

<sup>16</sup> «Ha similmente con grande studio e attenzione lette le Sacre Scritture, sia del testamento Vecchio come del Nuovo, e chi sopra di ciò s'è affaticato, come gli scritti del Savonarola, al qual egli ha sempre avuta grande affezione,

restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce », Ascanio CONDIVI, Vita di Michelagnolo Buonarroti (1553), a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst e Caroline Elam, Firenze, S.P.E.S., 1998, p. 62. Sur les rapports entre Michel-Ange et Savonarole il faut lire les pages lumineuses de Giorgio SPINI, « Michelangelo politico », in Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino, Milano, Unicopli, 1999, p. 7-55, p. 23 et suivantes.

Il est difficile de dire dans quelle mesure les idées du prédicateur ont marqué la spiritualité de l'artiste. En revanche, il semble possible d'indiquer quelques points de contact sur le plan stylistique entre les sermons du Ferrarais et les poèmes de Michel-Ange. Ainsi, les comparaisons développées et analytiques qui sont, comme on l'a vu, si typiques des *Rime*, semblent trouver des précédents non pas dans la poésie, mais dans le style imagé et énergique jusqu'à la violence de la prose savonarolienne. Voici le passage d'un sermon sur le livre d'Ezéchiel où Savonarole utilise la description d'un procédé artisanal (la fabrication

d'un livre manuscrit) pour indiquer aux fidèles comment agir moralement et se préparer à recevoir le don de la grâce divine :

Orsù lo Evangelio vero è la grazia dello Spirito Santo. Ma come si scrive questo libro? Fatti in qua, cartolaio. Tu cavi prima la carta dalla carne, tu la netti, tu tagli via li corni, dipoi tu lo scrivi, tu lo legghi, tu lo stringi, poi lo tagli; tu vi metti poi minii e oro, poi cinque bullette per farlo saldo. Lo Evangelio tu doverresti scriverlo a lettere d'oro, e non Virgilio. Orsù, vuoi tu scriverlo bene? Prima cava la pelle, idest l'anima dalla carne. L'anima è questa pelle che circunda el corpo, perché se considerassimo bene, l'anima più presto contiene el corpo che el corpo l'anima, perché tolta via l'anima si sparge el corpo. Netta questa pelle dalli peli, cioè dalle cose superflue, taglia via li corni della superbia, tagliala, fa' che tu sia retto di cuore a Dio e lui scriverà; perché lo Spirito Santo è quello che scrive: Vos estis epistola Dei spiritu scripta. Getta un poco di vernice e falla bianca con la castità, e Dio scriverà nella tua anima carità, speranza e fede e le altre virtù; poi minierà el libro con li doni dello Spirito Santo. Lega poi el libro, che l'una virtù stia legata con l'altra, taglia via el superfluo perché non bisogna



tanta retorica, tanti argomenti e tanta sottilità, dico di quello che è troppo: quello che è sostanziale tienlo per te. Metti oro poi attorno, che sono altre virtù esteriore, benché può stare senza queste. Due tavole sono el Vecchio e Nuovo Testamento; e' dua signaculi, la carità di Dio e del prossimo. Questi alcuna volta aprono, alcuna volta serrano, perché quando bisogna predicare e quando no. Questo è el libro che è lo Evangelio. Questo libro è animato.<sup>17</sup>

17 G Girolamo Savonarola, Prediche sopra Ezechiele, a c. di R. Ridolfi, Roma, Belardetti, 1955, vol. I, p. 49-50 (sermon du 8 décembre 1496).

On retrouve dans ce texte un mélange d'images bibliques (le livre) et de la symbolique néoplatonicienne que l'on a déjà analysée dans les poèmes de Michel-Ange : les gestes de l'artisan qui fabrique le parchemin à partir de la peau d'un animal (« cavare ... nettare ... tagliare ») symbolisent le travail ascétique qui permet à l'homme de s'affranchir du péché et de toute chose superflue (« le cose superflue »). Une fois son âme transformée en une page blanche et lisse, il pourra

ensuite la tendre à Dieu pour qu'Il y inscrive en lettres d'or les vertus cardinales et qu'Il la décore, comme un livre enluminé, avec les dons du Saint-Esprit.

On reconnaît dans cette image la métaphore de la feuille blanche qu'emploie aussi Michel-Ange (111). Et il faut citer aussi le madrigal 162 (« Ora in sul destro, ora in sul manco piede ») où la même image se réfère plus précisément à l'écriture, avec une allusion probable aux poèmes écrits par Vittoria et à l'influence qu'ils peuvent exercer sur l'artiste : « Porgo la carta bianca / a' vostri sacri inchiostri, / ch'amor mi sganni e la pietà il ver ne scriva » (7-9). Dans les deux cas, toutefois, la blancheur de la page n'indique certainement pas la pureté de l'âme, mais son indignité et sa passivité absolues. Si donc Michel-Ange récupère des métaphores du langage religieux, il en infléchit la signification pour mettre en scène non pas son effort actif vers le salut, mais une sorte d'évidement mystique et sa disponibilité totale à accueillir les dons de la grâce qui agit par l'intermédiaire de la femme aimée (« Un uomo in una donna, anzi uno dio / per la sua bocca parla », 235).