

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE TECHNOLOGIQUE DE L'ART

Actes de journées d'étude
de la composante de recherche Préservation des biens culturels
sous la direction de Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier

RÉCIT DE L'INACHÈVEMENT : LA RÉCEPTION DU
NON FINITO DE MICHEL-ANGE AU XIX^e SIÈCLE

SARA VITACCA

Pour citer cet article

Sara Vitacca, « Récit de l'inachèvement : la réception du *non finito* de Michel-Ange au XIX^e siècle », dans Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), *Contribution à une histoire technologique de l'art*, actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC, Paris, INHA, site de l'HiCSA, mis en ligne en septembre 2018, p. 157-171.

RÉCIT DE L'INACHÈVEMENT : LA RÉCEPTION DU *NON FINITO* DE MICHEL-ANGE AU XIX^e SIÈCLE

SARA VITACCA

Résumé

Au XIX^e siècle, le non finito, le caractère inachevé de la sculpture de Michel-Ange est positivement reconsidéré : il fait l'objet d'un intérêt critique accru et il inspire aux artistes de nouvelles solutions plastiques, des formes de création modernes. Nous souhaitons explorer les croisements qui s'instaurent entre la remise au jour d'un goût pour les figures ébauchées de Michel-Ange et l'élaboration d'un projet esthétique plus large, où la poétique de l'inachèvement et du « fragment » romantique s'installe au cœur du processus créatif et du discours sur la modernité, ainsi que le montre le cas éclatant d'Auguste Rodin. Il s'agira ainsi de montrer que le véritable pouvoir du non finito réside essentiellement dans sa fonction de forme ouverte, de force créatrice qui stimule l'imagination du spectateur et alimente sans cesse la réflexion autour du processus créatif, au fil du temps, des discours et des regards.

1. Introduction

Giorgio Vasari, décrivant la statue de la *Vierge à l'Enfant* sculptée par Michel-Ange pour la Chapelle des Médicis à Florence, s'intéresse à l'aspect non fini de la sculpture, sur laquelle s'aperçoivent encore les traces laissées par le ciseau sur la surface brute de la pierre¹. Dans la tentative d'expliquer les raisons d'un tel inachèvement, il affirme que dans son état ébauché, dans son imperfection apparente, la statue laisse deviner la perfection qu'elle aurait pu atteindre si elle avait été achevée.

Trois siècles plus tard, vers 1850, cette même *Vierge à l'Enfant* apparaît dans le célèbre tableau d'Eugène Delacroix, Michel-Ange dans son atelier, où le maître italien, méditant à côté de ses statues non finies, est saisi dans le vif de son processus créatif².



Fig. 1. Eugène Delacroix, *Michel-Ange dans son Atelier*, 1850, huile sur toile 41 × 22cm, Montpellier, Musée Fabre ©photo Musée Fabre / RMN

- 1 Michel-Ange, *Vierge à l'enfant*, 1521-1534, marbre, 267 cm, Florence, Sagrestie Nouvelle de l'Eglise Saint Laurent.
- 2 C. de Tolnay, « Michel-Ange dans son atelier par Delacroix », *Gazette des Beaux Arts*, 59, 1962, p. 43- 52; S. Gramatzki, « Selbstvergewisserung der ästhetischen Moderne. Eugène Delacroix, die Renaissance und Michelangelo » dans *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung*, Grazia Dolores Folliero-Metz et Susanne Gramatzki (éd.), Frankfurt, Peter Lang, 2013

Cette image mythifiée du créateur prolonge alors la réflexion entamée au ^{xvi}^e siècle par Vasari autour de l'un des aspects les plus ambigus de l'art de Michel-Ange : le *non finito* de ses créations. Ici, nous proposons quelques réflexions autour d'une « réception active » de ce phénomène au ^{xix}^e siècle. Nous souhaitons explorer les croisements qui s'instaurent entre la remise au jour d'un goût pour les figures ébauchées de Michel-Ange et l'élaboration d'un projet esthétique plus large, où la poétique de l'inachèvement et du « fragment » romantique, forme idéale de la création moderne, s'installe au cœur de la production artistique. Cela permettra de voir qu'au ^{xix}^e siècle la réception du *non finito* fonctionne elle-même comme un « processus créatif » qui engendre de nouvelles formes d'expression artistique.

2. Regards croisés sur le *non finito* : de l'image de l'artiste à la sculpture « picturale »

On parle habituellement de *non finito* pour indiquer les statues que Michel-Ange aurait laissé -volontairement ou involontairement- inachevées, incomplètes : les œuvres qui permettent encore d'apercevoir les traces du ciseau, les « divinations de la main », pour reprendre une expression d'Henri Focillon, que l'artiste imprime sur la surface de la pierre³.

Michel-Ange ne fut pas le premier artiste à avoir laissé ses statues inachevées, c'est néanmoins pour lui que l'expression *non finito* est forgée à la Renaissance et c'est essentiellement à lui qu'elle est associée jusqu'au ^{xix}^e siècle. Au fil du temps, les interprétations les plus diverses sont proposées pour saisir ce phénomène, alimentant un débat tout aussi inachevé que les sculptures de l'artiste⁴. Défiant le spectateur à pénétrer dans les recoins les plus intimes de la création, le *non finito* de Michel-Ange engendre un processus de réception actif de l'œuvre en question. Tout en mettant en évidence un manque, une absence, l'inachèvement de la statue invite à suivre les traces du travail de l'artiste, à parfaire par le pouvoir de l'imagination, la forme incomplète. Il

³ Henri Focillon, *Vies des formes*, Paris, PUF, 1981, p. 115, « Eloge de la main ».

⁴ Sur les interprétations du *non finito* dans l'art de Michel-Ange voir surtout Joseph Gantner, « Il Problema del « non finito » in Leonardo, Michelangelo e Rodin », *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, 24, 1955, p. 47-61; Juergen Schulz, « Michelangelo's Unfinished Works », *The Art Bulletin*, 57, n. 3 septembre 1975, p. 366-373; Simona Cohen, « Some Aspects of Michelangelo's Creative Process », *Artibus et Historiae*, 37, 1998, p. 43-63; Paula Carabell, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *Anthropology and Aesthetics*, 3, 1997, p. 83-107. Sur la réception du *non finito* de Michel-Ange au ^{xix}^e siècle voir également Silke Schauder, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique*, 104, 2008, p. 173-190.

permet d'élaborer un discours à l'essence *poïétique*, qui a pour sujet et pour matière l'art en train de se faire.

À la Renaissance, Vasari propose alors l'idée de la perfection présente en puissance dans l'imperfection de l'ébauche, mais il considère également des contingences purement factuelles et matérielles qui expliqueraient le choix de Michel-Ange d'abandonner ses travaux en cours de réalisation. Condivi, biographe « autorisé » de l'artiste, affirme que l'excessif souci de perfection du maître empêche l'artiste de terminer ses travaux, qui n'atteindraient jamais l'élévation du *concetto* divin aperçu dans son intellect. Au *xvii^e* et au *xviii^e* siècles, peu d'approches critiques véritablement originales abordent cette question : dévalorisé, le non fini de Michel-Ange est considéré comme le symptôme d'une imagination baroque et capricieuse, vouée à l'échec.

Les interprétations du *non finito* de Michel-Ange élaborées au *xix^e* siècle explorent en revanche des perspectives originales. À cette époque, l'intérêt porté à l'inachèvement de l'œuvre s'accompagne d'une réflexion renouvelée autour du processus créatif et de la figure de l'artiste, dont Balzac et Zola proposent des exemples éclairants dans leurs romans respectifs. Ce n'est donc pas un hasard si c'est à la période romantique, qui fait de l'inachèvement une forme idéale pour exprimer l'ambition de son projet esthétique, que l'on assiste à une remise au jour du goût pour la forme non finie des créations de Michel-Ange.

D'une part, le *topos* du maître ancien qui n'achève pas ses œuvres nourrit la construction de l'image de l'artiste moderne. La figure de Michel-Ange est alors souvent convoquée par les artistes qui cherchent une image emblématique du créateur, confronté à la tâche titanesque de dompter la matière. Les peintres le représentent souvent dans l'intimité de son atelier, dans le moment du trouble face à l'incapacité d'achever ses travaux. Dans le tableau de Delacroix, Michel-Ange assume la pose typique du penseur pris dans un moment de pause du travail, entouré par ses sculptures *non fines*. Dans *Michel-Ange visité par Jules II* d'Alexandre Cabanel, le peintre introduit plutôt le spectateur dans un atelier qui ressemble au « musée imaginaire » de l'art de Michel-Ange⁵. Des projets réalisés à des époques différentes, qui n'auraient jamais pu être rassemblés dans une même spatialité s'y trouvent réunis. Inachevés, en cours de réalisation ou abandonnés, ils condensent dans une unique image l'« œuvre » du maître, conçue comme un travail *en cours*, un tout organique en perpétuelle transformation.

5 Alexandre Cabanel, *Michel-Ange dans son atelier reçoit la visite du Pape Jules II*, 1859, huile sur toile, 43 × 75 cm, Musée Goupil, Bordeaux.

D'autre part, au-delà de la représentation idéalisée de l'artiste confronté à l'inachèvement de ses créations, des jugements d'ordre critique et esthétique contribuent à la remise au jour d'un goût pour le *non finito* dans la sculpture. Au XIX^e siècle, l'art de la statuaire est accusé de ne pas stimuler l'imagination, de ne pas évoquer les affectations de l'âme comme le fait la peinture. La sculpture académique, trop « finie », trop polie, serait tout particulièrement incapable de stimuler la projection spirituelle du spectateur dans l'œuvre ou de suggérer le sentiment de la vie qui coule sous la pierre : elle évoquerait davantage l'idée d'un art mort et inanimé.

En revanche, le *non finito* de Michel-Ange évoque aux critiques et aux spectateurs des qualités « picturales » qui lui confèrent une force lyrique et émotionnelle inédite dans la sculpture de l'époque. En Angleterre, John Ruskin, critique féroce de l'œuvre peinte de Michel-Ange, admire le *non finito* de ses sculptures pour le caractère suave produit par les traces du ciseau sur la matière, là où les jeux délicats d'ombre et de lumière animent la pierre froide⁶. En 1871, le critique Walter Pater, dans son article « The poetry of Michael Angelo » exprime une même fascination pour l'inachèvement de ses créations, qui, par des touches délicates, tel des esquisses, suscitent des suggestions lyriques proches de la poésie ou de la musique, laissant le spectateur libre d'achever par son imagination la forme ébauchée⁷.

La statue inachevée est donc plus à même de susciter la participation émotive du spectateur car elle l'invite à compléter son image partielle. Elle posséderait ce même pouvoir d'animation de l'imagination que Diderot, dans un célèbre passage des *Salons*, attribue à l'esquisse peinte, là où l'expression de la vie et « le feu de l'imagination » s'imposent sur la rigueur de la forme⁸. Plus tard dans le siècle, Eugène Guillaume dans l'article « Michel-Ange sculpteur » publié en 1876, reconnaît également au *non finito* du maître une valeur pathétique produite par les effets de clair-obscur, par le caractère de *sfumato* et presque pictural de ses statues :

L'état inachevé dans lequel plusieurs de ces statues sont restées leur donne quelque chose de pathétique [...]. À les voir vivantes et incomplètes, on dirait qu'elles se débattent pour échapper à l'ébauche sommaire sous laquelle le ciseau les a laissées comme dans un réseau. Elles voudraient déchirer le voile qui nous les dérobe, sortir de leur prison transparente : elles souffrent [...]. Jamais l'art de Michel-Ange n'a été plus émouvant. Au sein des reflets qui les éclairent ces fantômes, ces larves de marbre, échappées des mains du grand

6 John Ruskin, *Modern Painters*, vol. II, London, George Allen, 1906, p. 202.

7 Walter Pater, « The Poetry of Michael Angelo », *Fortnightly Review*, novembre 1871, p. 559-570.

8 Denis Diderot, *Salons (III). Ruines et paysages*, éd. Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 358-359, « Salon 1767 ».

artiste, nous apparaissent comme dans les limbes de sa pensée. L'imagination s'efforce de les terminer, mais tour à tour une puissance supérieure nous les montre dans leur perfection et nous les dérobe⁹.

Alors que Guillaume parle de « fantômes » de marbre, on peut se demander si l'appréciation du caractère inachevé de la statue n'est pas également redevable à la nouvelle approche de la sculpture permise par la diffusion de la photographie artistique, à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁰. Les nouvelles techniques de reproduction permettent de souligner davantage le caractère suggestif de la statue ébauchée, mettant l'accent sur les effets de matière, d'ombre et de lumière, ou sur les contrastes entre les surfaces polies et les surfaces à peine ébauchées. Les photographies d'Edouard Denis Baldus représentant les deux *Esclaves* de Michel-Ange conservés au Louvre, qui font partie d'une série de reproductions de sculptures antiques et de la Renaissance, produites vers 1854, en sont un exemple intéressant.



Fig. 2. Edouard Denis Baldus, *L'Esclave mourant* tirage sur papier salé d'après négatif sur papier, vers 1854, 39 × 8 × 20,3 cm, Londres, Daniel Blau © photo musée d'Orsay / RMN

- 9** Eugène Guillaume, « Michel-Ange sculpteur », *Gazette des Beaux-Arts*, 13, 1876, p. 410.
10 M. Maffioli, « Fotografia e scultura : ri-conoscere Michelangelo », dans Monica Maffioli, Silvestra Bietoletti (dir), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'ottocento a oggi*, cat. exp. Firenze, Galleria dell'Accademia, (18 février-18 mars 2014), Firenze, Giunti/ Firenze Musei, 2014.

Ainsi, pour résumer, d'une part les artistes cherchent dans le *non finito* de Michel-Ange un *topos* paradigmatique de la figure du créateur moderne, élaborant le récit mythique de l'artiste tourmenté par l'impossibilité d'achever son œuvre; d'autre part, sur le plan du jugement critique, le pathos, le lyrisme et le pouvoir évocateur que l'on perçoit dans les effets produits par le *non finito* permettent d'aborder sous un nouveau jour les ébauches de l'artiste.

À la fin du siècle, ces aspects se trouvent réunis dans l'expérience déterminante d'Auguste Rodin. Perçu comme le véritable continuateur moderne du *non finito* du maître ancien, le sculpteur français exploite consciemment les potentialités stylistiques offertes par l'esthétique de l'inachevé, et il en fait une signature personnelle qui ouvrira les portes au langage moderne de la sculpture.

3. Rodin face à Michel-Ange : statues non finies, statues infinies

Auguste Rodin s'inscrit dans la lignée mythologique des créateurs romantiques, animés par le projet d'une œuvre totale, en perpétuel achèvement et métamorphose. Il va pourtant également se servir des effets plastiques produits par le *non finito* comme d'une marque stylistique pour ses propres créations. Or, l'artiste français se réclame explicitement dans ses écrits de l'héritage de Michel-Ange et, qui plus est, dès les débuts de sa carrière artistique, les critiques vont sans relâche associer les deux créateurs pour mieux construire le personnage de Rodin, instaurant une filiation de type généalogique. Les deux « récits de l'inachèvement », celui de Michel-Ange et celui de Rodin, s'imbriquent ainsi jusqu'à fusionner dans une seule et unique histoire, où l'inachèvement dans la sculpture devient gage de modernité artistique. Un passage consacré aux sculptures ébauchées de Michel-Ange dans la biographie de Rodin par Judith Cladel en est un témoignage efficace :

Tout le monde connaît ces blocs puissants, ces vastes formes humaines, à peine dégagées du marbre [...]. *Œuvres non finies*, c'est ainsi qu'elles sont désignées dans les catalogues. [...] Non finies? Ou bien infinies? Telle est la question. Loin de les alourdir, le marbre les enveloppe et les entraîne vers le charme de l'indéterminé et les mélange ainsi avec l'atmosphère. Les parties entièrement dégagées laissent deviner celles qui demeurent cachées, elles sont voilées sans être occultées, tel le sommet des montagnes parmi les nuages. [...] Pendant qu'il [Michel-Ange] dégageait ses statues du marbre, avec cette furie devenue légendaire, a-t-il été confronté aux effets inattendus que la matière lui offrait? Quoi qu'il en soit, Rodin en fut frappé comme par une révélation¹¹.

11 Judith Cladel, *Rodin : The Man and his Art*, New York, The century co., 1917, p. 93-94 ; traduction en français de l'auteur.

En 1876, à l'occasion de son voyage en Italie, Rodin est en effet en quête d'une formule à même de traduire en sculpture l'expressivité du corps et la puissance du mouvement, et il se laisse séduire par les potentialités offertes par les ébauches de Michel-Ange qu'il a l'occasion d'observer sur place¹². Christiane Wolhrab remarque à ce sujet qu'à partir des années 1880, après son séjour italien, Rodin abandonne le naturalisme de ses premières sculptures et choisit de présenter des marbres aux surfaces à peine ébauchées, non figuratives, qui affichent et valorisent les traces du processus créatif de l'artiste, le passage de sa main sur la surface de la pierre¹³. Le sculpteur donne aux figures qu'il considère comme étant achevées un caractère transitoire, l'impression d'une forme qui émerge du bloc mal taillé ou qui s'enfonce à la matière d'où elle vient. Mettant l'accent sur l'environnement qui entoure la figure, Rodin arrive ainsi à évoquer un effet de flou, de fusion entre la matière et la figure, comme c'est le cas par exemple du marbre *Fugit Amor*.

Rodin utilise donc le *non finito* de Michel-Ange comme un véritable outil stylistique : il invente un « style ébauché » pour la sculpture, sciemment employé pour susciter un effet bien précis. On reproche alors à Rodin un manque de sincérité, une volonté illusionniste, qui réduirait la portée métaphysique de l'inachèvement de Michel-Ange à un simple truchement extérieur. Dans un article que le sculpteur allemand Adolf Hildebrand consacre à Rodin en 1917 le reproche est de n'avoir su reprendre du *non finito* du maître ancien que les aspects les plus superficiels, visant la séduction facile du spectateur :

J'ai pu constater au-delà du sentiment étonnant pour la vie organique dont [Rodin] fait preuve, il utilisait des moyens qui étaient censés créer un effet, [...] employées de manière artistique pour stimuler, je dirais même pour tromper, le spectateur. Tous ceux qui ont pratiqué la taille directe remarquent sans doute que Rodin interprète les traces du travail que Michel-Ange laissait sur ses marbres partiellement inachevés d'une manière purement superficielle, qu'il convoque ces traces pour elles-mêmes. [...] Rodin n'était peut-être que le plus courageux des mystificateurs¹⁴.

12 Antoinette Le Normand-Romain, « Rodin e Michelangelo: il frammento, l'ibrido e l'incompiuto », dans *Rodin e l'Italia*, cat. exp., Rome, De Luca Editori d'Arte, 2001, p. 38-46 ; P. Ragionieri, « Rodin e Michelangelo a Firenze. Sulle orme del mago », dans Flavio Fergonzi, Maria Mimita Lamberti, Christopher Riopelle (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento: Rodin e Michelangelo*, cat. exp., Milano, Charta, 1996.

13 Christiane Wolhrab, « Rodin et le non finito », dans Aline Magnien (dir.), *Rodin, La chair, le marbre*, cat. expo., Paris, (8 juin 2012-1er septembre 2013), Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012, p. 97-107.

14 Adolf Von Hildebrand, « Auguste Rodin » [1917], dans Ruth Butler (éd.), *Rodin In Perspective*, Prentice Hall, 1980, p. 139-140, traduction en français de l'auteur.



Fig. 3. Auguste Rodin, *Fugit Amor*, 1885, marbre, 51 × 72 × 38 cm, Paris, Musée Rodin, S. 1396
© photo musée Rodin / RMN

Au-delà du jugement d'Hildebrand, Rodin ne se limite pas à faire du *non finito* un pur effet stylistique. Il le charge d'une valeur symbolique déterminante, dont la nature est pourtant différente par rapport à celle de Michel-Ange. La diversité de la technique de travail chez les deux maîtres implique tout d'abord une nouvelle portée intellectuelle du phénomène chez Rodin. Chez Michel-Ange, le non fini est toujours conçu à partir de l'unité de la matière, la sculpture se fait pour lui *per via di levare*, dégageant la forme du bloc de marbre. En revanche, chez Rodin la figure inachevée est donc avant tout un moyen pour inscrire l'œuvre créée dans le flux de la vie, pour suggérer une temporalité dilatée, continue et en perpétuelle métamorphose. Pour Rodin, la sculpture se fait *per via di porre* : par assemblage, par ajout, par la manipulation et métamorphose de la matière. Ainsi, dans un dessin réalisé en 1894, Rodin représente la figure ébauchée de Michel-Ange, en train de modeler l'un de ses esclaves et nous laisse un témoignage intéressant qui manifeste la volonté de l'artiste de s'appropriier et de s'identifier à l'image du maître au travail, tout en « modelant » le « processus créatif » de Michel-Ange pour qu'il puisse être assimilé à son propre personnage et à sa propre technique de création.

Les expérimentations de Rodin amènent toutefois l'artiste à vouloir dépasser l'esthétique de la statue *non finita*, pour aboutir à une révolution encore plus audacieuse : il pousse sa quête de la forme en métamorphose jusqu'à

considérer comme étant achevées des formes brisées et mutilées, des formes fragmentaires. Or, une petite précision est nécessaire à ce sujet car les termes prêtent souvent à confusion. On peut dire que Michel-Ange a été inspiré à la Renaissance par le goût *archéologique* pour la forme fragmentaire et la ruine antique. Selon une anecdote connue, il aurait même refusé de restaurer le *Torse du Belvédère*, qui était à ses yeux parfait dans son état fragmentaire. Ce récit est connu au XIX^e siècle, Jean-Léon Gérôme le met en scène dans une toile de 1849¹⁵, où le vieux maître montre le célèbre fragment antique à un jeune élève. Toutefois, malgré leur état inachevé, les œuvres non finies de Michel-Ange ne sont pas des formes fragmentaires au sens propre. André Chastel insiste également sur cette distinction déterminante : le *non finito* est l'expression d'une forme qui n'est pas entièrement achevée mais existe en puissance ; le fragment désigne en revanche le morceau d'une chose brisée, en éclats, une forme accidentée qui renvoie à un état de perfection originel, perdu ou renié¹⁶. Les deux aspects finiront pourtant par se rejoindre au XIX^e siècle, alors que le goût pour le fragment archéologique s'identifie chez Rodin à la conception du fragment romantique comme forme qui aspire à l'infini.

4. Du *non finito* à l'esthétique du fragment : de l'être au devenir, du classicisme à la modernité

En effet, vers la moitié des années 1890, Rodin réalise une série d'œuvres qui ne sont plus simplement *non finies*, mais qui sont aussi, et surtout, des formes fragmentaires. Revenant sur l'héritage de l'Antiquité, qui représente pour lui l'autre pôle dominant de son inspiration ensemble avec le maître italien, le sculpteur français dépasse Michel-Ange osant en quelque sorte s'approprier de ce *Torse du Belvédère* que le maître ne faisait que regarder avec révérence. Une anecdote relatée par Marcelle Tirel, revient justement sur le moment de ce choix de dépassement du *non finito* pour explorer à sa guise le « fragment » antique :

Irrité par les critiques qui lui reprochaient de ne pas finir ses statues, Rodin s'écria : je ne ferai plus rien d'entier. Je ferai des antiques ! et passant près d'un des moulages du Saint Jean, qu'il conservait dans son atelier, il le décapita. Ainsi serait né l'homme qui marche¹⁷.

15 Jean-Léon Gérôme, *Michel-Ange montrant le Torse du Belvedere à son disciple*, 1849, huile sur toile, New York, Dahesh Museum of Art.

16 André Chastel, « Le fragment, l'hybride, l'inachevé », dans *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.

17 Marcel Tirel, *Rodin intime, ou l'envers d'une gloire*, Paris, éditions du Monde nouveau, 1923, p. 106. La sculpture dont il est question dans cette anecdote est *L'homme qui marche*, 1907, Bronze, (213,5 × 71,7 × 156,5 cm), Paris, Musée Rodin, S.998.

Évoquant l'immixtion de la forme et de la matière, le *non finito* cède la place au déploiement du fragment qui devient l'expression d'un tout, contenant dans sa forme finie, l'aspiration à l'infini, ainsi que le remarque Judith Cladel observant les œuvres du maître :

Voici la *Terre*, la *Voix intérieure* dans son admirable mouvement d'arbre pleureur et là-bas, à demi dissimulée sous un rideau, une farouche figure sans tête, une Iris volante, torse gonflé de vie musculaire, bras et jambes ouverts comme des ailes de vautour. [...] En réalité ce n'est pas *Iris*, la *Terre*, la *Muse* mais des torsos qui semblent des fragments d'un monument détruit : c'est une somme d'art, un certificat que le sculpteur se donne à lui-même, le total de ses efforts et de ses recherches concentrées en formules plastiques. Dès lors, qu'importe l'achèvement des détails, l'arrangement séducteur¹⁸ ?

Réinterprétant ainsi l'esthétique du fragment antique, le sculpteur s'en approprie jusqu'à l'associer à l'idée romantique du fragment conçu comme utopie d'unité, « forme idéale », de la création, manifestation de l'infini sous une forme finie. Ainsi qu'il l'aurait dit lui-même, selon les souvenirs d'Aurélié Besset-Mortier, « la beauté est comme Dieu, partout ! Un morceau de beauté c'est tout le beau¹⁹. »

C'est pourtant dans deux textes du philosophe allemand Georg Simmel publiés en 1911 dans *Philosophische Kultur*, l'un consacré à Michel-Ange, l'autre consacré à Rodin, que l'on assiste à la construction d'un récit jumelé, reliant directement l'inachevé du maître de la Renaissance à l'esthétique du fragment chez Rodin. Ces deux textes, conçus pour s'éclairer mutuellement, dégagent une série de remarques comparatives qui relient les deux créateurs selon une trajectoire bien définie, qui vise à faire de la forme fragmentaire le fondement de la modernité artistique. Pour Simmel, Michel-Ange est l'artiste qui a su résoudre la tension entre le dualisme de l'âme et de corps. Malgré leur inachèvement, les figures du maître sont l'expression d'une existence achevée en soi, d'une forme close et parfaite dans laquelle on assiste à la résolution, du moins sur le plan esthétique, de la lutte des contraires, de vie et forme, nature et esprit, immanence et transcendance. Et pourtant, sur le plan métaphysique et humain, ses figures demeurent inaccomplies car elles sont condamnées à sentir l'aspiration vers l'infini, en dépit de leur nature finie.

Les figures inachevées de Michel-Ange (mais en aucun cas elles seulement) s'arrachent au bloc de marbre comme de haute lutte [...]. Mais chez

18 Judith Cladel, *Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume, 1893, p. 88

19 Madame Aurel [pseudonyme d'Aurélié Besset-Mortier], « Rodin et la femme », *La Grande Revue*, 95, 25 juillet 1914, p. 249.

Michel-Ange, la pierre semble conserver jalousement sa nature dirigée vers le bas, sa lourde absence de forme, et elle ne renonce pas à son conflit avec la création supérieure qu'elle doit cependant fournir²⁰.

Rodin a également ressenti la tension d'une forme close, tragique, au bord de la brisure, lorsqu'il observe les œuvres de Michel-Ange, et dans ses entretiens sur l'art il affirme : « Toutes les statues qu'il fit sont d'une contrainte si angoissée qu'elles paraissent se rompre elles-mêmes. Toutes semblent près de céder à la pression trop forte du désespoir qui les habite²¹ ».

Il est alors intéressant de remarquer que pour Simmel, seule la *Pietà Rondanini*, cette œuvre que Michel-Ange a effectivement brisé, cassé et réduit à la forme de fragment avant de mourir, apaise le conflit entre désir d'infini, et fini de la matière²². Ici les figures sont rendues presque incorporelles et l'âme est finalement libérée du poids du corps. Dans la logique de Simmel, cette statue, malgré son caractère tragique, annonce alors l'expérience de Rodin, continuateur de Michel-Ange à l'époque moderne, qui achève la libération de la forme dans le fragment, et inscrit l'œuvre dans le flux éternel et organique de la vie en devenir. Malgré l'inachèvement de ses sculptures, Michel-Ange a souhaité donner à la forme une valeur durable, intemporelle et stable. Rodin choisit en revanche de saisir les moments qui passent au vol, les gestes vagues, les « atomes d'air en mouvement », qui représentent le mouvement comme une « vague dans le flot cosmique de la vie ».

La condition de base ou la tonalité fondamentale de l'harmonie atteinte qui, chez Michel-Ange demeurait le « corps pur », la structure plastique abstraite – devient chez Rodin le mouvement. [...] L'émergence des figures hors de la pierre, qui chez Rodin enveloppe encore bien souvent des parties d'entre elles, matérialise-t-elle immédiatement le devenir, dans lequel réside désormais le sens de leur présentation. Chacune de ces figures se trouve saisie à une station donnée d'un parcours infini, où elle passe sans s'arrêter – une station souvent si précoce que la figure va surgir du bloc avec des contours difficilement repérables²³.

20 George Simmel, « Michelangelo » [1910-11], *Philosophische Kultur*, Leipzig, Klinkhardt, 1911, p. 157-184, traduction en français dans G. Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1990, p. 34-35.

21 Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, p. 284.

22 Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, 1552-15645, marbre, 195 cm, Milan, Castello Sforzesco.

23 George Simmel, « Rodin », *Philosophische Kultur*, Leipzig, Klinkhardt, 1911, p. 184-203; traduction française dans Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1990, p. 88.

Dans le jeu de miroir de Simmel, la filiation généalogique se dessine clairement : les figures de Michel-Ange, annonçant celles de Rodin, se rangent du côté de l'être, de ce qui est immobile, du « corps pur » du classicisme. En revanche, les figures fragmentaires du sculpteur français, manifestent le devenir, le mouvement, la libération de la forme dans le flux de la vie, se rangent ainsi du côté de la modernité. Enracinant l'inspiration de Rodin dans le passé, un lien direct est créé entre les deux artistes, tout en attribuant au sculpteur français la tâche d'accomplir la révolution moderne que Michel-Ange n'avait fait qu'annoncer. Trois siècles plus tard, Rodin finit alors par *achever* la création de Michel-Ange, qui, au-delà de son caractère non fini, était surtout restée jusqu'à ce moment, *non accomplie*.

Il est donc évident que l'interprétation romantique et l'appropriation *rodinienne* de ce phénomène ont fortement conditionné l'approche des chercheurs au *non finito* de Michel-Ange jusque dans l'historiographie du ^{xx}e siècle. Dans son ouvrage *Unearthing the Past : Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance*, l'historien de l'art Leonard Barkan remarque à ce propos à quel point il est difficile pour un chercheur de regarder les sculptures inachevées Michel-Ange oubliant ce que Rodin a pu en faire par la suite. Et en même temps, il semble lui-même subjugué par la mythologie romantique, nous pourrions même dire *rodinienne*, du créateur, alors qu'il définit le maître de la Renaissance comme « le héros tragique du fragment »²⁴. Au prisme de ce court panorama de la réception du *non-finito* au ^{xix}e siècle, il est évident que la force de l'inachevé chez Michel-Ange réside justement dans son caractère de *forme ouverte*, qui déploie, multiplie et stratifie les possibilités de lecture. Par son « pouvoir d'animation » le *non finito* fonctionne alors comme un « opérateur de créativité », qui permet à l'imagination historique et à la réception de devenir une véritable puissance créatrice qui participe activement à l'élaboration de nouvelles formes de création.

Bibliographie

- AUREL, « Rodin et la femme », *La Grande Revue*, vol. 95, 25 juillet 1914, p. 206-219.
- BARKAN Leonard, *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- BUTLER Ruth (éd.), *Rodin In Perspective*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1980.
- CARABELL Paula, « Image and Identity in the Unfinished Works of Michelangelo », *Anthropology and Aesthetics*, n. 3, 1997, p. 83-107.

²⁴ Léonard Barkan, *Unearthing the Past : Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 273.

- CHASTEL André, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.
- CLADEL Judith, *Rodin pris sur la vie*, Paris, La Plume, 1893.
- CLADEL Judith, *Rodin : The Man and his Art*, New York, The Century co., 1917.
- COHEN Simona, « Some Aspects of Michelangelo's Creative Process », *Artibus et Historiae*, n. 37, 1998, p. 43-63.
- FOLLIER-METZ Grazia Dolores, GRAMATZKI Susanne (éd.), *Michelangelo Buonarroti : Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung*, Frankfurt, Peter Lang, 2013.
- DE TOLNAY Charles, « Michel-Ange dans son atelier par Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, 59, 1962, p. 43-52.
- DIDEROT Denis, *Salons (III). Ruines et paysages*, éd. par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 358-359.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1981.
- GANTNER Joseph, « Il Problema del « non finito » in Leonardo, Michelangelo e Rodin », *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, vol. 24, 1955, p. 47-61.
- GUILLAUME Eugène, « Michel-Ange sculpteur », *Gazette des Beaux-Arts*, n. 13, 1876, p. 410.
- PATER Walter, « The Poetry of Michael Angelo », *Fortnightly Review*, novembre 1871, p. 559-570.
- RODIN Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911.
- RUSKIN John, *Modern Painters*, vol. II, London, George Allen, 1906.
- SCHAUDER Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique*, n. 104, 2008, p. 173-190.
- SCHULZ Juergen, « Michelangelo's Unfinished Works », *The Art Bulletin*, vol. 57, n. 3, septembre 1975, p. 366-373.
- SIMMEL Georg, *Michel-Ange et Rodin*, Paris, Rivages, 1990.
- TIREL Marcel, *Rodin intime, ou l'envers d'une gloire*, Paris, éditions du Monde nouveau, 1923.
- VASARI Giorgio, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, vol. 1, Paola Barocchi (éd.), Milano - Napoli, R. Ricciardi, 1962.

Catalogues d'exposition

- LE NORMAND-ROMAIN Antoinette (dir.), « Rodin e l'Italia » in *Académie de France à Rome*, Rome, 2001.
- MAGNIEN Aline, (dir.), *Rodin, La chair, le marbre*, Paris, Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012.
- FERGONZI Flavio, LAMBERTI Maria Mimita, RIOPELLE Christopher (dir.), *Michelangelo nell'Ottocento : Rodin e Michelangelo*, Milano, Charta, 1996.
- MAFFIOLI Monica e Silvestra Bietoletti (dir.), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'ottocento a oggi*, Giunti/Firenze Musei, 2014.

Liste des illustrations

Figure 1 : Eugène Delacroix, *Michel-Ange dans son Atelier*, 1850, huile sur toile 41 × 22 cm, Montpellier, Musée Fabre © photo Musée Fabre / RMN

Figure 2 : Edouard Denis Baldus, *L'Esclave mourant tirage sur papier salé d'après négatif sur papier*, vers 1854, 39 × 8 × 20,3 cm, Londres, Daniel Blau © photo musée d'Orsay / RMN

Figure 3 : Auguste Rodin, *Fugit Amor*, 1885, marbre, 51 × 72 × 38 cm, Paris, Musée Rodin, S. 1396 © photo musée Rodin / RMN

Auteur

Sara Vitacca est doctorante contractuelle à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Elle réalise actuellement une thèse consacrée au mythe de Michel-Ange dans l'art du XIX^e siècle, sous la direction de Pierre Wat. Ses recherches portent sur la mythologie et la représentation de l'artiste et sur l'historiographie et la réception de l'art de la Renaissance à l'époque contemporaine. Elle anime des visites-conférences au Musée Gustave Moreau et prépare en tant que commissaire scientifique l'exposition « Bacchanales Modernes : le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIX^e siècle » qui a ouvert ses portes en 2015 au musée des Beaux-Arts d'Ajaccio. Ses thèmes de recherche : Réception de la Renaissance au XIX^e siècle, Michel-Ange Buonarroti, mythes artistiques et image de l'artiste, histoire de l'histoire de l'art, critique d'art, fortune critique, art et littérature.