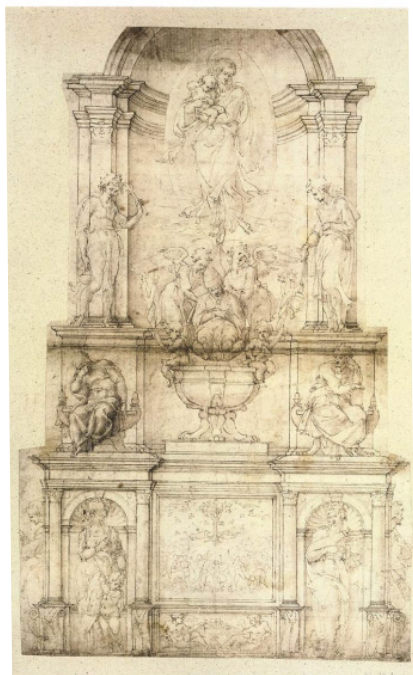


# Les tombeaux princiers

*La sculpture de Michel-Ange remet en question la fonction traditionnelle des arts figuratifs. Au lieu de répondre à la formule classique du ut pictura poesis et de rivaliser avec la poésie par son caractère narratif, elle exprime une foi nouvelle dans l'image, lui attribuant le pouvoir de s'adresser en son propre langage à la sensibilité.*

*Andreas Tönnesmann, La Renaissance maniériste, Univers des formes, Paris, 1997.*



Projet de 1513 pour le tombeau de Jules II

Grâce à deux œuvres d'une conception et d'une richesse d'exécution sans égale, le **tombeau de Jules II** et le **mausolée des Médicis**, le tombeau s'inscrit au rang des réalisations les plus ambitieuses de la sculpture européenne. La statuaire y est privilégiée et la place d'honneur est réservée à l'effigie funèbre ou représentation des défunts. **Michel-Ange** rompt avec le traditionnel portrait idéalisé et la représentation de la mort ou l'allégorie du sommeil, sereine, calme et douce.

À la Renaissance, le souci de gloire posthume, les considérations religieuses tout aussi importantes et la conviction, répandue, que l'office des morts contribue à épargner l'épreuve du purgatoire, expliquent la popularité des monuments funéraires, élevés dans des chapelles séparées dotées d'un autel et desservies par un chapelain. Des dispositions autorisaient la lecture d'un nombre illimité de messes des morts dites à la mémoire d'un seul défunt.

## 1/ LE TOMBEAU DE JULES II : LA TRAGÉDIE DE LA SCULPTURE

\_UNE «HISTOIRE MALHEUREUSE»

\_une illustre commande

Les requêtes de **Jules II** qui débouchent sur l'exécution des peintures du plafond de la **Chapelle Sixtine** l'accomplissement le plus important de la carrière de **Michel-Ange**, ouvrent aussi la voie à son échec le plus cuisant, le tombeau.

Ce pape, qui règne de **1502 à 1513**, est surtout connu par les historiens d'art comme le père de la première Renaissance. La relation entre **Michel-Ange** et **Jules II** a fait l'objet d'un mythe. **Jules II** commande un monument pour son tombeau à ériger en l'espace de 5 ans, comprenant 40 statues de grandeur humaine disposées autour du caveau de 7 mètres de largeur, 11 mètres de profondeur et de 8 mètres de hauteur. Le mausolée, un édifice isolé, aurait été composé avec une partie inférieure, avec des niches devant lesquels auraient dû être placés des Captifs, un deuxième niveau où se logeraient 4 grandes figures Saint Paul, Moïse, le Vie active et la Vie contemplative. Proche d'idées néoplatoniciennes sur la mort et la résurrection de l'âme, le dispositif ornemental s'intègre totalement aux registres de la structure pyramidale surmonté du groupe de la Madone à l'Enfant. Le mouvement ascensionnel de l'âme vers le ciel est constamment accompagné par des figures allégoriques (Esclaves prisonniers, Vie contemplative et Vie active) aux côtés des statues de Moïse et de Saint Paul, figures annonciatrices du salut. Ce tombeau était destiné à être placé non pas dans une église existante mais motive la construction d'élever, et de le placer dans le chœur de la nouvelle église Saint-Pierre.

\_un objectif de glorification

Le tombeau est déterminé par un désir de gloire posthume, l'iconographie vise à comparer le pape à un empereur romain et à mettre en lumière la portée historique du pontificat. **Michel-Ange** dans le projet initial voulait recouvrir de grands bas-reliefs en bronze relatant les événements glorieux de la vie du souverain pontife. Des vic-toires placées dans des niches exprimaient clairement cette volonté de glorification.

\_un échec

De son vivant, dans les *Vies* de **Vasari**, en **1550** en parle, **Michel-Ange** est accusé d'escroquerie. Son inachèvement est un témoignage des difficultés rencontrées avec le commanditaire puis, après sa mort, avec ses héritiers comme la désillusion entre le grandiose projet initial de **1505** et la réalisation finale de **1545**. Sous les suc-cesseurs de **Jules II**, le projet est modifié, repris, réduit à un mausolée adossé et élevé en **1547** en l'église **San Pietro in Vincoli**, dont la composition ne doit rien à **Michel-Ange**.



### LES STATUES D'ESCLAVES

Entre les niches, ces statues sur lesquelles le sculpteur travaille depuis **1513**, sont désignées sous le terme de captifs *prigioni*, le terme d'esclave appartenant au vocabulaire moderne.

#### une iconographie complexe

**L'Esclave dit l'Esclave mourant, marbre, marbre, H. 229 cm, Paris Musée du Louvre**  
Incapable en dépit de son impressionnante musculature du moindre effort pour se libérer des bandes de tissu qui ensèrent sa poitrine, il est condamné à une existence passive.

#### **L'Esclave dit l'Esclave rebelle, marbre H. 215 cm, Paris musée du Louvre**

En gonflant tous ses muscles, l'homme cherche à se libérer de ses liens. L'attitude est complexe, tournoyante avec la tête rejetée en arrière vers l'épaule gauche. Un mouvement ascendant dont le regard tourné vers le haut fournirait une explication : l'homme malgré ses liens, est tout entier tendu vers le monde céleste, donc vers les niveaux supérieurs du mausolée. Car l'iconographie est complexe et les contemporains sont en désaccord sur le sens. Sur un plan philosophique, l'esclavage qu'elles incarnent peut renvoyer à la vision néoplatonicienne chère à Michel-Ange de l'âme enchaînée à un corps pesant, dont il faut s'affranchir. Elles représenteraient ainsi un mouvement de libération et d'émancipation intellectuelle et philosophique du sujet. Par ailleurs, dans le cadre du programme iconographique auquel elles étaient initialement destinées, elles pourraient aussi symboliser les « provinces subjuguées » par le pape et « soumises à l'église apostolique », selon la description qu'en donne Vasari. Les arts réduits en esclavage à la mort du grand protecteur **Jules II** ? Une interprétation néoplatonicienne comme le symbole de l'âme déchirée par les passions ? Une expression de la souffrance, de la résignation ou de l'aspiration à la liberté ? L'artiste aurait ainsi repris et transposé à un contexte chrétien un motif de l'iconographie impériale romaine, lui-même inspiré par la figure du satyre ou du centaure ligoté de la statuaire hellénistique. L'absence d'attributs ne permet pas d'identifier clairement l'iconographie des statues.



#### une cohérence plastique

Le rôle, la nudité et la diversité de leur attitudes des *Captifs* auraient contrasté avec la solennelle majesté des saints personnages drapés de la partie supérieure du tombeau. Détachées de leur contexte, achetées par le grand duc de Florence, devenues statues de jardin dans les **jardins Boboli**, ces statues ont perdu leur sens initial.

#### le non finito

Le *non finito* caractéristique de la manière de **Michel-Ange** s'exprime dans le voisinage entre des parties en pierres taillées ou laissées à l'état brut, le rapport entre la nature et l'art. Les *Esclaves* sont-ils inachevés pour des raisons techniques ? Le fil du marbre sur le visage de *l'Esclave rebelle*, ou la terrasse trop mince sous leur pied le plus bas, explique sans doute l'abandon des pièces. Mais le *non finito* est un thème récurrent chez **Michel-Ange**, qui joue de l'opposition entre le poli, lisse et impeccable du corps de *l'Esclave mourant*, et le grossier du marbre brut. Dans sa quête d'absolu vers la vérité de l'art, il abandonne quand il sent qu'il ne peut atteindre son idéal. Il laisse ainsi bien visibles les marques des outils, pics et pointes, râpes, gradines et trépan, ces marques vivantes de son combat inlassable avec la matière, qu'il creuse avec acharnement, pour en tirer l'idée emprisonnée.



Carpeaux, L'Esclave rebelle, crayon

#### des axes de réflexion

En janvier 2014, un séminaire est organisé par le Centre d'Histoire de la Renaissance, autour des esclaves. Plusieurs pistes comparatives seront évoquées sur la représentation du corps : contraint (esclave, captif, prisonnier), anatomie, érotisme, ambiguïté, abandon..., les passions : la terribilité, l'expression des visages..., le travail de l'artiste : rapport à la matière, question de l'achevé/inachevé (non finito), message que l'œuvre véhicule..., le rapport de l'œuvre à l'espace : contexte de l'œuvre, programme iconographique, scénographie, réutilisation et devenir..., la représentation et la réflexion, à travers des médiums artistiques, autour de différentes formes d'esclavages, de libérations et d'affranchissements (physiques, intellectuels, économiques, politiques, sociaux, philosophiques, etc.).

### LE MOÏSE

#### **Moïse, marbre, H. 235 cm, Rome, Eglise San Pietro in Vincoli**

Cette statue centrale, portrait idéalisé du pape, est l'unique sculpture appartenant au projet antécédant. Première statue achevée du projet du tombeau de **Jules II**, le *Moïse* résiste à tous les changements de programme et occupe finalement à partir de **1532** la partie centrale de l'architecture murale. Cette statue colossale concentre tous les efforts de l'artiste. La barbe qui se répand en flot pictural est admirée. Les deux cornes représentent deux rayons de soleil sont un aspect de l'iconographie traditionnelle pour Moïse. L'index de Moïse, index qui jalonne l'œuvre peint et sculptée de l'artiste, un geste qui sert à signifier le pouvoir, est une marque de sa personnalité, un indice de sa manière.





## 2/ LES TOMBEAUX MÉDICÉENS À FLORENCE

### \_UNE ŒUVRE INACHEVÉE

Le nouveau pape **Léon X** impose au sculpteur de travailler à **Florence** pour la façade de l'**église San Lorenzo** en **1516** et pour les tombeaux médicéens destinés à la nouvelle sacristie de cette même église en **1520**. Le sculpteur commence lui-même à ériger les *tombeaux de Laurent et de Julien de Médicis*. Deux monuments se font face à face sur les côtés de la salle de forme carrée. Le long du mur d'entrée devait se dresser un double tombeau de *Laurent le Magnifique* et de son frère **Julien**. La présence d'une Vierge illustre le principe religieux de la chapelle funéraire.

### \_UNE PURETÉ DES VOLUMES

Michel-Ange conçoit un espace carré avec des formes architecturales logiques, avec une grande simplicité de décoration, des arcs et des cercles parfaits. Il est proche de **Brunelleschi**, responsable du plan de la **basilique San Lorenzo** et de l'**Ancienne Sacristie**. **Michel-Ange** supprime toute décoration au profit de dessins géométriques stylisés.

### \_DES FORCES CONTRAIRES S'AFFRONTENT

Une intensité dramatique provient de la juxtaposition insolite d'éléments statiques et dynamiques qui caractérisent l'architecture des angles. Un contraste stylistique s'opère entre la linéarité de l'architecture, la géométrie des formes et les volumes corporels arrondis des sculptures. Un contraste s'opère entre la sculpture qui met l'accent sur le centre et l'architecture qui confère aux axes latéraux une importance accrue. Des thèmes enfin s'opposent, des inventions déconcertantes, des masques grinçants, un élément émotionnel dans l'ornementation architecturale qui contrastent avec les figures incarnant un univers opposé, déterminé par la réflexion, la sérénité et le repli sur soi.

### \_LA MORT COMME UN ÉTAT

#### **\_la renoncation à la glorification individuelle des défunts**

**La tombe de Laurent : Le duc Laurent, marbre, H. 178 cm**

**Le tombeau de Julien : Le duc Julien, marbre, H. 173 cm**

La figure de Laurent domine la cénotaphe où sont étendus deux personnages allégoriques, le Crépuscule, à gauche, l'Aurore à droite. **Michel-Ange**, qui a conçu le programme iconographique, ne respecte pas les normes de l'iconographie princière. Les statues des ducs ne présentent aucun ressemblance avec leurs modèles ; drapé, attitude, expression en font des types idéaux. Les ducs sont moins célébrés pour leurs accomplissements personnels, peu glorieux qu'en tant qu'illustres représentants de la **famille des Médicis**. Ce ne sont pas de portraits réalistes ; **Michel Ange** répondait que dans mille ans, plus personne ne se rappellerait à quoi ils avaient ressemblé. Vêtus d'armures librement inspirées de l'époque romaine, Julien tient un bâton de maréchal tandis qu'un casque semblable à ceux qu'on utilisait lors des tournois surmonte le visage de Laurent.

### **\_des éléments maniéristes**

L'élégance des sculptures est due à l'uniforme militaire maniéré. Michel Ange combine des artifices fictifs avec un traitement de la sculpture illusionniste. La cuirasse a un caractère irréel, telle un juste-au-corps qui laisse percevoir le moindre pli et les muscles. Des perles boucles terminent la jupe.

### \_LES ALLÉGORIES

Ce sont des documents contemporains qui permettent de les identifier car elles n'ont pas d'attribut mis à part *la Nuit* qui porte un diadème décoré d'un croissant de lune, et associée à la chouette, l'oiseau emblématique de la nuit. Le sens du masque de théâtre est moins évident. Les contemporains célébraient cette statue. L'épaule et la hanche qui font face au spectateur sont maigres. Ses seins ressemblent à deux poches flasques bizarres greffées sur des muscles pectoraux très masculins. Des plis se succèdent le long de l'abdomen, une énigme liée à son âge et à son sexe.

### \_LA VICTOIRE

**La Victoire, marbre, 1520-1525, 261cm**

Après la mort de l'artiste, cette oeuvre trouvée inachevée dans son atelier. En **1565**, la décoration sculptée s'enrichit de la *Victoire* de **Michel-Ange**. Destinée au tombeau de Jules II, il est donc permis de supposer qu'elle se rattachait au cycle des statues figurant dans les niches qui conçues comme autant de *Victoires* s'opposaient aux *Capitifs* pour illustrer le thème du triomphe et de la défaite. Le jeune héros semble entièrement abîmé dans ses réflexions, l'attitude et l'expression trahissent l'intériorité.





### **Conclusion : le renoncement à la pratique divine de la sculpture**

#### **un sentiment de culpabilité**

Les poèmes de **Michel-Ange** laissent de plus en plus entendre le sentiment coupable de la contradiction inhérent à l'entreprise même d'une sculpture divine. Le renoncement à la pratique divine de la sculpture se double d'un appel au pardon pour l'excès avec lequel l'artiste s'est livré à l'exercice de sa puissance créatrice. Le culte de la beauté et de la sculpture peut aboutir à une forme d'idolâtrie coupable. Il y a plus intime et plus grave : au sein même du processus de sa création artistique Michel Ange commet une faute essentielle, il usurpe la puissance divine du créateur.

#### **une réflexion universelle**

Le manque de précision dans la représentation fidèle trouve une large compensation dans les associations, sensations stimulées ainsi l'imagination de l'observateur.

#### **la mélancolie**

**Michel-Ange** traite ici aussi de l'iconographie de la mélancolie, du malaise saturnien. La mélancolie est depuis Aristote aussi le tempérament des hommes marqués par la grandeur.

