

Les trésors de Michel-Ange

William E. Wallace

© 2012 Groupe Eyrolles pour les éditions en langue française
ISBN : 978-2-212-55275-1

EYROLLES



Sommaire

- 5 Introduction
- 6 Des débuts peu communs
- 8 L'apprenti de Ghirlandaio
- 10 Bologne
- 12 Le premier chef-d'œuvre
- 14 La *Pietà*
- 16 Le *David*
- 18 *Saint Matthieu*
- 20 La *Bataille de Cascina*
- 22 Deux *tondi* et la *Madone* de Bruges
- 24 Le *tondo* Doni
- 26 Convocation à Rome
- 28 Le plafond de la chapelle Sixtine
- 30 Une façade pour Saint-Laurent
- 32 La chapelle Médicis
- 34 La bibliothèque Laurentienne
- 36 La guerre et ses retombées
- 38 L'invention du *non-finito*
- 40 Dessins et poèmes pour les amis
- 42 Le *Jugement dernier*
- 44 La chapelle Pauline
- 46 L'achèvement du tombeau de Jules II
- 48 La colline du Capitole
- 50 Un nouveau Saint-Pierre
- 52 La transformation de Rome
- 54 La *Pietà* florentine
- 56 La *Pietà Rondanini*
- 58 Mort et héritage
- 60 Index
- 61 Traductions
- 62 Crédits

Titre original en langue anglaise : *The treasures of Michelangelo*

© 2010 Carlton Books Limited pour l'édition originale

© 2010 William Wallace pour le texte

© 2012 Groupe Eyrolles pour les éditions en langue française
61, boulevard Saint-Germain
75240 Paris cedex 05
www.editions-eyrolles.com

Tous droits réservés. Toute reproduction de cette publication, intégrale ou partielle, et toute représentation, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans une autorisation écrite de l'éditeur.

Traduction : Emmanuelle Debon
Suivi éditorial et adaptation PAO : Céladon éditions
Conception graphique : Chris Gould, Katie Baxendale
Recherche iconographique : Jenny Meredith

ISBN : 978-2-212-55275-1

À DROITE. Une version peinte de la gravure de Martin Schongauer, *Le Tourment de Saint Antoine*, la première peinture de Michel-Ange.

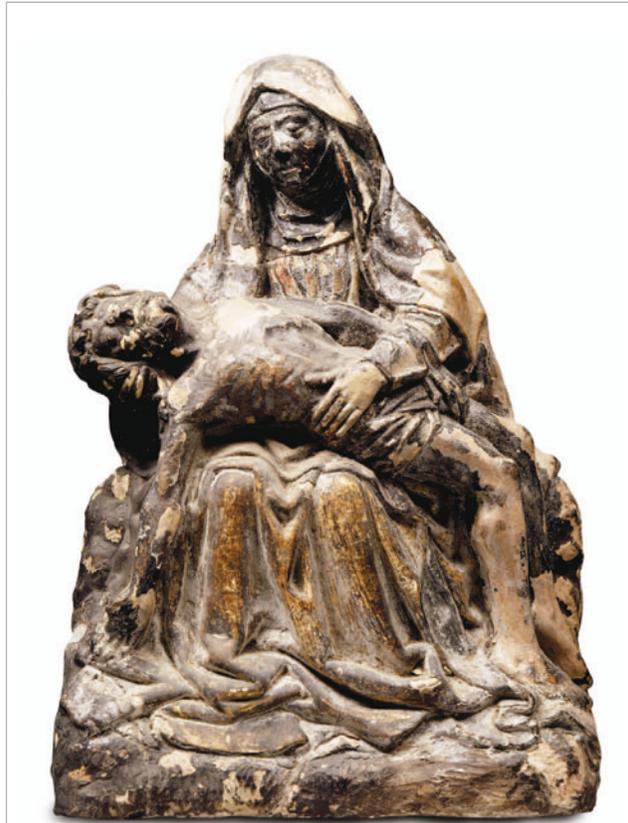
La Pietà

En 1498, Michel-Ange reçut de Jean Bihères de Lagraulas, un puissant cardinal français, la commande d'une statue particulière : la *Pietà*. Michel-Ange avait alors subitement l'opportunité de créer pour un important mécène étranger une œuvre religieuse monumentale destinée, qui plus est, à trôner dans un lieu public de grand passage : l'ancienne basilique Saint-Pierre à Rome.

La *Pietà* est sans doute l'œuvre de Michel-Ange la plus appréciée dans le monde et à travers les âges. Elle permet d'admirer la transformation d'un bloc de marbre colossal en une sculpture représentant deux figures plus grandes que nature. Plus qu'une œuvre d'art, la *Pietà* est une représentation profondément émouvante de la Vierge et du Christ, d'une mère pleurant la mort de son fils. Cette sculpture est actuellement exposée à Saint-Pierre où l'on peut la contempler sur un haut piédestal, derrière une vitre blindée. À l'origine, cette imposante sculpture, destinée à orner la tombe du cardinal, était probablement posée sur un socle assez bas, juste derrière une dalle funéraire. Le cardinal est mort sans voir l'œuvre achevée ; plus tard, on le priva même de sa pierre tombale quand la chapelle où elle se trouvait fut détruite pour faire place à la nouvelle basilique Saint-Pierre. Au cours de sa longue existence, la *Pietà* a changé de visage : d'une éloquente méditation sur la mort, elle est devenue une icône touristique tout en conservant intact son pouvoir de fascination.



CI-DESSUS. Vue de l'intérieur de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, construite sous l'empereur Constantin (IV^e siècle avant J.-C.). La *Pietà* de Michel-Ange était initialement située dans la rotonde, au bout du transept gauche.



PIETÀ

La *Pietà* (« pitié » en italien) est liée à la « Déploration », la station qui suit la « Descente de Croix » dans laquelle les pleureurs entourent le Christ. Une *Pietà* s'attache à l'aspect dévotieux de ce thème souvent exploité de façon narrative. Ce sujet est plus répandu en Europe du nord (comme dans l'exemple français ci-dessus) qu'en Italie et plus fréquent dans l'art byzantin que dans celui de la Renaissance. Avec cette *Pietà*, Michel-Ange s'est approché de la tradition de son mécène français. Cependant, il a travaillé à une très grande échelle et a recouru au marbre plutôt qu'au bois peint ou à la pierre pour rendre la prodigieuse beauté classique du Christ et de sa mère, dont il exacerbe un chagrin digne et discret.

Nous nous focalisons souvent sur la Vierge dont le visage, selon les angles, est tour à tour empreint de tristesse, d'amour et de nostalgie. Le calme qu'elle exprime suggère une sérénité intérieure, car elle comprend qu'elle tient dans ses bras le fils de Dieu. De son attitude émane l'assurance que le Christ finira par triompher de la mort. Dans les faits, la tête de Marie est penchée en avant : elle évite notre regard et intériorise sa douleur. Sa dignité et sa résignation tranquilles sont évoquées par son regard baissé et par le geste de sa main droite, désignant son fils comme le véritable objet de notre contemplation.



CI-DESSUS. Détail du visage de la Vierge sur la *Pietà* de Michel-Ange.

À l'origine, dans l'ancienne basilique Saint-Pierre, la *Pietà* était éclairée par une douce lumière naturelle provenant des vitraux situés au-dessus d'elle. Le visage de la Vierge était plongé dans l'ombre tandis que le corps du Christ était entièrement illuminé. Cette lumière était censée figurer la seule chaleur encore présente dans la chair mourante. Marie présente son fils mort – notre espoir de rédemption et l'assurance de notre vie éternelle. Son regard et sa main ouverte attirent d'abord notre attention sur le Christ, puis sur la dépouille mortelle du cardinal, initialement enterré sous la dalle devant elle.



À GAUCHE. La *Pietà* de Michel-Ange, telle qu'elle est actuellement exposée dans la basilique Saint-Pierre de Rome.

EN BAS, À GAUCHE. Détail de la *Pietà* montrant l'unique signature de Michel-Ange, sur l'étole que la Vierge porte en travers de la poitrine.

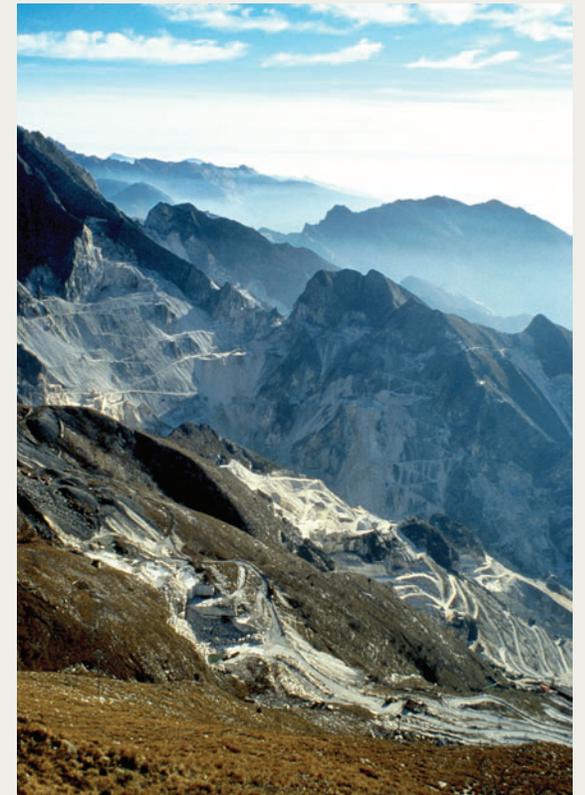
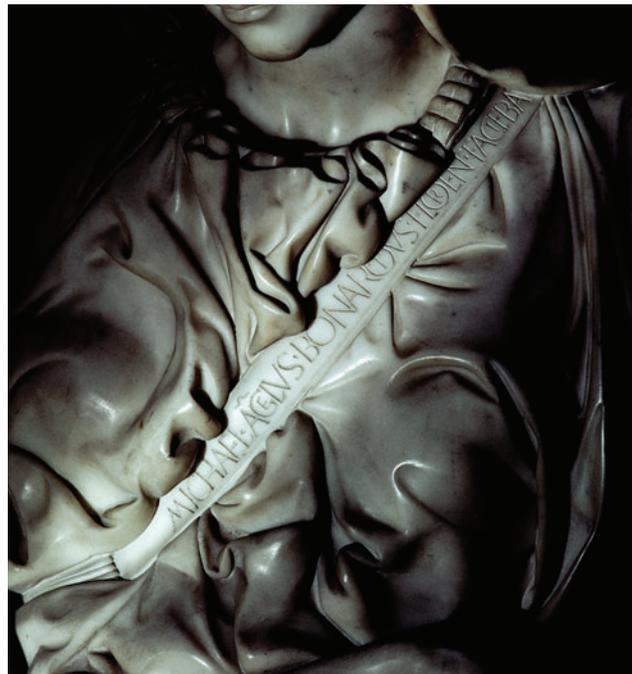
ANNEXES

1. Copie de la commande de la *Pietà* à Michel-Ange, signée par son garant, Jacopo Gallo, et datée du 26 août 1498. (Voir traduction p. 61).

2. Un sonnet de jeunesse de Michel-Ange, daté de la fin des années 1490 ou aux environs de 1512 – une attaque amère du bellicisme et du matérialisme de Rome et de la papauté. Curieusement, et en référence à sa façon de percevoir son exil, Michel-Ange signe en bas : « *Vostro miccclangiolo in Turchia* » (« Votre Michel-Ange en Turquie »). (Voir traduction p. 61).

Il s'agit d'un monument d'une grande éloquence, malgré son caractère funéraire, et porteur d'une image de dévotion très parlante – un *in-memoriam* privé nous incitant à réfléchir à notre propre mort. Malgré les déplacements dont elle a fait l'objet et la lumière crue à laquelle elle est aujourd'hui soumise, la *Pietà* reste l'une des sculptures les plus aimées de tous les temps.

Les biographes de Michel-Ange racontent comment il a signé son chef-d'œuvre sur l'étole que la Vierge porte en travers de la poitrine. À en croire la légende, l'artiste aurait surpris une conversation entre deux personnes en admiration devant son œuvre mais qui, hésitantes quant à son origine, en auraient attribué la paternité à un certain Gobbo de Milan. Furieux, Michel-Ange serait revenu sur les lieux le soir même pour y inscrire bien en évidence : « Ceci est l'œuvre de Michel-Ange Buonarroti » (traduction). En examinant l'étole de plus près, force est de constater qu'il ne s'agit en rien d'un ajout, mais que cette inscription fait partie intégrante de la sculpture. Néanmoins, cette petite histoire continue de ravir tous ceux qui l'entendent et la racontent. Bien qu'inventée de toutes pièces, elle demeure porteuse d'une vérité réelle concernant cette pièce unique, puisque cette signature illustre le geste le plus audacieux de Michel-Ange dans sa quête de reconnaissance, et que la *Pietà* est la seule œuvre qu'il ait jamais signée.



LES CARRIÈRES DE MARBRE

Malgré tout le marbre disponible à Rome, Michel-Ange s'est rendu à Carrare, en Toscane, pour trouver un bloc de marbre à sa convenance, d'une taille et d'une pureté exceptionnelles pour réaliser la *Pietà*. 25 ans plus tard, il se rappellera encore très précisément à quel endroit il a repéré le marbre. Désormais, à chaque nouvelle commande, Michel-Ange prendra l'habitude de se rendre dans cette carrière. Sur le plan économique comme sur le plan pratique, ce procédé n'apportait rien, et il pouvait même lui porter préjudice, ce qui arriva par exemple quand, après avoir passé des mois à extraire du marbre pour le tombeau de Jules II, il découvrit qu'en son absence, lassé d'attendre, le pape avait fait appel à un autre artiste pour réaliser sa commande.

Le plafond de la chapelle Sixtine

Au printemps 1508, Michel-Ange fut rappelé à Rome, non pour reprendre le travail sur le mausolée de Jules II comme il l'espérait, mais pour se consacrer à une tâche peu adaptée à un sculpteur : réaliser les fresques du plafond de la chapelle Sixtine. L'artiste eut beau arguer que la peinture « n'était pas son art », la volonté de l'impérial Jules II triompha. Ayant d'abord refusé la commande, Michel-Ange finit par l'accepter et par s'y consacrer avec un enthousiasme débordant.

De 1508 à 1512, Michel-Ange se confronta aux difficultés que présentait cette voûte irrégulière et humide. Cela n'eut d'autre effet que de libérer l'imagination de l'artiste. Il se mit à la tâche avec la furieuse concentration qu'on lui connaissait, au point de négliger sa santé et ses relations. Son père s'inquiétait : « Je trouve que tu en fais trop, et je crains que tu ne sois malade et mécontent. Tu ne réussiras pas si tu n'es pas heureux et en bonne santé. » Michel-Ange ne fit qu'aggraver les inquiétudes de son père en lui confiant qu'il n'avait plus d'argent, mais qu'il « devait encore vivre et payer son loyer ».

Malgré le temps passé dans l'atelier de Ghirlandaio, Michel-Ange restait relativement inexpérimenté en matière de fresques à grande échelle. Il s'assura donc de l'aide de nombre de ses compatriotes florentins, dont ses amis : Francesco Granacci et Giuliano Bugiardini, ainsi que du talentueux jeune peintre Aristotile da Sangallo. D'autres assistants furent chargés des questions techniques comme la construction des échafaudages et la préparation de la voûte. Au moins une douzaine de personnes travaillèrent ainsi dans la chapelle. Ils portaient de l'eau, éteignaient la chaux vive, écrasaient et préparaient les pigments de la peinture, nettoyaient les pinceaux et épinglaient les cartons d'esquisses. D'autres œuvraient aux côtés de Michel-Ange lui-même, peignant des figures mineures, des détails d'ornementation ou des décorations architecturales, mais l'artiste se réserva les fresques centrales et les personnages importants. Quand Condivi écrit que Michel-Ange acheva le travail en vingt mois « sans le secours de personne, même pour mouler ses pigments », il exagère donc ce qui reste une réalisation sans égale.

« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre », dit la Genèse, le premier livre de la Bible : ces mots résonnent de toute leur sacralité lorsque l'on contemple la plus grande œuvre d'art jamais réalisée. Comme les pyramides ou la grande muraille de Chine, la chapelle Sixtine fait naître en nous un sentiment d'émerveillement. Dans un siècle sans cesse bouleversé par les innovations technologiques, le plafond nous incite à contempler, frappés que nous sommes par la puissance créative et l'imagination d'un seul homme. Nul ayant franchi la porte pour se trouver sous l'immense voûte de la chapelle ne peut oublier cette expérience.

Pour peindre la vaste voûte, Michel-Ange a travaillé à l'envers. Il a commencé avec ce qu'il connaissait le mieux, l'état de péché de l'homme, pour remonter vers les scènes de la Création, où il devrait représenter le visage de Dieu. C'est également ainsi que le spectateur est censé voir la fresque (même si de nos jours, les visiteurs entrent par



À GAUCHE. La décoration de la chapelle Sixtine débuta en 1488 par les fresques latérales basses, exécutées par un groupe de peintres. Michel-Ange réalisa la voûte entre 1508 et 1512. Il l'acheva entre 1536 et 1541 avec le magistral *Jugement dernier*.

EN HAUT À DROITE. *Dieu créant Adam*, avant restauration.

EN BAS À DROITE. Après restauration.

À DROITE. « Cette œuvre, en vérité, reste la lumière de notre art... »
Georges Vasari



LA SYBILLE LYBIQUE

Dans un dessin préparatoire réalisé au fusain rouge pour la *Sybille lybique*, Michel-Ange étudie un modèle masculin dans une posture de torsion inconfortable. Ce petit croquis (environ 29 x 21 cm) montre comment l'artiste cherche à résoudre plusieurs problèmes, ainsi que le montrent les retouches sur le visage afin de le féminiser, tout comme l'importance donnée à l'orteil du pied gauche, détail discret qui suggère un manque d'équilibre. Trois essais furent réalisés pour dessiner le pied avec succès. Ainsi, il parvint au réalisme et à l'animation de cette silhouette, une parmi les 300 personnages du plafond de la chapelle Sixtine.



CAMPAGNE DE RÉNOVATION

Jusqu'à récemment, le plafond de la chapelle Sixtine était célèbre pour la densité et la diversité de ses personnages : Michel-Ange était avant tout reconnu comme un dessinateur, non comme un coloriste. Entre 1980 et 1990, le Vatican a lancé une campagne de restauration pour débarrasser l'œuvre de 500 ans de poussière et de vernis. Pour les visiteurs, les couleurs révélées furent une surprise, voire un véritable choc. Les tonalités brillantes et changeantes (*cangiante*) et les surprenantes juxtapositions créent l'équivalent d'un effet stéréophonique : elles facilitent la lecture de l'œuvre à la lumière du jour, ce dont on se rend mieux compte *in situ* que sur les reproductions.

la porte opposée, située sous le *Jugement dernier*). Le sens de lecture originel part de *L'Ivresse de Noé* pour remonter chronologiquement vers la *Création* et, par analogie, de notre condition de pécheurs vers le renouveau de la foi devant l'autel. En neuf scènes au total, Michel-Ange imagine le commencement du monde. Ce n'était pas la première représentation du sujet, mais, comme la *Cène* de Léonard de Vinci, l'œuvre est devenue canonique.

Les visiteurs éprouvent des difficultés à suivre le contenu narratif de la fresque, car les scènes de la Genèse constituent seulement l'épine dorsale d'une voûte où les personnages foisonnent. Plutôt que de « lire » le plafond dans son ordre chronologique, les spectateurs finissent par se tourner dans toutes les directions, car chacune représente une nouvelle et fascinante expérience. Vers le centre, on trouve la fameuse scène de la création d'Adam où l'impressionnante énergie de Dieu contraste avec la passivité d'Adam le regardant avec langueur. Les centimètres qui séparent leurs doigts constituent un bel exemple de suspension narrative et temporelle. Ce geste est le point central, quasi-magnétique, de toute la fresque. Il constitue sans doute l'image la plus connue de tous les temps.







À GAUCHE. Détail du plafond de la chapelle Sixtine : la création d'Ève.

CI-DESSOUS. À la luxuriance du jardin d'Éden, à gauche, Michel-Ange oppose le monde aride de l'exil, où Adam et Ève apparaissent vieillis en un instant.

ANNEXES

1. Le sonnet de Michel-Ange sur la réalisation du plafond de la chapelle Sixtine, avec en marge des autoportraits presque caricaturaux de l'artiste. Il conclut : « Je ne suis pas à ma place, et je ne suis pas peintre. » (Voir traduction p. 61).

2. Feuilles d'un petit carnet (*taccuino*) visible à l'Ashmolean Museum, à Oxford, renfermant des esquisses pour des figures de la chapelle Sixtine.

De part et d'autre des scènes de la Genèse, on trouve sept prophètes de l'Ancien Testament et cinq sibylles, ces oracles païennes de l'Antiquité. Ces grandes figures masculines et féminines sont assises sur des trônes de marbre, chacune assistée de deux compagnons (*genii*) qui les aident dans leurs tâches d'érudits : lire, écrire ou penser. Entre les scènes narratives, débordant fréquemment sur elles, on trouve vingt représentations de nus (*ignudi*) qui participent d'un ordre différent de celui des scènes de la Genèse et constituent des intermédiaires entre la narration et la décoration, le monde païen et le monde chrétien, la chair et l'esprit. Tout comme les statues de personnages trônant entre les cadres des scènes, les *ignudi* sont des corps en mouvement. Offrant des poses originales, ils paraissent disposés dans des attitudes naturelles, voire confortables ; pourtant, la plupart d'entre elles se révèlent physiquement impossibles.

L'artiste, ici, invente un répertoire qui servira de modèle pendant des siècles.

Dans les lunettes sont représentés les ancêtres du Christ, créant une continuité généalogique qui va de la Genèse et des prophètes et sibylles jusqu'aux vies de Moïse et de Jésus représentées dans les fresques murales antérieures. Pour finir, on trouve aux quatre coins de la voûte des représentations de triomphe sur l'oppression, servant comme préfigurations de l'Ancien Testament à la gloire du Christ.

Le plafond de la chapelle Sixtine représente de bien des façons un résumé de l'art de Michel-Ange, de la Renaissance et de la théologie catholique. Selon Goethe, « seul le plafond de la chapelle Sixtine peut donner une idée exacte de ce que l'homme est capable d'accomplir ». Michel-Ange n'avait que 37 ans lorsqu'il réalisa le plafond de la chapelle Sixtine. S'il était mort cette année-là, il serait déjà resté dans les mémoires comme un immense artiste, mais il avait encore cinquante-deux ans à vivre.



Une façade pour Saint-Laurent



CI-DESSUS. Filippo Bruneschelli construisit l'église de Saint-Laurent à Florence, mais la façade ne fut jamais achevée.

CI-DESSOUS. L'extraction et le transport de lourds blocs de marbre demeurent l'un des grands accomplissements techniques de la Renaissance et des époques précédentes.



Les goûts épicuriens de Léon X, nommé pape en 1513, le portaient vers la peinture, celle de Raphaël en particulier. Le pontife était conscient du talent prodigieux de Michel-Ange, mais il fallut l'entremise de son cousin, le cardinal Jules de Médicis – qui deviendra plus tard le pape Clément VII – pour qu'il emploie le sculpteur. En effet, lors de sa visite triomphale à Florence en 1515, il fut rappelé au pape qu'il manquait toujours une façade à l'église de Saint-Laurent, la paroisse de sa propre famille. Commander l'achèvement de l'église commencée par Filippo Bruneschelli serait un acte de piété filiale, un progrès architectural et un rappel permanent de la munificence des Médicis.

À 41 ans, Michel-Ange entama alors une carrière d'architecte. Les Médicis – ses patrons – pensaient lui faire réaliser « l'un des plus beaux monuments d'Italie ». Michel-Ange imaginait la façade comme « le miroir de toute l'architecture et de la sculpture italiennes », un bâtiment qui serait à la hauteur des plus grands monuments de l'Antiquité. Avec une assurance inébranlable, Michel-Ange se prépara donc à « domestiquer les montagnes » et à façonner ce qu'il envisageait déjà comme sa plus grande œuvre d'art et son ambition délirante était partagée par ses contemporains et ses commanditaires.



LE PAPE LÉON X (1475-1521)

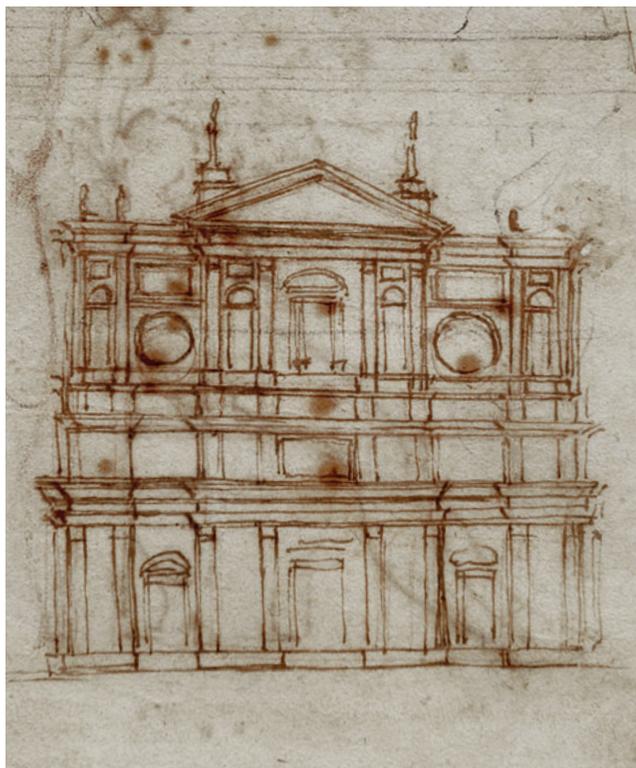
Jean de Médicis (au centre de ce portrait de Raphaël), était le deuxième fils de Laurent II de Médicis; il régna comme pontife de 1513 à 1521, et était le premier Florentin à avoir occupé cette charge. Suivant la tradition de sa famille, il fut un grand mécène. Michel-Ange, qui avait le même âge que lui et seulement trois ans de plus que le cardinal Jules de Médicis (le futur pape Clément VII, à gauche) passa deux ans (vers 1490-1492) avec ses deux futurs patrons quand ils vivaient dans la maison Médicis à Florence lorsqu'ils étaient adolescents. À droite, est représenté le cardinal Luigi de Rossi.

Inspiré par l'Antiquité romaine, Michel-Ange imagina une façade de marbre, ornée de douze colonnes monolithiques. Malgré son manque d'expérience dans le domaine de l'architecture, il fit extraire des carrières des Alpes des blocs de marbre de taille et dans des quantités sans pareilles depuis plus de mille ans. Pour descendre ces blocs géants, il utilisait des cordes et des palans, ainsi que des poutres de bois formant des traîneaux (méthode dite de la *lizzatura*); il organisait les moyens compliqués de transport; il localisait et empruntait un équipement coûteux et parfois défectueux; il travaillait dans des conditions climatiques difficiles, voire très hostiles, avec des hommes choisis pour leurs compétences, mais qui manquaient d'expérience. Michel-Ange sélectionnait et inspectait tout son matériel, gérait les cordes, les palans et les bateaux, marchandait avec les charretiers et faisait des esquisses préparatoires pour les détails les plus minimes et insignifiants, avant de retourner le papier pour y noter de nouveaux calculs, compter les boisseaux de grains, faire le brouillon d'une lettre ou composer un poème. De fait, il n'était pas seulement un génie créatif, mais aussi un homme d'affaires avisé, tout à fait capable de gérer tour à tour le sublime et le prosaïque.

L'extraction du marbre est un labeur intense dont la technique, le danger et les coûts se modifièrent très peu en quatre mille ans, depuis l'Égypte des Pharaons jusqu'à l'introduction des explosifs et du fil hélicoïdal au XIX^e siècle. Les 150 kilomètres qui séparaient les carrières des Alpes padouanes de Florence se révélaient marqués par les difficultés logistiques : les blocs étaient acheminés en traîneaux dans les vallées, tirés par des bœufs sur la plage, chargés sur un navire pour Pise, puis sur des barges le long de l'Arno jusqu'à Signa avant d'être à nouveau chargés sur des chars à bœufs jusqu'à Florence. Obtenir un seul bloc sans défaut était cher et exigeait beaucoup de temps : réunir tout le marbre nécessaire à la construction d'une façade pouvait donc sembler impossible.

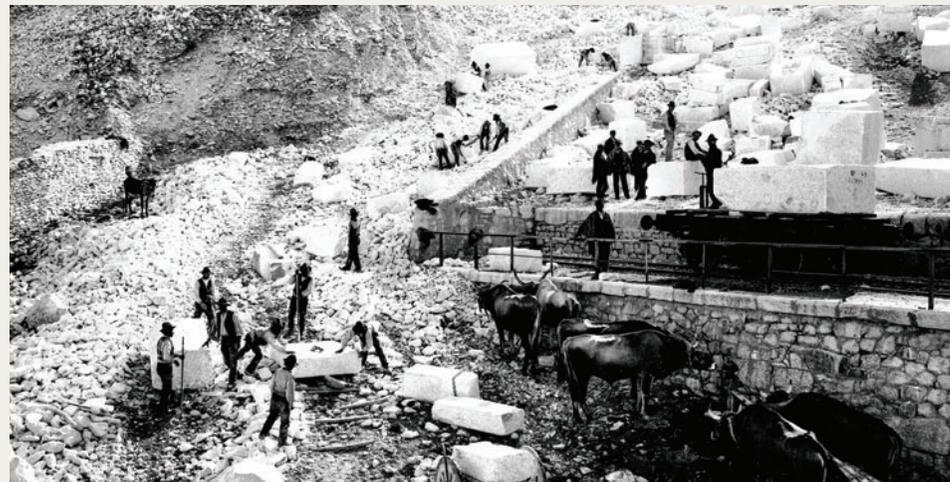
Alors même que les blocs arrivaient des lointaines carrières, le sort de la façade devint de plus en plus hasardeux. Les inquiétudes devant les frais croissants y jouèrent probablement un rôle, tout comme les revirements inattendus de l'Histoire. En effet, Laurent II de Médicis, petit-fils de Laurent « le Magnifique » et principal espoir de perpétuation de la lignée, mourut subitement en 1519. Le pape Léon X abandonna ses projets grandioses pour créer un mausolée familial plus modeste et moins coûteux. Michel-Ange fut amèrement déçu quand le pape annula son projet de façade en 1520.

Des tonnes de marbre avaient déjà été extraites et convoyées jusqu'à Florence. Dans les étroites rues de pierre brune, la façade imaginée par Michel-Ange aurait constitué un contraste vif, sinon violent, avec la cité médiévale. Malheureusement, aucun bloc ne fut mis en place. La façade reste aussi rustique que l'avait laissée Brunelleschi, avec sa maçonnerie irrégulière qui sert de perchoir aux pigeons. Bien qu'il n'ait jamais été réalisé, ce projet constitua un tremplin pour la carrière d'architecte de Michel-Ange.



LIZZATURA

On appelle *lizzatura* le procédé qui consiste à transporter les blocs de marbre grâce à des traîneaux rudimentaires (*lizze*), dont les patins glissaient sur des traverses de bois (*paratti*) le long des pentes escarpées des carrières. Des trous carrés étaient creusés dans la roche, tous les dix mètres : on y insérait de courts pieux en bois (*pirri*) où étaient accrochées des cordes destinées à contrôler la descente périlleuse. Les accidents fréquents étaient parfois mortels quand les cordes glissaient ou que les palans cassaient.



EN BAS, À GAUCHE. Esquisse préparatoire pour la façade de Saint-Laurent (*Casa Buonarroti*, Florence).

CI-DESSOUS. Maquette en bois de la façade imaginée par Michel-Ange.

ANNEXES

1. Menu pour trois repas, de la main de Michel-Ange, au verso d'une lettre de Bernardo Niccolini datée du 18 mars 1518. (Voir traduction p. 61).

2. Dessin de Michel-Ange de blocs de marbre extraits et prêts à être transportés vers Florence. Chaque bloc est représenté avec ses dimensions (hauteur, largeur, épaisseur), le nom des hommes chargés de les extraire (initiales dans les cercles) et la marque du notaire (S) qui confirme l'inventaire.

