

« En ce lieu, de calices, on fait épées et casques/ Le sang du Christ se vend à pleines mains/ Ronces et croix font rondaches et lances/ Et du Christ même est à bout la patience. / Ah, qu'il ne vienne plus en ces contrées/ Car son sang jaillirait jusqu'aux étoiles/ Puisque dans Rome on trafique sa peau/ Et que du bien les routes sont fermées. » Nous sommes en 1512, et Michel-Ange termine la voûte de la chapelle Sixtine pour Jules II lorsqu'il griffonne rageusement ces vers de révolté. Trente et un ans plus tard, c'est pourtant vers lui que Clément VII se tourne lorsqu'il décide d'ajouter au décor de la Sixtine un « Jugement Dernier » et une « Chute des Anges Rebelles ».

C'est qu'en 1527, le Sac de Rome a ébranlé la Papauté, déjà attaquée de toutes parts par les Réformistes. Loin d'être irréprochable dans sa vie privée, Clément VII n'en réfléchit pas moins à l'intérêt supérieur de l'Eglise. La chapelle Sixtine, réservée à l'usage du Pape, est le lieu où se déroulent les cérémonies conciliaires. Outre les 20 cardinaux du Sacré Collège, les généraux des Ordres y ont leur place, ainsi que les patriarches, évêques et archevêques de passage, les membres attitrés de la maison du Pape et les représentants civils de la Ville de Rome. Elle est donc un centre névralgique du pouvoir dans l'Eglise, et aussi sa vitrine. Son décor est alors un chef-d'œuvre ornemental, dont les différents cycles illustrent la Doctrine de L'Eglise, les éléments clefs de l'Ancien Testament répondant harmonieusement à ceux du Nouveau, tandis que la voûte de Michel-Ange y joint une interprétation néo-platonicienne. L'ensemble est d'une cohérence extrême pour une projection idéale de la foi et de son histoire. Mais en dehors de ce huis clos, tout n'est pas rose.

Clément VII a l'intuition géniale de modifier cette ordonnance pour rappeler le châtement réservé à la sédition avec « La Chute des Anges Rebelles », et surtout ce qui se passera pour tout un chacun au jour du Jugement Dernier. A qui le pape peut-il confier la réalisation d'une œuvre au contenu si crucial ? Clément VII, Jules de Médicis dans le civil, est bien trop florentin pour faire appel au Titien ; il n'a pas d'autre choix que de se concilier le turbulent Michel-Ange, qui a pourtant participé à la révolte de Florence contre sa famille en 1530. Bien qu'il ne veuille plus peindre, bien qu'il ait de pharaoniques monuments à sculpter, Buonarroti doit rentrer à Rome. Clément VII meurt en 1534, quelques jours après son arrivée, et Michel-Ange cherche à échapper à la besogne, prétextant qu'il doit terminer le tombeau de Jules II. Aurait-il peur de la charge qui pèse sur ses épaules ? Paul III n'en a cure ; il le libère de son engagement auprès des héritiers de Jules II, et le nomme peintre, sculpteur et architecte du Palais Apostolique. Toutefois, de la commande initiale, il ne reste « que » le Jugement Dernier, qui doit prendre place sur le mur au-dessus de l'autel.

Dans ses premiers projets dessinés, Michel-Ange tente d'épargner « L'Assomption de la Vierge » du Pérugin (la Sixtine est consacrée à la Vierge), étant déjà dans l'obligation de supprimer deux fresques de ce dernier, « La Nativité » et « Moïse sauvé des Eaux ». Mais la juxtaposition des thèmes ne satisfait pas la dimension absolue du sujet : exit le Pérugin, ainsi que ses propres lunettes inférieures du cycle de la voûte. Car lorsque Michel-Ange trouve la manière plastique dont il va pouvoir transposer son idée, il n'y a plus de place pour autre chose qu'un espace sidéral, dans lequel les figures gravitent autour du Christ-Juge, radieux et terrible. Le mur, qui participait au décor parfaitement clos sur lui-même, s'éventre comme au bout d'un tunnel dans l'azur d'un autre monde à la profondeur de champs infini. Pour se rendre compte du génie de cette innovation et de la capacité d'adaptation de l'artiste, il faut se rappeler que la voûte – à laquelle est maintenant due la sensation d'écrasement – était avant l'intervention de Michel-Ange un ciel bleu nuit étoilé. Dans le Jugement Dernier, les étoiles sont les corps en orbite autour du Christ irradiant comme un soleil. L'énergie dégagée par le mouvement de ses bras régit l'attraction vers le Paradis et la répulsion vers l'Enfer. De même, la torsion du buste crée le mouvement giratoire en profondeur du cercle des Elus. Michel-Ange était-il au courant des recherches de Copernic, publiées postérieurement (1543) et dédiées à Paul III ? Nul ne le sait, mais, outre la subdivision faciale en trois bandeaux (en bas la Résurrection des Morts et l'Enfer, au centre le Christ et les Elus, en haut les Anges portant les instruments de la Passion), il organise sa composition comme un système solaire, donnant l'illusion de la troisième dimension.

Pour arriver à cette fin, Michel-Ange modifia de façon stupéfiante l'assise du mur. De sa propre initiative, Sebastiano del Piombo - peintre attaché au service du pape et ami de Buonarroti- avait préparé la surface du mur avec un enduit pour peinture à l'huile. Quand Michel-Ange l'apprit, Vasari nous rapporte qu'« il annonça qu'il ne voulait la faire qu'à *fresco* et que la couleur à l'huile était un art pour les femmes ». L'enduit fut détruit. Mais l'exigence de Michel-Ange ne s'arrêta pas là : il fit creuser la paroi (14x13mètres!) de haut en bas pour obtenir un surplomb de 25cm. Contrairement à ce que supposait Vasari, la raison n'en était pas d'éviter les dépôts de poussière et de suie, mais d'obtenir un effet d'optique plus saisissant dans la profondeur. Pour cette

même raison, les proportions normales dans l'étagement de bas en haut des figures ne furent pas respectées, les personnages comme Saint Pierre étant plus grands que le Christ, car placés devant lui dans la perspective.

La tradition iconographique avait cristallisé la représentation du Jugement dans une structure rigoureuse, métaphore doctrinale d'une organisation hiérarchique de l'Univers, où chaque thème était clairement disposé dans une ossature architecturale visible. Tout en conservant l'organisation usuelle des sujets, Michel-Ange la métamorphose en reliant les thèmes dans un seul mouvement commandé par le Christ. La dynamique, plus violente et tourbillonnante dans sa première esquisse, se tempère dans le triple étagement final, exprimant la domination totale du Christ sur le désordre des émotions.

Le génie du dessin met ici sa technique au service du rythme : sur les 400 figures, pas une attitude identique ! Les poses s'enchaînent, se déroulent, se répondent, toutes animées par le Christ aimantant ou repoussant. Sous son bras qui élève vers lui les âmes sauvées, la Vierge se blottit, comme effrayée. Symbole de l'Eglise, elle exprime sa soumission totale au jugement divin, dans lequel elle ne peut interférer. Son rôle miséricordieux – que Michel-Ange avait mis en avant dans son premier projet- est cependant exprimé par la rotation de son buste sous l'aisselle du Christ, tandis que son regard baissé semble encourager dans leur ascension les âmes appelées à être sauvées : l'attitude du corps exprime le mouvement de l'âme.

Michel-Ange applique ce principe à toutes les figures, Sauvés ou Damnés, et il n'y a jusque là matière à aucun scandale. Seulement, guidé par son caractère entier, il suit à la lettre les Ecritures - d'Ezechiel (37 : 5-6) à Paul (I Corinthiens, 15 : 42-45, 52), en passant par Daniel (12 : 2)- en ce qui concerne la résurrection des corps, étendant la nudité aux Elus. Et cela, une partie de l'Eglise ne veut pas l'accepter. Lorsque Paul III - impatient de découvrir l'œuvre sur laquelle Michel-Ange travaille à l'abri des regards depuis plusieurs années- se hisse sur l'échafaudage en compagnie du maître des cérémonies papales Basile de Césène, ce dernier hurle au scandale devant les nus et déclare que « ce n'était pas là œuvre pour la chapelle du pape, mais de bains et d'auberges » (Vasari). Furieux, Michel-Ange se venge dès que Basile s'éclipse en faisant son portrait d'après nature sous les traits de Minos aux enfers, un serpent enroulé autour des jambes lui mordant le sexe... Césène eut beau se lamenter auprès du pape, celui-ci ne réussit pas à convaincre l'artiste de modifier les traits de Minos, si bien qu'il lui adressa cette réplique à la Ponce Pilate : « Messire Basile, vous savez que j'ai puissance sur le ciel et la terre, cependant mon autorité ne s'étend pas jusqu'en enfer, vous aurez donc la patience d'attendre, si je ne puis vous en libérer » (Domenichi, 1565). L'Arétin, dont Michel-Ange avait éconduit la proposition d'élaborer le programme du Jugement Dernier et à qui il avait refusé de donner des dessins de sa main, servira de plume acérée aux censeurs indignés. Michel-Ange, lui-même poète, n'aimait pas cet écrivain qui monnayait son talent comme un maître chanteur, mais il se méfiait de lui comme de la peste. Aussi l'avait-il représenté sous les traits de Barthélémy, l'un des deux martyrs à l'honneur qui entourent le Christ. Mais sur la peau écorchée de son martyr, qu'il tient d'une main tandis que l'autre brandit un coutelas, il peignit son autoportrait déformé. Prescience ? Peut-être les clans étaient-ils déjà formés et connus au moment de l'exécution de la fresque, mais celui de ses ennemis ne put passer à l'attaque qu'une fois l'œuvre découverte.

Le jour de la Toussaint 1541, on inaugure la fresque en grande pompe. Michel-Ange a 66 ans ; il a passé cinq ans et demi sur les échafaudages à peindre les 180 m² de surface en 449 journées de travail, uniquement aidé d'un assistant pour le travail de préparation du mur et des couleurs. Même une chute de l'échafaudage (on pense qu'il travaillait alors au groupe des ressuscités en plein vol, soit à 6 mètres du sol, car l'exécution plus faible fait supposer que l'Urbino, son assistant, le suppléa dans cette partie) ne l'a pas arrêté, lui insufflant selon Vasari une rage qui lui fit décupler ses efforts. Les partisans florentins de Michel-Ange exultent, et des dizaines d'artistes se précipitent pour copier les morceaux de bravoure. Du côté des censeurs, le scandale est énorme. L'Arétin, qui défend artistiquement les couleurs de Venise, s'allie aux puritains pour la circonstance. Les théologiens montent à l'assaut, mais Paul III ne cède pas. Le cœur du problème est la nudité. Peut-on en donner la même représentation pour les Elus et les Damnés, c'est à dire mettre sur le même plan la chair régénérée en corps spirituel et la chair coupable des âmes perverses ? Pourquoi certains visages d'âmes sauvées se crispent-ils autant d'angoisse que ceux des âmes damnées de terreur ? Pourquoi cette violence terrible, ces efforts et cette tension pour amener les âmes sauvées au Paradis ? Pourquoi tolérer l'irruption de l'Enfer de Dante au milieu des textes sacrés ? Pourquoi la caverne de l'enfer est-elle juste au-dessus de l'autel ? Pourquoi les anges n'ont-ils pas d'ailes ? Pourquoi ci, pourquoi ça, pourquoi tout ? Il faut détruire cette œuvre sacrilège, s'indignent les effarés. Michel-Ange refuse de retoucher le moindre morceau. La bataille va durer plus de vingt ans. Le 21 janvier 1564, un mois avant la mort de Michel-Ange, la Congrégation du Concile de Trente décide de détruire toute œuvre obscène abritée dans un édifice religieux. Pour la chapelle Sixtine, la destruction du « Jugement Dernier » n'est pas exigée, mais tout ce qui y paraît obscène doit être recouvert ou transformé.

Daniele de Volterra, élève et ami de longue date de Michel-Ange, est désigné pour effectuer les modifications. Pour épargner au maximum l'œuvre de son maître, il se sacrifie à la postérité, qui le surnommait *il Braghetone*.

Obligé de reprendre le groupe des martyrs Blaise et Catherine d'Alexandrie, dont le corps nu de la sainte et la pose commune accouplée sont trop suggestifs, Volterra se limite pour le reste à couvrir d'un voile les attributs des 15 Elus les plus importants, dont Jean-Baptiste, Pierre, Barthélémy, Sébastien et Dismas (le bon larron). 23 autres tissus de pudeur seront rajoutés au fil du temps, jusqu'au dix-neuvième siècle. A ce stade, la censure n'a plus à intervenir : le temps s'est chargé pour elle de noircir la fresque à un point tel que plus personne ne se rend compte de ses coloris éclatants d'origine . On pense même que Michel-Ange s'est volontairement affranchi de la couleur pour exprimer son clair-obscur comme dans un de ses dessins à la pierre noire... Quand on redécouvre aujourd'hui sa science des volumes obtenus par les valeurs des couleurs, les bras nous en tombent.

Au-delà du complexe et extraordinaire travail de restauration restituant à l'œuvre de Michel-Ange son aspect technique original, le fond du problème soulevé par cette campagne de réhabilitation concernait la conservation ou l'effacement des « pagnes » ajoutés au cours des siècles (seul le groupe de Blaise et Catherine est intouchable, l'original ayant été détruit). Entre ceux qui souhaitaient retrouver l'intégralité originale et ceux qui ne voulaient toucher à aucun repeint, la commission de restauration choisit le compromis : seules les censures du XVIe siècle, considérées comme un document historique lié au concile de Trente et à la Contre-Réforme, furent conservées. On peut mettre en doute la franchise de cet argument, car l'histoire peut très bien se suffire de documents photographiques et textuels. La véritable raison, non dite, pourrait bien être la même qu'il y a 450 ans : la nudité (d'autant plus choquante que masculine) d'Elus aussi considérables que Jean-Baptiste et Pierre. Pour rêver d'une reconstitution complète, il faudra se contenter de la copie réalisée par Marcello Venusti en 1549 (Naples, musée de Capodimonte).

Néanmoins, l'importance que l'on accorde à l'intégrité artistique est largement dépassée par la signification essentielle de l'œuvre. Le 8 avril 1994, au cours de la cérémonie d'inauguration liturgique de la chapelle Sixtine restaurée, Sa Sainteté Jean-Paul II déclara : « Si, devant le Jugement Dernier, nous restons bouche bée de splendeur et de terreur, saisis d'admiration, d'un côté, par les corps glorifiés, et de l'autre, par ceux qui sont soumis à la condamnation éternelle, il nous est également donné de comprendre que cette vision est tout entière profondément investie de la lumière et de la logique de la foi ».

Patrick de Bayser