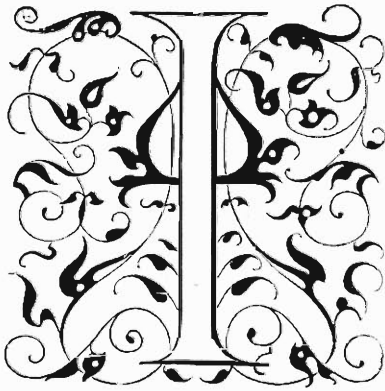


# L'ARCHITECTURE DES TOMBEAUX

## DES MÉDICIS

### I



Il est facile de se rendre compte des défauts de l'architecture des tombeaux des Médicis et, à diverses reprises, j'ai eu l'occasion de les signaler, même au risque de m'exposer au reproche de manquer de respect envers Michel-Ange. Mais, à ceux qui trouvent ces critiques téméraires, je répondrai que, loin de porter atteinte au génie de ce grand maître, elles sont au contraire un hommage qu'on lui rend, en montrant qu'une œuvre aussi faible en certaines de ses parties n'avait pu être librement conçue par lui. J'essaierai de prouver que les tombeaux actuels ne sont pas l'expression de sa première pensée, mais ne sont en quelque sorte que l'avortement de projets beaucoup plus beaux qui, pour diverses raisons, ne furent pas exécutés.

Nous chercherons tout d'abord à résumer ce qui paraît le plus critiquable dans ces tombeaux.

Il n'y a pas de motif central, ou plutôt ce motif n'a pas la valeur qu'il devrait avoir. La place réservée à la statue du Prince, à celle de Julien comme à celle de Laurent de Médicis, est trop petite et peu en rapport avec celle donnée aux figures accessoires qui l'accompagnent. Ce défaut serait bien plus choquant encore si les niches latérales, actuellement vides, avaient reçu des statues. La statue du Prince serait comme étouffée, et l'admirable caractère des figures couchées sur le sarcophage perdrait beaucoup par l'addition de

statues complémentaires. Il y a là un vice de conception qui ne peut permettre aucune solution satisfaisante.

Les statues couchées et le sarcophage sur lequel elles reposent forment un ensemble non moins répréhensible : les statues sont trop grandes et paraissent comme entreposées sur les lignes inclinées d'un support trop petit qu'elles débordent de tous les côtés et qu'elles écrasent. Ces défauts, un peu moins visibles dans *l'Aurore* et le *Crépuscule*, qui sont réellement étendus sur le sarcophage, sautent aux yeux si l'on regarde le *Jour* et la *Nuit*. Ces statues sont comme suspendues en l'air; elles ne touchent au sarcophage ni par les bras ni par les jambes, et ne lui sont reliées que par une sorte de gangue sans laquelle on n'imagine pas qu'elles puissent être maintenues dans cet étrange équilibre.

Non seulement le sarcophage est trop petit, trop grêle, mais il est trop haut : évidemment, il manque à tout cela une base, quelque chose qui empêcherait les supports de ce sarcophage de ressembler à des échasses.

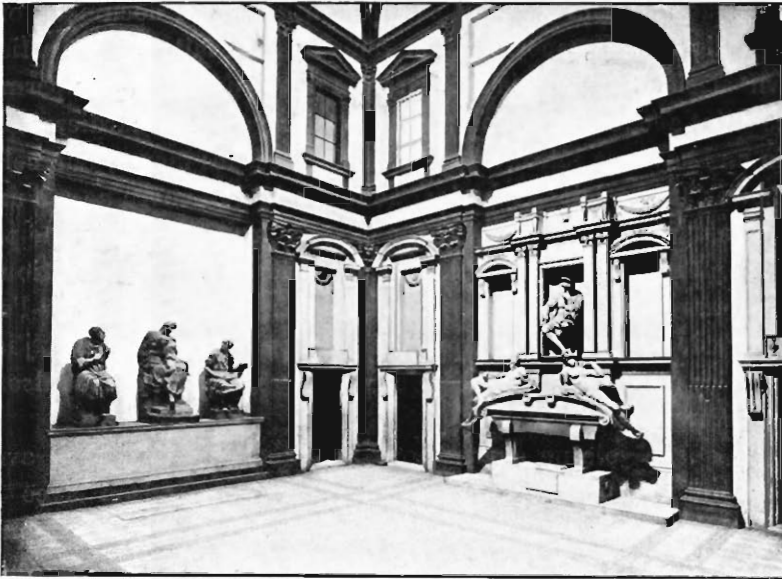
La partie architecturale sur laquelle se détachent les statues couchées est d'un aspect trop tourmenté. Il est impossible de supposer qu'un grand artiste ait pu volontairement préparer cette corniche à forts reliefs pour servir de fond aux têtes de ses personnages. Il fallait de toute nécessité une surface calme et unie, et non des saillies et des raies d'ombre et de lumière. Et il fallait aussi mettre quelque distance entre les figures allégoriques et celle du Prince et ne pas les rapprocher d'une manière aussi confuse.

Enfin, le sommet du monument paraît être la partie la plus défectueuse. Que signifient ces longs pilastres accouplés qui ne portent rien, ou plutôt qui portent une espèce de petite base qui, à son tour, ne pourrait se justifier que si elle portait quelque chose ? Le monument vient se heurter et comme se briser contre la grande corniche qui fait le tour de la sacristie. Il semble qu'il ait été décapité, qu'il ait perdu toute la partie terminale qui devait le couronner, afin de pouvoir se loger dans une place plus petite que celle en vue de laquelle il avait été primitivement projeté.

Heureusement, nous possédons un certain nombre de croquis faits par Michel-Ange pour ces tombeaux, et leur étude va nous prouver qu'il avait tout d'abord conçu des projets bien différents de

ceux qui ont été exécutés, projets admirables où l'on ne rencontre aucun des défauts qui sont si choquants dans les monuments actuels, projets vraiment dignes du génie de Michel-Ange, et qui nous le montreront aussi grand comme architecte que comme sculpteur.

La découverte faite récemment d'une statue de Fleuve, que l'on considère à juste titre comme ayant été destinée aux tombeaux des Médicis, a rappelé l'attention sur ces tombeaux et provoqué une série d'études très intéressantes et la publication, plus complète qu'elle



CHAPELLE DES MÉDICIS A SAN LORENZO, FLORENCE

n'avait encore été faite, de tous les dessins de Michel-Ange relatifs à ces tombeaux.

Nous laisserons de côté ceux de ces dessins qui se réfèrent au projet d'un double tombeau dans lequel deux sarcophages étaient rapprochés, projet qui fut abandonné sans recevoir le moindre commencement d'exécution, pour étudier seulement ceux qui furent faits en vue des tombeaux actuels.

Sur ce point, nous possédons un précieux dessin, du British Museum<sup>1</sup>, qui, bien que de très petites dimensions et exécuté à grands traits, nous renseigne très exactement sur la pensée du maître. Et ce qui reste indéfini dans ce petit croquis est complété par un autre dessin auquel on n'avait pas jusqu'à ce jour prêté une

1. Publié par M. de Geymüller, *Architectur der Renaissance in Toscana*.

attention suffisante, et qui vient d'être publié, pour la première fois je crois, par M. Fritz Burger, dans une remarquable étude sur les tombeaux des Médicis : *Studien zu Michelangelo*<sup>1</sup>.

Si nous n'avions pas le croquis du British Museum, œuvre incontestable de Michel-Ange, nous pourrions être portés à croire que le dessin du Louvre ne nous fait connaître sa pensée que d'une manière défigurée. Ce projet, sur certains points, est si particulier, si différent de ce que font les artistes au début du xvi<sup>e</sup> siècle, il est si plein des excès, des audaces, qui caractérisent les époques postérieures, que l'on pourrait supposer qu'il est, non un document original, mais une transposition, un remaniement fait par un artiste du xvii<sup>e</sup> siècle. Toutefois la comparaison des deux projets ne permet sur ce point aucune hésitation : toutes les plus grandes hardiesses du dessin du Louvre se retrouvent semblables, accrues même, dans celui de Londres. On ne doit pas douter que le dessin du Louvre ne soit une mise au net, avec quelques changements, du projet primitif, faite par un élève même de Michel-Ange, sous ses yeux et sur ses indications.

Au cours de cette étude, je m'appuierai indifféremment sur l'un ou l'autre de ces dessins, et, quand l'occasion s'en présentera, j'indiquerai les quelques différences qui existent entre eux et les raisons de ces différences.

Avec quelle joie ne devons-nous pas étudier ces dessins, avec quel intérêt en analyser les détails ! Leur comparaison avec le monument exécuté sera pour nous la plus instructive des leçons, et, grâce à eux, nous verrons se révéler la pensée de Michel-Ange dans toute sa grandeur, dans toute sa merveilleuse magie.

Au point de vue architectural, le projet des tombes des Médicis est beaucoup plus beau que celui fait pour la tombe de Jules II, dont l'architecture n'était pour ainsi dire qu'un support pour un amoncellement de statues. Entre l'une et l'autre de ces deux œuvres, Michel-Ange a été chargé de la construction de la façade de San Lorenzo, il s'est intéressé à la disposition des masses architecturales, à l'effet des lignes, aux pilastres, aux niches, aux frontons, aux corniches ; il est devenu un véritable architecte. Il ne pense plus que la figure humaine est la seule ressource de l'artiste, il met de l'air dans son œuvre, la compose avec une plus juste mesure, et, à vrai dire, dans le projet des tombes des Médicis, malgré l'abondance des figures, l'architecture est prédominante.

1. Strassburg, Heitz, 1907 (v. *Chronique des Arts* du 18 mai 1907, p. 184).

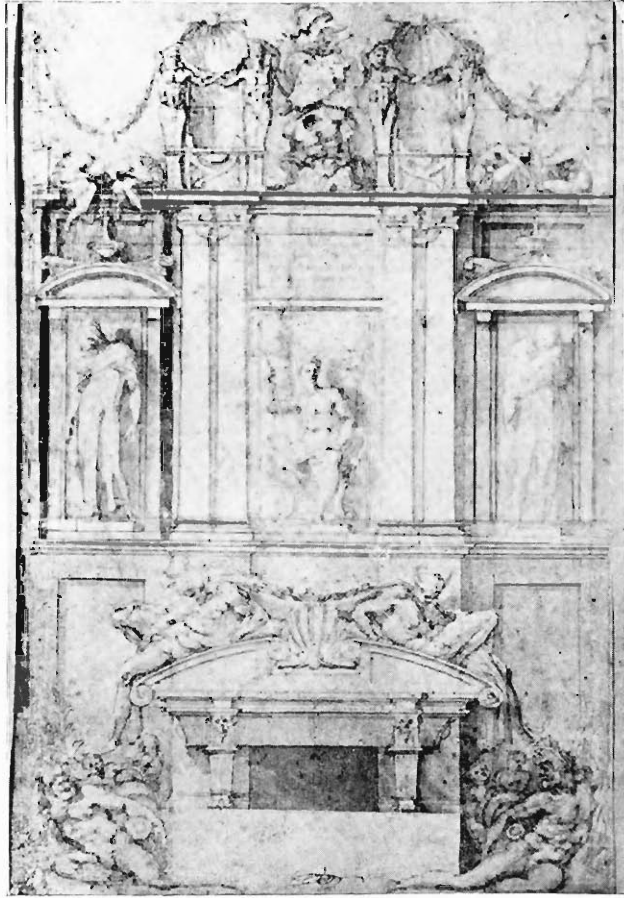
Voyons tout d'abord d'une façon générale comment Michel-Ange ordonne son œuvre. Elle est superbement, avec une grande clarté, divisée en trois parties. La partie centrale, large, prépondérante, est faite pour recevoir la statue du Prince. C'est cette statue qui, malgré toute la richesse dont il va l'environner, attirera impérieusement le regard. Au-dessous d'elle, le sarcophage, avec les groupes de figures qui l'entourent, s'appuie robustement sur le sol et fait au monument une base splendide, tandis que, au sommet, les plus riches formes décoratives s'épanouissent et composent un des plus puissants couronnements qu'un artiste ait jamais imaginés. L'œuvre est complète et précisément corrigée de la manière la plus éclatante des trois défauts que nous avons signalés : manque de partie centrale, de base et de couronnement.

Examinons en détail les grandes différences que nous venons d'indiquer.

Dans les tombes de Saint-Laurent, la statue du Prince est placée dans une niche aux côtés de laquelle sont deux niches semblables, de même hauteur et de même largeur; les niches latérales ont même plus d'importance que la niche centrale, en raison du fronton qui les couronne. Dans le projet primitif, les trois niches n'étaient pas très différentes de celles qui furent exécutées; mais celle du centre, sans être plus haute, était beaucoup plus large, et, par suite, prenait une plus grande valeur. De plus, cette partie centrale acquerrait une tout autre importance du fait que la niche était surmontée d'un large espace destiné à recevoir l'inscription funéraire; et tout cet espace, niche et inscription, était circonscrit par les pilastres accouplés qui montaient plus haut que dans le monument exécuté. Ainsi, la statue du Prince s'isolait, frappait le regard, tandis que les niches latérales, même avec leurs statues, même avec des statues debout, étaient des éléments subordonnés, de simples encadrements faisant valoir le motif principal.

Le Prince était représenté assis, une main s'appuyant sur la jambe, l'autre tenant une longue lance, la tête haute, l'attitude fière; c'était une véritable statue de triomphateur, d'empereur romain. Peut-être, plus tard, Michel-Ange ne trouva-t-il pas cette esquisse assez personnelle, ne portant pas assez la marque propre de son génie tourmenté. Il chercha des attitudes plus compliquées; mais le sujet n'était sans doute pas de ceux qui pouvaient l'inspirer, et, dans la statue de Julien, qui, des deux statues de princes, est celle qui se rapproche le plus du premier projet, il est resté au-dessous de lui-même.

La partie inférieure du projet comprend, comme les monuments de San Lorenzo, un sarcophage sur lequel sont couchées deux figures; mais ces figures ne sont plus isolées : elles se lient l'une à l'autre par un motif ornemental de coquilles et de guirlandes, et surtout, sur les côtés, posant sur le sol, s'étalent deux énormes

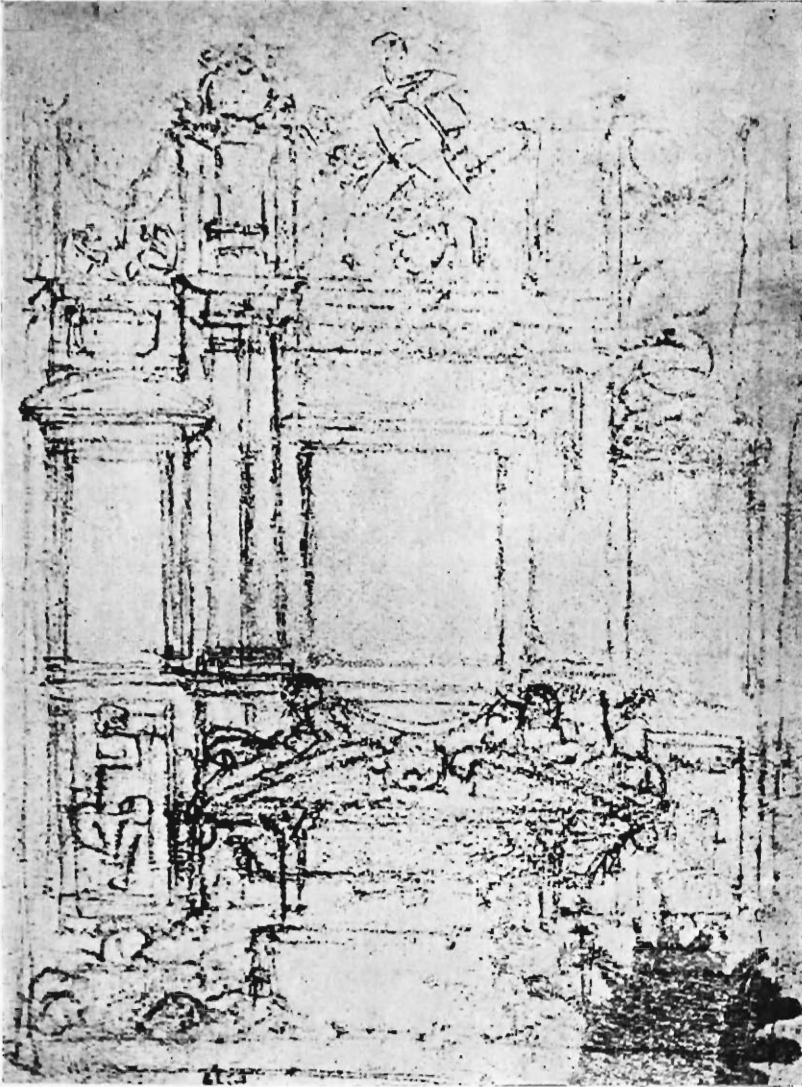


PROJET POUR LES TOMBEAUX DES MÉDICIS  
DESSIN D'UN ÉLÈVE DE MICHEL-ANGE  
(Musée du Louvre, Paris.)

groupes, des Fleuves avec des urnes que soutiennent de petits enfants, dont les lignes prolongent celles des statues couchées en s'unissant à elles; et cette composition est vraiment splendide et transfigure toute l'œuvre : le sarcophage ne paraît plus trop haut, les statues ne sont plus suspendues dans le vide, et tout le monument trouve ainsi la base qui lui est nécessaire.

Pour donner à l'ensemble encore plus de richesse, pour en unir

plus intimement toutes les parties, Michel-Ange, dans le premier projet de Londres, avait placé des motifs de figures dans les grands rectangles au-dessous des niches latérales. Il s'était laissé entraîner



PROJET POUR LES TOMBEAUX DES MÉDICIS, DESSIN DE MICHEL-ANGE<sup>1</sup>

(British Museum, Londres.)

par ce goût de l'encombrement, ce désir de ne pas laisser une place vide, cette passion de mettre partout des statues, surtout des figures nues, qui furent un des caractères dominants de son art.

1. Agrandi au double.

La partie supérieure du monument, plus encore peut-être que le soubassement, est profondément originale. C'est le triomphe de la décoration, et jamais plus tard ni le Bernin, ni ses disciples les plus audacieux n'ont rêvé une terminaison plus somptueuse. C'est bien le couronnement qui convenait au grandiose monument conçu par Michel-Ange. Et l'on s'intéressera d'autant plus à ces recherches qu'elles apparaissent au moment où l'art classique va anéantir toute l'imagination des artistes et leur imposer pour longtemps, comme seule terminaison de leurs œuvres, la forme pauvre et monotone du fronton.

Pour composer son couronnement, Michel-Ange place, au-dessus des pilastres accouplés, des trônes dont le dossier est formé de deux Termes soutenant une coquille, et, dans l'entre-deux, au centre de la composition, il dresse un motif colossal qui, dans son premier projet, comprend une grande figure nue, et, dans le projet du Louvre, un ensemble de trophées. Et ce motif, qui couvre toute la partie centrale et sert à l'accentuer, il le relie aux extrémités des parties latérales par des guirlandes qui s'accrochent au sommet de légers pinacles. Sous ces guirlandes, pour remplir l'espace vide, selon une méthode dont il s'était déjà servi à la Sixtine, il met des figures qu'il dispose dans les attitudes les plus pittoresques.

En somme, tout ce projet est d'une ordonnance irréprochable que rien dans le monument exécuté ne pourrait nous faire soupçonner. Partout on trouve une pureté et surtout une finesse que Michel-Ange ne conservera pas dans la suite. C'est l'art florentin dans son essence même qui a inspiré la délicatesse de toutes les formes, des niches, des corniches, des longs pilastres accouplés. Les coquilles, les guirlandes, les vases avec des rubans, les chapiteaux fantaisistes, les imbrications qui décoorent les consoles, nous rappellent l'art de Donatello. Dans un autre projet, Michel-Ange avait encore agrandi le motif des guirlandes en les faisant soutenir par de grandes figures, se rapprochant ainsi des formes de Desiderio. Les ornements dont il charge ses frontons montrent quelles libertés il prend dans l'imitation de l'antiquité, en conservant les formes chères aux anciens maîtres florentins. Enfin, il faut dire que le monument dans son ensemble est comme la suite des tombeaux d'Andrea Sansovino à Sainte-Marie-du-Peuple : c'est le même motif d'une grande niche centrale, flanquée de niches plus petites et surmontée d'un énorme couronnement. Et d'une façon générale, l'œuvre de Michel-Ange, comme la plupart des belles œuvres qui

l'ont précédée à Florence au xv<sup>e</sup> siècle, est une suite des grandes idées décoratives du moyen âge : par son caractère, elle appartient encore à un art brillant qui disparaîtra au xvi<sup>e</sup> siècle et qui ne renaîtra que lorsque les artistes sauront s'affranchir de la froideur de la haute Renaissance.

Les projets que nous venons d'étudier sont d'autant plus précieux pour nous que nous ne connaissons pour ainsi dire pas l'art de Michel-Ange sous le règne de Léon X. Dans l'histoire de cet artiste, nous passons du Michel-Ange grandiose et terrible qui correspond au règne de combat de Jules II, au Michel-Ange désespéré qui correspond aux ruines de l'Italie. Mais la période heureuse de Léon X n'est pas représentée dans son art. J'ai cru du moins qu'elle n'existait pas, et que Michel-Ange, un peu tenu à l'écart, n'avait pas reflété dans ses œuvres cette époque de la vie italienne. Le projet des tombes des Médicis doit nous faire rectifier cette opinion ; il nous montre un Michel-Ange brillant, pompeux, épris de faste et de décor, dont l'art diffère sans doute des excès voluptueux d'un Pinturicchio ou de l'élégante finesse d'un Raphaël, mais est empreint d'une somptueuse et puissante richesse.

Ce projet nous permet de supposer ce qu'aurait été cette façade de San Lorenzo que Léon X commanda à Michel-Ange, façade qui ne fut pas exécutée et que nous ne connaissons que par des dessins sommaires n'en reproduisant que les lignes générales.

Avant d'aller plus loin, je voudrais signaler les différences qui existent entre la première esquisse de Michel-Ange, celle de Londres, et le projet du Louvre, qui est une œuvre plus mûrie, plus étudiée dans les détails et dans la forme générale.

Un changement essentiel consiste en ce que, d'un projet à l'autre, le monument prend un aspect plus allongé : il s'agissait de le faire cadrer avec les grandes niches de la Sacristie de San Lorenzo, avec une forme architecturale que sans doute Michel-Ange n'avait pas encore définitivement arrêtée lorsqu'il avait dessiné sa première esquisse. Dans le premier projet, plus encore que dans le second, Michel-Ange, allant comme toujours à la forme la plus expressive, avait ménagé une plus large place pour la statue du Prince, pour le motif principal ; et, lorsqu'il fut obligé de modifier son ensemble, il dut restreindre cette place et la resserrer. Dans le couronnement, la même obligation entraîna les mêmes conséquences : la largeur est sensiblement diminuée, et c'est probablement ce qui conduit Michel-Ange à renoncer à son colossal motif terminal, à cette grande figure

gesticulante, dont la signification n'est pas encore nettement déterminée, mais qui était d'un si prodigieux effet. Peut-être que si Michel-Ange se décide aussi facilement à cette suppression, c'est qu'il sent qu'il a été trop excessif et que cette immense figure s'agitant dans les airs eût été un motif trop prédominant, attirant impérieusement l'attention et écrasant tout de sa masse. Ce sommet avait une trop grande valeur expressive; il le rend plus simple et plus exclusivement ornemental, en substituant à la figure un motif de trophées, et ce changement, qui est une incontestable amélioration, donne à la partie centrale sa vraie valeur, la place principale dans le monument. L'œuvre est moins géniale, pourrait-on dire, mais d'une logique plus satisfaisante.

Un autre changement non moins heureux est la surélévation de tout le monument au-dessus de sa base. Michel-Ange met plus d'espace entre le sarcophage et la corniche portant la partie médiane; l'œuvre, moins resserrée, moins touffue, gagne en clarté et en distinction.

### III

Et maintenant il nous reste à voir comment et pour quelles raisons Michel-Ange est passé de ce somptueux projet à l'œuvre atrophiée de San Lorenzo.

On pourrait se contenter de dire que, comme dans le Tombeau de Jules II, il n'eut que le temps de sculpter deux ou trois figures du monument, et que, pressé de conclure, il fut conduit à sacrifier toute la partie architecturale et, tant bien que mal, à faire une adaptation suffisante pour recevoir les statues exécutées.

Ce serait vrai, mais ce ne serait pas assez; ce ne serait pas découvrir les raisons plus graves qui ont agi ici. Dans la tombe de Jules II, la seule raison qui a fait le monument exécuté si différent du projet primitif est que Michel-Ange, forcé par les papes à se livrer à d'autres travaux, n'eut pas le temps de se consacrer à son œuvre; mais, depuis ses projets primitifs jusqu'au dernier jour de la mise en œuvre, sa pensée resta la même et le monument ne changea pas de caractère.

Ici, au contraire, — et c'est un phénomène bien digne de nous frapper, — il n'y a plus aucun rapport de pensée entre les premiers projets et le monument exécuté. Si Michel-Ange a été conduit à modifier toute son œuvre, ce n'est pas simplement parce qu'il est surchargé d'autres travaux, ce n'est pas seulement parce qu'il est

obligé de la faire plus modeste, c'est parce qu'il est conduit à la faire toute différente.

Le monument était primitivement un chant de triomphe en l'honneur des Princes, une apothéose de la maison des Médicis et c'est cette idée qui d'abord a tout ordonné. Pour réaliser un thème qui n'avait rien de nouveau ni d'exceptionnel, pour concevoir un tombeau édifié pour la glorification du défunt, Michel-Ange n'avait qu'à s'inspirer des formes adoptées par ses devanciers et son projet n'est qu'un développement rationnel, une amplification des œuvres de ses prédécesseurs. Au xv<sup>e</sup> siècle, un tombeau se composait essentiellement d'une figure centrale, celle du défunt, autour de laquelle l'artiste disposait dans un magnifique cadre architectural, tout couvert d'un riche décor, une série de figures symboliques personnifiant des Vertus ou des Sciences, figures auxquelles l'artiste donnait les attributs et les expressions qui les caractérisaient, mais qui ne sortaient pas de leur rôle, et qui, en aucun cas, n'étaient chargées d'exprimer la pensée de l'artiste : la Charité, c'est une femme entourée de petits enfants ; l'Espérance, c'est une jeune fille qui tourne ses regards vers le ciel ; la Géométrie tient ses compas, la Botanique ses fleurs et la Philosophie ses tablettes.

De même, dans les tombes des Médicis, autour de la statue du Prince qui trône au milieu du monument, Michel-Ange, avec la fougue qui le caractérise, accumule les richesses et les ornements de toutes sortes, dispose des guirlandes et des trophées, et prodigue des statues destinées à augmenter l'éclat de ce magnifique ensemble décoratif. Comme les Vertus et les Sciences dans les tombeaux du xv<sup>e</sup> siècle, ces statues ne sont que des figures allégoriques : elles représentent toutes les forces de la nature groupées autour de leur seigneur pour lui rendre hommage : c'est le Ciel et la Terre, ce sont les Fleuves, ce sont les Moments du jour, l'Aurore, le Crépuscule, le Jour, la Nuit, c'est l'univers entier qui glorifie celui qui fut son roi<sup>1</sup>.

Dans un hymne que l'on chantait lors de la fête de San Lorenzo et que Michel-Ange avait pu entendre dans cette église où il était appelé à célébrer la gloire des Médicis, saint Ambroise avait fait les mêmes personnifications ; il avait invoqué le Ciel, la Terre, les Fleuves, l'Aurore, le Crépuscule, le Jour et la Nuit, et Michel-Ange n'avait eu qu'à s'inspirer de cet hymne et à mettre aux pieds de la

1. La signification de ces figures et leur caractère purement décoratif ont été fort bien précisés par M. Brockhaus (*Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 6 juillet 1906) et par M. Burger dans l'ouvrage déjà cité : *Studien zu Michelangelo*, 1907.

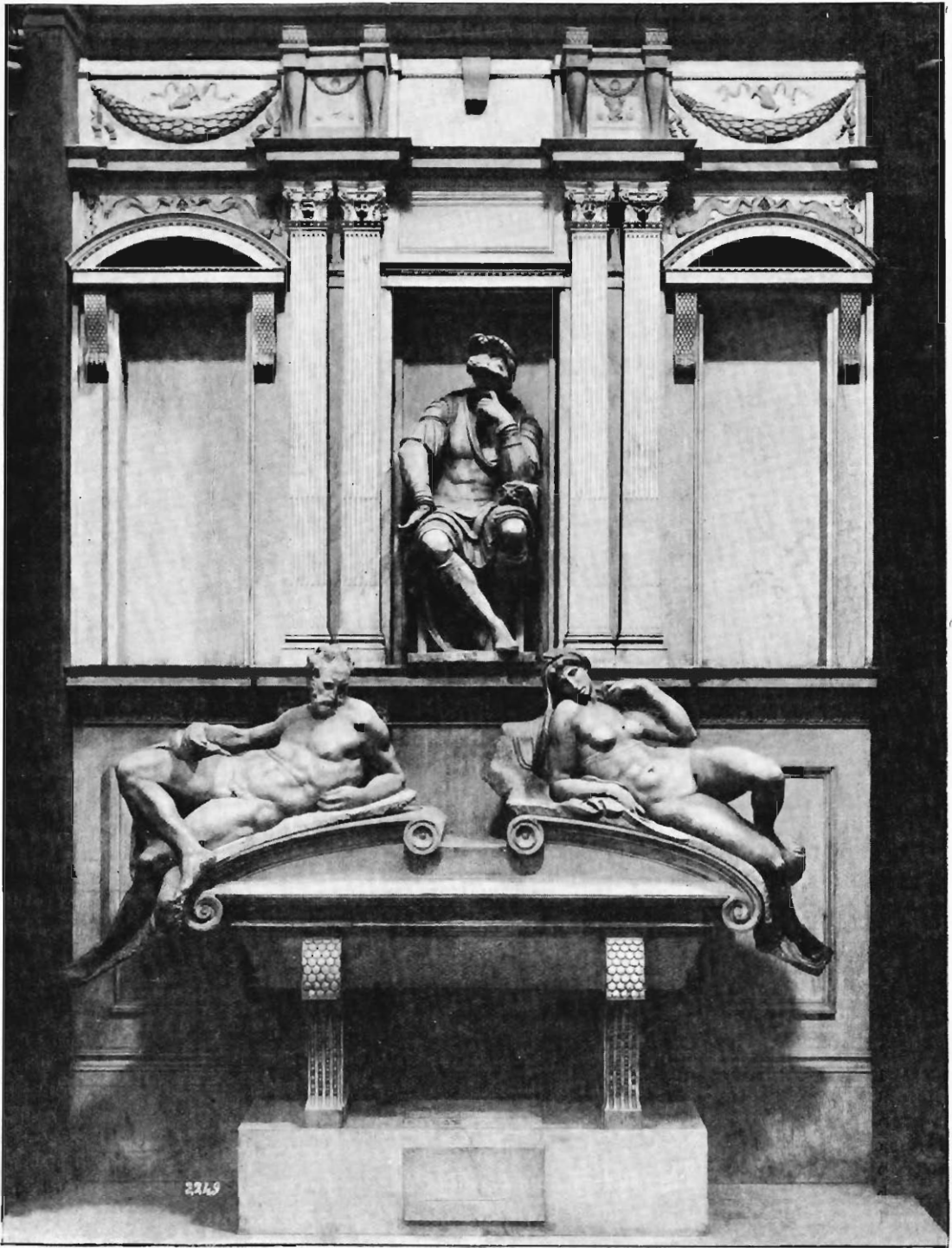
famille des Médicis ces louanges que saint Ambroise mettait aux pieds du Seigneur.

C'est tout cela qui va changer entre le projet et l'exécution. Le monument conçu dans l'allégresse sera exécuté dans la douleur; conçu sous le pontificat de Léon X, dans tout l'enivrement de ce règne triomphal, il sera exécuté sous le pontificat de Clément VII, au milieu de tous les désastres et de tous les désespoirs de la patrie italienne. Le premier projet est un poème de joie; le monument exécuté est un cri de souffrance; tout le faste et l'étalage de luxe vont disparaître comme un contresens; les figures, de décoratives qu'elles étaient, vont devenir expressives; la passion se substituera au décor. Jamais il n'y eut, entre la conception et l'exécution d'une œuvre, une modification, une transposition de pensée aussi profonde; et ce sont les conséquences de ce changement qu'il nous reste à analyser et à comprendre. Lentement, tout en conservant, ou plutôt tout en étant censé conserver le cadre général, nous voyons Michel-Ange modifier son œuvre dans son caractère, dans les traits essentiels comme dans les détails: et peu à peu c'est un autre monument qui se substitue au premier<sup>1</sup>.

Dans le premier projet, les figures étaient couchées sur le sarcophage, et les raisons de leurs attitudes n'étaient autres que des raisons pittoresques. Michel-Ange, se souvenant des formes qu'il avait employées à la Sixtine pour décorer les frontons, les avait utilisées à nouveau pour décorer les sommets de ses sarcophages<sup>2</sup> et, sans qu'aucune pensée justifiait de telles formes, il s'était plu, uniquement par des considérations d'artiste, à composer ses silhouettes, cherchant des lignes variées et compliquées, relevant violemment une jambe tandis que l'autre retombait allongée, cambrant le corps, rejetant les bras en arrière, courbant les têtes, et l'idée décorative

1. On possède de nombreux documents sur les dates des travaux faits par Michel-Ange à la sacristie et aux tombeaux. Voici ce que l'on peut relever d'essentiel. La sacristie et les tombeaux furent commencés en 1520, et l'on sait par une lettre de Léonard de Vinci qu'au milieu de mars 1526 Michel-Ange n'avait encore fait que commencer les quatre allégories des Moments du jour. A cette date les événements politiques interrompirent les travaux, qui ne furent repris qu'en 1531. Une lettre d'un élève de Michel-Ange, G. B. Mini, nous apprend que, dans le cours de cette année, les deux statues de femmes furent finies et les deux statues d'hommes à moitié faites. La mort de Clément VII, en 1534, marque le terme des travaux.

2. Il est intéressant de rapprocher du dessin des statues couchées les figures qui ornent les voûtes de la Sixtine, notamment celles qui sont placées dans les écoinçons des arcs, entre la *Sibylle de Cumès* et le *Prophète Isaïe*.



TOMBEAU DE LAURENT DE MEDICIS, PAR MICHEL-ANGE  
(Chapelle des Médicis à San Lorenzo, Florence.)

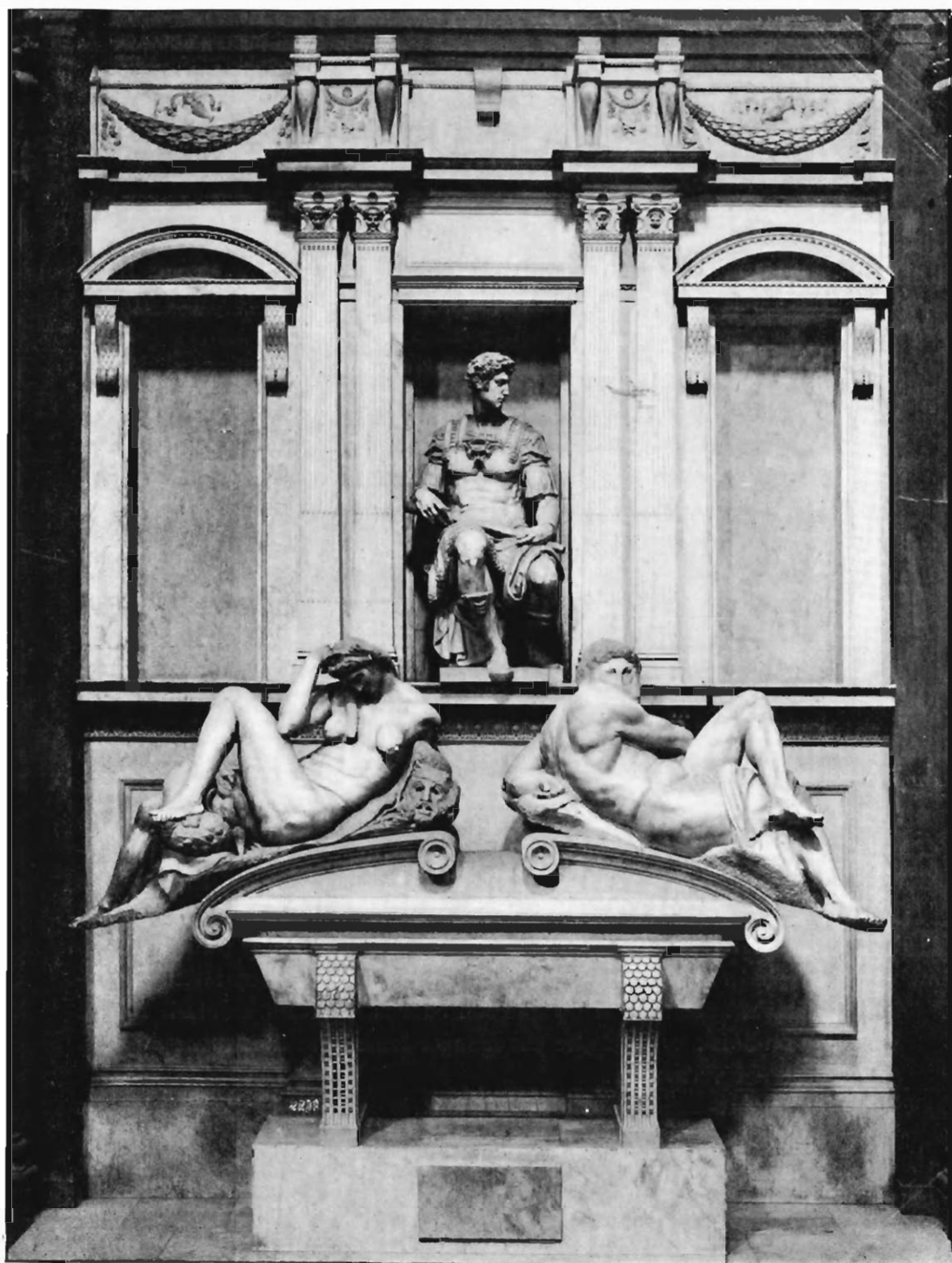
était si impérieuse qu'il la soulignait encore en réunissant les deux figures par une guirlande.

A San Lorenzo, au contraire, tout est changé : ces figures naguère immobiles vont se tordre, ces têtes penchées et sans vie vont se redresser, et leurs yeux farouches nous effraieront par leurs expressions de colère ou de morne désespoir. Les statues des sarcophages cessent d'être un accessoire et prennent le premier rôle. Ce ne sont plus des figures secondaires que nous avons sous les yeux : c'est Michel-Ange lui-même; c'est mieux encore : c'est la patrie qui parle. Ces figures, ce ne sont plus ni le Jour, ni la Nuit, ni l'Aurore, ni le Crépuscule, c'est l'âme même de tout un peuple qui pleure et qui dit sa douleur.

Et comment alors conserver le premier projet, où ces figures étaient comme effacées? Comment, aux côtés d'elles, aux côtés de ces cris de souffrance, de ces sanglots, conserver tous les ornements faits pour dire des chants de triomphe? Comment raccorder deux choses désormais si différentes? Inévitablement, le premier projet devenait inexécutable : il fallait le simplifier et supprimer tout ce qui, en rappelant les sentiments avec lesquels il avait été conçu, ne pouvait que nuire à ceux qui présidèrent à son exécution : il fallait supprimer les énormes masses représentant le groupe décoratif des Fleuves; il fallait supprimer les figures des niches latérales : seule la statue du Prince pouvait trouver une place logique au milieu du monument. Il fallait supprimer encore le riche et voluptueux couronnement; quel contraste révoltant n'eût pas fait cette joie à côté de cette douleur? Et, aussi, comment maintenir au sommet du monument une si robuste masse, du moment où le piédestal perdait toute sa force? Le couronnement, comme les côtés, comme la base, devait disparaître.

A la place du grand motif central du couronnement, il n'y a plus rien; si, il y a encore quelque chose : un petit modillon; et rien n'est plus triste que de voir un grand génie en être réduit à un si pauvre expédient. De même, sur les côtés, Michel-Ange esquisse de faibles guirlandes, vague souvenir du superbe motif du premier projet; et, des Termes soutenant des coquilles, il ne reste que les consoles qui devaient les porter. Tout cela a constitué cette sorte de frise si bizarre qui couronne le monument actuel et qui demeure inexplicable si l'on ne comprend pas de quelle série de ruines elle est formée.

C'est l'éternelle histoire de Michel-Ange : toujours il conçoit trop grand; mais, quand ses projets échouent, il ne sait plus leur substi-



TOMBEAU DE JULIEN DE MEDICIS. PAR MICHEL-ANGE,  
(Chapelle des Médicis à San Lorenzo, Florence.)

tuer quelque chose de simple et de logique : quand ses châteaux de rêve se sont écroulés, il ne sait qu'en assembler les débris. C'est ici un avortement semblable à celui de la tombe de Jules II, tout aussi triste, quoiqu'on ne s'en soit pas aperçu, à cause des statues, qui seules attirent tous les regards.

Dans l'exécution du monument, Michel-Ange a eu le tort de ne pas s'affranchir plus complètement encore qu'il ne l'a fait de tout ce qui ne pouvait être logiquement conservé du premier projet ; il n'a pas cessé d'en être influencé ; et si les statues elles-mêmes prêtent à la critique, c'est par cette association de deux idées différentes, par l'union d'attitudes purement décoratives aux expressions si dramatiques des visages. Comment Michel-Ange, au moment où il est emporté par tous les excès de sa passion, peut-il songer à garder dans l'ordonnance de ses personnages un tel souci de symétrie exagérée, comment peut-il continuer à s'intéresser à des attitudes aussi inutilement compliquées ? Dans la figure du Jour, par exemple, il y a un tel contraste entre le mouvement si violemment expressif de la tête et du torse et l'insignifiante position des jambes, que l'on pourrait être porté, pour expliquer ce fait, à supposer que, lorsque Michel-Ange a repris cette statue, l'ébauche devait en être assez avancée, et qu'il fut obligé de conserver la forme des jambes, ne pouvant modifier que la partie supérieure du corps.

De même, dans l'architecture, Michel-Ange a commis la faute de ne pas chercher à créer un cadre nouveau pour ses figures, et d'avoir conservé, pour les entourer, des bribes du projet primitif. La raison en est sans doute qu'une partie des marbres de la décoration étaient déjà travaillés. Il n'aurait pas dû maintenir sur les côtés ces niches devenues désormais inutiles et qui font un effet si désastreux. A sa tombe, telle qu'elle était devenue par suite de ses pensées nouvelles, il fallait un fond d'une grande sobriété. En supprimant avec tant de logique son énorme couronnement, il n'a eu qu'un tort : celui de ne pas changer toute l'architecture qu'il était destiné à surmonter.

Michel-Ange semble avoir compris le premier que toutes ces formes architecturales qu'il conserve ne font plus partie intégrante et nécessaire des tombeaux ; il semble que peu à peu il ait été conduit à ne plus les considérer que comme la décoration du mur de la sacristie, et, par suite, nous le voyons chercher à prolonger ce décor sur toutes les parois.

Mais c'est ici une nouvelle faute : non seulement parce qu'il ne

peut agir librement pour ordonner ses nouveaux motifs, mais parce que, en répétant les formes architecturales de ses tombeaux, il en diminue l'effet. Se croyant obligé de tenir compte des divisions générales des tombeaux, il prend comme ligne maîtresse la corniche placée au-dessus des sarcophages; et c'est cela qui fixe la hauteur des portes. Et alors, comme ces portes sont trop basses et mal proportionnées à la grande architecture de la Sacristie, il s'ingénie pour leur donner un peu de valeur; mais l'expédient dont il se sert, les grosses consoles qui soutiennent la corniche ne font qu'en souligner et en accroître la faiblesse architecturale.

Au-dessus des portes, dans le grand espace libre, il prolonge l'architecture des tombeaux; mais, comprenant peut-être l'illogisme de la frise terminale, il la supprime, et les nouvelles niches, qui grandissent pour garnir tout l'espace vide, écrasent par leurs proportions énormes les niches des tombeaux. Pour décorer ces niches, il a recours aux plus condamnables fantaisies architecturales, cherchant des nouveautés dans des formes d'une inutile et disgracieuse complication, qui contrastent avec le style plus simple et plus pur des tombeaux.

Plus tard, trente ans après que Michel-Ange eut quitté Florence et laissé dans l'état où nous les voyons la Sacristie et les tombeaux, ses élèves, Vasari en tête, projetèrent de terminer cette œuvre encore inachevée. Une très intéressante lettre de Vasari, en date de 1562, adressée à Michel-Ange, lui fait les offres de tous les artistes florentins et décrit les peintures, les bas-reliefs, les statues, qu'il propose de faire, et, dans ses projets, figurent tout naturellement les statues à mettre dans les niches laissées vides par Michel-Ange.

Nous n'avons pas la réponse de Michel-Ange; mais il nous est facile, je pense, de la deviner. Il dut penser que son œuvre ne pouvait recevoir une terminaison logique, que tout ce que l'on y ajouterait désormais ne pourrait que lui nuire, et, par son vain bruit, nous empêcher d'écouter les paroles émouvantes qui, seules en ce lieu, valent d'être entendues.

Au cours de cette étude, nous avons vu comment, par la force des choses, Michel-Ange a été amené à sacrifier l'architecture dans les tombeaux des Médicis, pour tout subordonner à ces statues qui, par leur vie intense, prennent une place prépondérante et font tout s'effacer autour d'elles. Sans le vouloir, Michel-Ange, qui était pourtant un grand architecte, et qui n'aurait pas osé concevoir

un tombeau sans architecture, a tué l'architecture des tombeaux.

Et l'œuvre qu'il a réalisée, malgré ses défauts, est si belle dans certaines de ses parties, qu'elle a conquis l'admiration universelle. L'imagination de tous les artistes a été hantée par les statues des sarcophages, dans lesquelles, pour la première fois, on a vu s'exprimer avec une si tragique intensité les plus violents sentiments de l'âme: les tombeaux des Médicis se sont tyranniquement imposés à tous les esprits. Désormais, dans l'art funéraire, c'est la statuaire qui, toute nourrie de pensée et de passion, est chargée à elle seule de tout dire; le cadre architectural perd toute sa valeur. C'est dans la forme créée par Michel-Ange que se développera, non seulement l'art du Bernin et de tous les maîtres qui ont conçu les tombeaux des Papes à Saint-Pierre de Rome, mais aussi l'art français du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, l'art de Girardon et de Pigalle, et, l'on peut dire, l'art funéraire tout entier jusqu'à nos jours.

MARCEL REYMOND

