

*EXCUSEZ DU PEU ! NOTES SUR LA RÉCEPTION DE LA 'PIETÀ
RONDANINI' DE MICHEL-ANGE*

Martial GUÉDRON

« Délivré d'un lourd et importun fardeau,
et détaché du monde, ô mon cher Seigneur,
vers toi je reviens épuisé comme une frêle barque
fuit l'horrible ouragan pour la paix retrouvée. »
Michel-Ange¹

Le plaisir particulier que suscitent certaines œuvres d'art semble tenir à ce que Roland Barthes a décrit comme « cette imperfection mystérieuse et souveraine, plus belle que l'art achevé », ce « tremblement du temps² » des grands génies, en leurs derniers feux. Ainsi en est-il de la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange. Parmi les rares documents qui s'y rapportent, figure une lettre datée du 11 juin 1564 adressée par Daniele da Volterra à Leonardo Buonarroti, neveu du sculpteur : « Je ne me souviens pas, note Daniele da Volterra, si, dans tout ce que j'ai écrit, j'ai inclus comment toute la journée du samedi précédant le dimanche du Carnaval, Michel-Ange a travaillé debout au corps du Christ de la Pietà³ ». Deux jours plus tard, soit le lundi 14 février 1564, l'état de santé de Michel-Ange paraît s'être considérablement détérioré. Étant donné qu'il est mort le vendredi 18 février, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans, ce marbre en ronde-bosse d'un mètre quatre-vingt-quinze de haut est bien sa toute dernière production.

Elle est également mentionnée dans l'inventaire des biens de Michel-Ange effectué juste après le décès de l'artiste par le notaire du Gouverneur

¹ « Scarco d'un'importuna e greve salma, / Signor mie caro, e dal mondo disciolto / Qual fragil legno, a te stanco rivolto / Da l'orribil procella in dolce calma », MICHEL-ANGE, *Sonnets*, trad. de Georges Ribemont-Dessaignes, Paris, Le Club français du Livre, 1961, p. 134-135.

² Roland BARTHES, « Chateaubriand : *Vie de Rancé* », *Œuvres complètes*, IV, *Livres, Textes, Entretiens, 1972-1976*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 57.

³ « Io non mi ricordo se in tutto quello scritto io messi come Michelangelo lavorò tutto il sabbato della domenica di Carnovale ; e lavorò in piedi, studiando sopra quel corpo della Pietà », cité dans Charles de TOLNAY, *Michelangelo*, t. 5, *The Final Period*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 154-155.

de Rome. Cette description sommaire évoque un groupe composé d'un Christ et d'une autre figure qui le surplombe, les deux personnages étant comme reliés l'un à l'autre, ébauchés et inachevés⁴. On précisera encore qu'à une date inconnue, un anonyme a gravé sur la base de la statue l'inscription toujours lisible aujourd'hui : *SS. [Santissima] PIETÀ DI MICHELANGELO BUONAROTA* _ le nom de « Rondanini » ayant été ajouté par la suite, lorsque elle a été placée au Palazzo Rondanini, qui fut l'ambassade de Russie au XIX^e siècle. Depuis le 20 décembre 1952, date de son acquisition par la ville de Milan, elle est conservée au Château Sforza, simplement posée sur l'autel romain de l'époque de Trajan où elle avait été placée dès 1904⁵.

Avec une constance qui n'a rien de surprenant, tous les commentateurs de cette œuvre ont été frappés par son aspect à peine ébauché, monolithique et finalement différent de celui des autres groupes sculptés de Michel-Ange. Pourtant, malgré cet aspect inachevé, et même si le notaire du Gouverneur de Rome paraît quant à lui avoir hésité, le personnage qui soutient le corps sans vie du Christ a longtemps été identifié avec la Vierge et donc, à la suite de Daniele da Volterra, les commentateurs se sont le plus souvent accordés pour considérer que ces deux personnages constituaient bien une Pietà⁶. Mais une Pietà qui résultait d'un processus de désagrégation à partir d'une première étape, sorte d'équivalent sculptural du chef-d'œuvre inconnu de Frenhofer dans la célèbre nouvelle de Balzac. Avec, comme un vestige surgit miraculeusement des décombres d'un monument en ruine, un bras droit musculeux et solitaire, fragment intact au modelé fort différent du reste du groupe, seul élément échappé à l'érosion qui devait suivre.

Plusieurs indices donnent à penser que lorsque Michel-Ange a entrepris ce groupe sculpté, soit vers 1552⁷, il avait en vue une œuvre d'un tout autre aspect que celui qu'elle présente aujourd'hui. Selon un *modus operandi* qui a fait couler

⁴ « *Un'altra statua principiata per un Cristo et un'altra figura di sopra, attaccate insieme, sbazzate ed no finite* » (*ibid.*).

⁵ Dans la monographie qu'elle lui a consacrée, Maria Teresa Fiorio décrit les étapes de la redécouverte de la Pietà, depuis son abandon dans le palais Rondanini jusqu'à sa restauration, achevée au printemps de l'année 2004. Elle rappelle que l'on a commencé à s'en préoccuper à partir de 1875, à l'occasion de la commémoration des cinq cents ans de la naissance de Michel-Ange ; Maria Teresa FIORIO, *La Pietà Rondanini*, Milan, Electa, 2004.

⁶ Le détail de la jambe nue de la figure qui soutient le corps du Christ, peu conforme à l'iconographie mariale, et le fait que le cadavre soit peut-être moins soutenu qu'en train d'être déposé, ont conduit certains exégètes à proposer des interprétations différentes ; voir Pierluigi LIA, *La Pietà Rondanini. Una lettura del mistero pasquale*, Milan, Ancora, 1999 ; John T. PAOLETTI, « The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest », *Artibus et Historiae*, 21, 2000, n° 42, p. 53-80.

⁷ Herbert VON EINEM, « Die Pietà im Dom zu Florenz », *Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek*, n° 6, Stuttgart, Reclam Verlag, 1956 ; Charles de TOLNAY, *Michelangelo: The Final Period*, *op. cit.*, p. 86-92 ; Alexander PERRIG, *Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee. Ein Beitrag zur Erforschung seines Alterswerke*, Berne, Francke Verlag, 1960, p. 56.

beaucoup d'encre, il travaillait parallèlement à une autre Pietà, celle du Duomo, à Florence, qu'il avait commencée à la fin des années 1540. Vasari nous apprend que vers la fin de l'année 1555, Michel-Ange fut subitement pris d'un accès de rage destructrice en raison de la mauvaise qualité de son marbre, qui était très dur et parcouru de multiples nœuds, mais aussi parce que ses aspirations étaient bien trop élevées pour être jamais satisfaites de ce qu'il faisait émerger de la pierre. En outre, toujours selon Vasari, sa colère avait été attisée par le serviteur de l'artiste, Francesco Amatore, dit Urbino, qui le pressait quotidiennement d'achever cette Pietà à un moment où il l'avait déjà prise en haine, en raison des difficultés techniques qu'elle lui occasionnait⁸. Si les principaux morceaux en ont ensuite été réajustés et restaurés par Tiberio Calcagni, un élève de l'impétueux sculpteur, la jambe gauche du Christ de la *Pietà du Duomo* reste définitivement manquante⁹.

Michel-Ange retourna ensuite à la *Pietà Rondanini* à laquelle, à partir de 1555-1560¹⁰, il fit subir une métamorphose si radicale qu'on pourrait, là aussi, parler de mutilation. De la première version, en effet, il ne subsiste plus que quelques traces, notamment dans la tête de la Vierge, et, comme on l'a rappelé, dans ce bras détaché du bloc principal, résidu insolite qui aurait facilement pu être abattu d'un coup de masse, mais dont la présence ajoute au caractère étrange de l'ensemble. La Vierge et le Christ ont donc été sculptés dans le volume de leur premier corps, ce qui, forcément, a conduit Michel-Ange à réduire leurs dimensions, à les redresser, à les incurver et à reculer le Christ au point de l'agglutiner à sa mère, ramenant le groupe à son état de bloc originel en élaguant toutes les parties saillantes.

Un superbe dessin à la sanguine conservé à l'Albertina, à Vienne, offre une parenté formelle assez frappante avec la *Pietà Rondanini*. Il représente un Christ mort, en position verticale, légèrement appuyé sur un sarcophage et soutenu par une figure drapée placée derrière lui. Pour certains auteurs, cette feuille permettrait de se faire une idée plus précise de l'aspect que devait avoir le corps du

⁸ Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1989, t. 9, p. 272.

⁹ Voir Leo STEINBERG, « Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg », *The Art Bulletin*, 50, 1968, n° 4, p. 343-353 ; Leo STEINBERG, « Michelangelo's Florentine Pietà: the Missing Leg twenty Years Later », *The Art Bulletin*, 71, 1989, n° 3, p. 480-505.

¹⁰ Pour Charles de Tolnay, la seconde version a été commencée en 1555. Perrig suggère la date de 1559, Baumgart et Nagel celle de 1560. Pour Nagel, Steinberg et Hartt, il faut cependant distinguer une dernière étape dans le travail de Michel-Ange sur la Rondanini. Voir Fritz BAUMGART, « Die Pietà Rondanini », *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 56, 1935, p. 44-56 ; Alexander NAGEL, « Observations on Michelangelo's late Pietà drawings and sculptures », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, 1996, p. 570 ; Leo STEINBERG, « The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietàs », dans Theodore BOWIE et Cornelia V. CHRISTENSON (dir.), *Studies in Erotic Art*, New York, Basic Books, 1970, p. 231-336 ; Frederick HARTT, *Michelangelo's Three Pietàs*, New York, Harry N. Abrams, 1975, p. 124-178.

Christ dans la première version de la *Rondanini*¹¹. Sa position actuelle, pratiquement verticale, doit inciter à une attention particulière. En effet, si l'on peut penser que la première intention de Michel-Ange était d'aborder la thématique de la Déposition ou de la Mise au tombeau, il est indiscutable qu'il a fini par donner au thème de la Pietà un traitement proche de la tradition de l'*imago Pietatis*, ces images de dévotion centrées sur la représentation du dieu mort, avec un effet visuel qui se rapproche des images de la Trinité, où l'on voit Dieu le Père tenir le corps brisé de son fils¹².

L'interprétation de la *Pietà Rondanini* se heurte donc à toutes sortes de difficultés qui ressortissent autant à l'histoire même de son élaboration qu'à son aspect protéiforme : travaillée, polie, abandonnée, reprise, ravinée et finalement interrompue brusquement au terme d'une période qui aura couvert une dizaine d'années, on comprend aisément qu'elle ait fait couler beaucoup d'encre, en particulier sur l'inévitable question du *non finito*.

La proportion des statues laissées inachevées par Michel-Ange tranche nettement, on le sait, avec la production habituelle des sculpteurs de la Renaissance¹³. Il semble donc un peu court de n'y voir que la conséquence d'une suite de circonstances malheureuses plus ou moins liées à une existence erratique, à l'abondance des commandes, voire à l'inconstance des commanditaires. En même temps, affirmer que cette propension à l'inachèvement procède d'un conflit insurmontable entre l'esprit et la matière, ou, plus précisément, entre des aspirations spirituelles essentiellement chrétiennes et la nécessité de leur donner une forme « païenne » à travers des corps de marbre monumentaux, ne paraît guère plus satisfaisant¹⁴. Dès la Renaissance, des

11 Michele de BENEDETTI, « Il cosiddetto "non finito" di Michelangelo e la sua ultima Pietà », *Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura*, 113, 1951, n° 673, p. 98-108 ; Bruno MANTUA, « Il primo Cristo della Pietà Rondanini », *Bollettino d'arte*, 58, 1973, p. 199-210. Comme décidément rien n'est très clair dans cette affaire, des travaux plus récents tendent plutôt à dater le dessin de l'Albertina des années 1530-1536 et à souligner que le détail de la figure drapée soutenant le corps du Christ est fort probablement un ajout tardif qui n'est pas de la main du même artiste : voir Achim GNANN, *The Era of Michelangelo. Masterpieces from the Albertina*, Vienne-Milan, Albertina-Mondadori-Electa, 2004, n° 78.

12 Voir Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. de Fortunato Israël, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 35-98.

13 Pour une mise au point, voir Juergen SCHULZ, « Michelangelo's Unfinished Works », *The Art Bulletin*, 57, 1975, n° 3, p. 366-373. Sur l'inachèvement de la *Rondanini*, voir Frédéric HARTT, *Michelangelo. The Complete sculpture*, New York, Harry N. Abrams, 1968, p. 290-300 ; Robert LIEBERT, *Michelangelo, a Psychoanalytic Study of his Life and Images*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 409-415.

14 On aura reconnu l'héritage des considérations de Hegel sur la sculpture, un art où, comme le dit à peu près le philosophe, l'esprit donne une image de lui-même à travers une chose purement matérielle, et dont le contenu ne peut, par conséquent, être le spirituel comme tel, mais le spirituel qui commence à prendre conscience de soi dans un autre lui-même, autrement dit dans le corps. Cela dit, comme l'atteste par exemple la célèbre lettre de l'Arétin adressée à Michel-Ange en novembre 1545 à propos du *Jugement Dernier*, cette dualité avait été soulignée dès la Renaissance et elle n'impliquait pas exclusivement la sculpture. Dans le prolongement des considérations d'Hegel, voir Henry THODE, *Michelangelo, kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin, G. Grote,

théoriciens avaient suggéré que l'artiste en proie à l'inspiration exprimait plus spontanément sa pensée en quelques coups ou en quelques touches, alors qu'il risquait de l'affaiblir quand il devait faire l'effort de passer à l'œuvre achevée. Que la richesse d'interprétation d'une esquisse puisse être plus grande que celle d'une composition menée à son terme est une idée qui s'est donc manifestée bien avant les années romantiques. Ainsi, pour Vasari, l'état d'inachèvement des statues réalisées par Michel-Ange pendant ses années de maturité s'expliquait par l'élévation de ses conceptions et un sentiment d'insatisfaction dû au travail régulier et laborieux sur un matériau souvent rétif¹⁵. Pourtant, les critères qui nous font aujourd'hui apprécier des figures fragmentaires comme des œuvres d'art à part entière étaient loin d'être toujours partagés par les hommes de la Renaissance – n'oublions pas qu'il a fallu attendre le XIX^e siècle pour que l'inachevé et la brisure soient élevés au rang de catégorie esthétique. Parmi les différents auteurs qui ont participé à cette promotion, il convient bien sûr de mentionner John Ruskin qui, en 1849, s'en prenant à ce qu'il appelait la « vile manufacture », glorifiait le coup de ciseau comme expression de l'énergie et de la sensibilité personnelle de l'artiste :

Je ne saurais trop le répéter, ce n'est pas une sculpture grossière, ce n'est pas une sculpture bavochée, qui nécessairement est mauvaise, mais c'est une sculpture froide – l'apparence d'une peine également répartie – la tranquillité paisible, partout identique d'un travail apathique – la régularité de la charrue dans le champ uni. Le froid sera dans un travail fini plus sensible encore que dans un autre – les hommes se refroidissent et se lassent au fur et à mesure qu'ils complètent: si c'est le poli qui doit produire la perfection, et si elle ne se peut atteindre qu'à l'aide du papier de verre, mieux vaut s'en remettre tout de suite au tour mécanique¹⁶.

L'on a peine à croire qu'écrivant ces lignes, Ruskin n'ait pas songé à Michel-Ange ; moins d'une vingtaine d'années plus tôt, Delacroix évoquait déjà, à propos des *Esclaves*, « cette fougue extraordinaire » qui portait le sculpteur florentin « à laisser toujours dans ses marbres quelque chose d'incomplet¹⁷ ». Cependant, tout comme il est nécessaire de distinguer les conceptions de Vasari de celles de Michel-Ange, il s'avère utile de placer

1908-2013, vol. 1, p. 91-92 ; Carl JUSTI, *Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, 2. Aufl., Berlin, G. Grote, 1922, p. 382.

15 Giorgio VASARI, *op. cit.*, t. 9, p. 272. Voir Paola BAROCCHI, « Finito e non finito nella critica vasariana », *Arte Antica e Moderna*, 1, 1958, p. 221-235 ; André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1959, p. 328.

16 John RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*, trad. de G. Elwall, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980, p. 178. Sur cette question, voir Edgar WIND, « La mécanisation de l'art », dans *Art et Anarchie*, trad. de P.-E. Dautzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 96-97.

17 Eugène DELACROIX, « Michel-Ange », *Revue de Paris*, 1830, t. 15, p. 41 sq., et t. 16, p. 165 sq., repris dans *Écrits sur l'art*, Paris, Séguier, 1988, p. 107.

l'inachèvement du *Saint Mathieu* ou des *Esclaves* sur un plan différent de celui de la *Rondanini*. Cette dernière, en effet, nous est parvenue comme inachevée dans son inachèvement. Si elle se présente à nous dans l'état qui est le sien aujourd'hui, c'est bien, en premier lieu, parce que la maladie et la mort ont brutalement interrompu son développement. Or, comme l'atteste Vasari, Michel-Ange, peut-être plus que tout autre, refusait fermement de montrer ses œuvres lors de leur phase d'élaboration ; une exigence bien connue et reprise dans certains textes fondamentaux qui se rattachent au genre des « Vies » d'artistes : une cinquantaine d'années après la mort de Michel-Ange, Karel Van Mander répétait que jamais celui-ci n'aurait admis que l'on pût voir une de ses compositions lorsqu'il la considérait comme inachevée¹⁸. Quoi qu'il en soit, l'inachèvement de la *Rondanini* a moins été attribué à la fatigue, à la lassitude, ou tout simplement à l'épuisement du vieux sculpteur, ni même aux difficultés techniques qu'avaient pu entraîner les modifications radicales opérées par rapport à la première version, qu'à la quête passionnée d'une expressivité d'autant plus intense que, selon une tradition dont l'origine demeure assez obscure, Michel-Ange destinait l'œuvre à sa propre sépulture¹⁹.

Comme tous les artistes exceptionnels, Michel-Ange n'a pas été épargné par les récits légendaires et les pures affabulations autour de sa vie²⁰. Les nombreuses allusions à cette énergie farouche et hardie dont le vieux maître, selon différents témoignages plus ou moins crédibles, était encore animé à la veille de sa mort²¹, n'y ont pas peu contribué. Mais les multiples interprétations qui ont été proposées de sa toute dernière œuvre ont surtout été conditionnées par le contexte particulier dans lequel elle a été redécouverte : le fait de lui avoir accordé la valeur d'un accomplissement suprême apparaît en effet indissociable d'un des grands mythes de la modernité, la quête d'une perfection inaccessible transcendant la simple visibilité²².

Il n'est pas indifférent que les dernières œuvres de Michel-Ange aient commencé à être réévaluées au cours des premières années du XX^e siècle,

¹⁸ Giorgio VASARI, *op. cit.*, t. 9, p. 303 ; Karel VAN MANDER, *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, éd. de Véronique Gérard-Powell, Paris, Les Belles Lettres, 2002, vol. 2, p. 159. Voir Leo STEINBERG, « The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietàs », *op. cit.*, p. 252.

¹⁹ Voir Paula CARABELL, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *Res*, 32, 1997, p. 83 sq. ; John T. PAOLETTI, « The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest », *op. cit.*, p. 53 sq.

²⁰ Delacroix rapporte une légende selon laquelle, en son grand âge, le sculpteur était devenu aveugle et palpat les statues « pour se rappeler encore les idées de la beauté ». Voir Eugène DELACROIX, « Michel-Ange », *op. cit.*, p. 124.

²¹ Blaise de VIGENÈRE, *La Renaissance du regard. Textes sur l'art*, éd. de Richard Crescenzo, Paris, ENSB-A, 1999, p. 189-190.

²² Hans BELTING, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 263.

dans un contexte fortement marqué par les mouvements d'avant-garde, en particulier par l'expressionnisme. Sans que cela puisse être imputé au hasard, le premier historien d'art à avoir manifesté un intérêt profond pour la *Pietà Rondanini* a été Wilhelm Worringer, théoricien de l'abstraction et grand promoteur de la redécouverte du gothique, dont il voulait faire l'expression la plus profonde et la plus inaliénable de l'âme nordique²³. Dès 1909, Worringer interprétait la *Rondanini* comme une œuvre pathétique marquée par des similitudes avec l'élan vertical et la « transcendance » du gothique²⁴. Frappé de ce que les personnages ébauchés par Michel-Ange semblent à peine émerger du bloc dont ils sont issus et que leurs bras demeurent étroitement soudés au corps, Worringer y décelait le principe de la clôture de la forme dont il faisait un des traits essentiels des statues archaïques. Selon lui, aucune sculpture de Michel-Ange ne traduisait aussi bien l'effort impuissant des figures à vouloir se libérer de la gangue qui les emprisonnait, une interprétation caractéristique de ce qu'on a appelé par la suite une « histoire de l'art expressionniste²⁵ ».

En 1911, dans un court texte consacré au peintre de la Sixtine, Georg Simmel revenait sur les questions soulevées par Worringer, notamment celle du dualisme entre la pesanteur physique du corps et les élans de l'âme en conflit avec cette pesanteur : pourquoi, se demandait-il, la référence au gothique semblait-elle à ce point inévitable, y compris lorsqu'on analysait les œuvres d'un des plus remarquables représentants de la Renaissance italienne ? Et surtout, à quelle spécificité du gothique cherchait-on à les rattacher ? Simmel, plutôt clairvoyant quant aux motivations profondes de Worringer, voyait bien que c'était à celle du gothique « nordique », qui, « dans l'étirement, la sveltesse exagérée, la pliure et la torsion artificielles, fait de la forme du corps le pur symbole de la fuite vers une hauteur suprasensible, tendant à dissoudre la substance naturelle au profit du spirituel²⁶ ». Cependant, si la *Rondanini* était une œuvre ultime, c'était aussi parce qu'elle avait dépassé ces tensions et ce dualisme :

Dans la *Pietà Rondanini*, la violence, le mouvement qui s'oppose, la lutte, ont complètement disparu ; il n'y a pour ainsi dire plus de matière contre laquelle l'âme aurait à se défendre. [...] Le combat est abandonné, sans victoire et sans conciliation. L'âme, libérée du poids du corps, n'a pas amorcé sa course victorieuse vers le transcendant, mais elle s'est effondrée

²³ Voir Éric MICHAUD, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, p. 69-70 et p. 78-79.

²⁴ Wilhelm WORRINGER, « Die Pietà Rondanini », *Kunst und Künstler*, 7, 1909, p. 355-359.

²⁵ Udo KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte, der Weg einer Wissenschaft*, Francfort s/Main, Ullstein, 1981, p. 350 sq.

²⁶ Georg SIMMEL, *Michel-Ange et Rodin*, trad. et éd. de Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 1996, p. 17. Sur les liens entre Simmel et Worringer, voir William WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, trad. d'Emmanuel Martineau et éd. de Dora Vallier, Paris, Éditions Klincksieck, 1978 (préface à l'édition de 1948, p. 151-155).

au seuil de ce dernier. C'est l'œuvre la plus révélatrice et la plus tragique de Michel-Ange, qui scelle son incapacité à parvenir à la libération par la voie de la création artistique centrée sur l'intuition des sens²⁷.

Et le philosophe berlinois ne manquait pas de retrouver l'expression de ce sentiment d'impuissance dans les derniers poèmes de l'artiste.

En 1934, la parution d'un article fondateur de Charles de Tolnay accompagné de reproductions photographiques de qualité, focalisa l'attention des spécialistes de Michel-Ange sur sa dernière Pietà²⁸. Mais les clichés en noir et blanc, conjugués aux effets de la patine, ne faisaient qu'accentuer les parentés formelles qu'elle leur paraissait offrir avec les statues-colonnes érodées par le temps qu'ils admiraient aux portails des cathédrales gothiques. Aussi, pour une part non négligeable, leurs analyses restaient-elles redevables des interprétations expressionnistes de leurs prédécesseurs²⁹. Fondant ses démonstrations sur des comparaisons entre la *Rondanini* et d'autres œuvres de la dernière période du maître, Fritz Baumgart y vit l'empreinte de la sculpture médiévale germanique et crut bon d'appuyer ses dires sur une reconstitution en terre cuite de la première version, reconstitution qu'Arno Breker, le sculpteur préféré de Hitler, avait réalisée en suivant ses indications³⁰. Par la suite, Herbert von Einem³¹, Dagobert Frey³² et Kenneth Clark y décelaient à leur tour des allusions au gothique :

Dans l'humilité de ses dernières années, écrivait Kenneth Clark, [Michel-Ange] a supprimé tout ce qui pouvait suggérer l'orgueil du corps, au point de retrouver les formes blotties d'une sculpture en bois gothique. Il a même éliminé le torse car un dessin nous laisse supposer que le bras droit, aujourd'hui curieusement isolé, était autrefois relié au corps. Et le sacrifice de cette forme qui avait été pour lui, durant plus de soixante ans, le moyen de communiquer ses convictions les plus intimes, donne à ce tronc mutilé un accent incomparable³³.

27 Georg SIMMEL, *Michel-Ange et Rodin*, *op. cit.*, p. 50-51.

28 Charles de TOLNAY, « Michelangelo's Rondanini Pietà », *The Burlington Magazine*, 65, 1934, p. 146-157.

29 Dès 1928, étaient publiées, à titre posthume, les conférences que l'historien d'art Max Dvorák avait données à l'Université de Vienne, où Charles de Tolnay était son élève. Dvorák avait proposé une réévaluation de l'ensemble des œuvres de la dernière période de Michel-Ange. Son bref commentaire de la *Pietà Rondanini* témoigne d'une forte attirance pour l'expressionnisme ; voir Max DVORÁK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, Munich, Piper, 1927-1928, t. 2, p. 140 et *passim*.

30 Fritz BAUMGART, « Die Pietà Rondanini », *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 56, 1935, p. 44-56.

31 Herbert von EINEM, « Bemerkungen zur Florentiner Pietà Michelangelos », *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 61, 1940, p. 77-79.

32 Dagobert FREY, « Die Pietà-Rondanini und Rembrandt Drei Kreuze », dans *Kunstgeschichtliche Studien für H. Kaufmann*, Berlin, G. Mann, 1956, p. 208-332.

33 Kenneth CLARK, *Le Nu*, Paris, Hachette, 1969, t. 2, p. 61-63.

Le goût pour le caractère évocateur de la statuaire des cathédrales a donc interféré dans les interprétations de la toute dernière œuvre de Michel-Ange. Un goût indissociable de la nouvelle approche de la sculpture qui a émergé lorsqu'on a commencé à accepter que les fragments de Rodin puissent être regardés comme un tout³⁴.

L'absence de bras, qui donne à la fois aux figures un aspect de noyau d'énergie et un caractère monolithique, n'avait jamais été autant admirée que depuis la fin du XIX^e siècle. Dans le sillage de Medardo Rosso, de Rodin ou de Matisse, l'esquisse modelée, avec ce qu'elle supposait de rugosité des surfaces, de lignes indéfinies, de fragmentation du corps, était maintenant élevée au rang d'œuvre finie³⁵. Les mots d'Alberto Giacometti sont éloquentes :

Aucune sculpture ne détrône jamais une autre. Une sculpture n'est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse. Elle ne peut être ni finie, ni parfaite. La question ne se pose même pas. Pour Michel-Ange, avec la *Pietà Rondanini*, sa dernière sculpture, tout recommence. Et pendant mille ans Michel-Ange aurait pu continuer à sculpter des Pietàs sans se répéter, sans revenir en arrière, sans jamais rien finir, allant toujours plus loin. Rodin aussi³⁶.

En cette période fascinée par l'incursion du hasard, de l'accidentel et de l'hybridation au sein même de l'activité créatrice, la *Rondanini* avait tout pour devenir l'œuvre la plus remarquable de Michel-Ange. Le point de vue d'Henri Moore est, sur ce point, aussi instructif que celui de Giacometti. Moore déclara qu'il prisait par-dessus tout le contraste entre les zones les plus abouties – le bras rescapé et les jambes du Christ – et celles qui étaient à peine ébauchées. Pour lui, la partie inférieure présentait la perfection formelle de l'art renaissant, tandis que la partie supérieure était d'esprit gothique. Ce qui, à ses yeux, donnait un caractère exceptionnel à cette sculpture : elle échappait entièrement aux arguments de tous ceux qui pouvaient encore soutenir qu'une œuvre n'est belle qu'en raison de son homogénéité stylistique³⁷.

Parce qu'elle allie des formes indéterminées et hétérogènes, qu'elle incorpore des fragments plus anciens et qu'elle laisse paraître la trace de l'outil

³⁴ Leo STEINBERG, *Le retour de Rodin*, Paris, Macula, 1991, p. 59. Rappelons que d'après le témoignage de Léonce Bénédict, Rodin avait coutume de dire, après Diderot, que ce qu'il y avait de plus beau qu'une belle chose, c'était la ruine d'une belle chose ; voir Auguste RODIN, *Les Cathédrales de France*, Paris, A. Colin, nouv. éd. 1931, p. VII.

³⁵ Rosalind KRAUSS, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithsonian*, Paris, Macula, 1997, p. 37-44.

³⁶ Alberto GIACOMETTI, « La voiture démythifiée (réponse à la question "Quels rapports existe-t-il entre l'art de la sculpture et la beauté d'une œuvre finie ?") », *Arts*, n° 639, 9-15 oct. 1957, p. 1-4, repris dans *Écrits*, éd. de Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris, Hermann, 1990, p. 79-80.

³⁷ Henry MOORE, « L'ultima Pietà di Michelangelo », *Arte figurativa*, 14, 1966, p. 45.

sur une grande partie du bloc, la *Pietà Rondanini* a captivé le regard contemporain – celui des artistes, autant que celui des critiques ou des historiens d’art³⁸. Que Michel-Ange ait pu changer d’avis en cours d’exécution n’a rien de très surprenant : bien avant d’entreprendre cette œuvre, il avait été coutumier du fait, tant dans ses sculptures, que dans ses peintures ou ses projets architecturaux. Plusieurs de ses statues portent ainsi les stigmates de ses repentirs. Mais aucune d’elle ne donne à ce point l’illusion au spectateur de pouvoir ressaisir ce que Michel-Ange, on l’a dit, refusait à ses contemporains : l’intimité de la gestation, le cœur du processus créateur ; illusion à l’origine d’une confusion analytique entre la phénoménologie du geste artistique et celle de sa contemplation³⁹.

³⁸ L’irrégularité des surfaces, qui paraît avec beaucoup plus d’éclat encore après le nettoyage de la statue, n’a fait que renforcer les convictions de ceux qui y voient la marque de l’énergie créatrice du vieux sculpteur, une énergie dictée par une quête spirituelle extrême jusqu’en ses derniers instants.

³⁹ Mikhaïl Bakhtine a parlé de « l’empirisme subjectif » qui consiste à « dissoudre les œuvres dans les états psychiques que ressentent ceux qui les produisent ou qui les perçoivent » ; voir Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 34-35.