

Michel-Ange et l'Académie des Beaux-Arts

ALAIN BONNET

Le 13 septembre 1875, Ernest Meissonnier prononça un discours au pied du monument que la municipalité de Florence venait de faire ériger sur le piazzale de San Miniato pour commémorer le quatrième centenaire de la naissance de Michel-Ange¹. Ce monument, une fonte en bronze du *David* entourée des figures de la *Nuit* et du *Jour*, du *Crépuscule* et de l'*Aurore*, portait, gravée dans le marbre du piédestal, la fière épigraphe : « Comme une grande âme unie à un grand génie est une chose surhumaine, devant le citoyen et devant l'artiste, inclinez-vous, Italiens et étrangers ». Carpeaux, à l'article de la mort et empêché de se rendre en Italie, avait tenu lui aussi à fêter le centenaire du sculpteur dont il avait fait un modèle ; il se fit transporter dans le parc de Bécon afin de déposer au pied d'une statuette représentant *Michel-Ange enfant sculptant son Satyre* une gerbe de fleurs des champs².

L'Institut de France avait voulu s'associer aux fêtes commémoratives qui avaient conduit aux bords de l'Arno toutes les nations européennes ; Meissonnier avait été délégué par la classe des Beaux-Arts en compagnie d'Eugène Guillaume, le directeur de l'École des beaux-arts de Paris ; de Jules Lenepveu, le directeur de

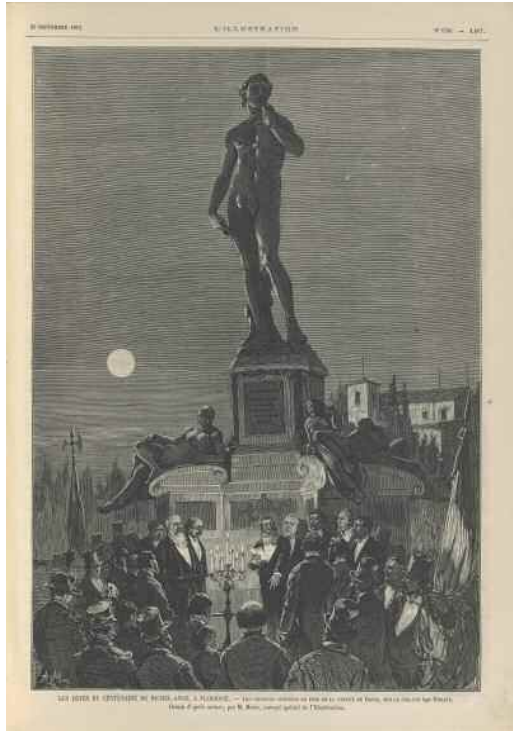
l'Académie de France à Rome ; de Théodore Ballu, architecte membre de l'Institut ; de Charles Blanc, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* et membre également de l'Académie des Beaux-Arts. Barbet de Jouy représentait le musée du Louvre et un nombre important de critiques d'art et d'artistes parisiens, Paul Mantz, Paul de Saint-Victor, Léon Bonnat, Charles Garnier, participèrent également au jubilé. Le choix de Meissonnier pour prononcer l'hommage académique ne laissait pas d'être piquant ; sans doute, Blanc ou Guillaume avaient-ils plus de titre à faire valoir pour honorer Michel-Ange, comme historien ou comme sculpteur, que le peintre spécialiste des *Haltes de mousquetaires* ou des batailles du Premier Empire³. Un mot courut à Florence pour souligner le paradoxe qui abandonnait « au créateur de ces toiles microscopiques qui lui ont valu sa juste célébrité » le soin de rendre hommage au géant qui s'était illustré dans les trois arts du dessin : « Les Français, I Galli (les coqs), ont envoyé auprès de notre aigle un oiseau-mouche⁴ » (ill. 9).

De façon caractéristique, Meissonnier évoqua dans son discours son manque de qualités pour donner la juste mesure de la grandeur

Ci-contre :
détail ill. 14
Paul Delaroche
*Vieillard barbu en costume
Renaissance, étude pour la
figure de Michel-Ange à
l'hémicycle de l'École des
beaux-arts,*
Crayon noir et estompe
Paris, musée du Louvre



de Michel-Ange : « Je viens, au nom de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, remercier Florence de l'avoir conviée à cette fête en l'honneur de Michel-Ange. L'Académie, jalouse aussi de rendre ce public hommage à ce divin génie, nous a envoyés pour la représenter, et c'est à moi, hélas ! si peu expert en l'art de la parole, qu'est échu l'insigne et difficile honneur de parler en son nom et de dire son admiration profonde pour cet homme si grand qu'en lui il n'y a plus rien d'humain. L'Académie me pardonnera en faveur de ma sincérité, si je ne trouve pas des mots dignes d'elle pour parler de cet illustre entre les illustres touchés par le doigt de la Divinité pour être non seulement notre joie mais notre enseignement⁵. » Au-delà des compliments convenus et des louanges enflammées, Meissonnier affirmait dans son discours le



ill. 9
La Mort de Carpeaux
Le Monde illustré, 23 octobre 1875
Paris, Bibliothèque nationale de France

ill. 10
Meissonnier parlant au pied du David, *L'Illustration*, 25 septembre 1875
Paris, Bibliothèque nationale de France

statut de modèle de référence de Michel-Ange et le caractère proprement extraordinaire de son art. Or ce statut était loin d'aller de soi dans la doctrine académique, précisément à cause de la nature singulière de ses productions ; lier dans la même tirade ces deux qualités exclusives pouvait à bon droit passer pour un paradoxe. Il est possible que Meissonnier ait voulu faire écho aux cérémonies qui avaient accompagné les funérailles de Michel-Ange. Dans une chapelle de Saint-Laurent, un tableau réalisé par Baptista, élève de Pontormo, représentait le groupe des élèves et des disciples de Michel-Ange symboliquement réunis dans une École des Arts. Quatremère de Quincy, reprenant Vasari, avait évoqué ce tableau : « Tous lui offraient, comme à une divinité, les prémices de leurs travaux, c'est-à-dire des essais de peinture et de sculpture,

d'après quelques-uns de ses modèles. Il les recevait avec bonté, et les initiait aux secrets de l'art. Cette troupe innocente et docile l'écoutait avec la plus grande attention, et cet intérêt se peignait dans leurs expressives attitudes. Pour rendre le sujet encore plus intelligible, on avait écrit au bas les deux vers suivants : « Ô toi ! Notre Père et notre maître en invention, tu nous donnes dans tes ouvrages des préceptes paternels⁶. »

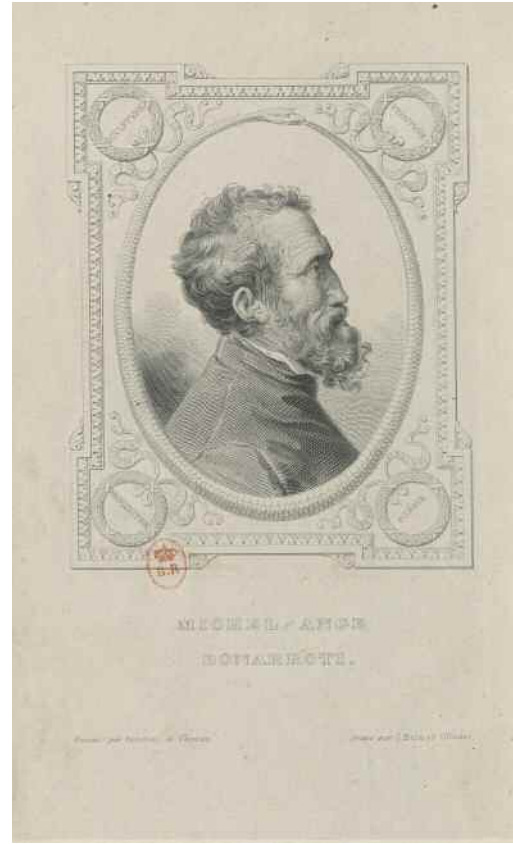
La bénévolence paternelle de Michel-Ange, sa capacité à réunir autour de sa personne un groupe fidèle d'élèves et de disciples aptes à poursuivre sa manière et à propager ses conceptions artistiques tenaient en vérité de la fable, au moins du point de vue de l'Académie des Beaux-Arts que Meissonnier devait soutenir dans son allocution. La doctrine académique faisait en effet de Michel-Ange un hérétique et un excentrique qui n'avait pas su fonder une école et qui ne pouvait être proposé comme un modèle aux jeunes élèves de l'École⁷. David avait mis en garde, en 1812, le jeune David d'Angers qui partait à Rome grâce à l'obtention du Grand Prix ; Michel-Ange, lui avait-il dit, était « un maître dangereux » à cause de « sa manière fausse et affectée⁸ ». L'Académie ne pouvait certes pas dénier à Michel-Ange le qualificatif de génie, qu'il partageait avec les grands maîtres de la Renaissance italienne, Raphaël, Léonard ou Titien, mais elle mettait constamment en garde contre les défauts de son style et les erreurs de ses idées. Cette prévention à l'égard de l'artiste florentin ne datait pas au demeurant de l'Académie du début du XIX^e siècle, inféodée aux idéaux classiques de Quatremère, son secrétaire perpétuel ; dès le XVII^e siècle, Michel-Ange était tenu pour le « mauvais ange de

la peinture⁹ » et seul Michel Anguier lui avait consacré, en 1678, une conférence académique¹⁰. La mention du nom de Michel-Ange est rare dans les conférences de l'Académie royale ou dans la correspondance des directeurs de l'École de France à Rome. C'est essentiellement au XIX^e siècle que se développa la fortune contrastée de l'artiste, au fur et à mesure que sa célébrité l'imposait non plus seulement comme l'égal, mais comme le rival de Raphaël. L'Académie eut alors à prendre position sur la nature du génie de Michel-Ange et à décider si son exemple pouvait servir pour l'instruction pratique et la formation du goût des jeunes artistes qu'elle patronnait. Une tradition ancienne, qui remontait à Vasari, plaçait Michel-Ange à côté de Raphaël et faisait de ces deux maîtres les artistes qui avaient, plus que tout autre, accompli les idéaux de la Renaissance. Le parallèle entre Raphaël et Michel-Ange devint rapidement un lieu commun de la critique d'art¹¹. Reynolds, dans son cinquième *Discours sur la peinture*, avait opposé les qualités usuellement accordées aux deux artistes : « Si nous mettons ces deux grands artistes en parallèle, nous trouverons que Raphaël eut plus de goût et d'esprit, Michel-Ange plus de génie et d'imagination. L'un a excellé dans la beauté, l'autre dans l'énergie [...] Si donc on demandait lequel doit tenir le premier rang, de Raphaël ou de Michel-Ange, il faudrait répondre que, si ce rang appartient à celui qui a possédé une combinaison plus étendue de qualités supérieures de l'art, on ne peut douter que Raphaël est le premier ; mais si, comme Longin le croit, le sublime, étant la plus haute excellence à laquelle l'esprit humain puisse atteindre, a de quoi racheter l'ab-

sence de toute autre beauté et payer pour tous les défauts, alors c'est Michel-Ange qui demande la préférence¹² ». Le caractère de sublime attribué à Michel-Ange par le président de la Royal Academy of Arts, qui procédait de la *terribilità* de sa manière, n'était pas une qualité que l'Académie des Beaux-Arts pouvait facilement reconnaître ou encourager ouvertement. Le sublime ne pouvait être proposé aux élèves comme une qualité à imiter, ou un idéal à poursuivre, parce qu'il appartient tout entier à la personnalité intime du génie et peut pour cela compenser les défauts de son style. Un ouvrage, paru dans les premières années du XIX^e siècle, avait fait de la liberté du créateur à l'égard des règles la condition d'expression du génie artistique : « S'il est vrai qu'un des signes caractéristiques du génie soit de s'ouvrir une route où l'on ne puisse facilement le suivre ; si, dédaignant de s'asservir à plusieurs règles, qui ne lui semblent propres qu'à contraindre ses élans, il cherche avant tout à frapper l'imagination ; si ses fautes mêmes ont toujours quelque chose d'imposant ; de sorte qu'il faille l'admirer encore, lors même qu'on est le plus fondé à le critiquer, nul artiste n'a jamais mieux mérité que Michel-Ange le qualificatif d'homme de génie¹³ ». Cette affirmation était, à l'évidence, à l'opposé des conceptions académiques. Winckelmann avait condamné Michel-Ange à cause, précisément, de cette tendance à renoncer à la pondération et à la mesure pour chercher, dans la torsion des corps et dans l'exagération des musculatures, la puissance expressive : « Le caractère de grandeur et de fierté que Michel-Ange donna à la sculpture fut extrêmement funeste à la grâce, en s'écartant du goût des anciens. On s'emprensa

d'imiter un homme, à qui la force de son génie, le feu de son imagination et la profondeur de son savoir n'avaient jamais permis de sentir les mouvements doux, naturels et tranquille de la grâce [...] Comme Michel-Ange ne s'attacha qu'au difficile, à l'étonnant, à l'extraordinaire, il négligea le gracieux, qui demande plus de sentiment que de science ; et, pour se montrer savant, il tomba dans l'exagération [...]»¹⁴ ». Quatremère, enchérissant sur les préventions du théoricien allemand, affirma que la perfection artistique résidait plus dans la capacité à dégager le type universel qu'à accentuer les caractéristiques individuelles en exagérant les effets. En publiant en 1824 une biographie de Raphaël, il définissait la grandeur du peintre ombrien par une qualité moyenne : « La perfection, compatible avec les conditions de la nature humaine, consiste peut-être à avoir, le moins qu'il est possible, d'imperfections. *Maximus ille est qui minimis urgetur*. Raphaël visa continuellement à opérer, dans ses œuvres, l'accord de plusieurs qualités, qui tendent à s'exclure l'une par l'autre, et dont on n'obtient trop souvent une certaine réunion qu'avec des compensations, qui font perdre d'une part plus ou moins de ce que l'on croit gagner de l'autre, à moins qu'il ne se fasse une concession de chaque côté¹⁵ ». Quelques années plus tard, et avec quelques réticences, il rédigea en pendant une biographie de Michel-Ange¹⁶ (ill. 11). Quatremère intitula, de façon symptomatique, la préface de son ouvrage « Michel-Ange et Raphaël – Raphaël et Michel-Ange » et revint sur l'opposition des deux artistes : « Voilà plus de trois siècles que ces deux hommes se trouvent toujours proclamés conjointement par la renommée [...] On

ill. 11
Frontispice de Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Bonarroti*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835
Paris, Bibliothèque nationale de France



dirait, qu'en établissant entre ces deux rivaux, une égalité de mérite, la nature se serait plu à produire entre leurs génies, ainsi qu'entre leurs qualités, un de ces contrastes dont elle veut faire un sujet d'interminables controverses ». Le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts illustre ensuite cette opposition « par les images de deux fleuves, dont l'un, dans un cours égal, poursuit tranquillement sa marche majestueuse, lorsque l'autre, à travers des précipices et des rochers, permet difficilement d'en décrire la course¹⁷ ». Il dénonçait chez Michel-Ange l'abus d'originalité et de virtuosité, l'étalage de la science pratique au détriment du sentiment et de la convenance. Il affirmait qu'il avait ignoré l'art de la statuaire

antique et qu'il avait ouvert, par ses vices formels, la voie aux errements du Bernin et de Puget, eux-mêmes annonciateurs des dévoiements des sculpteurs romantiques¹⁸. Il condamnait dans le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine la folie de l'imagination, la violence des poses, l'extravagance des groupes et qualifiait la fresque d'incroyable, d'inénarrable, d'inexprimable et de monstrueuse : « Nous ne nous étendrons pas davantage ici sur l'inénarrable ensemble du *Jugement dernier*, ouvrage au-dessus ou en dehors de toute décomposition, par la critique du discours, ouvrage resté comme une sorte de monstrum qui, par la nature même d'un sujet, et d'une invention hors des vraies limites de l'art, a dû rester sans imitateur, comme lui-même il n'avait pas eu de modèle¹⁹ ». Il résumait enfin la comparaison de Raphaël et de Michel-Ange en prenant nettement parti pour le premier, qui avait su embrasser l'ensemble des difficultés de son art, contre le second, à qui il n'accordait l'excellence que dans un seul registre : « Si Michel-Ange est le plus grand des dessinateurs, Raphaël est le prince des peintres. Or, l'idée de peintre comprend bien plus de qualités diverses que celle de dessinateur. Si Michel-Ange a eu l'avantage, par son style de dessin savant et original, de n'admettre, en ce genre, de comparaison avec personne, Raphaël a eu le mérite d'affronter dans tous les genres tous les points de parallèles, et surtout ceux de l'antiquité²⁰ ». La prévention à l'égard de Michel-Ange, l'idée si fortement affirmée par Quatremère que son art, pour sublime qu'il puisse être, ne pouvait pour cette raison même servir de modèle, l'opposition entre le génie qui, ne procédant d'aucune tradition, ne peut en