

*La chapelle Sixtine a l'air d'un gigantesque
dessin de Daumier.*

Pablo Picasso

*Un merveilleux dessinateur, mais un peintre
médiocre.*

Jean Cocteau

Le plafond de la chapelle Sixtine, au fond, n'était qu'un dessin ; et celui-ci était presque exclusivement monochrome, tels les panneaux sépia peints par Daumier. Ces jugements venus du passé témoignent de ce à quoi ressemblait le plafond dans les années 1930, quand Picasso et Cocteau vivaient à Rome, en compagnie des Ballets russes de Monte-Carlo. Ils nous indiquent à quoi ressemblait le plafond avant son nettoyage le plus récent, considéré comme achevé en 1994. J'ai visité Rome en 1996, à l'invitation du grand Cy Twombly, que cette restauration réjouissait fort : elle prouvait, selon lui, que Michel-Ange était vraiment un très grand peintre. Avant que je ne quitte New York, mon collègue James Beck m'avait pourtant persuadé que cette restauration était un abominable fiasco. J'avais vu le plafond quand il ressemblait à la description qu'en font Picasso et Cocteau – si ce n'est que je l'avais trouvé sublime. J'ai donc décidé de m'en passer jusqu'à ce que je puisse en discuter avec Twombly et son associé, Nicola Del Roscio.

L'ancien directeur général des musées du Vatican, Carlo Pietrangeli, écrit dans la préface d'un ouvrage sur la restauration : « C'est comme ouvrir la fenêtre d'une pièce plongée dans

les ténèbres et la voir inondée de lumière. » Et si, cependant, cette restauration modifiait de fond en comble la signification de ce que l'on pouvait voir, avant que cette fenêtre – supposément sale – ne soit ouverte ? Il se peut alors que l'on se soit mépris pendant des siècles sur les intentions réelles de Michel-Ange. Cette restauration a suscité des débats d'ordre scientifique, d'autres liés à l'histoire de l'art ; mais nulle part je n'ai vu de débat philosophique. Puisque je conçois ma définition comme un point de philosophie, il me faut aborder cette restauration sous l'angle de la définition de l'art, au sens philosophique du terme.

Quelques années après l'achèvement du nettoyage extrêmement controversé du plafond de la Sixtine, un ouvrage – si coûteux, si somptueux que les exemplaires de presse ont seulement été prêtés aux critiques, et livrés par des coursiers que les éditeurs se targuaient de maintenir « sous contrôle » – a entrepris de répondre aux critiques de manière définitive, en reproduisant la beauté que les contemporains de Michel-Ange étaient censés avoir contemplée. La brochure publicitaire de l'ouvrage montrait le célèbre visage de l'Ève de Michel-Ange avant et après le nettoyage, de manière aussi comique que ces juxtapositions avant/après qui s'attaquent à nos espoirs et tourments les plus secrets – grenouille à gauche, prince à droite ; gringalet de 40 kilos à gauche, Mister Univers à droite, confiant en sa superbe musculature ; nez crochu horriblement gênant à gauche, petit nez retroussé et hardi de Miss American Pie¹ à droite, comme dans le génial *Before and After* d'Andy Warhol, qui date de 1961. Mais si l'Ève-Avant diffère de l'Ève-Après, c'est surtout parce qu'un enduit de colle animale, imprudemment appliqué vers 1710 – environ deux siècles après l'achèvement de la grande voûte – avait laissé une tache triangulaire le long de la joue de l'Ève-Avant.

1. « So bye-bye, / Miss American Pie » est le début du refrain d'une chanson de 1971, « American Pie », du chanteur Don McLean.

Ces différences, y compris cette tache, ne semblent pourtant guère justifier cette spectaculaire mise en pages avant/après : ce n'est pas comme si l'Ève-Après nous montrait quoi que ce soit qui ne fût pas déjà visible dans l'Ève-Avant ; et la tache proprement dite serait toujours en grande partie invisible aujourd'hui aux yeux des gens postés plus de vingt mètres en contrebas. Un obus de canon a transpercé le plafond, à l'époque de la guerre pour l'unification italienne, supprimant un bon morceau du *Déluge* ; mais les gens absorbés dans la grandiose épopée se déroulant au-dessus de leur tête le remarquent à peine. Si les deux visages d'Ève constituaient un exemple représentatif de ce que l'on a retiré de la Sixtine-Avant pour obtenir la Sixtine-Après, il n'y aurait guère motif à controverse. Personne n'aurait pu, suite au nettoyage, percevoir ce visage de manière totalement nouvelle. Et, pourrait-on ajouter, l'interprétation de l'œuvre n'aurait en rien été modifiée de manière substantielle. Les visages diffèrent en effet, dans la tonalité et la chaleur des couleurs ; mais l'esthétique n'est guère en mesure de définir lequel est le meilleur. Le plus ancien correspondrait davantage à ce qui était, selon nous, l'objectif de Michel-Ange ; mais l'Ève-Après s'en éloigne-t-elle assez pour justifier les risques considérables encourus par cette œuvre irremplaçable, au moment de la restauration ? Il n'y avait pas de réponse simple à cette question. Ce que certains, avant le nettoyage, percevaient comme des dommages causés par le temps, d'autres le voyaient comme une sorte de crépuscule métaphysique, au fondement même de ce que Michel-Ange était désireux d'exprimer : les personnages semblaient tout à la fois lutter pour échapper aux ténèbres et s'y enfoncer – à la manière dont les esclaves ligotés luttent pour échapper à la pierre et s'y enfoncent, dans certaines des sculptures destinées au tombeau de Jules II ; le plafond tout entier possédait donc véritablement une dimension héroïque, désormais presque effacée par le nettoyage – une perte au regard de laquelle le rétablissement des couleurs originales, trop risqué,

ne semble même pas envisageable, surtout si, comme Platon, on se considère prisonnier d'une caverne, de laquelle quelques bienheureux seulement parviendront à s'échapper vers la lumière. Mais si ce qui avait l'air d'une transfiguration métaphysique n'était qu'un simple artefact de suie de chandelle et de fumée d'encens, l'œuvre a peut-être perdu là le caractère sublime qui lui fut longtemps accordé de manière erronée.

Ainsi, la photographie avant-après du plafond en cours de restauration, dans ce coûteux livre d'images, n'a absolument rien de concluant. On dirait qu'il oppose héliogravure et quadrichromie – ce qui pourrait bien être une erreur de catégorie de tout premier ordre. Le fait est que l'essentiel de l'ouvrage montrait des personnages raides et patauds, dans des teintes maniéristes presque criardes – dépouillés, le plus souvent, de toute envergure cosmique. On a vraiment l'impression que, si c'est bien cela que Michel-Ange a peint, c'était un artiste plus médiocre qu'on a pu le croire ; plus exactement, il devait une fière chandelle, si l'on peut dire, au temps qui passe et à la crasse, pour leur aimable collaboration. Mais supposons que le nettoyage ait supprimé ce qui constituait l'ombre métaphorique de la condition humaine, tel que l'emblématise la caverne de Platon – et que l'intensification des couleurs ait été obtenue au prix effroyable d'une signification désormais perdue ? Les personnages, vus de près, ont souvent l'air d'une couleur bien criarde – si criarde qu'il n'est pas difficile, si l'on se fonde sur cet ouvrage, de rejoindre le camp de ceux qui soutiennent que l'œuvre a été massacrée. Je dois admettre que j'ai été suffisamment convaincu par les détracteurs de la restauration – l'un d'eux a même parlé d'un « Tchernobyl artistique » – pour refuser de visiter la chapelle par principe, préférant mon souvenir au spectacle d'une perte effroyable. En outre, je me méfiais énormément des indices montrant que le plafond menaçait sérieusement de s'effondrer : ceux-ci ne se fondaient que sur un petit bout de plâtre peint retrouvé

sur le sol de la chapelle. Quelle difficulté y aurait-il eu à le mettre là volontairement, et à exploiter ainsi les craintes – et la cupidité – de ceux qui désiraient nettoyer ce chef-d'œuvre, quel qu'en fût le prix ?

Nous voici donc contraints de choisir : ce qui a été supprimé relève-t-il de la saleté ou de la signification ? C'est ici, je suppose, que les esclaves ligotés prennent toute leur importance, étant donné leur analogie avec les personnages du plafond : ceux-là luttent pour se libérer de la matière, ceux-ci des ténèbres – en imaginant que ce noir dévorant est bien l'équivalent de la pierre non taillée des sculptures, à savoir un élément constitutif, dans les deux cas, de la signification de l'œuvre. Il y a deux façons, en s'appuyant sur ces sculptures, de réfléchir au problème de la restauration – l'une étant bien plus radicale que l'autre. Il serait possible de retirer la patine de ces sculptures à la brosse, ce qui les ferait briller et les laisserait, en quelque sorte, à l'état brut – à savoir, exactement comme les contemporains de Michel-Ange ont pu les voir. Avec cette méthode, il n'y aurait aucune perte de signification, et décider quel état on préfère ne serait alors qu'une question de goût. Supposons maintenant que quelqu'un décide de tailler la pierre brute, libérant la forme humaine telle que Michel-Ange la voulait. Celui-ci a déclaré, on le sait, que son but, en tant que sculpteur, était de libérer la forme humaine de la pierre ; et notre « restaurateur » imaginaire pourrait dès lors expliquer qu'il s'est contenté d'achever l'objectif de Michel-Ange. Nous ne verrions assurément pas ces sculptures telles que les contemporains de Michel-Ange les voyaient. Mais il y a plus grave encore : en perdant le bloc de pierre non taillé, nous pourrions bien avoir perdu une signification d'une valeur inestimable. Le problème, avec le plafond, c'est que le noir peut être lu, en gros, comme une patine, ou comme analogue, sur le plan métaphorique, à la pierre non taillée – donc comme partie intégrante de la signification. J'ai un jour entendu un gardien du musée

des Offices faire cette réponse, à un touriste l'interrogeant sur le « Michel-Ange inachevé » : « *Si Michelangelo è finito, è finito!* » La dualité de l'inachevé, en tant qu'il s'oppose à l'achevé, est sous-déterminée par ce que nous voyons ; mais de la même façon, la dualité entre crasse et métaphysique est sous-déterminée par ce que nous avons vu, mais ne voyons plus. Si bien que l'on retombe sur la même question : les ténèbres n'étaient-elles qu'une simple conséquence physique liée au vieillissement et aux mauvais traitements – que les techniques scientifiques de pointe de la restauration auraient à juste titre supprimées ? Ou bien faisaient-elles partie de l'intention artistique de l'œuvre et ont-elles été impudemment gommées par ce nettoyage – entraînant de ce fait pour nous une perte irréparable ?

Certes, on pourrait dire qu'il était impossible de retirer, par le nettoyage, quelque chose relevant de la véritable fresque, tout simplement parce que l'interaction chimique entre l'eau et la chaux génère une couche de carbonate de calcium permettant la longévité de la peinture. Ce serait un peu comme laver de la porcelaine. Mais la peinture peut aussi être appliquée *a secco*, sur le pigment carbonaté. Et si Michel-Ange avait ajouté *a secco* ce qui donne prise aux interprétations métaphysiques, une fois les fresques individuelles fixées de manière indélébile ? Le recours à l'observation objective ne permet pas de trancher aussi aisément que dans le cas des esclaves ligotés. En fait, la question de savoir si l'approche la plus conservatrice n'aurait pas été la plus judicieuse – à savoir qu'en enlevant la saleté nous avons peut-être retiré ce qui avait été mis là par Michel-Ange, pour qui ce jeu d'ombres et de lumière était comme une métaphore des efforts accomplis par l'âme prisonnière – est sans doute déjà bien assez ouverte comme cela. Se poserait ensuite la question de savoir si, en supprimant la crasse, nous n'avons pas supprimé davantage encore.

Comment mettre fin à cette question ? Selon moi, il faudrait savoir si une telle intention métaphysique est vraiment

cohérente avec la signification des épisodes concrets que Michel-Ange a dépeints d'un bout à l'autre de la voûte – sans même parler d'en être la conséquence. En cela, je suis en désaccord avec le responsable de la restauration, Gianluigi Colalucci, qui a tenté d'éluder la question de l'interprétation en se focalisant exclusivement sur l'état de la peinture, et en considérant le plafond comme un objet matériel. « Aujourd'hui, dans la conservation des œuvres d'art, la bonne méthode de travail consiste à se fonder sur l'objectivité », martèle Colalucci. Nonobstant le fait que « le débat concernant le nettoyage du plafond de la chapelle Sixtine a pris des accents violents, voire apocalyptiques », ce ne serait selon lui qu'en procédant de manière objective – « pas à pas, un coup de pinceau après l'autre » – que nous pourrions parvenir à connaître « la nature véritable de l'art de Michel-Ange ». Colalucci énonce dès lors son credo de restaurateur : « J'estime que la meilleure approche pour travailler sur Michel-Ange est la passivité la plus totale [...]. Quand on tente d'interpréter une œuvre d'art, on finit par imposer des conditions au processus de nettoyage. » Mon point de vue, à l'inverse, est que l'interprétation devrait imposer ses conditions au processus de nettoyage ; et que, pour défendre le résultat obtenu par Colalucci, on aurait pu soutenir que rien d'interne à la signification de l'imagerie de Michel-Ange ne permet d'interpréter le plafond en se fondant sur le jeu d'ombres et de lumière, quasi monochrome, qu'exige sa lecture néoplatonicienne. On peut se sentir troublé, à raison, par le programme volontairement passif du restaurateur, qui cherche à répondre aux questions concernant l'œuvre « de manière objective », en ne se référant qu'aux coloris – notamment parce que les ajouts *a secco*, à la surface de la peinture, ont peut-être été placés là par Michel-Ange lui-même. Mais Colalucci déclare que « neuf ans et demi de contact quotidien avec les fresques de Michel-Ange [l']ont rapproché, si tant est que cela soit possible,

de l'homme et de l'artiste ». Et il offre comme preuve la façon dont on peut voir (avant) « l'ocre brûlé » du disque solaire, « fade et quelconque », dans le panneau où Dieu se débrouille pour que la lumière soit, devenir (après) « aussi lumineux qu'une ardente fournaise, avec ses feux d'un jaune vif, son noyau rouge sombre, et d'imperceptibles rayons verts tout autour ». Je n'ai guère de raison de nier qu'il se soit en effet rapproché, *via* le nettoyage, de Michel-Ange homme et artiste, si l'artiste était avant tout un coloriste, et que l'homme cherchait avant tout à rendre correctement l'apparence des objets réels – comme si Michel-Ange était une sorte d'impressionniste, et qu'il s'agissait là d'une œuvre de Monet en cours de restauration. C'est lorsque Colalucci décrit la séquence des célèbres images qui tapissent la voûte centrale que pointe le peu d'attention qu'il a accordée à « Michel-Ange, l'homme et l'artiste ». « Michel-Ange a peint les scènes du plafond de la chapelle Sixtine à rebours – à savoir, il a commencé par le *Déluge* et fini par le premier jour de la Création. » En d'autres termes, il a débuté par la fin du récit, et fini par son commencement. Mais Michel-Ange n'a pas commencé par le *Déluge*, pas plus que la séquence ne s'achève sur celui-ci. Il a commencé – et la séquence de neuf épisodes s'achève – avec l'*Ivresse de Noé*. Le *Déluge* est le deuxième dans l'ordre de la création de l'œuvre, et le huitième dans l'ordre du monumental récit ouvert par la *Création*. Cela montre à quel point Michel-Ange était maniériste quand il s'est lancé dans cette gigantesque entreprise. En écartant cette œuvre de son propre agencement narratif, Colalucci nous empêche de suivre correctement l'évolution du style de Michel-Ange lui-même, et davantage encore de comprendre le projet qui l'habitait ; après tout, il a décidé de ce qui allait constituer le dernier panneau avant de peindre aucun autre épisode.

La phrase de Colalucci m'a cloué sur place : neuf ans et demi, un coup de pinceau après l'autre, et le restaurateur en chef se

trompe sur le début et la fin ! Selon moi, si l'on s'égarait concernant la séquence, on est capable de se tromper sur tout – aussi convaincant que puisse être aujourd'hui le soleil. Et j'éprouve un sentiment de gâchis et de perte, voire de tragédie, envers cette victime d'un idéal erroné d'objectivité. Au fondement de cette erreur, il y a la conviction que l'objectivité est une question de coups de pinceau donnés l'un après l'autre, centimètre après centimètre. En réalité, ce programme est le jouet d'une interprétation particulière de Michel-Ange, qui en fait un tout autre peintre que ce qu'on a de bonnes raisons de croire qu'il était. Le peintre nabi Maurice Denis a eu cette fameuse formule réductrice : « Un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées¹. » Mon sentiment est que cela définit parfaitement l'attitude de Colalucci envers la peinture qu'il prétend avoir sauvée du « voile terne qui l'asphyxiait ». Revenons aux taches de couleur, et la signification se débrouillera toute seule !

Arrêtons-nous un moment sur ce point : il n'y a aucune « surface plane » au plafond de la chapelle Sixtine. Cet espace a été construit suivant les dimensions du temple de Salomon, tel que décrit dans le premier Livre des rois – sa longueur faisant le double de sa hauteur et le triple de sa largeur. Le temple avait quant à lui pour modèle le tabernacle, dont l'architecte, d'une exigence extrême, n'était autre que Dieu lui-même, puisque cela devait devenir sa demeure ; et ce tabernacle était une sorte de tente, à laquelle (selon moi) font référence les complexes courbures de la voûte de Sixte IV. Celle-ci possède la géométrie élaborée d'un dais céleste. L'ornementation originale en était l'incontournable ciel bleu parsemé d'étoiles dorées : on avait l'impression, en levant les yeux, de voir la voûte s'ouvrir

1. Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories*, présentation par O. Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964, p. 13.

et d'accéder tout à coup à ce que Kant appelait « le ciel étoilé au-dessus » de nous. Le pape Jules II voulait une décoration plus « moderne » ; et nous savons que Michel-Ange a tiré profit des courbures pour articuler les différents motifs de sa peinture. Il a complètement métamorphosé le plafond, qui, d'illusion de ciel étoilé, est devenu une véritable œuvre architecturale fondée sur l'illusion – pourvue d'un plafond factice, et soutenue par des colonnes fictives. On ne peut, après tout, suspendre des tableaux à même le *ciel* ! Et Michel-Ange a trouvé comment illuminer ces espaces courbes avec des images.

Dans quelle mesure ces courbures participent-elles des images elles-mêmes ? La question ne se serait pas posée pour Maurice Denis, qui peignait sur des toiles plates. Comme ces toiles, achetées dans des boutiques parisiennes de fournitures pour beaux-arts, étaient invariablement planes, la planéité n'a jamais été un élément susceptible d'entrer en interaction avec les images. Les images pouvaient interagir avec les bords, mais jamais avec les surfaces, qui étaient toujours plus ou moins les mêmes. Tel n'était cependant pas le cas des surfaces incurvées, ainsi que nous le verrons – même si Michel-Ange a mis un peu de temps à se rendre compte du potentiel recelé par les courbes. La façon dont il en a tiré profit compte au tout premier chef dans le jugement émis par ses contemporains sur son œuvre.

Prenons le cas de Jonas : certes, il ne relève pas du récit délivré par le plafond ; mais il est peint dans le style des derniers épisodes (les premiers, dans l'ordre narratif) représentés par Michel-Ange. Jonas est placé juste au-dessus du *Jugement dernier*, dans un espace borné par deux pendentifs, sur ce qui constitue la surface concave d'un triangle sphérique tronqué. Envisagé de manière abstraite, cet espace constituerait une toile profilée en trois dimensions, assez semblable à certaines œuvres d'Ellsworth Kelly. Michel-Ange nous montre le prophète en train de se pencher énergiquement vers l'arrière, dans son

alcôve triangulaire – et, à la grande stupeur des pairs de Michel-Ange, tel Condivi, « le torse qui plonge vers l'intérieur se trouve dans la partie du plafond la plus proche de l'œil, et les jambes qui plongent vers l'extérieur s'y trouvent dans la partie la plus lointaine. C'est un travail remarquable, qui proclame haut et fort la science de cet homme, capable de représenter en raccourci et en perspective. » Il y a une contradiction, en effet, entre la surface physique et l'illusion picturale ; et celle-ci a poussé Vasari à considérer le panneau de Jonas comme « l'apogée et le parangon » de l'imposant plafond. Jonas serait-il en train de lutter pour se libérer du plafond, pour s'affranchir de la réalité physique du plafond – tout comme les esclaves ligotés s'affranchissaient de la pierre pour effectivement prendre vie ? Je ne crois pas que l'on puisse répondre à cette question en procédant un coup de pinceau après l'autre. Selon moi, on ne peut y répondre qu'en faisant appel à une interprétation – en effectuant un travail, véritablement, de critique d'art, fondé sur la déduction. Je soutiendrai l'idée qu'il faut répondre à cette question par la négative.

Avant cela, j'attire votre attention sur le fait que la couleur n'est absolument pas évoquée dans la description de Condivi. Ce que je souhaite souligner ici, c'est que le raccourci et la perspective sont avant tout des résultats du dessin, accentués par l'effet de clair-obscur – l'« art du motif, clair et sombre » –, qui, bien qu'assurément réalisable par la peinture, grâce à l'ajout de certaines quantités de noir à une teinte donnée, n'est en aucune manière un résultat de la couleur en tant que telle, mais de valeurs de couleurs, allant de pair avec les ombres et les rehauts. Cependant, et c'est là mon second point, Condivi était sculpteur, et Vasari architecte : tous deux étaient donc sensibles au traitement des espaces réels en trois dimensions. Cela serait-il même visible depuis le sol ? La maxime de Maurice Denis est un parfait exemple de l'attitude moderniste initiée par Manet, dont, selon Zola, les toiles constituaient

« un ensemble de *taches* justes et délicates¹ ». Monet a fait sien cet idéal en 1890, l'année même de la déclaration de Denis, lorsqu'il a livré ce conseil à une étudiante américaine, Lilla Cabot Perry : « Quand vous sortez pour peindre, essayez d'oublier quels objets vous avez devant vous, un arbre, une maison, un champ ou quoi que ce soit. Pensez seulement ceci : voici un petit carré de bleu, de rose, un ovale vert, une raie jaune, et peignez exactement comme ils vous apparaissent, couleurs et formes exactes, jusqu'à ce qu'ils vous donnent votre impression naïve de la scène qui se trouve devant vous. » Zola, dans sa description, a ajouté qu'« à quelques pas, [cet ensemble de taches] donne au tableau un relief saisissant ». Mais Michel-Ange n'avait rien devant lui. Le *jeu* (*interplay*) entre la surface et l'image était trop élaboré, trop complexe pour supposer qu'il ait pu peindre à la manière dont Lilla Perry aurait peint une maison près d'un arbre, suivant la leçon de Monet. À l'inverse de celle de Denis, sa peinture était d'abord Jonas, puis les coups de pinceau. Il nous faut donc nous demander ce que l'image signifie, avant de seulement commencer à songer au pigment.

J'attire l'attention sur Jonas surtout parce que l'énergie du personnage en fait, potentiellement, un bon représentant d'être humain cherchant à se libérer des ténèbres, tel que la population du plafond est susceptible d'en contenir. Le personnage proto-baroque de Jonas donne vraiment l'impression de lutter – c'est d'ailleurs bien le cas, puisqu'un poisson quelque peu décoratif est en train de le régurgiter : il sort véritablement des ténèbres du « ventre de la bête » pour pénétrer dans la lumière. La lumière post-restauration évoque la pâle lueur de l'aube, qui n'est pas sans rappeler la lumière dans laquelle le Christ émerge de l'obscurité du sépulcre, dans la *Résurrection* de Piero della Francesca. Ce parallèle avec la résurrection

du Christ était parfaitement volontaire, et c'est en premier lieu pour cela que Jonas est représenté. À mes yeux, il eût été incompatible avec la signification de la résurrection que Jonas pénétrât une seconde fois dans les ténèbres – les ténèbres métaphysiques requises par la lecture néoplatonicienne. Mais en supposant que cela soit vrai de Jonas, ce devrait être encore plus vrai des autres personnages du plafond, qui ne sont en rien représentés en train de lutter : ainsi le pendant de Jonas, Zacharie, posté à l'autre bout de l'axe qui coupe en deux le plafond de manière longitudinale, apparaît de profil en train de lire un livre, flanqué de deux anges lisant par-dessus son épaule. Il nous faut donc être particulièrement attentifs à la structure complexe dans laquelle s'inscrivent les personnages et épisodes représentés. La voûte se divise en espaces distincts, grâce à de larges encadrements peints – comme si le plafond tout entier était une sorte de galerie de tableaux, articulée en épisodes distincts, quoique reliés entre eux. Une obscurité générale n'aurait aucun sens. Elle pourrait faire sens dans le *Jugement dernier*, qui ne contient aucun de ces cloisonnements, mais une foule de personnages animés par le souffle de l'Esprit, et saisis dans des postures d'extase et de souffrance, de jubilation et de désespoir – et dans lequel lumière et ténèbres pourraient alors signifier salut et damnation. Le plafond donne l'impression d'un éclairage constant, ce qui s'accorde bien avec l'illusion d'une galerie de tableaux suspendue au-dessus de nos têtes, et permet à Michel-Ange d'user de l'obscurité et de la lumière *au sein même* des images, de toutes les façons que l'exigent, sur le plan narratif, les divers épisodes – sans avoir, de surcroît, à placer tous les épisodes sous la bannière d'un sentiment unique, comme semblait l'indiquer la pénombre pré-restauration. Chaque peinture dispose donc de son propre espace. L'espace appartient aux peintures, pas à leurs sujets : il semble donc bien qu'un brin d'interprétation aurait garanti à Colalucci qu'il pouvait agir en toute impunité. En effet, c'est

1. Émile Zola, *Mes haines, mon salon, Édouard Manet*, Paris, Éditions Charpentier, 1893, p. 343.

précisément grâce à une interprétation fondée sur la signification qu'il est possible de balayer tout argument en faveur du maintien de la pénombre. Eût-il compris cela que Colalucci n'aurait peut-être en rien agi différemment ; mais il aurait pu justifier ses actes en usant d'arguments que le processus de restauration, en tant que tel, était incapable de lui fournir. En vérité, les détracteurs se sont montrés aussi positivistes que les restaurateurs. Eux aussi ont envisagé l'œuvre comme un objet matériel. Mais une œuvre d'art est une signification incarnée, et la signification est liée de manière aussi complexe à l'objet matériel que l'âme l'est au corps. Michel-Ange a créé un monde tout autant qu'un objet ; et il faut tenter de pénétrer ce monde pour trouver quelles composantes de l'objet matériel s'avèrent pertinentes. Le trou dans le toit a une histoire, mais pas une signification relevant de l'œuvre.

L'impression générale que donne le plafond, aujourd'hui, est celle d'une vaste étendue peinte, dont la charte chromatique est désormais assez homogène avec ce que l'on peut voir ailleurs au Vatican, dans les pièces et couloirs qui bordent l'impressionnante chapelle et qui ont été peints à peu près au même moment. Mon sentiment est que, précisément pour ces raisons, les couleurs demeureraient invisibles aux yeux des contemporains de Michel-Ange – tout simplement parce que c'étaient les couleurs auxquelles quiconque se serait attendu dans un espace « moderne », et qu'elles ne frappaient pas l'œil. En effet, le plafond eût-il eu l'aspect qu'il avait avant la récente restauration – l'aspect dont nombre d'entre nous se souviennent –, il *aurait* suscité des commentaires de la part des gens de l'époque. Il aurait eu l'allure d'un dessin aux couleurs subtiles, mais en grande partie monochrome. Et j'émetts l'hypothèse suivante : c'est justement parce que les couleurs concordaient avec la décoration intérieure la plus à la mode aux alentours de 1508 que personne ne leur a prêté une attention particulière. Ce que les gens ont vu, comme en témoignent les

propos de Condivi et de Vasari, c'est la puissance du dessin et les antinomies entre les deux modes d'existence d'une peinture – l'un étant matériel, et très proche de ce que Denis avait en tête, à savoir des couleurs assemblées sur une surface ; l'autre étant pictural et totalement stupéfiant – et puis l'interaction entre ces deux modes, comme dans le remarquable *Jonas*. Les spectateurs – tout du moins, ceux dont Michel-Ange se serait soucié – se sont peut-être moins intéressés à la couleur qu'au traitement virtuose de l'image et de l'espace. La question, pour moi, était donc de savoir quel rôle jouait la couleur dans l'expérience que ces premiers spectateurs avaient de la chapelle ; et je suis provisoirement parvenu à la conclusion suivante : aucune. De ce point de vue, ce n'aurait pas été une grande perte si le plafond avait bien été monochrome – si ce n'est que cela aurait déçu les attentes de ses contemporains, en matière de décoration. Goethe, que cette œuvre géniale a laissé complètement abasourdi, a ainsi écrit, en 1786 : « Si l'on avait seulement un moyen de bien fixer de telles images dans son âme ! J'emporterais du moins tout ce que je puis amasser de gravures et de dessins de ses ouvrages¹. » Les reproductions en couleur n'existaient pas encore, en 1786 ; mais à mon avis, des reproductions inévitablement monochromes, en noir, en sépia, voire à la sanguine, auraient comblé l'essentiel des souhaits et des besoins de Goethe – il y avait déjà eu trois restaurations avant que ce dernier ne soit subjugué par « le spectacle grandiose » offert par Michel-Ange. Celui-ci avait expliqué à ses commanditaires qu'il n'était pas vraiment peintre ; et à mon avis, il le pensait vraiment. Voici comment Vasari, son plus fervent admirateur, décrit cette œuvre dans sa « vie de Michel-Ange » :

1. Johann Wolfgang van Goethe, *Voyages en Suisse et en Italie*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1862, p. 196.