

## Michel-Ange et la théologie de la Sixtine

Jacques Darriulat

La chapelle Sixtine n'est pas un lieu de culte tout à fait semblable aux autres : elle est Magna Capella Sacri Palatii, la Grande Chapelle du Sacré Palais, le centre liturgique de la chrétienté romaine, cad de la catholicité, et de nos jours encore seul le Pape peut célébrer la messe sur l'autel que surplombe, depuis le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'immense fresque de Michel-Ange représentant Le Jugement Dernier. L'extrême dignité sacerdotale du lieu le destinait en priorité à une organisation hautement symbolique, en laquelle rien n'était laissé au hasard, et qui devait résumer en sa totalité le message chrétien de la Rédemption, une sorte de compendium de la chrétienté, depuis la création du monde et le premier péché jusqu'à la fin du monde et la résurrection des morts.

C'est en effet dans cet esprit qu'elle a été conçue. Érigée, telle que nous la connaissons, sous le pontificat de Sixte IV, vers 1475 (d'où son nom de chapelle " Sixtine "), ses dimensions s'inspiraient des proportions en longueur, largeur et hauteur (3 x 2 x 1) de la description du Temple de Salomon dans le Livre des Rois, proportions en lesquelles l'interprétation allégorique croyait voir, ainsi que dans celles de l'Arche de Noé, une image matérielle de l'Église spirituelle. On comprend alors que la planimétrie de la chapelle est bien davantage que la délimitation d'un volume : elle enclôt une totalité, non seulement dans l'espace, mais bien davantage encore dans le temps, et dans ce microcosme de la Révélation, c'est toute l'histoire de la chute, du rachat et du salut qui doit se trouver contenue. De sorte que lorsque nous nous trouvons dans cette chapelle, nous nous trouvons au sein d'un système théologique symboliquement représenté, et qui nous donne la clé non seulement de l'ordre divin du monde créé, mais aussi de la destination de la créature, cad de l'histoire de la création, du premier péché, et de la Rédemption. Seule une interprétation théologique de la condition de l'homme permettait d'enfermer ainsi, dans un espace fini, cad dans un jeu de correspondances symboliques, l'infinité des espaces et des temps. Toute la conception de la Sixtine exprime cette volonté de totalisation, et ceci jusqu'au Jugement Dernier non compris, découvert la veille de la Toussaint 1541, qui pulvérisera par sa violence cette architectonique savamment organisée et ouvrira un abîme illimité qui marque la fin d'un monde et le commencement d'un autre monde, sans repère visible ni certitude théologique, celui des " temps modernes " .

En 1528, un an après le sac de Rome par les Impériaux, dans un dialogue intitulé Le Cicéronien, Érasme, condamnant le pagano-christianisme de la première Renaissance, et l'admiration éperdue qu'avaient pour l'Antiquité les humanistes du Quattrocento, écrit : " De quelque côté que je me tourne, je vois que tout a changé, je suis dans un autre théâtre, je vois une autre scène ou plutôt un autre monde. Que faire? " . Il n'est pas difficile de trouver dans l'iconographie de la Sixtine une fastueuse représentation de cette rupture qui désoriente Érasme. Michel-Ange, unique auteur de la voûte comme de la grande façade orientale du Jugement Dernier, résume à lui seul ce changement de scène, et non seulement de décor. Et c'est là très exactement l'objet de cette conférence. Comment rassembler la totalité des temps dans le volume clos de la chapelle?

Toute l'organisation symbolique de la Sixtine est construite sur une périodisation théologique dont l'origine remonte, à ma connaissance, à saint Augustin. On la trouve particulièrement développée dans un recueil de questions doctrinales (De diversis questionibus), à la question 66, qui est en fait un commentaire de l'épître aux Romains de saint Paul, chapitres VII et VIII. Selon Augustin lisant

Paul, on doit distinguer quatre états dans le devenir de l'humanité : avant la Loi ou ante legem, sous la Loi ou sub lege, sous la grâce ou sub gratia, et enfin dans la paix ou in pace. Avant la Loi, l'humanité est ensevelie dans le péché et obéit à la concupiscence sans même en prendre conscience : cette race perdue pour le Salut est anéantie dans les eaux du Déluge. Après la Loi de Moïse, l'humanité s'élève à la pensée du Mal par la transgression, la Loi n'ayant pas pour fonction de refouler le péché, mais plutôt de l'élever à la conscience de lui-même. Sous la grâce, le cœur de la créature incline de lui-même au bien, touché par les rayons de la grâce divine, la Loi, d'extérieure qu'elle était, devenant alors intérieure : cette ère nouvelle commence avec le sacrifice du Fils, et marque l'étape décisive dans l'accomplissement de la Providence, la créature étant alors capable, au prix il est vrai d'un combat moral, de participer elle-même au salut de son âme. Mais c'est seulement dans la paix, quand surviendra la fin des temps, le jour du Dernier Jugement et de la résurrection de la chair, dans la béatitude de la contemplation de la Sainte Face, que le corps redevenu glorieux obéira sans résistance à l'élan de l'Esprit, et que toute trace du premier péché sera abolie.

Ces quatre états ne sont pas sans relation avec les quatre sens que l'allégorisme médiéval attribuait à l'Écriture : si le sens littéral enregistre la réalité historique de l'événement, en revanche le sens symbolique se divise lui-même en trois modalités qui recourent les trois grandes époques de l'histoire de la Révélation : le sens allégorique correspond à l'Ancien Testament, cad à l'état sub lege, sous la Loi mosaïque, quand l'annonce du Salut s'exprimait sous le voile de l'image prophétique ; le sens moral est celui du Nouveau Testament, sub gratia, Jésus donnant des préceptes clairement énoncés et parlant enfin sans énigme (la parabole évangélique n'est pas une allégorie, mais seulement une fable pour les simples, et qui rend mieux accessible le sens moral de son enseignement) ; enfin le sens anagogique annonce, dans les temps présents, cad sous le règne de la grâce, la Jérusalem céleste qui paraîtra dans toute sa splendeur quand l'écran du ciel se déchirera, au jour du Dernier Jour. On le voit, l'organisation de l'histoire de la Révélation en quatre états, tels que saint Augustin les définit, fonctionne comme un système herméneutique qui rend possible un nombre à peu près indéfini d'associations et d'analogies, et grâce auquel le temps de l'histoire humaine n'est plus un quasi infini qui vient de l'abîme et se perd dans l'abîme, mais une totalité close sur elle-même et saturée de correspondances.

C'est ce schéma très général qui rend compte de ce qu'on peut, sans exagération, nommer la théologie de la Sixtine, à l'exception, il est vrai, du Jugement Dernier, qui vient d'un autre monde et annonce d'autres temps. Bien avant que Jules II ne confie au jeune Michel-Ange (il a trente-trois ans) la décoration de la voûte, Sixte IV, dès la fin du Quattrocento, avait déjà entamé le programme iconographique de la chapelle pontificale. Il reposait surtout sur les deux ères les plus riches en associations symboliques, sub lege et sub gratia, l'Ancien et le Nouveau Testament, le premier préfigurant de manière allégorique ce que le second, après que le voile du Temple se fût déchiré à l'instant précis de la mort du Christ, rendait pour tous explicite. Sixte IV avait en effet convoqué à Rome, pour peindre la partie inférieure des deux longs murs de la chapelle, les grands maîtres florentins, Botticelli, Ghirlandajo, Cosimo Roselli, Piero di Cosimo, mais également Pérugin, Pinturricchio et Signorelli. Sur la paroi sud, ils avaient représenté les scènes de la vie de Moïse, et sur la paroi nord les scènes de la vie de Jésus, faisant ainsi se correspondre, terme à terme, les gestes accomplis par les deux grands fondateurs, le premier de l'ère de la Loi, le second de l'ère de la Grâce : c'est ainsi par exemple, que Moïse sauvé des eaux est associé à la Nativité, que la remise des Tables de la Loi sur le Sinaï fait face au sermon sur la montagne, et le testament et la mort de Moïse fait face à la Cène. On rassemblait ainsi les deux grands moments du Rachat, quand le peuple juif était le seul témoin de la majesté de Dieu, et quand l'humanité entière, touchée par la grâce, était appelée à faire son Salut. La continuité des temps, sous le règne de la Grâce, était encore soulignée par la continuité, sur le trône pontifical, des successeurs de Pierre : dans des niches peintes en trompe-l'œil, entre les fenêtres, dans la zone supérieure, on avait figuré les trente premiers papes, de saint Pierre à saint Marcel.

Vers le mois de mai 1506, le pape Jules II décide, contre l'opinion de Bramante, l'architecte de Saint-Pierre, qui soulignait auprès du Saint-Père combien Michel-Ange était inexpérimenté dans l'art de peindre (il avait pourtant réalisé un chef-d'œuvre, un panneau à la détrempe représentant la Sainte Famille et connu aujourd'hui sous le nom de " Tondo Doni ", ainsi qu'un très célèbre carton pour une fresque qu'il n'avait jamais exécutée, représentant un épisode de la guerre de Florence contre Pise, La Bataille de Cascina), et tout particulièrement dans l'art de peindre à fresque (il avait pourtant fait son apprentissage, entre treize et quatorze ans, dans l'atelier de Ghirlandajo, du temps que celui-ci réalisait les grandes fresques florentines de Santa Maria Novella représentant les scènes de la vie de la Vierge et de la vie du Baptiste), de confier à Michel-Ange la décoration de la voûte de la Sixtine.

Selon un " mémoire " contemporain, les travaux commencèrent le 10 mai 1508 et s'achevèrent, après une interruption de près d'une année, d'août 1510 à juin 1511, au mois d'octobre 1512. La voûte fut peinte en deux temps, car le grand échafaudage que Michel-Ange avait lui-même conçu ne permettait de travailler que sur une moitié de la surface. Il fallut donc le démonter puis le remonter, sans doute au mois de juin 1511.

Michel-Ange commença par la zone qui se trouve au-dessus de la porte d'entrée, sur le mur occidental, et progressant travée par travée, acheva son œuvre au-dessus de l'autel, cad en rejoignant le mur oriental. Il voulut tout d'abord se faire aider par ses anciens compagnons, qu'il avait connus dans l'atelier de Ghirlandajo, mais, insatisfait, renvoya bientôt ses aides et résolut de venir seul à bout de cette colossale entreprise, ce qui est sans doute sans équivalent dans toute l'histoire des arts.

Les histoires de Moïse et les histoires de Jésus donnaient forme aux correspondances allégoriques qui faisaient s'accorder le règne de la Loi avec le règne de la Grâce. La voûte évoquera donc l'ère ante legem, d'avant la Loi et jusqu'au Déluge, qui manquait pour que soit achevé le cycle total de l'histoire du Salut, de la création du monde jusqu'aux temps présents : telle est la fonction des rectangles qui sont au centre et qui représentent ce qu'on nomme traditionnellement " les histoires de la Genèse ". Mais la voûte complète encore les fresques de la zone inférieure en comblant le vide qui séparait la vie de Moïse de la naissance de Jésus : l'attente du Sauveur, en ces temps où la Révélation ne se manifestait que sous le voile de l'allégorie, s'exprimait alors en images par l'inspiration prophétique. C'est en effet une chose remarquable qu'en ce haut lieu de la chrétienté catholique, la figure littérale du crucifié n'apparaisse jamais. Tout pourtant se rapporte à elle comme à un centre invisible, puisque tout exprime par allégories l'événement de la Rédemption. Il y a loin en effet de la réalité infamante de la croix, telle qu'elle paraît de façon saisissante sur la crucifixion à peu près contemporaine que Grünewald, disciple de Luther et admirateur de Thomas Müntzer, réalise aux alentours de 1515, à la théologie savante de la Sixtine, qui sublime l'instrument du supplice dans la forme allusive du symbole.

Michel-Ange placera donc, de part et d'autre des scènes de la Genèse, pour signifier la longue attente du rachat, de la mort de Moïse à la nativité du Christ, les Devins ou les Voyants qui ont annoncé allégoriquement la venue du Sauveur : ce seront les prophètes de l'Ancien Testament pour le peuple d'Israël, et les Sibylles des antiques oracles pour les Gentils, cad pour le monde païen.

Il faut ajouter à ce système symbolique la longue série des ancêtres du Christ, dans les triangles de la voûte et les lunettes qui encadrent la partie supérieure des fenêtres, humanité ensommeillée et mélancolique qui semble attendre que le souffle de l'Esprit ne l'éveille à la vie ; dans les pendentifs, grands triangles curvilignes et concaves aux quatre angles de la voûte, les quatre moments miraculeux qui firent, en des situations désespérées, le salut du peuple juif, et qui préfigurent sous le règne de la Loi le triomphe de l'Église romaine sous le règne de la grâce : Judith et Holopherne, David et Goliath, le Serpent d'airain et le supplice d'Aman, qui voulait exterminer les Juifs, et le triomphe d'Esther, qui voulait les sauver.

Il faut ajouter enfin, à ce complexe jeu d'images, et je simplifie la composition en passant sous silence les putti porteurs d'écriteaux et les médaillons de bronze, de superbes éphèbes qui encadrent avec complaisance les scènes de la Genèse, supportant de lourdes guirlandes tressées de feuilles de chêne, allusion selon Vasari au règne heureux, qui fut un âge d'or pour les arts, de Jules II, de la maison della Rovere, cad du chêne. On les appelle les Ignudi, les " nus ", dont la beauté païenne, dans ce temple de la chrétienté, peut choquer et a choqué les esprits, et cela dès leur création.

Vasari rapporte qu'au court de son bref règne (1522-1523), le pape Adrien VI " avait déjà commencé à penser qu'on pourrait jeter bas la chapelle du divin Michel-Ange, en la déclarant une salle pleine de nudités, una stufa d'ignudi ". C'est sans doute à cette condamnation sans appel, et qui sera réitérée par la suite, qu'ils doivent ce nom d'Ignudi qui est resté le leur.

Si nous voulons comprendre le sens de cette étrange composition, et dont l'iconographie est sans équivalent, il nous faut évoquer, ne serait-ce qu'allusivement, le climat intellectuel dans lequel travaillait Michel-Ange. Quand le jeune apprenti quitta l'atelier de Ghirlandajo pour travailler la sculpture dans le jardin des Médicis, à San Marco, il devint rapidement familier de Laurent le Magnifique et, s'il faut en croire du moins une tradition qui s'apparente parfois à une pieuse légende, participa à la vie de la Cour et connut là le grand humaniste, érudit et poète, Ange Politien. C'est par Politien sans doute qu'il prit connaissance de la pensée néoplatonicienne qui dominait alors dans les cercles lettrés, depuis la fondation en 1462 de l'Académie platonicienne par Cosme l'Ancien, ancêtre des académies qui se multiplieront en Italie au XVIe siècle et en France au XVIIe, et qui tenait ses réunions dans la villa médicéenne de Careggi, aux environs de Florence. Il serait certes outré de faire de Michel-Ange un véritable humaniste et savant, mais on peut deviner ce qu'il doit aux deux plus grands esprits qui se retrouvaient à l'Académie platonicienne : Marsile Ficin et Pic de la Mirandole.

A l'image de la voûte de la Sixtine, unifiée par un système complexe de correspondances, l'univers, ou plutôt le cosmos de Ficin est gouverné par la ressemblance et la sympathie, chaque élément étant ainsi étroitement corrélé, par des forces occultes, à l'harmonie de l'ensemble. Pour ce grand admirateur de Platon, surtout celui du Banquet et du Phèdre, le monde visible est une image du monde intelligible, l'amour humain est comme l'ombre portée, dans le monde sensible, de l'amour divin, et la beauté de l'objet de l'amour comme le pressentiment de l'ineffable beauté divine. L'âme amoureuse, en proie au désir passionné de s'élever jusqu'au divin, passe par les quatre formes de délire dénombrées dans le Phèdre

(244 b sq) : le délire amoureux selon la Vénus terrestre arrache l'âme à elle-même, cad à la part sensible d'elle-même, et lui apprend à mourir ; le délire poétique selon les Muses l'éveille à l'harmonie qui ordonne le cosmos ; le délire mystique selon Dionysos abstrait l'âme du sensible en lui découvrant, non la splendeur qui est en l'univers, mais le principe intelligible de son unité ; enfin le délire prophétique selon Apollon l'élève à la vision de l'unité, par l'intellect qui est le sommet de l'âme.

C'est selon les degrés de cette échelle mystique, commentait Ficin, que saint Paul fut enlevé jusqu'au septième ciel. Ficin se pensait sincèrement chrétien, et ne soupçonnait pas qu'on puisse taxer d'hérésie ce curieux mélange de paganisme et de christianisme. Il était convaincu que les plus sages parmi les païens, et plus particulièrement Platon, avaient pressenti la révélation chrétienne, et qu'une seule et même idée de Dieu inspire toutes les philosophies et toutes les religions : il existe une harmonie secrète entre la sagesse juive (Moïse), la philosophie des païens grecs (Platon et Orphée), égyptiens (Hermès Trismégiste) ou perses (Zoroastre), et l'enseignement du Christ. C'est encore cette hypothétique unité de tout le savoir humain qui fonde, à la fin du Quattrocento, l'encyclopédisme de Pic, à la recherche du système commun qui ferait se correspondre toutes les

sagesses, auxquelles s'ajoutaient encore la philosophie arabe et les interprétations de la Kabbale. Il est vrai que cette réconciliation du christianisme et du paganisme n'est pas propre à l'Académie platonicienne, mais qu'elle vaut pour toute la Renaissance, et cela depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, cad depuis Pétrarque.

Mais l'enseignement de Ficin comme de Pic marque encore en un autre sens l'art de Michel-Ange. Pour Ficin, l'âme humaine, qui n'existe que dans sa liaison au corps, est le trait d'union entre le corps matériel et l'esprit divin, elle est vincula ou copula mundi : " L'âme humaine, écrit-il au livre III de la Théologie platonicienne, est le plus grand miracle de la nature [...] si bien qu'on peut l'appeler justement le centre de la nature, le milieu de toute choses, l'enchaînement de l'univers, le visage de toutes choses, le nœud et le lien de l'univers. " Les anges habitent le règne du spirituel, comme les bêtes habitent le règne du matériel. L'homme seul s'élève à la frontière, et lui seul est susceptible de s'arracher à l'un pour s'élever à l'autre.

La création est anthropocentrique, et l'homme, seul responsable du salut de son âme, est supérieur en dignité aux anges mêmes, qui sont déjà sauvés sans avoir à se sauver eux-mêmes. Dans un texte célèbre, souvent cité à propos de la voûte de la Sixtine, et plus particulièrement à propos de la scène de la création d'Adam, Pic imagine que le créateur s'adresse à sa créature : " Je ne t'ai fait ni céleste, ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, comme celles des bêtes, ou, régénéré, atteindre les formes supérieures, qui sont divines. "

On retrouve dans l'art de Michel-Ange les grands traits du platonisme de Ficin comme de Pic : la révélation chrétienne complète harmonieusement la méditation païenne, et ne s'oppose pas à elle. C'est ainsi que sur la voûte, à l'exception toutefois de Zacharie et de Jonas, qui commencent et terminent la série, les prophètes de l'Ancien Testament sont exactement corrélés aux Sibylles qui étaient, dans les sanctuaires païens, douées de divination : Joël avec la Sibylle de Delphes, Isaïe avec la Sibylle d'Érythrée, Ézéchiël avec la Sibylle de Cumes, Daniel avec la Sibylle de Perse, et enfin Jérémie avec la Sibylle de Libye.

Cette association entre les Prophètes et les Sibylles pouvait se réclamer de l'autorité des Pères de l'Église, Lactance (Institutions divines, IV<sup>e</sup> siècle) et Augustin (Cité de Dieu), qui s'appuyaient eux-mêmes sur un texte ésotérique, que l'on croyait alors très ancien, les Oracles Sibyllins, en vérité composé à Alexandrie au II<sup>e</sup> siècle de notre ère. L'association Prophètes - Sibylles était il est vrai dans l'esprit du temps, puisqu'un ouvrage d'un dominicain, Domenico Barbieri, avait associé, quelques années auparavant, douze Sibylles à douze Prophètes (les corrélations qui sont celles de la voûte recoupent par trois fois, mais transgressent par quatre fois, celles du dominicain). Par ailleurs, les Sibylles n'étaient pas inconnues de l'art renaissant, puisqu'on les voit par Pérugin au Cambio de Pérouse, ou par Pollaiuolo sur le tombeau de Sixte IV à Rome. Mais jamais on n'avait placé, avec autant d'audace, à égalité de taille et de dignité, la Révélation faite aux fils d'Israël avec la divination de l'ancien paganisme.

L'esprit païen souffle encore sur cette voûte par la beauté du corps humain, unique objet de cet art, et qui se montre parfois, et surtout dans les radieuses figures des Ignudi, dans une souveraine nudité. Les réminiscences antiques sont nombreuses, celles du Laocoon récemment découvert (en janvier 1506), aussi le Torse du Belvédère, les deux citations les plus fréquentes, mais on a reconnu encore la pose d'un Hercule portant un jeune Bacchus dans la figure d'un Ignudo, et dans un putto, la figure d'un amour associé à Psyché, un groupe conservé dans les collections des Médicis. Pour Michel-Ange comme pour Pic et Ficin, le corps humain est l'unique théâtre qui puisse représenter dignement l'histoire de la Rédemption. Il apparaît ici comme la seule expression plastique d'un mystère divin, à l'exclusion de tout autre décor (la nature est absente) ou de tout autre forme de vie (sauf quand elle intervient sur la scène biblique, comme dans le cas du serpent d'airain). Art

anthropocentrique, qui interprète toute l'histoire de la Révélation comme un long débat entre le Créateur, le plus souvent invisible, et la créature humaine, cad l'esprit, ici représenté par le corps visible.

Zacharie ouvre la série des douze Voyants, cad des sept Prophètes et des cinq Sibylles. Il avait en effet prophétisé la venue d'un Roi, humble et chevauchant un âne, qui entrerait en triomphateur dans Jérusalem ; la clé allégorique n'avait pas manqué de reconnaître, dans cette figure du vainqueur, celle du Christ entrant à Jérusalem le dimanche des Rameaux. Zacharie se trouvant au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle, rappelle ainsi que le pape, chaque fois qu'il pénètre dans cette enceinte, y fait son entrée comme autrefois le Christ dans Jérusalem.

Puis de part et d'autre de l'ivresse de Noé, en laquelle on reconnaît, à la suite de saint Augustin, une figure de la Dérision du Christ (mais le patriarche, plantant la vigne du Seigneur, laisse entendre que cette humiliation sera féconde et non stérile), le prophète Joël, qui avait prophétisé une grande sécheresse qui anéantirait momentanément les récoltes d'Israël, et la Sibylle de Delphes qui, selon Lactance, avait prophétisé l'avènement d'un Sauveur " qui tomberait aux mains des Infidèles et serait couronné d'une couronne d'épines ".

Le second rectangle de la voûte, plus large que le premier, car dépourvu de l'encadrement des quatre Ignudi, s'ouvre sur la scène du Déluge. On remarque que la raison de cette suite, pour un spectateur qui entre dans la chapelle, du côté occidental, et se dirige vers l'autel qui se trouve à l'orient, est, dans le temps, régrédiente, et non progressive : l'ivresse de Noé, si l'on s'en tient au fil du récit biblique, devrait en effet succéder à, et non précéder l'événement du Déluge. Mais on comprendra peu à peu que toute la composition se propose d'accomplir l'œuvre de la Rédemption, puisqu'elle va du temps du péché, d'avant la Loi, cad quand la Loi n'était pas même présente pour éveiller le péché à la conscience de lui-même, jusqu'au premier instant de la Création, quand le mal n'avait pas encore fait son entrée dans le monde. La logique de la voûte est donc bien celle d'une Rédemption, et de la restauration du divin dans le spectacle de la création. Si l'histoire de l'humanité est celle d'une chute, alors, progresser, c'est la recommencer à rebours. En progressant vers l'autel, on s'approche du mystère divin. En inversant le sens de la lecture, la voûte substitue, au sens chronologique, un sens théologique.

La progression théologique est une régression chronologique. C'est maintenant que le temps procède à l'envers ; sur la voûte, Michel-Ange le remet à l'endroit. Si nous suivons ici cet ordre régrédient, c'est non seulement parce qu'il gouverne tout le symbolisme de la voûte, mais aussi parce que c'est celui de Michel-Ange lui-même dans l'avancée de son travail.

Selon l'interprétation allégorique, le Déluge est une image du baptême, de même que l'Arche est une image de l'Église, cad du bois de la croix qui sauve. Ceux qui sont exclus de l'Arche figurent donc les hérétiques. Les commentateurs contemporains, Vasari puis Condivi, ont remarqué combien Michel-Ange avait manifesté de la pitié au sujet de cette humanité que le plan de la Providence condamne à la plus totale extermination.

Vient ensuite la scène du sacrifice de Noé qui devrait, si l'on respectait littéralement l'ordre de la régrédience, venir dans l'ordre de notre lecture, avant, et non après la scène du Déluge : Noé en effet fait un sacrifice à Yahvé pour lui rendre grâce de l'avoir sauvé des eaux mortelles. Il est vrai que l'interprétation de la scène est problématique, puisque Vasari comme Condivi voient dans ce compartiment la représentation du sacrifice de Caïn et d'Abel, non de Noé. Pourtant, comme on se plaît aujourd'hui à le souligner, si l'on se réfère au sens allégorique et non au sens littéral, il est naturel que le sacrifice de Noé, qui préfigure le sacrifice du Christ, précède allégoriquement le Déluge, qui préfigure le salut par le baptême. De part et d'autre de cette scène, le prophète Isaïe, qui serait ici le prophète de la Passion du Christ allégoriquement représentée par le sacrifice de Noé,

semble incarner l'idée qui vient à l'esprit, et l'instant de l'inspiration. A l'inverse de Zacharie, savant vieillard plongé dans sa lecture, de Joël, dont la pose est plus animée mais qui lit, absorbé, un rouleau de parchemin, Isaïe délaisse le Livre pour n'écouter que l'esprit.

Plus nous approcherons du Fiat lux, qui est comme le foyer originaire de l'énergie qui diffuse tout au long de la voûte, et plus les figures des Prophètes s'animent, soulevées par le vent de l'Esprit, tandis que les Sibylles au contraire vieillissent et, comprenant sans doute que leur temps est révolu, referment le Livre qu'elles lisaient depuis si longtemps (Sibylle de Libye). Associée à Isaïe, voici la Sibylle d'Érythrée : pour un poème acrostiche qui lui était attribué, et que rapporte Augustin au chapitre XVIII de la Cité de Dieu, texte célèbre au Moyen Age comme à la Renaissance, elle passait pour avoir prophétisé de façon saisissante le Jugement Dernier ; aussi était-elle nommément citée dans le Dies Iræ. Lactance l'associait encore à la prophétie de la dérision, de la mort et de la résurrection du Christ, ce qui rend compte également de son association avec la scène du sacrifice de Noé. Le souffle prophétique l'appelle à la vie de l'Esprit : au-dessus de sa tête, un ange allume la flamme d'une lampe.

Le grand rectangle suivant, dépourvu de l'encadrement des Ignudi, représente le premier péché et l'exclusion du paradis : le crucifié est encore allégoriquement présent dans cette scène, puisque le bois de la croix sera taillé dans l'arbre dont Adam cueille le fruit, afin que toute faute soit remise. On remarquera comment Michel-Ange a associé le diable tentateur et l'Ange qui refoule hors du paradis nos premiers parents : comme si, dès l'origine, la chute et sa Rédemption, le Démon et l'Ange, étaient indissolublement liées. Puis vient la création d'Eve, souvent interprétée comme une allégorie de la création de l'Église, qui préfigure la Vierge, qui est la nouvelle Eve. On remarquera que cette scène est la première où paraît la figure du Créateur, imposante, immobile et massive : nous sommes en effet exactement au milieu de la voûte, qui correspond au sol à l'ancien emplacement (il sera modifié au cours du XVI<sup>e</sup> siècle) de la grille qui séparait, pendant les offices, le clergé des laïcs. En deçà du premier péché, nous commençons donc d'entrer dans le saint des saints, Sancta Sanctorum, dans la proximité de Dieu. De part et d'autre de cette scène figurent Ézéchiël, qui avait prophétisé la naissance de la Vierge et l'édification d'un Temple purifié : figure fervente, qui entre dans un débat animé avec un ange qui semble lui indiquer la clé du mystère ; il laisse tomber le rouleau qu'il tient de la main gauche et n'est attentif qu'à la seule inspiration ; et la Sibylle de Cumès, vieille matrone alourdie par les ans, à laquelle on associait depuis le haut Moyen Age la quatrième églogue de Virgile, qui prophétise le règne de Saturne, un nouvel âge d'or, sous le signe d'une Vierge, et cela en un temps qui est contemporain de la venue du Fils de Dieu sur la terre des hommes. Entre l'ancienne et la nouvelle Eve, c'est donc à l'allégorie de l'Église que toute cette travée est consacrée.

Voici enfin la création d'Adam, vaste scène qui vaut pour elle-même, sans Ignudi, ni prophète ni Sibylle. Augustin interprète allégoriquement l'événement comme une image de la Pentecôte et de la vie inspirée par l'Esprit saint dans le corps de l'Église, le doigt du Créateur transmettant ici à sa magnifique créature le souffle de l'Esprit, qui le fait ébaucher le geste de se soulever de la terre. La beauté, sans doute plus païenne que chrétienne, du premier homme fait penser aux divinités fluviales de l'antiquité romaine, et semble pressentir les statues qui figureront les quatre heures du Jour sur les tombeaux des Médicis, à San Lorenzo (la même remarque a été faite à propos de certains des Ignudi). Quant au Créateur, il abandonne l'immobilité qui est la sienne dans la scène précédente et semble soulevé par l'élan inspiré du geste créateur.

Le rectangle suivant s'ouvre, selon Vasari, sur le troisième jour, lorsque Dieu sépare la terre et les eaux et qu'apparaissent les premiers continents. Le Créateur est maintenant un foyer d'énergie, le centre d'un tourbillon primordial duquel l'univers est issu. Son animation se transmet au prophète Daniel, qui lit fiévreusement et passe surtout de la lecture réceptive à l'écriture active, notant sur le pupitre qui se trouve à sa droite la pensée qui l'illumine un instant ; sa vivacité s'oppose à la

vieillesse de la Sibylle de Perse, qui se détourne en profil perdu du mystère de la création qui est au centre et, myope, rapproche de ses yeux usés un texte qu'elle ne semble plus comprendre.

La création du soleil et de la lune ajoute au dynamisme de la " gestuelle créatrice " par cette double figure de l'Éternel vu deux fois, en champ et contre-champ, face et dos, sans doute pour montrer l'habileté du sculpteur (ce travail a été imposé à Michel-Ange, il n'a jamais voulu se dire peintre et signait ses lettres : Michelangelo scultore), capable de rendre la même image sous un double point de vue. Par ce dédoublement, la véhémence croissante du chef d'orchestre de la création du monde est encore accentuée.

Vient enfin la dernière des scènes de la Genèse, un dieu volant et indistinct, qui se confond avec les volutes, ou plutôt le tourbillon dont le cosmos est issu. Cette scène est encadrée par le prophète Jérémie, dont les prophéties annoncent un nouveau pacte d'alliance du Seigneur avec son peuple, figure du penseur, ou du mélancolique, abîmé dans sa méditation, en laquelle on a cru reconnaître un autoportrait de Michel-Ange (c'est en effet dans une pose semblable que Raphaël a représenté Michel-Ange, dans L'École d'Athènes, sous la figure d'Héraclite).

Toutefois, Jérémie est le premier des Devins qui ne sonde que sa propre pensée, et s'affranchit du secours du texte écrit. Dans la proximité de l'origine des temps, le savoir discursif s'abolit dans l'intuition et l'immédiateté de la révélation, comme cela se fera plus évident encore dans la puissante évocation de Jonas. Face à Jérémie, la Sibylle de Libye ferme le grand livre des temps, non parce qu'elle s'affranchit de la dépendance envers l'écrit, mais parce que prend maintenant fin la divination païenne, tandis que seuls les prophètes du vrai Dieu approchent de l'ultime révélation.