

P.R.I.S.M.I.

N°13

Revue d'études italiennes

**ECONOMIE – CULTURE :
TRANSFERTS CONCEPTUELS
ET APPROPRIATIONS RECIPROQUES**

**Textes rassemblés et présentés
par Fabrice De Poli**

Sommaire

L'autre visage de Michel-Ange.....	Théa PICQUET
Le peintre Roberto Ramírez Anchique, entre Mexique, France et Italie.....	Thierry NOUAILLE
Buzzati et Mondadori : une correspondance inédite.....	Cristina VIGNALI
<i>Tutti pazzi per amore</i> : histoire d'une (dis-)harmonie italienne.....	Tiziana JACOPONI
Le marchand en son tableau : le retable de San Marco comme manifeste des aspirations de Cosme de Médicis.....	Sophie SALVIATI
Padre Pio (1887-1968) : de la sphère culturelle à la sphère économique.....	Kathy AGAZZINI
La place du patrimoine culturel dans l'économie italienne.....	Bruno MANCINI
La Confindustria célèbre son Centenaire (2010). Art et Entreprise dans le discours autour de l'exposition d'art contemporain <i>21X21. 21 Artisti per il 21° secolo</i>	Joseph CADEDDU
L'economia e la critica letteraria : problemi metodologici del New Economic Criticism.....	Stefano ADAMO
Héritiers et self made men dans la littérature vériste "mineure" : Gaetano Carlo Chelli et Giuseppe Mezzanotte.....	Michela TOPPANO
<i>Il pollo ruspante</i> – La mythologie tragique du miracle économique.....	Oreste SACCHELLI
Un uomo d'affari al potere – Trasfigurazione fantastica di una società berlusconiana nella raccolta <i>L'ultima lacrima</i> (1994) di Stefano Benni.....	Fabrice DE POLI
La représentation de l'argent dans la prose d'Edoardo Nesi : entre splendeur et misère.....	Cristina VIGNALI
Resistere a un « cattivo infinito ». La scrittura di Walter Siti tra resa e confronto.....	Giorgia BONGIORNO
L'economia illegale in <i>Gomorra</i> di Roberto Saviano.....	Maria Rosaria BALDASSARE
La vision de l'entreprise dans <i>Fabbriche. Storie, personaggi e luoghi di una passione italiana</i> (2007) d'Antonio Galdo.....	Joseph CADEDDU

P.R.I.S.M.I.

Pour une recherche interdisciplinaire sur le monde italien
Revue d'études sur les arts, la littérature et l'histoire de
l'Italie et des Italiens

Revue fondée en 1996

par Bruno Toppan

Comité scientifique

Membres extérieurs

Perle Abbrugiati (Université d'Aix-Marseille) Jean-Philippe Bareil (Université de Lille) Maurizio Bertolotti (Istituto Mantovano di Storia Contemporanea, Mantova) Stefano Carrai (Università degli Studi di Siena), Simone Casini (Università degli Studi di Perugia), Marinella Colummi Camerino (Università Ca' Foscari di Venezia), Emanuele Cutinelli Rendina (Université de Strasbourg), Bruno Falcetto (Università degli Studi di Milano), Giulio Ferroni (Università di Roma La Sapienza), Denis Ferraris (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle), Daniele Fiorentino (Università Roma Tre), Didier Francfort (Université de Lorraine, CERCLE, Directeur de l'Institut d'Histoire Culturelle de Lunéville), Jean-Yves Frégné (Université de Rouen), Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles), Franck La Brasca (Université François Rabelais de Tours), Giovanni Maffei (Università di Napoli Federico II), Christophe Mileschi (Université de Paris Ouest Nanterre), Giuseppe Monsagrati (Università Roma Tre), Giuseppe Nicoletti (Università degli Studi di Firenze), Matteo Palumbo (Università di Napoli Federico II), Giovanna Rosa (Università degli Studi di Milano), Matteo Sanfilippo (Università La Tuscia di Viterbo), Xavier Tabet (Université de Paris VIII), Brigitte Urbani (Université d'Aix Marseille), Gérard Vittori (Université de Rennes II)

**Membres du centre de recherches L.I.S. (Littératures,
Imaginaire, Sociétés)
Université de Lorraine**

Claudia Bianco, Giorgia Bongiorno, Pérette-Cécile Buffaria,
Joseph Cadeddu, Elsa Chaarani Lesourd, Fabrice De Poli,
Denis Fachard, Patrizia Gasparini, Andrea Manara, Elise
Montel, Rachel Og Monteil, Oreste Sacchelli, Laura Toppan,
Estelle Zunino.

Directrice de la revue

Elsa Chaarani Lesourd

Administration du L.I.S.

Isabelle Villermain Lécolier

Coordination de ce numéro

Giorgia Bongiorno – Joseph Cadeddu – Fabrice De Poli –
Patrizia Gasparini – Elsa Chaarani Lesourd Rachel Og Monteil
– Laura Toppan – Estelle Zunino

Université de Lorraine – Centre de recherches L.I.S.
(Littératures, Imaginaire, Sociétés)

P.R.I.S.M.I.

Numéro 13

***ECONOMIE – CULTURE :
TRANSFERTS CONCEPTUELS
ET APPROPRIATIONS RECIPROQUES***

Volume réunissant :

- les Actes de la journée d'études du 10 décembre 2010 intitulée « Des faits économiques aux faits artistiques »
- les articles issus de l'appel à contributions « Economie-culture », en 2012, portant sur la représentation des faits économiques dans l'art.

Textes rassemblés et présentés par
Fabrice De Poli

Année 2014
Université de Lorraine
Centre de recherches L.I.S.
(Littératures, Imaginaire, Sociétés)

EDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Avant-propos
Un binôme électrique et fécond

*Totale, corporale asservimento
del soggetto al mercato.
Poi mi sono svegliato.
Poi mi sono svegliato ?*

Valerio Magrelli,
Incubo della borsa planetaria,
in Il Messaggero,
31 juillet 2012, p. 21

Force est de commencer cet avant-propos par un hommage et un salut à Oreste Sacchelli, professeur émérite de l'Université de Lorraine qui a été l'initiateur du projet « Économie-culture » et qui, avec l'équipe Romania, en a organisé le premier volet : un colloque qui eut lieu le 10 décembre 2010 (« Des faits économiques aux faits artistiques ») et qui portait sur l'art comme produit de l'économie et l'artiste comme producteur d'un bien monnayable. Un an après était lancé un appel à contribution qui invitait les chercheurs à étudier les représentations de l'Économie et des faits économiques dans l'art. Ce présent volume, en rassemblant à la fois les communications du colloque et les contributions de

l'appel, donne à voir deux grandes interactions du binôme Économie-Culture : le conditionnement de la Culture par l'Économie, la représentation de l'Économie par la Culture.

Ce projet bifront, né quelques années après la crise des *subprimes* de 2006-2007 et la crise financière et économique majeure qui a frappé bon nombre de nations occidentales, a gardé une résonance toute particulière dans cette période où se manifeste spectaculairement la puissance de l'économie. La question du rapport entre l'Économie et la Culture se fait d'une actualité brûlante. D'un côté, l'Économie s'empare de l'art – comme cela est évident pour les arts plastiques à travers la croissante monétisation des œuvres, devenues biens meubles, investissements fructueux dans un marché qui est le troisième au monde en flux financiers (après celui des stupéfiants et des armes). De l'autre, la Culture s'empare de l'Économie dont elle dit les rouages, les idéologies qui la sous-tendent, l'impact social, que cette « Culture » soit narrative, poétique ou plastique : comme en témoigne la prolifération en Italie de récits autobiographiques ou fictionnels autour du travail et de la précarisation ; comme en témoigne cette page entière du quotidien *Il Messaggero* (du 31 juillet 2012) intitulée « *Poesia dello spread* » où douze poètes italiens de renom ont mis la Crise boursière en vers ; comme en témoigne, de manière plus visuelle, cette sculpture monumentale de Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, installée en 2010 devant la bourse de Milan et figurant une énorme main faussement antique dont tous les doigts sont cassés hormis un majeur au ciel dressé, authentique nasarde à la surpuissance de la finance et des spéculateurs.

Le présent volume offre au sein de chacun des deux volets précités un tracé diachronique qui fait apparaître, à travers des études portant sur l'art dans ses formes variées (écrites, plastiques, cinématographiques), la persistance de problématiques ou d'opportunités inhérentes au couple Économie-Culture, mais aussi l'évolution du rapport de l'art à l'économie selon les formes que prennent avec les siècles le pouvoir économique, le statut de l'artiste, les codes de la représentation artistique.

Une première manière d'appréhender l'art comme produit de l'économie consiste à étudier les types de relation qu'entretient l'artiste avec ces acteurs économiques qui permettent la promotion et le financement de l'œuvre, qu'il s'agisse des galeristes, des éditeurs, des maisons de production ou bien des mécènes, des institutions, des hommes de pouvoir.

Les quelques cinq cent lettres de Michel-Ange à ses proches, à ses collaborateurs ou à des hommes de pouvoir (religieux ou politique), étudiées par Théa Picquet, indiquent combien son activité d'artiste est tributaire des contingences matérielles et économiques outre que politiques : les questions patrimoniales occupent l'esprit de l'artiste dans ses relations familiales tout comme les questions financières l'occupent dans sa vie d'artiste : que Michel-Ange se plaigne des rémunérations papales insuffisantes ou qu'il évoque les mille et un soucis que lui cause la gestion entrepreneuriale de son activité artistique dans ses relations avec fournisseurs, apprentis, collaborateurs, commettants.

Le cas contemporain du peintre colombien Roberto Ramírez Anchique (né en 1959), étudié par Thierry Nouaille, illustre des aspects complémentaires de la difficile confrontation de l'artiste avec le monde de l'argent. Le parcours de Ramirez Anchique illustre combien la vie d'artiste à temps plein se conquiert de haute lutte, par l'affirmation de son art et sa corollaire exploitation commerciale, pour s'extraire de la gangue des métiers alimentaires énergivores et chronophages afin de rayonner en tant qu'artiste à travers une « nécessaire collaboration avec le marché artistique » dont Nouaille détaille les différents aspects pratiques : de la relation avec les galeristes ou les commanditaires du monde économique (banques et entreprises) à la difficulté d'évaluer le prix d'une œuvre, en passant par le financement d'une exposition et l'inflation de la « toile », cet internet qui sature et dilue le marché.

Le rôle du financeur ou promoteur de l'œuvre peut être double, comme le prouve Cristina Vignali à travers l'étude d'une correspondance inédite, celle de Dino Buzzati avec les principaux représentants de la maison Mondadori, son principal éditeur ; un éditeur à la fois contraignant lorsqu'il baisse les marges de son auteur ou qu'il retarde ou refuse la publication de recueils ou de romans au seul prétexte de la faible rentabilité ; mais un éditeur également stimulant qui encourage avec insistance un auteur parfois saisi par le doute ou le manque d'inspiration et qui demande à être encouragé. La correspondance Buzzati-Mondadori révèle également comment un auteur, soucieux de voir son œuvre être lue par un large public, peut participer aux choix de

stratégies éditoriales et collaborer pleinement avec l'acteur économique qui le fait vivre.

Les contraintes commerciales pèsent plus lourd encore lorsque le commanditaire est une chaîne de télévision privée à but strictement lucratif, comme cela apparaît dans le cas du feuilleton télévisé à grand succès, *Tutti pazzi per amore*, examiné par Tiziana Iacoponi ; un feuilleton qui répond à une stratégie narrative et marketing bien précise. Si dans la première série, les scénaristes firent preuve d'innovation en mettant en scène des personnages et des familles « postmodernes » (familles monoparentales ou homosexuelles), dans la seconde série d'épisodes en revanche ces mêmes personnages subissent une soudaine normalisation morale et sociale caractérisée au sein de la fiction par le retour en force de la famille traditionnelle. Ce revirement narratif est dicté selon Iacoponi conjointement par le conformisme et par une logique marketing – sans toutefois avoir les résultats escomptés puisque le conformisme accru s'est traduit par une baisse de l'audience, révélant ainsi l'équilibre délicat entre intérêts publicitaires et « aspirations collectives ».

L'art et la culture sont utilisés par les financeurs à des fins pécuniaires ou pour servir un pouvoir. Un cas emblématique reste celui de Cosme de Médicis étudié par Sophie Salviati : la commande que passe Cosme à Fra Angelico pour un retable à la gloire des saints patrons de l'ordre dominicain répond à des fins politiques et permet à Cosme, après son exil, de se donner une image de bon chrétien et de s'assurer des alliés, incluant ainsi le mécénat dans une stratégie du pouvoir.

Kathy Agazzini nous invite également à réfléchir à l'utilisation de la culture par un pouvoir, spirituel cette fois. Après avoir analysé les conditions historiques et culturelles qui ont permis, depuis une bourgade des Pouilles, l'ancrage et le développement du culte de Padre Pio, Kathy Agazzini s'attache à montrer comment ce culte a très tôt rencontré la sphère économique, plus particulièrement comment l'Eglise a travaillé au développement touristique et religieux de la région, à travers une entreprise de médiatisation très ancienne qui aboutira à la construction de la spectaculaire église de San Giovanni Rotondo, conçue par Renzo Piano pour célébrer le moine aux stigmates.

A l'inverse, le manque d'intérêt pour la Culture par un pouvoir en place peut finir par nuire gravement à celle-ci. Bruno Mancini établit ainsi, chiffres à l'appui, que les gouvernants italiens ont depuis longtemps sous-estimé l'importance économique de la culture, un secteur sous-financé par les pouvoirs publics alors même que l'Italie possède un patrimoine culturel unique au monde. La conséquence de cette incurie décennale est une dégradation de la position italienne en matière de conservation du patrimoine et de tourisme culturel, alors même que la culture s'impose de plus en plus à l'échelle mondiale comme un facteur économique essentiel pour la bonne santé (économique, mais pas seulement) d'un pays.

Ce que semble avoir compris la *Confindustria* qui se fait à ses heures promoteur et mécène de l'art contemporain comme le met en lumière Joseph Cadeddu qui porte sa réflexion sur l'exposition d'art contemporain *21x21. 21 artisti per il 21° secolo* organisée en 2012 par

la *Confindustria* pour fêter son Centenaire, l'année même du cent-cinquantième anniversaire de l'Unité italienne. Cadeddu analyse comment cette confédération, à travers le mécénat et le parrainage d'artistes contemporains, promeut cette volonté de dépassement prospectif continu qui caractérise l'esprit entrepreneurial contemporain. L'art est utilisé ici par des acteurs de l'Économie afin qu'il manifeste l'esprit d'entreprise qui les meut.

La première partie du volume se clôt par une réflexion sur le *New Economic Criticism*, ce courant critique d'origine anglo-saxonne spécifiquement centré sur les rapports entre littérature et économie. À travers un panorama analytique de différentes études relevant du *New Economic Criticism* et portant sur la période shakespearienne, Stefano Adamo distingue trois grandes catégories d'investigation du *New Economic Criticism* : celle qui est centrée sur l'influence du contexte économique dans le langage littéraire et théâtral ; celle qui porte sur les rapports entre les transformations économiques et les rapports de pouvoir entre les classes ; celle enfin qui vise à montrer comment la littérature se fait le véhicule des modes de pensée produits par un contexte économique déterminé ou par une idéologie dominante.

Si l'Économie peut servir ou conditionner un artiste, si l'argent en somme joue un rôle déterminant dans la diffusion ou la possibilité même d'une création artistique, en retour les artistes représentent les mécaniques et les acteurs de l'Économie, notamment dans des périodes de crise ou de bouleversement économique. A travers la lecture des contributions de ce

second volet c'est, par tranches et éclats, l'histoire des bouleversements économiques et sociétaux de l'Italie de la révolution industrielle à la *new economy* qui se dessine.

Au XIX^e siècle s'imposent en France et en Italie, avec le réalisme et le vérisme, les sujets romanesques relevant de la sphère économique, et plus particulièrement le thème de la haute finance vers la fin de ce siècle riche en révolutions (politiques, sociales économiques). Dans cette perspective, Michela Toppino étudie la manière dont s'opposent radicalement les représentations idéologiques de l'économie dans deux romans de véristes mineurs, Carlo Gaetano Chelli et Giuseppe Mezzanotte (*L'eredità Ferramonti* et *La tragedia di Senarica*) ; si Chelli condamne l'égoïsme de l'ambition entrepreneuriale et la chosification des individus, à l'inverse Mezzanotte exalte l'épanouissement individuel que permet l'esprit capitaliste.

Oreste Sacchelli se concentre sur une autre période déterminante dans l'histoire économique de l'Italie : celle du « miracle économique », à travers le quatrième et dernier épisode du film collectif *Rogopag* (1962), *Il pollo ruspante* d'Ugo Gregoretti qui met au jour la transformation anthropologique de l'italien moyen que le boom induit, par une généalogie des mécanismes qui président au consumérisme : le désir effréné, l'individualisme, la compétition et la frustration. Sacchelli analyse le discours cinématographique dans son fond et sa forme travaillée puisque l'histoire d'une famille de la classe moyenne y est mise en abîme, projetée devant un parterre de spécialistes et analysée par

ce qu'on pourrait appeler un intellectuel. Le film, dont on a pu reprocher le didactisme excessif, a cependant l'énorme mérite de faire ressortir avec force les mécanismes sociétaux qui ont construit le consommateur dans cette nouvelle Italie du « miracle ».

Une Italie qui, quarante ans plus tard, consignera les clefs du pouvoir à un chef d'entreprise, Silvio Berlusconi, dont l'élection à la présidence du Conseil en avril 1994 marque un tournant majeur de l'histoire politique italienne. Fabrice De Poli montre comment le recueil de nouvelles satirico-fantastiques *L'ultima lacrima* de Stefano Benni, publié fin 1994, livre en toile de fond une lecture du berlusconisme comme système de corruption de la politique par le gain, entraînant une dégradation de la Culture et une promotion d'une sous-culture.

L'œuvre du « premio Strega » Edoardo Nesi constitue également une fenêtre particulière sur la vie économique et sociale de l'Italie des dernières décennies. Cristina Vignali analyse comment son œuvre romanesque, traversée par le fil rouge de l'argent ambivalent, source de splendeur ou de misère, évolue au gré de la situation économique italienne. Tandis que les premiers romans sont centrés sur des crises individuelles chez des personnages qui ont fait du gain leur fragile raison de vivre, les œuvres les plus récentes s'ouvrent plus largement au destin d'une Italie qui, après les splendeurs de la croissance, bascule dans la crise économique des années 2000 et voit des pans entiers de son économie être démantelés.

Si Nesi cible en premier lieu le monde de l'entreprise, Walter Siti, autre « Premio Strega » (2013)

avec son roman *Resistere non serve a niente*, qu'étudie Giorgia Bongiorno, concentre en revanche son attention sur les nouvelles modalités de l'économie contemporaine qui voit triompher le côté obscur de la globalisation : une finance 'dérégulée' et dérégulée qui flirte parfois avec la criminalité. Bongiorno montre cependant que l'originalité de ce roman nihiliste réside moins dans l'analyse de la finance contemporaine que dans celle de l'individu cynique que cette finance a créé et qu'incarne le protagoniste du roman : Tommaso, un ancien obèse, mathématicien raté, *trader* de génie sans scrupules.

Le thème de l'économie amoralisée nous conduit à *Gomorra* de Roberto Saviano, ouvrage sur la camorra, ses modes de fonctionnement et sa pénétration du tissu économique international. Maria Rosaria Baldassare étudie la manière avec laquelle Saviano traite les différents aspects de l'empire économique camorriste en appuyant son récit sur deux lignes directrices principales : celle de l'enquête journalistique et anthropologique ; celle du témoignage autobiographique qui fait de *Gomorra* non seulement une puissante enquête sur la camorra mais également l'histoire personnelle d'un engagement.

Le volume se clôt sur l'étude d'un autre livre-enquête : *Fabbriche. Storie, personaggi e luoghi di una passione italiana* (2007) de l'écrivain et journaliste Antonio Galdo, un recueil de récits non fictionnels qui retrace l'histoire de l'industrie italienne, du début du XX^e siècle à nos jours, et qui se démarque de la littérature industrielle traditionnelle par le fait que son auteur, ainsi que l'analyse Joseph Cadeddu, y défend une vision à la fois conservatrice, libérale et optimiste de l'entreprise et

du monde du travail, dans une optique correspondant à la ligne éditoriale de *L'Indipendente*, un quotidien que Galdo dirige au moment où il rédige son livre et qui a compté parmi ses fondateurs les familles Moratti et Falck, propriétaires des firmes Pirelli et Falck, auxquelles sont consacrées les deux premiers récits de ce parcours historique – et idéologique.

Volet n° 1

L'art comme produit de l'économie

L'autre visage de Michel-Ange

Aujourd'hui, Michel-Ange revient à l'honneur avec l'attribution des prix littéraires, puisque le roman de Mathias Enard, *Parle leur de batailles, de rois et d'éléphants*, publié chez Actes Sud en août dernier et prix Goncourt des Lycéens, a justement pour personnage principal l'artiste florentin, comme le révèle la quatrième de couverture :

En débarquant à Constantinople le 13 mai 1506, Michel-Ange sait qu'il brave la puissance et la colère de Jules II, pape guerrier et mauvais payeur, dont il a laissé en chantier l'édification du tombeau, à Rome. Mais comment ne pas répondre à l'invitation du sultan Bajazet qui lui propose - après avoir refusé les plans de Léonard de Vinci - de concevoir un pont sur la Corne d'Or ?

Ainsi commence ce roman, tout en frôlements historiques, qui s'empare d'un fait exact pour déployer les mystères de ce voyage.

Cela dit, si les *Rimes* de Michel-Ange ont été publiées à plusieurs reprises, il n'en est pas de même des *Lettres*. Pourtant, il en reste environ cinq cents, écrites entre 1496 et 1563, à sa famille, ses amis et collaborateurs, mais aussi à de grands personnages de son temps, comme les papes Clément VII et Paul III, le roi de France François 1^{er}, Côme duc de Florence, l'Arétin, des

prélats de la cour pontificale. Enzo Noè Girardi en regroupe 498¹.

Ces lettres mettent en évidence comment la personnalité exceptionnelle de l'artiste se modèle en fonction de ses interlocuteurs, avec qui il entretient des relations harmonieuses, tourmentées ou même conflictuelles. C'est justement parce qu'elles n'étaient pas destinées à être diffusées qu'elles brossent un autre portrait de l'artiste dans la complexité de sa situation humaine, politique, sociale et économique.

Notre propos se donne ainsi pour objectif de préciser le contexte historique dans lequel évolue Michel-Ange pour montrer combien son art est tributaire des contingences matérielles sur le plan familial, économique et politique.

Pour ce qui est du contexte historique (1475-1564), durant la vie de notre artiste, la ville de Florence connaît de forts bouleversements politiques puisqu'elle passe à plusieurs reprises du gouvernement des Médicis à la République : 1434-1494, gouvernement des Médicis (Côme, Pierre le Goutteux, Laurent le Magnifique, Pierre le Malchanceux) ; 1494-1512, la République ; 1513-1527, les Médicis (papes) ; 1527-1530, la République ; à partir de 1530, gouvernement monarchique des Médicis, avec Alexandre et Côme 1^{er}.

Au cours de la vie de Michel-Ange, plusieurs papes se sont succédé dans la capitale de la Chrétienté. Jules II, Giuliano della Rovere (1443-1513), neveu de Sixte IV,

¹ BUONARROTI, Michelangelo, *Lettere*, a cura di Enzo Noè Girardi, Firenze, Baglioni, 1976, 346 p.

ancien archevêque d'Avignon, fut pape de 1503 à 1513. Surnommé « le Terrible » pour sa rudesse et son énergie, il restaura l'autorité du Saint-Siège face à la noblesse italienne, réduisit les factions romaines des Colonna et des Orsini, emprisonna César Borgia. Mécène et bâtisseur, il fit travailler Raphaël, le Pérugin, Signorelli et, bien sûr, Michel-Ange. Léon X, Jean de Médicis (1475-1521), fils de Laurent le Magnifique, avec le Politien pour précepteur, reçut une éducation humaniste, fut un grand protecteur des Arts et des Lettres : contentons-nous de citer Bembo, Sadolet, Paul Jove, Jean Lascaris ; Raphaël et Michel-Ange. En 1514, il avait renouvelé les indulgences concédées par Jules II pour financer la construction de Saint-Pierre. Luther s'y attaqua dans ses « thèses » de 1517. Clément VII, Jules de Médicis (1478-1534), fils naturel de Julien et neveu du Magnifique, subit le Sac de Rome de 1527 et dut se résigner à couronner empereur Charles Quint en 1530. Paul III, Alexandre Farnèse (1468-1549), fait cardinal par Alexandre VI Borgia, est élu pape en 1534. Il soutint la réforme de l'Eglise catholique et le dialogue avec les protestants. Il convoqua le Concile de Trente. Jules III, Giovan Maria dei Ciochi del Monte, pape de 1550 à 1555), fut l'allié de Charles Quint contre Henri II de France et les protestants. Marcel II, Marcello Cervini (1501-1555), succéda à Jules III le 10 avril 1555 et mourut le 1^{er} mai suivant. Humaniste, cardinal bibliothécaire, réformateur fervent, il avait été secrétaire de Paul III et légat au Concile de Trente. Paul IV, Giovanni Pietro Carafa (1476-1559), accéda au pontificat en 1555. Il mit en vigueur la censure et l'index des livres interdits. Pie IV, Jean-Ange de Médicis (Milan 1499-

Rome 1565), pape de 1559 à 1565, rouvrit le Concile de Trente, assisté par son neveu Charles Borromée.

Michel-Ange a été en étroite relation avec certains d'entre eux, notamment avec Jules II, Léon X, Clément VII et Paul III, comme le révèle sa biographie¹.

Michel-Ange est né le 6 mars 1475 à Caprese, dans le Casentino, en Toscane. Sa mère, Francesca di Neri di Miniato del Sera, le laisse orphelin en 1481 ; son père, Lodovico Buonarroti Simoni, issu d'une famille florentine déchue, est magistrat. La famille revient s'installer à Settignano lorsque le père a achevé ses fonctions de podestat de Caprese et Chiusi. Après des études de grammaire auprès de Francesco Galatea da Urbino, en 1488 il choisit d'entrer dans l'atelier de Domenico Ghirlandaio, le peintre alors le plus en vue dans la Cité du lys, où il révèle des talents exceptionnels. En 1489, il est accueilli dans l'école du Jardin San Marco, fondée par Laurent le Magnifique et dirigée par le sculpteur Bertoldo di Giovanni. Il conquiert non seulement l'estime et la bienveillance du maître de Florence, mais entre aussi en contact avec le milieu culturel du Palais Médicis : il fréquente ainsi le Politien, Pic de la Mirandole, Cristoforo Landino et Girolamo Benivieni. Après la mort de Laurent, en 1492, il jouit de la protection de son fils Pierre, qui se révèle cependant moins généreux. Il commence ses études d'anatomie à l'hôpital Santo Spirito et réalise ces années-là la *Madonna della Scala*, la *Battaglia dei Lapiti e dei*

¹ BUONARROTI, Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano, Oscar Mondadori, 2004, *Cronologia*, p. XXVII-XXXII. Voir aussi : Bruno Nardini, *Michelangelo Biografia di un genio*, Firenze, Giunti, 2000, 192 p.

Centauri. Peu de temps avant la chute des Médicis en 1494, il quitte Florence pour Venise puis Bologne. Mais il revient pour y passer une année avant d'être invité à Rome par le cardinal Raffaello Riario. Il y rencontre un riche collectionneur, le banquier Jacopo Galli, pour lequel il exécute le *Bacchus* en 1497. Après un court séjour aux carrières de Carrare, il sculpte, en 1499 pour le cardinal Jean Bilhères de Lagraulas la *Pietà*, qu'on admire maintenant à Saint-Pierre. En 1501, il est de nouveau à Florence, passée de la République théocratique de Savonarole à celle du gonfalonier Piero Soderini. De cette époque datent le *David* (1504), le *San Matteo*, les « tondi » *Pitti* et *Taddei*, la *Madonna di Bruges*, le *Tondo Doni*. La République lui demande, ainsi qu'à Léonard de Vinci, des fresques pour la salle du Conseil du Palazzo Vecchio ; il prépare le carton de la *Battaglia di Cascina*, mais la fresque ne sera jamais exécutée. Le pape Jules II della Rovere le rappelle à Rome et lui commande son monument funèbre. En 1506, l'artiste y installe son atelier, puis revient à Florence à la suite d'un conflit avec le souverain pontife pour gagner Bologne où il réalise une statue de bronze du pape à placer sur la façade de S. Petronio. De 1508 à 1512, il est de retour à Rome pour exécuter la voûte de la Chapelle Sixtine, travail pénible qui durera trois ans. Lorsque le pape Jules II meurt en 1513, Michel-Ange souscrit avec les héritiers un nouveau contrat pour le monument funèbre. Il sculpte alors son *Moïse* et les *Schiavi*. Léon X, lui confie une charge qui le rappelle à Florence : la décoration de la façade de S. Lorenzo, l'église de la famille Médicis. Michel-Ange travaille au projet mais, en 1519, le pape annule le contrat pour des raisons

financières. Le cardinal Jules de Médicis, futur pape Clément VII, lui commande la construction de la *Sagrestia Nuova*, qui sera le mausolée des Médicis, ainsi que la restructuration du vestibule et de la salle de la Bibliothèque, destinée à recevoir les livres de Laurent de Médicis. En 1527, le gouvernement républicain charge Michel-Ange de la surintendance des fortifications de la ville. En 1529, il est élu membre du Collège de la Milice. En 1530, il obtient le pardon de Clément VII et reprend ses travaux. En 1535, Paul III Farnèse lui demande de peindre le mur du fond de la Sixtine avec le *Jugement dernier*, auquel il travaillera pendant cinq ans. Entre 1536 et 1538, il entre en contact avec la poétesse Vittoria Colonna, veuve du marquis de Pescara, Ferrante d'Avalos, et commence à fréquenter un groupe d'exilés florentins : Luigi del Riccio, Donato Giannotti, le cardinal anti-médicéen Niccolò Ridolfi, pour lequel il sculpte, entre 1538 et 1540, le buste de *Brutus*. En 1542, il signe le dernier contrat pour le tombeau de Jules II, placé à la basilique Saint-Pierre-aux-Liens et commence les fresques de la chapelle privée de Paul III (*La conversione di Saulo* et *La crocifissione di S. Pietro*). En 1545, il participe aux conversations sur Dante, dont s'inspirent les *Dialoghi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio* de Donato Giannotti. Avec l'aide de ce dernier d'ailleurs et de Luigi del Riccio, il met de l'ordre dans son œuvre poétique, de 1542 à 1546, date à laquelle il commence les travaux du Capitole. L'année suivante, il est nommé à la direction de Saint-Pierre, complète la construction de Palais Farnèse, commencée par Antonio da Sangallo le Jeune. Deux ans plus tard, il sculpte la *Pietà* du Dôme de Florence qu'il

laissera inachevée en 1555 à cause du marbre défectueux. En 1550, Giorgio Vasari publie la première édition de ses *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, dans lesquelles Michel-Ange est le seul artiste vivant à figurer. Trois ans plus tard, sort la *Vita di Michelangelo* de Ascanio Condivi. En 1555, il commence la *Pietà Rondanini* qu'il continuera jusqu'à ses derniers jours. En 1556, il quitte Rome pour un pèlerinage à Notre Dame de Lorette et passe une partie de l'automne à Spolète. De 1557 à 1561, il projette la coupole de Saint-Pierre qu'il élève jusqu'au tambour, puis travaille au projet de Sainte-Marie-des-Anges, dans les thermes de Dioclétien et sera chargé de dessiner Porta Pia. Il s'éteint le 18 février 1564, à 89 ans. Selon ses dernières volontés, son corps est transporté à Florence et enseveli dans l'Eglise Santa Croce.

En bref, Michel-Ange eut une vie aussi remplie que tourmentée ; ce qui apparaît dans sa correspondance, où le motif économique occupe une place de premier rang.

Quant aux définitions des termes, Alain Rey¹ considère le substantif « art » comme l'un des plus importants de notre culture. Il rappelle ainsi que le latin « ars » a pris le sens d'habileté acquise par l'étude ou la pratique et celui de talent, opposé à « natura », à « ingenium », à « scientia », puis est passé au sens de « métier », « profession », d'où « artifex », et à la valeur péjorative de « ruse », d'artifice. Le premier groupe d'emplois en français correspond à la valeur générale de « moyen, méthode, connaissance » (fin X^e siècle), aussi

¹ REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, vol. 1, p.215-218.

attesté dans « *males arx* » qui désignera plus tard (XIII^e s.) d'après le latin médiéval la sorcellerie et les sciences occultes. Au début du XIII^e s., « art » a le sens général d'« activité professionnelle et manuelle » et, à partir du XVI^e s., cette valeur sera appuyée par l'emploi de « artisan ». Le sens passe ainsi d'habileté à talent, à ruse, métier, technique, moyen¹.

Pour ce qui est du terme « économie », Alain Rey² rappelle que le substantif provient du grec et du latin pour signifier dans son premier emploi l'art de bien administrer une maison, puis la bonne gestion des biens d'autrui. Ces valeurs ont été peu à peu éliminées avec le développement du sens pris au XVI^e s. de « gestion où l'on évite toute dépense inutile » et, par métonymie, « ce que l'on épargne ». Du sens d'épargne, on est passé au XIX^e s., par métonymie, à celui de « somme d'argent économisée », au pluriel. Au début du XVII^e s., apparaît l'expression « économie politique » (1615), puis au XIX^e s. « économie publique », « art de bien administrer les richesses de l'Etat », le premier prenant au XVIII^e s. la valeur de « sciences des phénomènes concernant la production, la distribution et la consommation des biens ». Les principaux dérivés du terme sont formés au XVIII^e s. : « économiser » a signifié d'abord « gérer sagement ». Lié à l'évolution sémantique du nom, le verbe signifie ensuite « dépenser avec mesure » (1759), attesté auparavant au figuré (1747), d'où « épargner ». Le tableau des pages 1174-1175 fait la synthèse du terme en passant de la gestion familiale à l'économie des Etats et propose les formes et les sens du mot en français :

¹ *Ibid.*, tableau, p.217

² *Ibid.*, p.1173-1175.

administration, épargne, organisation, science des biens, vie économique.

Chez Michel-Ange, art et économie sont souvent liés, comme cela apparaît dans ses relations familiales, professionnelles et publiques.

En effet, l'étude des lettres dévoile combien les questions financières et patrimoniales préoccupent l'artiste dans ses relations familiales.

Ainsi, dans les lettres envoyées de Florence, Bologne, Carrare, Pietrasanta, Seravezza ou Rome, à son père, ses frères, son neveu et héritier Lionardo, il est toujours question d'argent, non pas de l'argent vecteur d'initiatives ni de l'argent corrompateur, mais de l'indigence des uns et des autres par manque d'argent. Tous sont entretenus par Michel-Ange. Le père, Lodovico (1444-1545)¹ était podestat de Caprese et Chiusi, mais revenu à Florence, il occupa un modeste emploi grâce à Laurent le Magnifique, qu'il perdit avec la chute des Médicis en 1494. S'étant rapproché du gonfalonier de la république, Piero Soderini, il connut de nouveaux ennuis lors du retour de la célèbre famille en 1512². Considéré médicéen par les républicains et sodérinien par les Médicis, ruiné économiquement, humilié et amer, il est contraint de vivre aux dépens de son fils. Et les conflits avec ses enfants sont nombreux³.

Les lettres adressées à son frère préféré, Buonarroto, qui mourra de peste dans ses bras durant le siège de Florence, évoquent les gros embarras financiers de la famille, que ce soit avec un oncle, Consiglio d'Antonio

¹ Lettre 2.

² Lettre 78.

³ Lettres 49, 155, 162, 163.

Cisti, créancier de Lodovico¹, ou avec le recteur de l'hôpital Santa Maria Nuova qui acceptait les dépôts bancaires mais refuse de mettre une somme à disposition de la famille pour l'achat d'un terrain². Les transferts d'argent se font généralement par l'intermédiaire des banquiers florentins installés à Rome, comme Baldassare Balducci³ ou les Gaddi⁴. Il réitère l'aide sans réserve à son père : « tanto quanto avete bisogno, tanto vi dono », écrit-il⁵. Mais lui demande de relativiser : « se si perde la roba, non si perde la vita »⁶. Même une tante religieuse, qui se dit très pauvre, lui demande la charité et il y consent au nom de sa famille⁷.

Cela dit, Michel-Ange s'inquiète également de l'administration des biens et de la gestion du patrimoine de la famille. Ainsi, il refuse devant notaire l'héritage de Francesco Buonarroti, frère de Lodovico⁸, se préoccupe des propriétés à acquérir⁹, aide Buonarroti, employé chez les Strozzi, à se mettre à son compte¹⁰, se tient au courant des ventes, comme celle du cheval¹¹, surveille les livres de comptes : « come stanno e' danari, e' libro e le carte »,

¹ Lettre 3.

² Lettre 5.

³ Lettre 4.

⁴ Lettre 98.

⁵ Lettre 50 : « je vous donne tout ce dont vous avez besoin ».

⁶ *Ibid.*, que l'on pourrait traduire par le dicton « Plaie d'argent n'est pas mortelle »

⁷ Lettre 44.

⁸ Lettre 42.

⁹ Lettres 7-38, 90.

¹⁰ Lettre 66.

¹¹ Lettre 117.

demande-t-il¹ et se réjouit quand tout va bien. Après la mort de son père, en 1534, il devient le véritable chef de famille et ses lettres dévoilent un réel souci pour les siens. Il demande à Buonarroto de repousser son mariage pour des raisons qu'il lui dira de vive voix², conseille son neveu sur le choix d'une épouse : saine, bonne, maîtresse de maison accomplie³, ni trop laide, ni trop belle⁴, pauvre de préférence⁵ « acciò che tu non ti obrigassi a pompe e pazzie... », mais noble dans tous les cas, pour qu'elle soit digne de l'origine des Buonarroti. Son souci cependant est toujours tourné vers son plus jeune frère, Giovan Simone, aux mœurs plutôt dissolues. La lettre qu'il lui adresse en juillet-août 1509 est particulièrement dure ; les promesses de soutien alternent avec les menaces :

Io t'ò a dir questo ancor di nuovo, che se tu vòì attendere a far bene e a onorare e riverire tuo padre, che io t'aiuterò come gli altri e faròvi infra poco tempo fare una buona bottega. Quando tu non facci così, io sarò costà e aconcierò e' casi tua i' modo che tu conoscerai ciò che tu se', meglio che tu non conosciessi mai, e saperai ciò che tu ài al mondo. Non altro. Dov'io manco di parole, superirò co' fatti.⁶

Entièrement dédié aux siens, Michel-Ange souffre de l'ingratitude que lui ont démontrée autant son frère Buonarroto que son neveu Lionardo. Le premier lui rappelle ce que lui-même a dépensé pour la famille en

¹ Lettre 104 : « où en est-on avec l'argent, le livre de comptes, les papiers »

² Lettre 90.

³ Lettre 385.

⁴ Lettre 375.

⁵ Lettre 379 : « pour ne pas être contraint aux pompes et aux folies »

⁶ Lettre 49.

1513. Et lui de le traiter d'ingrat et d'utiliser une image significative en remarquant qu'il est inutile d'éperonner un cheval qui court plus qu'il ne peut le faire.¹ Le second le presse pour acheter une propriété², lui paraît plus intéressé par l'héritage que par la personne de son oncle³ et suscite son amertume⁴.

Toutefois, Michel-Ange semble souvent manquer d'argent. Il se plaint en effet de mener une vie misérable⁵, pauvre et mesquine⁶, déplore de manquer de l'essentiel⁷, d'avoir à supporter la fatigue et les humiliations, seulement pour venir en aide à sa famille⁸. L'artiste se sent victime de son destin : « un destino di stenti e di fatiche »⁹. Il va même jusqu'à qualifier le monde de « traître » et souligne qu'à la mort de son ami Urbino il ne lui reste qu'une « infinie misère »¹⁰. Il se plaint surtout de n'être pas rémunéré par le pape, d'avoir travaillé plus d'un an et d'être sans le sou¹¹. Quand enfin, il touche 400 ducats d'or, il les transfère tout de suite à son père¹². En règle générale, il craint de garder de l'argent sur lui ou à la maison et s'empresse de le verser

¹ Lettre 83.

² Lettre 281.

³ Lettre 250.

⁴ Lettre 281.

⁵ Lettre 28.

⁶ Lettre 82.

⁷ Lettre 51.

⁸ Lettre 49.

⁹ *Ibid.* : « un destin misérable et pénible »

¹⁰ Lettre 425.

¹¹ Lettre 45, Lettre 46 : « Non ò avuto danari già tredici mesi fa dal papa... non ò un quattrino »

¹² Lettre 64.

à la banque de Giovanni Balducci.¹ La lettre 88 évoque par ailleurs la maison que le cardinal Pucci, exécuteur testamentaire de Jules II, lui a accordée en remplacement de celle qu'il avait dû quitter avec l'élection de Léon X. Il est question ensuite d'une autre maison qu'il cherche à acheter à Florence, dans le quartier de Santa Croce², dont sont originaires les Buonarroti, qui lui fasse honneur et qu'on peut voir encore aujourd'hui Via Ghibellina. Michel-Ange se montre malgré tout très attaché à sa famille dont il souligne la noblesse : en 1546, il cherche les traces de ses ancêtres³ et, en 1548, il exige qu'on adresse son courrier non plus à « Michelagnolo scultore », mais à « Michelagnuolo Buonarroti »⁴.

Cependant, si l'argent occupe une place essentielle dans la correspondance de Michel-Ange, nous y voyons aussi l'entrepreneur aux prises avec les vicissitudes relatives au travail, que ce soit avec les fournisseurs, les collaborateurs, les rivaux ou les commettants, en un mot avec les acteurs de l'activité économique.

Michel-Ange apparaît en effet comme un véritable chef d'entreprise, tout d'abord en cherchant à acheter un matériel de bonne qualité, que ce soit des couleurs, « (una certa) quantità d'azzurri begli », qu'il veut faire arriver de Florence⁵, de la laque de la meilleure qualité, dont il confie l'acquisition à son père⁶, du cuivre⁷. Il met

¹ Lettre 81.

² Lettre 292.

³ Lettre 293.

⁴ Lettre 322.

⁵ Lettre 39.

⁶ Lettre 44.

⁷ Lettre 100.

d'ailleurs en garde les fabriciens de Saint-Pierre contre la fourniture d'une chaux de mauvaise qualité et leur demande de ne pas l'accepter¹ et de refuser tout autant les promesses que les pourboires ou les cadeaux qui corrompent la justice et rendent partiaux.

Mais son plus grand souci est la qualité et le transport des blocs de marbre. En effet, des fournisseurs malhonnêtes, comme Lazzaro Ferraro, sont responsables d'un incident qui a réduit en mille morceaux une colonne déjà dégrossie². Une autre fois, l'achat d'un marbre de mauvaise qualité fait dire à Michel-Ange qu'il a jeté l'argent par la fenêtre³. Le litige avec les Carrarais préoccupe tout particulièrement Michel-Ange. En effet, le marquis Alberico Malaspina, seigneur de Carrare et propriétaire des carrières, ami de Michel-Ange, devient son ennemi lorsque le pape Léon X oblige l'artiste à utiliser les carrières de Pietrasanta et de Seravezza, qui appartiennent aux Florentins, donc à lui-même. Les Carrarais tentent alors d'empêcher le transport des blocs déjà prêts qui étaient en dépôt au port de Carrare, induisant, moyennant finance, les ouvriers à faire grève⁴. Ils corrompent aussi les Pisans, si bien que les barques pisanes attendues ne sont jamais arrivées⁵. Des années auparavant, le mauvais temps avait empêché de décharger les blocs de marbre arrivés par voie fluviale⁶.

¹ Lettre 481. Les fabriciens sont les membres du conseil de fabrique.

² Lettre 148.

³ Lettre 3.

⁴ Lettres 124.

⁵ Lettre 126.

⁶ Lettre 5, du 31 janvier 1506.

Pour bien travailler, il ne lui suffisait pas d'avoir du bon matériel, il fallait aussi de bons collaborateurs.

Le choix des apprentis semble lui avoir posé problème. Par exemple, dans la lettre du 21 octobre 1514¹ qu'il adresse à son père, il regrette d'avoir fait venir de Florence à grands frais un apprenti qui s'est révélé un « bon à rien » ; il se plaint de la somme qu'il a engagée pour les frais de voyage du garçon, exprime sa déception pour son faible rendement et souligne qu'en fait c'est lui qui sert l'apprenti. Les mots sont très durs et le langage peu châtié : « Questa merda seca di questo fanciullo... Son fagnioni... » ; il le renvoie d'ailleurs à son père et déclare qu'il ne lui donnera plus un sou. Il s'agit de Bernardino di Piero di Bernardo Rosso. Il se sépare de deux autres mauvais apprentis, Antonio di Lapo et Lodovico Del Buono Lotti et se justifie encore auprès de son père². Il accueille par contre volontiers un jeune espagnol, Alonso Berruguete (1468-1561) qui veut apprendre la peinture et voir le carton la « Battaglia di Cascina », conservé à Santa Maria Novella³. Il prend un soin particulier pour Francesco da Casteldurante, appelé Urbino, et soutiendra sa veuve et ses enfants⁴. Il fait preuve d'une grande patience avec Stefano di Tommaso, miniaturiste et architecte, qu'il entend placer à la tête de ses apprentis⁵, a une grande confiance en Michele di Piero da Settignano, le tailleur de pierre auquel il confie

¹ Lettre 88.

² Lettre 11.

³ Lettre 40. Voir aussi : *ArtBook Michelangelo, La sfida dell'uomo alla materia*, Milano, Mondadori, 2000, p.38.

⁴ Lettres 445, 468.

⁵ Lettre 170.

le transport à Rome de ses dessins et d'une statue de la vierge, la « Vierge de Bruges »¹.

Michel-Ange s'emploie aussi à se préserver de ses rivaux, en particulier d'Antonio da Sangallo de' Picconi, son rival pour les travaux de Saint-Pierre et du Palais Farnèse, qui avec sa faction entravent le travail de notre artiste². Il demande d'ailleurs à Bartolomeo Ammanati d'intervenir auprès du pape pour que son œuvre et celle de Bramante soient protégées des projets d'Antonio da Sangallo³. En outre, dans la longue lettre qu'il adresse au pape Paul III, il critique avec véhémence son rival, en démontrant qu'il ne respecte pas les principes fondamentaux de Vitruve⁴.

Cela dit, Michel-Ange ne manque pas de souligner les difficultés rencontrées dans la réalisation de ses œuvres, qu'elles soient importantes ou non.

Ainsi, il fait part des problèmes posés par la réalisation d'une dague, commandée par Aldobrandini (l'Orlandini) qui la refusera ensuite. Il l'avait donnée à faire à son « miglior maestro » et elle reviendra à Filippo Strozzi⁵. Il évoque un Cupidon endormi qu'il avait fait pour Lorenzo di Pier Francesco de' Medici et que Baldassare Milanese voulait vendre au cardinal Riario comme une œuvre antique⁶. Il fait également allusion à la construction d'un colosse qui servirait de clocher à

¹ Lettre 5.

² Lettre 414.

³ *Ibid.*

⁴ Lettre 254.

⁵ Lettres 7-38.

⁶ Lettre 1.

l'Eglise San Lorenzo et où le son des cloches sortirait par la bouche, œuvre qui n'a jamais été réalisée¹.

La façade de San Lorenzo a longtemps préoccupé notre artiste. Commanditée par Léon X, elle n'a jamais vu le jour. Pourtant, Michel-Ange voulait en faire « le miroir de toute l'Italie »², la plus belle œuvre jamais réalisée dans la péninsule³. Mais, très vite, le projet devient souffrance : l'artiste écrit à son frère Buonarroto que mettre l'art dans ce pays et domestiquer les montagnes est plus difficile que faire ressusciter les morts⁴, qu'il meurt de douleur pour ne pas pouvoir faire ce qu'il veut⁵. Il n'a pas de nouvelles non plus du dessin qu'on lui a demandé pour la bibliothèque San Lorenzo.⁶

A plusieurs reprises, il revient sur l'échec de la fusion de la statue de bronze de Jules II. Elle a été réussie jusqu'à la ceinture, mais l'autre partie est restée dans le four, qu'il a fallu démonter. Le maître fondeur, Maestro Bernardino, est tellement vexé qu'il n'ose plus lever les yeux lorsqu'il va par les rues de Bologne⁷. Il commente cet échec et pense que le fondeur a péché par « ignorance ou par malchance ». Il la recommencera d'ailleurs, mais seul, pour économiser le salaire d'un nouvel ouvrier. Il estimera que la réussite n'est pas sienne mais qu'elle est due aux prières qu'on a faites pour lui⁸.

¹ Lettre 189.

² Lettre 120.

³ Lettre 139.

⁴ Lettre 126 : « Io ho tolto a risuscitar morti a voler domesticar questi monti e a mettere l'arte in questo paese »

⁵ Lettre 141.

⁶ Lettre 169.

⁷ Lettre 26.

⁸ Lettre 35.

Cela dit, la difficulté majeure résulte de la controverse avec Jules II, puis avec les héritiers de celui-ci, à propos du célèbre tombeau. Il se plaint auprès de son ami, Luigi del Riccio, du destin qui l'a conduit à être artiste et déclare qu'il aurait mieux valu qu'il fabrique des allumettes¹. Il évoque les différents épisodes dans les lettres à Giovan Francesco Fattucci², l'entretien avec le souverain pontife à propos des figures de la Sixtine³, le fait qu'il soit écarté du palais pontifical à cause de sa demande de financement du transport du marbre nécessaire à la réalisation du tombeau⁴, le mécontentement du pape qui estime le monument trop pauvre⁵.

En somme, Michel-Ange a rencontré les difficultés d'un chef d'entreprise, avec ses fournisseurs, ses collaborateurs, ses rivaux et ses commandes. Cela dit, c'est aussi une figure publique.

La dimension matérielle des Lettres recouvre également le plan social et la présence de l'autre dans sa diversité n'est pas négligeable.

Ainsi, Michel-Ange est en relation étroite avec les papes. Il écrit lui-même : « ben io abbi servito tre Papi : che è stato forza »⁶ ; ce qui laisse deviner que les relations avec eux n'étaient pas de tout repos. Avec Jules II, les relations étaient plutôt tendues, nous l'avons vu, puisque l'artiste avait été chassé du palais pontifical et

¹ Lettre 238. Voir à ce propos : *ArtBook Michelangelo, La sfida dell'uomo alla materia*, cit. . , p.48-51.

² Lettres 166, 167, 169.

³ Lettre 166.

⁴ Lettre 239.

⁵ Lettre 166.

⁶ Lettre 322.

avait alors choisi délibérément de quitter Rome pour Florence¹. En 1512, par contre, l'artiste se félicite avec son frère Buonarroto de la satisfaction du pontife devant le travail accompli dans la Chapelle Sixtine : « Io ò finito la capella che io dipignievo : el Papa resta assai ben soddisfatto »². Avec le pape Clément VII, les relations semblent plus paisibles : il lui demande de reprendre les travaux de la sacristie San Lorenzo et lui obtient un nouveau contrat avec les héritiers Della Rovere pour le Mausolée de Jules II³. C'est lui aussi qui lui commande l'étrange colosse qui aurait servi de clocher⁴. Paul III invite Miche-Ange à discuter du renforcement des fortifications de la ville sainte⁵. Il se sent sans doute très proche de lui puisqu'il va jusqu'à lui offrir des poires qui sont fort appréciées : « Io ebbi il caratello delle pere che furono ottime ottantasei ; manda' ne trenta tre al Papa : parvo' gli belle e èbele molto care. »⁶. Plus tard, en 1560, il se fait le porte-parole du pape Pie IV : « con quella autorità che ò io dal papa » écrit-il aux fabriciens de Saint-Pierre⁷. Cela dit, lorsqu'il entend les critiques à son égard, il se sent offensé et donne sa démission, qui est refusée⁸.

Il est aussi en relation avec le duc de Florence, par exemple à propos de la construction d'une église des

¹ Lettre 6.

² Lettre 79.

³ Lettre 181.

⁴ Lettre 189.

⁵ Lettre 248.

⁶ Lettre 322.

⁷ Lettre 481.

⁸ Lettre 478.

Florentins à Rome¹, des dessins pour l'église San Giovanni dei Fiorentini à Rome² ou de l'escalier de la Bibliothèque San Lorenzo à Florence³. Le Duc souhaite d'ailleurs le voir rentrer dans la Cité du lys, invitation que l'artiste décline parce qu'il ne veut pas que Saint-Pierre tombe dans les mains des partisans de Sangallo. Il ajoute qu'il travaille gratuitement pour faire une offrande à Dieu⁴.

Michel-Ange est même en contact avec François 1^{er}, qui souhaitait posséder une œuvre du grand artiste. Malheureusement le souverain mourra avant de la recevoir, en 1547. Il lui écrit directement le 26 avril 1546 et lui propose « ...una cosa di marmo, una di bronzo, una pittura... »⁵.

Michel-Ange a bien sûr des relations avec d'autres artistes ou avec des hommes de Lettres.

Ainsi, l'architecte et ami, Giuliano Sangallo (à ne pas confondre avec son rival), familier de Jules II, intervient auprès du pape en sa faveur pour la construction du célèbre mausolée⁶. Inversement, Michel-Ange recommande des artistes : le peintre Bastiano Luciani au cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena, pour qu'il soit employé aux « Stanze vaticane », après la disparition de Raphaël⁷, le maître de la Chapelle Sixtine, le musicien hollandais Arcadelt, qui avait mis en musique un madrigal de Michel-Ange, à Luigi del Riccio, pour

¹ Lettres 463-464.

² Lettre 372.

³ Lettres 459 à 462, Lettre 467.

⁴ Lettre 418.

⁵ Lettre 285.

⁶ Lettre 6.

⁷ Lettre 153.

rappeler de lui faire un cadeau de remerciement¹. Il manifeste par ailleurs son intérêt et son admiration pour l'oeuvre de Cellini². A ces artistes, il convient d'ajouter Vittoria Colonna, dont Michel-Ange possède des rimes et des lettres³ et pour laquelle il réalise un crucifix.⁴

Pour ce qui est de ses amis, il convient de citer Giorgio Vasari. Au début, Michel-Ange s'étonne qu'il puisse s'intéresser à lui : « ... io mi maraviglio, sendo voi risucitatore d'uomini morti, che voi allunghiate vita a' vivi, ovvero che i malvivi furiate per infinito tempo alla morte »⁵. Il lui envoie le sonnet « Giunto è già il corso della vita mia » avec un mot d'accompagnement⁶. Ami de la famille Buonarroti, Vasari est invité au baptême du fils de Lionardo, baptême que Michel-Ange considère trop pompeux en ces temps difficiles.⁷ C'est d'ailleurs un confident : l'artiste le tient au courant des invitations de Côme 1^{er}⁸, lui dévoile sa tristesse et son désespoir à la mort d'Urbino⁹.

D'autres amis sont plus politiques, ce sont les « fuorusciti », les intellectuels florentins exilés, qu'il retrouve chez les Strozzi, comme Donato Giannotti ou Luigi del Riccio, avec lesquels il évoque le plus grand

¹ Lettre 232.

² Lettre 392.

³ Lettres 376-378.

⁴ Lettres 274-275.

⁵ Lettre 364 : « ... je m'étonne que vous, qui ressuscitez les morts, allongiez la vie aux vivants, ou plutôt que vous soustrayez à la mort les mal vivants pour un temps infini »

⁶ Lettre 406.

⁷ Lettre 405.

⁸ Lettre 418.

⁹ Lettre 425.

des exilés, Dante.¹ Avec Luigi, d'ailleurs, il entretient un curieux trafic littéraire et gastronomique, puisqu'il est question de fenouil, de truites et d'une tanche².

En bref, les lettres de Michel-Ange permettent aussi d'entrevoir la vie sociale de l'artiste.

En conclusion, les lettres étudiées montrent combien l'artiste est tributaire des contingences économiques, que ce soit le manque d'argent, les relations souvent difficiles avec les fournisseurs, les collaborateurs, les commanditaires. Cependant, elles révèlent également les aspects plus personnels de la vie de Michel-Ange et en ce sens lèvent le voile sur le côté sombre de sa personnalité, sur « l'autre visage » de l'artiste.

Et nous donnons le mot de la fin à son ami Giorgio Vasari, qui a souligné le côté solaire de Michel-Ange, qui a contribué à construire le mythe du grand artiste :

... le bienveillant Maître des cieux tourna les yeux vers la terre, et voyant la vaine infinité de tant de fatigues, l'insuccès de tant d'études opiniâtres et la présomptueuse opinion des hommes plus éloignés de la vérité que les ténèbres ne sont distantes de la lumière, le Maître des cieux, dis-je, se décida à envoyer sur la terre un génie qui fût universel dans tous les arts et dans tous les métiers, et qui montrât par lui seul quelle chose est la perfection de l'art du dessin, tant pour esquisser, faire les contours, les ombres et les lumières, donner du relief aux choses de la peinture, introduire un jugement droit dans les procédés de la sculpture, enfin, en architecture, rendre les habitations commodes et sûres, saines et agréables, bien proportionnées et riches dans les ornements variés. Il voulut

¹ Michelangelo Buonarroti, *Lettere*, a cura di Enzo Noè Girardi, cit., p.19.

² Lettre 269.

en outre douer ce génie de la vraie philosophie morale, en l'agrémentant de la douce poésie, en sorte que le monde le considérât et l'admirât comme son unique miroir, dans la vie, dans les œuvres produites, dans la sainteté des mœurs, en un mot dans toutes les actions humaines de manière enfin que cet homme fût regardé par nous comme une créature divine plutôt que terrestre.¹

Théa Picquet
Aix-Marseille Université

¹ Giorgio Vasari, *Vie des peintres*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p.133-134.