

米開朗基羅藝術表現中的 未完成 (*non-finito*) 概念

蘇 信 恩*

摘 要

本文為探討米開朗基羅藝術表現裡的未完成 (*non-finito*) 概念。論文研究方向打破最初只是因其暴烈 (*terribilità*) 性格的表現而對其作品不滿意中途放棄、徒留下未完成的可能性，轉而評論其更可能是故意表達「未完成的完成」之思想，突顯還在雛形時所呈現的粗糙鑿痕與粗獷線條的效果，並反映這些未完成作品中所呈現古希臘雕刻家菲底亞斯 (Phidias) 的「消去法」思想，以及表達新柏拉圖思想中「身體是靈魂的牢籠」之概念。

論述中由米開朗基羅的數個著名未完成的代表性作品來分析並闡釋其中深含的「未完成」與「身體是靈魂的牢籠」之創作理念，還有作品內在生命力賦予外在形體強大動作力之悲愴性 (*pathos*) 概念的表達。運用潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky) 的論點可清楚看見，新柏拉圖主義思想的「未完成」傾向與態度不只反映在米氏作品的形式與動機上，也顯耀在它們的圖像與內容上。

關鍵詞：米開朗基羅、未完成、新柏拉圖主義、悲愴性、內在生命力

*弘光科技大學文化事業發展系助理教授

投稿日期：97.4.2；接受刊登日期：97.7.3；最後修訂日期：97.7.17

The Conception of the “*Non-finito*” in the Artistic Representation of Michelangelo

Shin-en Su*

Abstract

This paper is aimed to explore the conception of the “*non-finito*” in the artistic representation of Michelangelo. The research into his “*non-finito*” is directed to break the only possibility of the artist’s *terribilità* and the dissatisfaction in front of his works. But, this paper is tried to comment the probability that Michelangelo left deliberately tracks in sketches on the marble or even refused to finish the works to express the thought of the “*finition infinie*.” Also, his “*non-finito*” was used to reflect the Phidias’ idea in the “subtraction,” and to express the Neoplatonic concept that “the spiritual soul is imprisoned by the body.”

In the description, the author analyzes and interprets the creative ideas of the “*non-finito*” and that “the spiritual soul is imprisoned by the body” through several famous masterpieces of the “*non-finito*” by Michelangelo. Moreover, the expression of the internal vital force of the pathos in his works also brings a great power to their external shapes. According to Erwin Panofsky, Michelangelo’s works reflect not only his attitude and Neoplatonic “*non-finito*” inclination in their appearance and motives, but also shine in their iconography and contents.

Keywords: Michelangelo, *non-finito*, Neoplatonism, pathos, internal vital force

* Assistant Professor, Department of Cultural Development, Hungkuang University
Received April 2, 2008; accepted July 3, 2008; last revised July 17, 2008.

La conception du “*non-finito*” dans la représentation artistique de Michel-Ange

Shin-en Su

Résumé

Cette recherche est visée pour explorer la conception du “*non-finito*” dans la représentation artistique de Michel-Ange. La recherche dans son “*non-finito*” est de briser la seule possibilité de son caractère de la non-satisfaction de la *terribilità* face à ses oeuvres. Mais, cette étude s’essaie à commenter la probabilité que Michel-Ange laissa exprès des traces en ébauches sur le marbre ou peut-être refusa de finir l’œuvre pour exprimer la pensée de la “*finitio infinie*.” Et aussi, son “*non-finito*” refléta l’idée de la “soustraction” de Phidias et exprima le concept néo-platonicien de “l’âme spirituelle est emprisonnée par le corps.”

Dans la description, nous analysons et interprétons les idées créatives du “*non-finito*” et de “l’âme spirituelle est emprisonnée par le corps” à travers plusieurs chefs-d’œuvre du “*non-finito*” chez Michel-Ange. De plus, l’incarnation du pathos dans ses oeuvres donne aussi la force vitale intérieure en un mouvement puissant pour sa forme physique. Selon Erwin Panofsky, les oeuvres de Michel-Ange reflètent non seulement son attitude et son inclination néo-platonicienne dans leur forme et leurs motifs, mais brillent aussi dans leur iconographie et leur contenu.

Mots-clés: Michel-Ange, *non-finito*, néo-platonisme, pathos, force vitale intérieure

Qu'une statue roulant du haut d'une montagne doit pouvoir atteindre le terme de sa chute sans que rien de ce qui lui est essentiel n'ait été brisé.

Michel-Ange

Introduction

Les critiques d'art regardent attentivement ce sujet—le *non-finito*, ils pensent actuellement que Michel-Ange (1475-1564) laissa exprès des traces en ébauches sur le marbre ou peut-être refusa de finir l'œuvre pour mettre l'accent sur les souffrances de la vie humaine. Ceci prouverait que Michel-Ange est un représentant extraordinaire qui exprime parfaitement l'esprit et le sentiment de la vie intérieure de l'homme par la sculpture¹. Le rôle des tracés divers que l'artiste, à la recherche d'une forme extérieure, dessine sur son papier, de sorte que l'ébauche ne montre pas seulement la forme extérieure trouvée, mais est aussi le témoignage de sa recherche de la vie intérieure dans l'œuvre. En plus, la forme est souvent perdue dans l'effort même qu'il exécute pour la trouver. On sait que Michel-Ange s'intéresse très fortement à la pensée néo-platonicienne. Cette qualité spécifique de l'ébauche, au point de vue du néo-platonisme, est comme une étape dans le processus de découverte de la forme avant qu'elle n'achève de se délivrer du bloc de marbre dans lequel elle était enfermée. C'était comme l'a remarqué un jour un gardien des Offices de Florence: « Il n'existe pas d'œuvres inachevées de Michel-Ange (*Si Michelangelo è finito, è finito !*) »². On se souvient que

¹ Isabelle Schmitz, « Sous le signe de la *Pietà* », *Michel-Ange*, dans le *Spectacle du monde*, hors-série, n° 6 (Décembre 1999): 41.

² Arthur Danto, *La transfiguration du banal* (Paris: Seuil, 1989), 190.

Giorgio Vasari (1511-1574) critique la *Vierge portant l'enfant Jésus* de la Chapelle Médicis « encore que la Vierge ne soit pas achevée en toutes ses parties, on reconnaît... dans l'imperfection de l'ébauche, la perfection de l'œuvre ». L'ensemble de celle-ci montre une impression calme, car toutes les variétés du détail s'accumulent en un ensemble compact. Toute cette oeuvre est clairement conçue et paraît simple, mais, elle semble à peine dégrossie, en possédant un caractère primitif et une apparence originelle du bloc³. Et puis, à propos des sculptures de la *Sagrestia nova*, Ascanio Condivi⁴ (1520-1574) écrit encore: « L'ébauche n'empêche pas la perfection et la beauté de l'œuvre. » À travers les sculptures « inachevées » de Michel-Ange, et d'après les commentaires de Vasari et de Condivi, cette notion de la création artistique—le *non-finito*, est devenu l'un des principaux instruments stylistiques de l'art moderne⁵.

1.1 Métaphysique néoplatonicienne: L'âme spirituelle est emprisonnée par le corps

L'idée que Michel-Ange se fait de son art, il la doit aux cercles humanistes de Florence qui l'ont rendu familier des oeuvres de Dante (1265-1321) et de Pétrarque (1304-1374), mais plus encore de la métaphysique néoplatonicienne dont la théorie de la réminiscence et les mythes relatifs aux « âmes ailées » le convainquent du bien-fondé de la distinction entre l'amour sensuel qui tire l'âme vers le bas et l'amour spirituel qui, comme la contemplation, est élévation.

Pour Michel-Ange, la pensée sur le dégagement d'une masse de pierre brute, une forme pure, est l'opération symbolique de la purification qui

³ Heinrich Wölfflin, *L'art classique—Initiation au génie de la Renaissance italienne* (Saint-Pierre-de-Salerne: Gérard Monfort, 1990), 108-109.

⁴ Ascanio Condivi est biographe et élève de Michel-Ange.

⁵ Giorgio Agamben, *Stanze* (Paris: Payot & Rivages, 1998), 67, 70. cf. aussi R. Bonelli, *Il non-finito de Michelangiolo* et P. Sanpaolesi, *Michelangiolo et il non-finito*, in *Atti del Convegno di studi michelangiololeschi*, 1964.

consacre à l'œuvre une vie spirituelle et transcendante. Il concevait ses statues comme des âmes enfermées dans la prison terrestre des corps, c'est certainement une prison noble, mais c'est quand même une prison. Seule la « libération » de la matière, le dégagement de corps tri-dimensionnels, pouvait satisfaire son impulsion. Dans ses sonnets, Michel-Ange mettait l'accent plusieurs fois sur l'écart de la beauté céleste (l'intuition intérieure de l'Idée) et de la beauté terrestre (l'objet de l'intuition extérieure). Le conflit entre le corps extérieur et l'âme intérieure confère à ses personnages de création une intensité surprenante, ils sont calmes en apparence, mais en effet, ils donnent l'impression de faire d'énormes efforts musculaires pour accomplir des actions mineures, comme si l'âme souffrait d'être emprisonnée dans le corps et cherchait à s'en extraire. L'exigence puissante de Michel-Ange veut libérer ses personnages, en jaillissant de leur vie intérieure, cela lui rend la douleur désespérante, c'est parce qu'il ne cesse de saisir entre l'œuvre qu'il crée et l'« Idée intérieure », ce véritable idéal que l'œuvre doit réaliser, comme il l'avoue Michel-Ange: « J'ai l'art contraire à mon désir car je n'ai en moi ni volonté ni force. »⁶

Selon Michel-Ange, il ne crée pas vraiment une figure, mais cette figure était déjà présente dans le bloc. Il pensait qu'il éliminait juste le superflu de la masse. Sculptant il cisèle le bloc informe de marbre afin de libérer la forme qu'il y avait vue enfermée, il éprouvait la même conscience que Phidias (ca. 490-apr. 430), ce sculpteur de l'imagination, qui a « sculpté la pierre brute et informe comme par soustraction⁷ » et « libéré les formes du chaos informe de la mémoire »⁸. Voyons la *Nuit* qui fut sculptée en étant « extrait de la forme pure de la masse de pierre brute ». Dans le sens de la beauté idéale de la forme-matière qui est ici comme un pôle négatif et passif du travail des formes, et qui ne demeure plus dans le ciel des Idées ou

⁶ Michel Robin, *L'art et l'or du temps* (Paris: Kimé, 1997), 100.

⁷ Giordano Bruno, *Le opere latine*, 135.

⁸ Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire* (Paris: Gallimard, 1987), 274.

l'Entendement divin, mais plutôt dans l'âme de l'artiste⁹. C'est tout à fait l'idée du néo-platonisme. Michel-Ange subit une forte influence de la pensée néo-platonicienne, comme l'idée qu'« un bloc est libéré en formant une figure ». L'artiste incarne cette idée dans ses oeuvres et même dans ses poèmes. Ici, l'un de ses poèmes manifestent profondément l'idée du néo-platonisme:

*L'artiste excellent n'a aucun concept
Qu'un marbre seul en soi ne circonscrive
De sa masse; et seule l'atteint
La main qui obéit à l'entendement.
Le mal que je fais, et le bien que je me promets,
En toi, belle Dame, altière et divine,
Ainsi se cache; mais ces pourquoi je ne vis plus,
J'ai l'art contraire à mon désir.
Ce n'est donc pas l'Amour, ni ta beauté,
Ni ta dureté, ni la fortune, ni ton grand dédain
Qui sont fautifs de mon mal, ni même mon destin ou mon sort,
Si dans ton cœur, mort et pitié
Ensemble tu enfermes, et si mon esprit vulgaire
Ne sait, en brûlant, qu'en retirer la mort.*¹⁰

⁹ Régis Debray, *Vie et mort de l'image—une histoire du regard en Occident* (Paris: Gallimard, 1992), 166-167.

¹⁰ *Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
In te Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch'io più non viva,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,*

À travers l'« élimination », l'œuvre créative de Michel-Ange compte donc découvrir et libérer la forme essentielle et fondamentale qui est engagée et emprisonnée dans le bloc de pierre. Dans le sens de la métaphore spirituelle, ses tourments et ses inquiétudes s'introduisent ainsi dans le processus de la création de son oeuvre sur le sujet de « libérer l'âme de la prison du corps »¹¹. Michel-Ange dit une fois ces paroles intéressantes: « La tâche du sculpteur est de frapper la pierre, et la pierre est plus frappée, l'image cachée dans la pierre est donc plus claire. » Il pense que la sculpture est le combat de l'esprit et de la matière, il fait toujours des efforts dans ce combat pour rechercher la beauté transcendante. Il met ses statues dans un état où elles sont des corps délivrés de la prison du marbre. À travers ce point de vue du néo-platonisme, il trouve que le corps humain est une prison terrestre pour l'âme. Bien que le corps humain soit si noble et grandiose, en effet il entrave l'âme. Cette notion du conflit entre le corps et l'esprit permet aux oeuvres de Michel-Ange d'offrir au public une impression particulièrement triste et tourmentée. Ces corps humains ont une expression de sérénité et d'équilibre, pourtant ils sont opprimés par un désaccord spirituel intérieur, et ce genre de conflit intérieur ne peut pas être libéré par les mouvements du corps¹². Sous l'influence du néo-platonisme, cela est parfaitement représenté dans sa série des esclaves. Ainsi le commentaire de l'historien d'art italien, Valerio Guazzoni, sur l'*Esclave mourant* (fig.1) de Michel-Ange:

« Le motif du calme prévaut si l'on regarde la statue de gauche, sous l'effet de stabilité produit par la jambe tendue pour soutenir le corps et par le bras replié, mais l'impression de calme recule, effacée par la suggestion d'un effort et d'une lutte impuissante, au fur et à mesure

*Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardeno, trarne altro che morte.*

¹¹ Pierluigi De Vecchi, *Michel-Ange* (France: Sté Nouvelle des Éditions du Chêne, 1990), 17.

¹² Horst Woldemar Janson, *History of art* (London: Thames and Hudson, 1997), 462.

que l'on se déplace vers la droite. Une main, d'une admirable articulation plastique [...] tente de se libérer du bandeau qui serre la poitrine en déplaçant imperceptiblement les doigts, mais le geste n'a qu'une valeur symbolique. L'entrave dont l'homme tente de se libérer reste invisible: ce sont des chaînes spirituelles. Le corps ondule sous l'action de forces qui pressent de l'intérieur sans réussir à se libérer. Si le visage demeure serein dans sa beauté idéale, les yeux fermés soulignent la dimension purement intérieure de la lutte¹³. »

C'était à l'âge de 38 ans que Michel-Ange sculpta une série des *Esclaves*. D'après lui, l'homme est naturellement un prisonnier ou un esclave. Cela veut dire que nous enfermons notre âme dans notre corps. Au point de vue du néo-platonisme, le corps est une prison pour l'âme en ce monde. Il suit l'idée néo-platonicienne en impliquant que le corps de l'homme est une cage pour son âme. L'âme est emprisonnée par le corps. Si nous ne pouvons pas être libres, c'est à cause d'éprouver nous-même trop de désirs corporels ardents. Cette puissance de la chute ne permet finalement pas que la sublimation spirituelle obtienne la liberté réelle. C'est pour cela que Michel-Ange commence à exprimer des corps humains qui se débattent avec la pierre à travers la sculpture. Il sculpte beaucoup de corps humains inachevés. Alors, il a l'impression que la pierre devient une prison qui presse sur l'homme. Et puis, celui-ci déploie tous ses efforts pour se libérer de la pierre. Sous l'influence du néo-platonisme, cette conception que le « corps humain est une cage pour son âme » est devenue une interprétation importante de sa nouvelle orientation vers la lutte humaine et le conflit humain. Dès ce moment, Michel-Ange commence à avoir une nouvelle notion de la sculpture. Il pense que la sculpture elle-même est la substance, la matière, le volume, l'étendue et le poids contenus dans une statue. Donc, il commence à sculpter des statues inachevées, comme beaucoup de statues contemporaines qui sont

¹³ Valerio Guazzoni, *Michelangelo Scultore* (Milan: Jaca Book, 1984). Et *Michel-Ange Sculpteur*, traduit de l'italien par Armand Monjo (Paris: Cercle d'Art, 1984), 83.

seulement sculptées dans certaines parties. Ou bien, elles ne sont radicalement pas sculptées. Donc, on peut dire que Michel-Ange est un exemple très important pour la notion sculpturale dans l'histoire de la sculpture occidentale. Sa nouvelle notion sculpturale est de fusionner la partie sculptée artificielle et l'essence de la pierre elle-même. Pour lui, l'union de ces deux parties est la sculpture réelle. Cette notion a une grande influence sur les siècles suivants, elle prédit l'esthétique future.

Dans son oeuvre sculpturale, l'*Esclave mourant*, Michel-Ange choisit un corps qui est en train de se faner et ce corps qui cédera à la loi naturelle de la mort est émouvant. Ce *Prisonnier* contient la spiritualité et la splendeur physique qui caractérise les *ignudi* athlétiques de la chapelle Sixtine. Le concept du réveil a l'impression de coexister avec celui de l'abandon à la mort¹⁴. Michel-Ange donne une apparence de calme à ce corps humain. Sa tête s'incline sans force vers l'épaule droite. Le bras gauche se plie derrière la tête. La main droite se dépose légèrement sur la poitrine. Le corps se courbe légèrement. Les jambes soutiennent sans force le poids de tout le corps. Il a l'air épuisé. Et puis, l'effet de la symétrie qui se produit entre deux bras permet de mettre en valeur la stabilité de la structure de l'oeuvre. Toute la forme de cette oeuvre est délicatement exprimée, et donne non seulement l'expression réaliste et naturelle à ce personnage, mais aussi prouve la haute création artistique de l'artiste. Si l'on voyait cette oeuvre pour la première fois, on pourrait croire qu'il s'agit d'un homme décadent et licencieux prêt à jouir des plaisirs charnels. Pourtant, le nom de l'oeuvre est: « Esclave mourant ». Ici, il joue sur le lien qui unit *Éros* et *Thanatos*, l'amour et la mort, qui montre la personnalité individuelle de l'aspiration à la dissolution (*cupio dissolvi*). Le désir de mort a tendance à l'anéantissement définitif du sujet, en voulant fusionner avec le sentiment d'amour expansif dans le plaisir suprême. C'est la signification de l'abandon se mêlant au relâchement qui suit et accompagne les petites « morts » quotidiennes comme l'acte amoureux, la faiblesse de la

¹⁴ Jean-Luc Chalumeau, *La force de l'art* (Paris: Cercle d'Art, 1993), 52.

petite mort, la douceur du sommeil, les renoncements, les changements, et les absences, etc. Nous avons l'impression que Michel-Ange joue avec une véritable et certaine complaisance consciente pour divinement interpréter cette oeuvre dans une thématique ambiguë¹⁵. Il semble que la *Pietà* de ses 23 ans révèle déjà cette sorte d'esprit——la joie et la crainte à l'article de la mort. Au fond, c'est le conflit propre à Michel-Ange. Il lui semble que dans le moment de l'agonie, l'esprit parvient au contraire à une sublimation et, à un tourment extrême et est aussi libéré. Donc, le corps ici n'est pas en train de jouir des plaisirs, mais il est dans la situation de s'arracher à sa vie et de s'élever au-dessus des choses de ce monde. Dans la posture de ce corps exténué d'un homme se soumettant au destin, et aussi, dans ce moment final où cet homme obtient la libération et le relâchement à travers le combat de la vie, tout cela comprend vraiment une grande beauté transcendante.

Quant à l'*Esclave rebelle* de Michel-Ange, le modèle dans cette oeuvre est en train de se débattre. Michel-Ange veut exprimer la signification symbolique du néo-platonisme, cela veut dire que le « corps est la prison de l'âme en ce monde ». Il veut manifester un esprit intérieur pour ce personnage qui veut se détacher de son entrave. La position de ce corps exprime courage et résistance. Les mains de ce prisonnier sont attachées derrière son dos, mais son torse se courbe et sa tête s'incline. On a l'impression que l'homme s'obstine pour lutter. Le visage est tourmenté, en représentant son doute et sa protestation sur la contrainte qu'il est en train de subir. Michel-Ange se propose d'incarner cette attitude à travers les muscles nerveux et en torsion. Nous pouvons le voir par le torse tourné et les sourcils froncés du prisonnier.

L'opposition à son *David*, dans la posture du personnage de son *Esclave mouvant* et son *Esclave rebelle* est très différente de celle du *David*. Le corps de deux prisonniers possède beaucoup de richesse d'expression et de mouvement, en étant plus théâtrale que le *David*. Ces mouvements exagérés

¹⁵ Marco Bussagli et Stefano Zuffi, *Art & érotisme* (Paris: Citadelles & Mazenod, 2002), 81, 88.

que Michel-Ange sculpte, deviennent son expression principale du sentiment exprimé. Ce type de mouvement maniéré, chorégraphique et théâtral n'appartient pas à la *Joconde (Mona Lisa)* de Léonard de Vinci (1452-1519), qui représente un type bien symétrique, harmonieux et stable. Bien sûr ce n'est pas non plus comme celle de sa première *Pietà*, qui manifeste l'harmonie pyramidale classique. Michel-Ange veut désormais exprimer les mouvements encore plus théâtraux du corps et chercher une nouvelle forme symétrique et équilibrée pour incarner la vie et l'esprit. Bien qu'il se permette des personnages représentant des élans impétueux, il cherche encore le sentiment du beau harmonieux dans cet état instable. Et puis, les lignes de courbe sont encore aussi stables, précises et paisibles, parce qu'au début, il concevait que ces corps sont déjà cachés dans les blocs, il enlève seulement les parties superflues. Alors, ses statues conservent quelque chose de la forme simple du bloc brut. Donc, quoique ces mouvements soient violents, ils se réunissent encore dans une structure bien claire. Cela nous révèle un des secrets de l'art chez Michel-Ange, c'est que ses figures gardent toujours des profils classiques et à l'expression pacifiée, quels que soient les mouvements violents et puissants qui leur donnent ces attitudes serpentine et tourmentées¹⁶.

Dans ces deux oeuvres, l'*Esclave mourant* et l'*Esclave rebelle*, derrière ces deux corps, Michel-Ange laisse exprès des parties non-sculptées qui, encore à l'état d'ébauche, appartiennent à l'essence du bloc. Il réunit ces parties inachevées et les autres parties achevées. Alors, les traces rudes qu'à la hache il taille sur le bloc, s'associent aux parties plus lisses, soigneusement sculptées. Ces deux qualités différentes qui s'unissent, annoncent une nouvelle ère pour la sculpture de Michel-Ange. Dans sa série des esclaves, cette sorte de composition est évidemment incarnée, les parties achevées se combinent avec les autres parties chaotiques. Pour l'artiste, avant le chaos primitif, il y a encore davantage de vitalité et de puissance créatrice. Il trouve que tous les

¹⁶ Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, nouvelle édition revue et augmentée (Paris: Gallimard, 1997), 312-313.

blocs endormis ont une vie qui peut être réveillée par l'appel de l'homme. Derrière la jambe gauche de l'*Esclave mourant*, il y a un singe en état d'ébauche qui semble faire le geste de montrer un miroir. Certains supposent que cette partie inachevée ait été retouchée pour devenir un singe qui se regarde dans un miroir. Car, pendant la période de la Renaissance, la peinture est souvent appelée le « singe naturel ». Selon la signification——« l'*Esclave mourant* représente presque certainement l'art de la Peinture¹⁷ »——de Valerio Guazzoni, ce singe renvoie à la définition traditionnelle de la peinture comme *simia naturae*, singe et miroir de la nature. Mais, Erwin Panofsky (1892-1968) explique en revanche que c'est une référence à la part animale et inférieure de l'homme, c'est parce que l'on peut trouver ce signe distinctif d'un museau de singe ébauché dans le marbre nature chez le *Esclave rebelle* et même chez tous les autres *Esclaves* de Michel-Ange. Selon lui, ce symbole fait allusion à l'esclavage des passions¹⁸. Cet avis correspond plutôt à la pensée du néo-platonisme, parce que son explication ne montre pas seulement le statut externe et social de ces prisonniers, celle-ci désigne aussi leurs sentiments spirituels qui sont emprisonnés par le corps apparent.

1.2 *Pathosformel*

À l'Académie de Florence où sont encore déposés quatre *Esclaves* (fig.2) de Michel-Ange, ce sont les exemples les plus saisissants d'une lutte spirituelle exprimée dans un corps apparaissant dans les soi. Là, tous les prisonniers se détachent à peine du bloc de marbre. Leurs têtes se libèrent de la pierre et deux d'entre elles sont invisibles. Leurs mains et leurs pieds sont pareillement enfouis dans leur propre substance de marbre. L'expression de leur pathos manifeste un caractère héroïque. Ces *Esclaves* inachevés de l'Académie de Florence incarnent une phase plus puissante et plus tendue de l'art de Michel-Ange que les *Esclaves* antérieurs et plus achevés du Louvre¹⁹.

¹⁷ Valerio Guazzoni, *Michelangelo Scultore, op. cit.* Et *Michel-Ange Sculpteur, op. cit.*, 56.

¹⁸ Jean-Luc Chalumeau, *La force de l'art, op. cit.*, 52.

¹⁹ Edgar Wind, *Art et Anarchie* (Paris: Gallimard, 1988), 168.

Ces *Esclaves étouffés* de Michel-Ange semblent renouveler le thème et la forme du *Laocoon* combattant avec ses fils dans les nœuds mortels des serpents qui l'entourent. Les corps des *Esclaves* possèdent encore une énergie prométhéenne dans leur lutte avec l'âme et, il a l'impression qu'ils sont en train de se noyer dans une mer profonde de mélancolie et de souffrance, mais, l'*ascensio*, ce vol de l'esprit vers Dieu peut donner encore tous les espoirs. Les attitudes d'une grande force plastique et émotionnelle que Michel-Ange donne à ces *Esclaves*, semblent refléter en même temps son propre caractère désespéré et mélancolique. Michel-Ange exploite l'apparence de ses *Esclaves* presque le même recours aux muscles créateurs de mouvements de *Laocoon*. Ces *Esclaves* tendent aussi leurs membres contre la corde qui les retient et les immobilise, voire, avec une angoisse profonde et encore plus sauvage, ils se débattent pour se dégager de l'enveloppe de pierre qui les bloque et dont le ciseau du sculpteur n'acheva pas de les sortir²⁰. Ici, il y a non seulement la notion du « *non-finito* » et la pensée que « le corps humain est une cage pour son âme » qui sont clairement exprimés, mais aussi l'expression manifeste du pathos. Pourquoi Michel-Ange a-t-il laissé une si grande quantité de ses œuvres dans un état si contraire à l'idéal artistique de la Renaissance? En dehors de l'expression de la notion de l'« infini », il y a aussi une autre raison qui est liée à sa conception du nu, à l'expression du pathos. L'esprit de l'artiste s'associe au chaos du temps et de la mort, c'est un message d'un ordre éternel. Un sentiment de pathos est exprimé par le corps et même temps par les figures des gemmes, étant liées à la perfection sensuelle de ce corps²¹.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) trouve que lorsque la douleur devient un art tragique ou la souffrance se mêle à la représentation artistique, et tandis que « la force inconsciente devient productrice de formes », le pathos peut donc révéler la force, la dynamique, l'exubérance et la fécondité de la vie intérieure de l'œuvre. À travers cela, Nietzsche prouve le sens de la

²⁰ René Huyghe, *L'art et l'âme* (Paris: Flammarion, 1980), 61.

²¹ Kenneth Clark, *Le nu*, tome II (Paris: Hachette, 1998), 46-49.

« puissance du pathos », parce que, pour lui, le pathos engendre la forme, c'est lui, le pathos qui emporte la forme jusqu'au degré le plus haut de la luminescence, vraiment au comble de la perfection. Le pathos donne aussi vie et mouvement à la forme²². Gilles Deleuze (1925-1995) écrit au sujet de la description de Nietzsche:

« [...] la volonté de puissance se manifeste comme le pouvoir d'être affecté, comme le pouvoir déterminé de la force d'être elle-même affectée. [...] Le pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité, mais affectivité, sensibilité, sensation. [...] Voilà pourquoi Nietzsche ne cesse de dire que la volonté de puissance est la forme affective primitive, celle dont dérivent tous les autres sentiments. Ou mieux encore: la volonté de puissance n'est pas un être ni un devenir, c'est un pathos. [...] Le pathos est le fait le plus élémentaire d'où résulte un devenir²³. »

Il est visible que la douleur étouffée est incarnée dans la représentation du *Laocoon*, et même dans celle des *Esclaves*, sur ces nus, l'incarnation du pathos invisible donne la vie intérieure en un mouvement puissant pour sa forme physique²⁴. De fait, *Laocoon* possède beaucoup de succès sur ce sujet de la représentation de la souffrance, son incarnation du pathos montre donc une force plastique et une vitalité puissante. Il est incontestable que le « *Pathosformel* » (notion warburgienne) de cette oeuvre a ainsi l'influence la plus longue pour la création ultérieure du pathos. Aby Warburg (1866-1929) interprète spécifiquement la « volonté de puissance » nietzschéenne par la phase précise d'« une forme affective primitive (*primitive Affekt-Form*) », en ajoutant que cette « forme affective primitive »

²² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante—Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Éditions de Minuit, 2002), 211-212.

²³ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris: PUF, 1962), 70-72.

²⁴ José Lavaud, *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance* (Paris: Ellipses, 1996), 144.

est exactement son propre concept de « *Pathosformel* ». Dans ce sens-là, le *Laocoon* offre la naissance de la tragédie avec une puissance dynamique du pathos, en devenant aussi comme un *exemplum doloris* suprême ou un prototype du pathos d'angoisse. On le sait, dans l'esthétique de Nietzsche, il s'agit toujours du problème de l'*intensification*, concernant le danseur qui nous enthousiasme. Le *Laocoon* peut donc être interprété comme un *Laocoon* musical qui « se ceint de serpents » ou se présenter comme une « langue des gestes »²⁵. Le *Laocoon*, cette puissante oeuvre tragique du pathos, avait frappé l'imagination des artistes de la Renaissance comme modèle pour symboliser les souffrances et les douleurs du martyr ou de l'esclave²⁶. Au moment où le *Laocoon* fut découvert²⁷, Michel-Ange se rendit tout de suite sur les lieux. La découverte du *Laocoon* est un événement très important pour sa carrière. Il se réfère considérablement à cette oeuvre dans sa propre création. Ses *Esclaves* en sont les exemples les plus évidents²⁸. Cette notion du pathos tragique offre effectivement l'incarnation la plus éblouissante en donnant une vie authentique à la représentation artistique²⁹.

Michel-Ange est inspiré par le corps nu comme les anciens. Leurs statues du corps humain ne représentaient généralement que la beauté naturellement réaliste, et n'incarnaient pas l'humanité profonde, elles ne manifestaient pas l'âme et la vie intérieure de l'homme. Chez les Grecs, selon Winckelmann (1717-1768), l'idéal se forme seulement au vue des parties du corps ou de ses proportions. Pour lui, ce genre d'idéalisme expérimental ne

²⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante—Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., 210-213.

²⁶ Salvatore Settis, *Laocoonte—fama e stile* (Roma: Donzelli, 1999).

²⁷ Le *Laocoon* fut découvert le mercredi 14 janvier 1506, dans un vignoble aux environs de Saint-Pierre-ès-Liens.

²⁸ Kenneth Clark, *Le nu*, tome II, op. cit., 42.

²⁹ Charles Dempsey, « L'amour et la [ninf] chez Botticelli », *Botticelli—De Laurent le Magnifique à Savonarole*, Catalogue de l'exposition du musée Luxembourg, octobre 2003-janvier 2004 (Paris: Musée du Luxembourg et Skira, 2003), 31.

s'attache pas à l'Idée première³⁰. Saint Jean Népomucène (vers 1340-1393) avait dit ceci: « Les statues des Anciens n'ont pas d'âme. » Cette âme, les artistes de Jules II la tiennent du Christ. L'âme qu'ils veulent donner à leurs oeuvres, beaucoup d'entre eux commencent à l'appeler la « vie », ou, comme cité plus haut, « la force vitale secrète ». Peut-être peut-on dire que Michel-Ange admirerait moins le *Laocoon* s'il ne pressentait pas ses *Esclaves*. Ce genre de statues hellénistiques propose à l'art chrétien son « héroïsation » de la douleur. Pourtant, la douleur physique ne suffit pas à donner une âme intérieure au *Laocoon*. Le « bouleversement » de Michel-Ange vient de l'œuvre qu'il admire, peut-être aussi cela vient plus encore du « Donatello sublime ». L'esprit chrétien et l'humanité profonde de Donatello (1386-1466) étaient montrés dans sa création artistique que Michel-Ange appréciait tellement³¹. De même, son œuvre est aussi sous l'influence de la conception du pathos de Donatello. La vision du contenu allégorique du pathos chez ce dernier est liée à une vitalité innocente et irrationnelle qui donne esprit à sa forme. La conception de son pathos contient l'expression des « craintes enfantines qui font se dresser les cheveux sur la tête », ou la représentation du « réveil soudain », ou bien comme la manifestation des « idées creuses qui distraient sans raison l'esprit et toutes ces sensations inopinées, naissant involontairement et indépendamment de tout contrôle adulte rationnel »³². Les postures et les dimensions des athlètes de Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine, représentent non seulement une décoration philosophique, mais ces attitudes possèdent une force puissante. Ces grandeurs si majestueuses sont sûrement inspirées par la manière de Donatello. Ces athlètes sont comparables avec les bas-reliefs de l'école de Donatello dans la

³⁰ Régis Michel, *Le beau idéal ou l'art du concept: 94^e exposition du Cabinet des dessins du Musée du Louvre*, l'exposition au Musée national du Louvre du 17 octobre-31 décembre 1989 (Paris: Réunion des musées nationaux, 1989), 47.

³¹ André Malraux, *L'Irréel—la métamorphose des dieux* (Paris: Gallimard, 1974), 150-154, 166-167.

³² Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto* (London: Chapel Hill, 2001).

cour du Palais Riccardi à Florence³³. Ils appartiennent à la catégorie du pathos de Donatello, ils sont en plein effort et manifestent une exaltation de la force virile, et incarnent en même temps une vitalité intérieure de l'esprit. Quant à ses *Esclaves*, Michel-Ange les représente par la force puissante de la vitalité intérieure, cela montre une influence de l'âme intérieure du *Laocoon* et aussi du langage artistique du pathos chez Donatello.

La pensée platonicienne apparaît aussi forte, sublime et pure dans les poésies dédiées à Vittoria Colonna³⁴. Après la mort de cette femme poète, Michel-Ange s'immergea dans une tristesse profonde, écrivit ce sonnet qui imprégné de l'esprit platonicien, d'une rude préciosité, d'un idéalisme halluciné. Telle une nuit sillonnée d'éclaires. Michel-Ange compare Vittoria au marteau du sculpteur divin qui fait jaillir de la matière de sublimes pensées:

Si mon rude marteau façonne les durs rochers tantôt à une image et tantôt à une autre, c'est de la main qui le tient, le conduit et le guide, qu'il reçoit le mouvement; il va, poussé par une force étrangère. Mais le marteau divin qui dans le ciel se dresse, crée sa propre beauté et la beauté des autres par son unique force. Aucun autre marteau ne peut se créer sans marteau; celui-là seul fait vivre tout les autres. Et parce que le coup qu'il frappe sur l'enclume est d'autant plus fort que le marteau se lève plus haut dans la forge, celui-là s'est levé au-dessus

³³ Kenneth Clark, *Le nu*, tome I (Paris: Hachette, 1998), 388.

³⁴ Vittoria Colonna, une femme poète, fut une amie très proche de Michel-Ange. Ils échangeaient souvent leurs sonnets au sujet de la dévotion. Elle était née en 1492. Sa race était une des plus nobles d'Italie, une de celles où s'était le mieux incarné le lumineux esprit de la Renaissance. Depuis 1530, ses sonnets se répandirent dans toute l'Italie et lui conquièrent une gloire unique, entre les femmes de son temps. Elle fut une des âmes les plus exaltées du group idéaliste, où s'unissaient les plus pures consciences de l'Italie. Vittoria rouvrit à l'art de Michel-Ange le monde de la foi. Elle donna l'essor à son génie poétique. Non seulement elle l'éclaira sur les révélations religieuses, dont il avait l'obscur pressentiment, mais elle lui donna aussi l'exemple de les chanter dans ses vers. C'est dans les premiers temps de leur amitié que parurent les premiers *Sonnets spirituels* de Vittoria.

de moi, jusqu'au ciel. C'est pourquoi il mènera mon oeuvre à bonne fin, si la forge divine lui prête maintenant son aide. Jusqu'ici, sur la terre, il était seul³⁵.

À travers plusieurs sonnets de Michel-Ange, nous pouvons saisir que Vittoria est la dispensatrice de la grâce divine et la médiatrice entre la divinité et lui-même. Michel-Ange la place dans les sphères célestes. Sa beauté lui paraît divine. L'amour de Michel-Ange pour elle est comme une image de l'amour de Dieu. Cela montre une attitude fortement religieuse et transmet une foi profondément chrétienne. Cet amour sublime rappelle l'idéal de l'amour du haut Moyen Âge, dont la base philosophique se trouve dans les écrits de saint Thomas d'Aquin (1225-1274). En effet, à la période du Moyen Âge, l'amour spirituel était considéré comme un idéal absolu³⁶. Dans l'amour pour Vittoria, on peut trouver les fortes traces platoniciennes témoignées par les poèmes de Michel-Ange, qui expriment fortement l'«idée de l'amour platonique dans sa signification la plus pure ». De cette voix puissante surgit l'*idea* spirituelle de Platon qui exprime la divinité absolue. C'est un signe qui

³⁵ Romain Rolland, *La vie de Michel-Ange* (Paris: Aujourd'hui, 1984), 128-129.

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
Forma d'uman aspecto or questo or quello,
Dal ministro, che 'l guida iscorgie e tiello,
Prendendo il moto, va con gli altrui passi.
Ma quel divin che in ciel alberga e stassi
Altri e se piu col proprio andar fa bello;
E se nessun martel senza martello
Si puo far, da quel vivo ogni altro fassi.
E perche 'l colpo è di valor piu pieno
Quant' alza piu se stesso alla fucina,
Sopra 'l mio questo al ciel n'è gito a volo.
Onde a me non finito verra meno,
S'or non gli da la fabbrica divina
Aiuto a farlo, c'al mondo era solo.

³⁶ Charles de Tolnay, *Michel-Ange* (Paris: Flammarion, 1970), 157-158.

montre que l'union de sa pensée platonicienne et de sa profonde foi chrétienne est non seulement représentée dans sa création artistique, mais encore que cette fusion entre l'amour platonicien et l'amour divin est aussi manifestée dans ses poèmes et dans la représentation de sa vie entière.

Le concept néo-platonicien de Michel-Ange démontre que la beauté de l'âme spirituelle interne est représentée par son intermédiaire, le corps matériel. Cela montre une présence du spirituel dans le matériel. Cette idée néo-platonicienne qui expose une profonde beauté spirituelle et matérielle, représente en même temps son enthousiasme esthétique, poétique et amoureux, unissant avec la perception de l'« irréalité de la vie humaine ». Cette irréalité montre en effet encore plus vraie que l'apparence, selon la vision d'André Malraux, « les masques à travers lesquels la pièce mystérieuse qui s'appelle la vie, prend l'accent de l'immortalité³⁷. » Selon Panofsky, les oeuvres de Michel-Ange reflètent non seulement son attitude et son inclination néo-platonicienne dans leur forme et leurs motifs, mais brillent aussi dans leur iconographie et leur contenu³⁸. La forte pensée néo-platonicienne de « délivrer l'âme du corps » lui donne motif très puissant en vue de se débattre avec ses pierres et de libérer ses personnages des blocs. Cette notion suscite en lui un esprit de combat violent et une nature de tempérament bien contradictoire. Toutes les pensées néo-platoniciennes que ce grand artiste manifeste, se réunissent dans son caractère de la non-satisfaction de la *terribilità*, et de cette union jaillit et surgit la personnalité unique du génie, qui utilise le langage surnaturel d'un art idéal et irréel³⁹.

2.1 Théorie de l'ébauche: « au-delà » de l'apparence

L'allure et les proportions de la *Pietà Rondanini* (fig.3) de

³⁷ André Malraux, *L'Irréel*, op. cit., 174.

³⁸ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie—les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1979), 266.

³⁹ Eugenio Garin, « La pensée de Michel-Ange », *Michel-Ange—l'artiste, sa pensée, l'écrivain* (Paris: Atlas, 1980), 533.

Michel-Ange échappent totalement aux lois de la matière: toute idée de beauté et même de réalité physique est abolie pour une vision de l'âme. Le corps dans cette oeuvre n'a pas à lutter pour se détacher de la matière, c'est la matière comme corps qui est transcendée. Son caractère inachevé nourrit la controverse du *non-finito*. L'inachevé de la *Pietà Rondanini* montre un type particulier de son état d'ébauche. Elle est figurée si audacieusement et de manière si impressionnante dans cette représentation du *non-finito* que l'on ne saurait presque l'imaginer achevée⁴⁰. Cette oeuvre est encore une fois l'incarnation de l'idée néoplatonicienne-ficinienne chez Michel-Ange, c'est-à-dire que la représentation du « corps est comme un élément, la prison terrestre, le voile mortel » et du « corps est l'image de l'âme », et aussi que « la vraie réalité se situe au-delà de l'apparence »⁴¹. C'est une expression qui est au-delà de l'objet visible, et qui transmet une vérité religieuse ou philosophique, conçu pour l'esprit et pour l'âme⁴². Comme de nombreux esclaves du tombeau de Jules II, comme le *Jour* et le *Crépuscule* de la chapelle des Médicis, la *Pietà Rondanini* est loin d'être finie. Les contemporains de Michel-Ange, comme Vasari, l'expliquaient par l'insatisfaction de l'artiste face à une oeuvre qu'il ne se sentait pas en mesure de porter à la perfection. Vasari dit dans sa *Vie*, « Je n'ignore pas que peu avant sa mort il a brûlé un grand nombre de ses dessins, esquisses et cartons ; il ne voulait pas que l'on connût le mal qu'il s'était donné et les tâtonnements de son talent, afin de n'être connu que dans sa perfection⁴³. » D'après cette description de Vasari, on a l'impression que Michel-Ange ne souhait pas que la postérité s'attarde sur ses ébauches. En 1893, J. A. Symonds (1840-1893) éprouva encore, dans sa *Life of Michelangelo Buonarroti*, l'intention de la

⁴⁰ Edgar Wind, *Art et Anarchie, op. cit.*, 168.

⁴¹ Bernard Salignon, *La Puissance en art—Rythme et peinture* (Saint-Maximin: Théétète, 1998), 70, 87.

⁴² Marcel Brion, *L'œil, l'esprit et la main du peintre* (Paris: Plon, 1966), 51.

⁴³ Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 9, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel (Paris: Berger-Levrault, 1985), 303.

perfection de Michel-Ange sur sa création artistique. Aux yeux de Symonds, on l'admirait ainsi pour le caractère suggestif des formes inachevées en état d'ébauche, comme la *Pietà Rondanini*, les *Esclaves*, le *Jour* et le *Crépuscule* etc., que celui-ci n'aurait pas voulu abîmer en les achevant, c'était plutôt « une critique ou une admiration sentimentale, et non pas scientifique ». Selon lui, il analysait que les *Esclaves* étaient destinés à décorer le tombeau de Jules II, donc, on pouvait imaginer identiquement que leur genre et leur degré de finition en comparant les superbes figures achevées de Léa et de Rachel, également destinées à la décoration du même tombeau. De même, lorsque l'on constatait les parties achevées de décoration de la chapelle des Médicis, on ne doutait pas que « Miche-Ange avait bel et bien l'intention de travailler à la série entière de ses personnages monumentaux jusqu'au suprême degré de l'achèvement. »⁴⁴

Néanmoins, dans les dernières années, cette explication naturelle, de la poursuite de la perfection chez Michel-Ange, laissa place à une explication plus profonde, plutôt à une théorie de l'« inachevable » et au lieu de l'« inachevé » dans la représentation de ses oeuvres⁴⁵. C'est que la critique actuelle avance effectivement l'idée que, sur la fin, il ne s'intéressait plus vraiment à l'œuvre achevée, et privilégiait des ébauches plus abstraites, qui auraient annoncé, en quelque sorte, le non-figuratif ou la non-figuration. Par exemple, le *Jour* est une statue sur la vie humaine, Michel-Ange le représente par un corps vigoureux pour incarner la force de la vie. Et, les membres en torsion suggèrent le revers et la peine humaines. Le visage de cette sculpture est laissé *non-finito*. Eugène Delacroix (1798-1863) affirme la supériorité de l'œuvre achevée, mais il se souvient de l'état en ébauche du travail chez

⁴⁴ John Addington Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, vol. II (London: Macmillan, 1911), 321-322.

⁴⁵ Herbert von Einem, « Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos », in *Das Unvollendete als Künstlerische Form* (München: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, 1959), 69-82.

Donatello manifestant le *non-finito* poétique à l'ardeur créatrice « *furore* »⁴⁶ et surtout l'esprit de l'esquisse de l'« inachèvement » du *Jour* chez Michel-Ange⁴⁷.

2.2 Finition infinie

Sur le *buste de Brutus* (fig.4), l'œuvre sculpturale de Michel-Ange, la tête de Brutus est tournée vers la gauche, le regard est très concentré, les lèvres bien fermées et les muscles du cou apparents. De plus, les cheveux sont encore ébauchés. L'ensemble est sculpté par des traits simples, mais avec beaucoup de force, il représente un personnage avec du courage, de l'équité, de la sagesse et de l'énergie, en incarnant son caractère ferme et résolu. Michel-Ange sculpta bien soigneusement son vêtement, en revanche, il laissa beaucoup de traits flous sur sa tête. Cela passe pour une oeuvre inachevée, mais on a l'impression qu'il a laissé exprès cette tête *non-finito*, parce que cette tête *non-finito* exprime la solennité et la puissance de Brutus jusqu'au grandiose de scansion, à la solidité morale et à la vigueur extraordinaire. C'est comme s'il improvisait un caractère essentiel du visage et de la pensée, et puis l'action se dissout dans une indissolubilité morale absolue⁴⁸. À travers cette oeuvre inachevée, on remarque la vie intérieure infinie dans ce personnage sculpté. La beauté absolue n'est pas que représentée dans une oeuvre achevée, parfois, l'oeuvre inachevée exprime encore plus de sens profond et aussi plus de force vitale intérieure de la beauté idéale.

Dans un sens général, la perfection est considérée comme le *finito* (*parfaire* veut dire *finir*) et la notion du *finito* dans toutes les sculptures traditionnelles est comme un caractère commun, de plus, dans tous les arts, le processus créateur commence par l'absence au refus et plus au fini. Dans un sens ontologique antique, il n'y a que la forme entièrement achevée qui peut

⁴⁶ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 3, traduit et commenté par André Chastel (Paris: Berger-Levrault, 1989), 242.

⁴⁷ André Malraux, *Les voix du silence* (Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951), 108.

⁴⁸ Umberto Baldini, *Michelangelo scultore* (Milano: Rizzoli, 1973), 107.

constituer l'essence. Voyons ce qu'écrit Aristote: « Un être achevé en sa fin, parfait. » Selon la langue grecque, l'« achèvement » implique aussi le « but » et la « puissance souveraine »⁴⁹. La conception du *finito* devient donc comme une conséquence importante et essentielle pour la création artistique. Pourtant, on pourrait peut-être envisager la possibilité d'un autre achèvement, la *finition infinie*—l'achèvement sans fin, dans l'esthétique postérieure, et ainsi la perfection s'arrête d'être une valeur—l'œuvre *non-finito*, bien que, dans la tradition artistique occidentale, ce genre paradoxal de la perfection ne soit pas évoqué en même temps que le *finito*. De la sorte, la valeur de l'œuvre ne demeure plus que dans sa finalité, mais aussi dans le processus du travail, la cessation arrive dans un état inachevé qui peut aussi donner un autre sens de valeur à l'œuvre, la signification de sa « fin » est de plus transformée. Soit *finito* ou soit *non-finito* dans la représentation d'une oeuvre, tous les deux peuvent atteindre l'esprit de la perfection. La perfection de l'inachevé peut être encore plus parfaite que l'achevé⁵⁰. Ce genre de pensée fait comme un écho à l'appréciation ardente de Vasari sur le sujet de la « perfection » en art, c'est que les contours inachevés qui « nous laissent en suspens entre le visible et l'invisible. » Il dit encore: « Tout ce qui se trouve placé assez loin de nous [...] a plus de beauté et de force quand il s'agit d'une belle ébauche (*una bella bozza*) que lorsque tout y est pleinement achevé. »⁵¹ Vasari fait en effet un grand éloge de la supériorité de l'ébauche.

Revenons encore au *buste de Brutus* de Michel-Ange, au point de vue de l'apparence, on voit que cette statue inachevée qui n'est pas si parfaite, est en ébauche avec beaucoup de traits flous. Pourtant, à travers l'incarnation de sa vie intérieure, on « sent » et « voit » vraiment sa beauté absolue et sa

⁴⁹ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme—ou du non-objet par la peinture* (Paris: Seuil, 2003), 104-105.

⁵⁰ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, *op. cit.*, 99-106. Cf. aussi E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion—Psychologie de la représentation picturale* (Paris: Phaidon, 2002), 185, 246.

⁵¹ Giorgio Vasari, *Les vies*, vol. 9, *op. cit.*, 275.

vitalité infinie par le « regard de l'âme ». Nous savons que Michel-Ange cherche toujours l'essence du beau idéal et l'éclat de la vérité. L'être ou l'essence de l'art, cette Idée du beau, est principalement incarné par sa création artistique. Selon l'avis de Charles de Tolnay, Michel-Ange pour le *buste de Brutus*, « représentait le mépris héroïque pour ceux qui voudraient détruire la liberté ». Mais, ce buste était en même temps montré comme « un portrait idéal de l'esprit de l'artiste »⁵². Son expression de la suprême beauté nous amène à « voir » l'immanence idéale et l'éclat de la vérité.

Le *Saint Matthieu* de Michel-Ange est aussi encore inachevé. Sur ce grand bas-relief, la forme s'articule sur un dynamisme extrême rompant l'élan composé et retenu. Ce dynamisme représente vraiment des vibrations extrêmes de luttes et de tourments qui sont la propre expression sublime dans l'art de l'artiste. Le *Saint Matthieu* est comme la série de l'*Esclave* sur le sujet du *non-finito*, il y a encore beaucoup de parties du corps qui sont cachées dans le bloc. Cela donne l'impression que le personnage veut faire des efforts pour lutter contre son enveloppe extérieure et pour sortir de sa cage. Sous la pensée néo-platonicienne, la représentation de Michel-Ange montre « une forte exaltation de la lutte éternelle entre les forces de l'esprit et la cécité de la matière ». Plus, « l'âme est en proie à des forces cosmiques et surhumaines qui en détruisent l'individualité ». Bien qu'il y ait certaines parties qui sont pas encore achevées, on trouve déjà « la vibration de la vie physique et morale de l'homme victorieux du chaos et du cosmos qui l'entourent, champion, centre et vérité unique de l'univers ». Sous les coups du ciseau, la forme intérieure de l'œuvre jaillit sur la surface, en faisant étinceler l'éclat de la vitalité interne. De ce fait, l'idée du *non-finito* est seulement apparue sur cette oeuvre, mais, elle est en fait déjà parvenue à son contenu, à son esprit et même à sa valeur expressive⁵³. Michel-Ange souligne toujours l'importance de

⁵² Charles de Tolnay, *Michel-Ange, op. cit.*, 113.

⁵³ Charles de Tolnay, « Personnalité historique et artistique de Michel-Ange », *Michel-Ange — l'artiste, sa pensée, l'écrivain* (Paris: Atlas, 1980), 105.

l'esprit intérieur, lorsque la valeur spirituelle interne est représentée, l'imprécision peut éventuellement devenir la précision, et de même, le *non-finito* peut aussi transformer le *finito*. La signification du *non-finito* ne peut donc pas être définie seulement par l'extérieur visible, l'aspect invisible peut aussi être jugé, être défini ou être valorisé. Malgré la surface inachevée de l'œuvre, sous son enveloppe, de la phase spirituelle peut jaillir sa puissance et faire ressortir sa valeur intérieure.

Michel-Ange saisit et donne la toute-puissance de la vérité impossible à l'infini, en délivrant l'infini dans « l'acte de prélever l'informe pour retrouver la finitude de la forme ». Le concept de l'« inachevé », dans le sens de l'infini et de la transcendance, peut donc être interprété comme ce qui traverse le fini vers l'« achèvement inachèvement ». On peut encore dire qu'il n'y a pas seulement l'achèvement de la forme extérieure signifiant le *finito*. L'incarnation du tout-pouvoir et de la toute-puissance peut réaliser l'« idée » ou l'« essence » de l'œuvre, en étant capable d'atteindre aussi l'état de l'accompli. Michel-Ange souligne toujours plus l'incarnation de l'idée intérieure que la réalisation matérielle extérieure. On devrait peut-être dire que dans un état de la représentation *non-finito*, la manifestation profonde de l'idée est capable de donner sens à l'« inachevé » comme forme suprême de l'« accomplissement »⁵⁴.

Dans l'œuvre sculptée de Michel-Ange, le *Garçon accroupi*⁵⁵ (fig.5), représente le principe du dessein de la sculpture. Cette œuvre rappelle totalement la pensée contemporaine néo-platonicienne. Michel-Ange avait dit: « Qu'une statue roulant du haut d'une montagne doit pouvoir atteindre le terme de sa chute sans que rien de ce qui lui est essentiel n'ait été brisé. » Il voulait toujours créer des œuvres qu'on pourrait faire rouler du haut d'une montagne sans en rien casser, parce que, selon lui, tout ce qui se briserait dans

⁵⁴ Bernard Salignon, *La Puissance en art, op. cit.*, 82.

⁵⁵ Le *Garçon accroupi* avait été prévu pour être déposé à la chapelle Médicis, mais maintenant il se trouve dans le musée national de l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

une pareille chute était superflu et inutile⁵⁶. C'est-à-dire qu'il voulait garder la relation la plus étroite entre le contour du corps humain et le bloc lui-même, au lieu de faire sauter de nombreuses parties du bloc, il sculpta simplement l'image de l'homme en ébauche. La partie haute de cette oeuvre fut plus soigneusement sculptée, c'est pour cela qu'elle paraît plus lisse que la partie du bas qui fut simplement sculptée pour manifester la courbe globale. La posture de ce garçon est anormale, il incline la tête et voûte le dos, ses mains saisissent les orteils de son pied droit. Peut-être voulait-il appuyer sur la plaie, pour éviter l'écoulement du sang⁵⁷. On peut considérer que c'est une oeuvre inachevée, mais on ne sait quand même pas s'il voulait exprès conserver le bloc plus abstrait pour garder davantage la forme et l'essence de ce bloc ou pas ? C'est peut-être que dans un sens spirituel, le but de Michel-Ange pour cette oeuvre est de réunir les richesses d'un mouvement bien compliqué, et de garder toute son apparence primitive au bloc de marbre. En effet, la richesse du mouvement peut facilement être imitée, mais, la chose la plus difficile est que l'esprit de l'union règne dans l'oeuvre et détermine définitivement sa beauté. L'artiste veut en réalité unir la représentation extérieure de l'oeuvre avec son esprit intérieur. Ce génie créateur de Michel-Ange, sur ce genre créatif du *non-finito*, est éventuellement de conserver la forme cubique de la pierre et également de garder son allure en l'état originel d'ébauche⁵⁸. Sur le sujet du *non-finito*, de toute façon, tout cela reste plus près de ce que Michel-Ange avait dit: « Qu'une statue roulant du haut d'une montagne doit pouvoir atteindre le terme de sa chute sans que rien de ce qui lui est essentiel n'ait été brisé ».

À vrai dire, cela risque d'être inconcevable, si on considère que Michel-Ange ne veut jamais laisser ses statues inachevées et à l'état d'ébauche. Il préfère peut-être pour elles cette apparence. Le but exposé dans

⁵⁶ Philippe Comar, *Les images du corps* (Paris: Gallimard, 1993), 27.

⁵⁷ Umberto Baldini, *Michelangelo scultore, op. cit.*, 106.

⁵⁸ Heinrich Wölfflin, *L'art classique, op. cit.*, 109.

ses écrits est de matérialiser dans le marbre les formes du beau idéal qu'il conçoit et visualise dans sa tête, et qu'il examine comme le propre d'une vérité et d'une perfection divines. À travers la pensée du néo-platonisme, il pense aussi que le corps extérieur manifeste l'esprit intérieur et que « le corps est la cage de l'âme ». Au travers du développement de l'œuvre d'art chez Michel-Ange, on peut pas à pas découvrir que l'âme est victime d'un corps, car c'est le corps qui l'emporte vers le bas et empêche son union avec Dieu⁵⁹. Michel-Ange regarde même sans doute ces enveloppes de marbre dans lesquelles semblent pris ses personnages comme un dur obstacle à l'expression de son idéal intérieur⁶⁰. Platon pense que « le corps est comme obstacle à l'accès au monde intelligible ». Et il l'écrit dans son *Phédon*: « L'âme est contrainte de regarder les réalités à travers les grilles de la prison du corps, et cette prison est constituée par le désir. »⁶¹ Sauf ce résultat « la forme semble enfermée dans son propre espace—le bloc » pour le sujet du *non-finito*, il y a aussi une autre raison pour laquelle Michel-Ange pouvait en effet laisser son oeuvre en état d'« inachevé » comme il le voulait, c'était parce qu'il entreprenait son travail sur toute la statue simultanément, selon la vue de Charles de Tolnay, cette manière pouvait lui « offrir l'avantage d'avoir tout l'ensemble sous les yeux à n'importe quel moment et dans n'importe quel phase du travail. » Après avoir ébauché les formes et libéré la matière sur une statue, l'artiste y retournait à diverses reprises, en travaillant couche par couche, afin d'amener progressivement la figure de plus en plus près de la perfection. Ainsi, Michel-Ange, à chacun de ces stades, créait une véritable oeuvre d'art. Pour cela, il pouvait « s'arrêter en cours de travail, à l'un de ces stades, et laisser volontairement l'œuvre *non-finito* »⁶².

⁵⁹ Kenneth Clark, *Le nu*, tome II, *op. cit.*, 40.

⁶⁰ Charles Avery, *La sculpture florentin de la Renaissance* (Paris: Librairie Générale Française, 1996), 232.

⁶¹ Platon, *La République*, livre VII, Notes et commentaires de Bernard Pietre (Paris: Nathan, 1981), 28.

⁶² Charles de Tolnay, « Personnalité historique et artistique de Michel-Ange », *Michel-Ange*—

Voyons donc le processus de la création de l'artiste sur une statue, depuis le travail grossier du ciseau, en passant par le trait de la gradine, et jusqu'aux surfaces polies. Il veut libérer petit à petit les figures cachées dans le bloc. Les figures de Michel-Ange semblent ainsi émerger peu à peu de la matière et apparaissent à la vie à des stades progressifs. En terme de pensée néo-platonicienne, c'est comme une âme humaine qui pas à pas sera délivrée par son corps. On n'y rencontre pas à l'improviste des contrastes de texture, ni des effets qui proviennent de l'opposition de parties grossières et de parties délicatement polies, ainsi que cela sera le cas plus tard chez Auguste Rodin (1840-1917). À travers la force expressive de Rodin, une infinité inexprimable de textures dans sa composition, peut être aussi expliquée comme une oeuvre d'art abstraite de notre temps⁶³. Rodin qui fixe sa manière de création sur Michel-Ange, traite des motifs et des techniques ancestraux avec une sublime liberté. L'oeuvre de Rodin est totalement immergée dans l'idée créative de Michel-Ange. On dit toujours que Rodin est son héritier, et cela ressort nettement de l'analyse de la technique du maître. Particulièrement, la puissance de représentation typique du *non-finito* chez Michel-Ange influence aussi la création artistique de Rodin. Un bloc inachevé, comme les *Esclaves*, au sens de la révolte de la force tendue pour se libérer de la gangue où elle est enfermée par la matière et par la forme, ces *Esclaves* sont donc juste en partie libérés de leur enveloppe de pierre. Ou encore comme dans le pathos taillé en pièces de la *Pietà Rondanini*, qui est en état d'ébauche. Ces manifestations de la notion du *non-finito* deviennent aussi une source et une manière d'exprimer la vie intérieure de l'homme chez Rodin⁶⁴.

—*l'artiste, sa pensée, l'écrivain, op. cit.*, 28-29.

⁶³ Julian Zugazagoitia, « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion », *L'oeuvre d'art totale* (Paris: Gallimard, 2003), 79-80.

⁶⁴ Robert Hughes, « Auguste Rodin », *Rien qu'un critique—Essais sur l'art et les artistes* (Paris: Albin Michel, 1993), 100. Le texte avait été déjà publié dans *the Time* aux États-Unis, 1981.

Il y a une relation spécifique entre Michel-Ange et cette célèbre oeuvre antique, le *Torse du Belvédère*, mais, il n'existe aucun document d'écriture ou d'image qui peut prouver que Michel-Ange lui-même voit vraiment cette oeuvre. Pourtant, un des connaisseurs anglais des plus renommés de Michel-Ange, Sir Joshua Reynolds (1723-1792) posa cette question en 1780: « Quel artiste a jamais regardé le *Torse* sans éprouver le feu d'un enthousiasme comparable à celui que donne la lecture de la plus sublime poésie ? »⁶⁵ Cette prise de position peut éventuellement servir d'exemple pour penser que Michel-Ange sublima cette statue, en lui donnant un caractère sacré et antique.

Certes, cet artiste resta très attaché à cette statue——le *Torse du Belvédère* avec la satisfaction de voir confirmer les ressources de son art. Comme le nota Charles de Tolnay: « Le *Torse du Belvédère* fut l'une des sources privilégiées de Michel-Ange tout au long de sa carrière⁶⁶. » Les torsions de ce corps athlétique marquèrent profondément Michel-Ange. Les historiens d'art suggèrent que les *ignudi* dans la chapelle Sixtine, le *Jour* dans la chapelle Médicis et, plus particulièrement, les *Esclaves* pour le tombeau de Jules II, ou bien le dessin du buste du *Saint Jérôme*, furent bien inspirés par le *Torse du Belvédère*. On en retrouve les traces sur tous ces corps humains⁶⁷. Malgré tout, dans ces chefs-d'œuvre exécutés avec le plus grand soin, démontraient sa propre pensée de la beauté idéale. Ce n'était pas seulement une imitation directe. La chose la plus importante était que Michel-Ange soit influencé par le *Torse du Belvédère*, en représentant la vitalité intérieure du corps humain de sa propre idée du beau idéal. Et peut-être aussi, cette oeuvre donna-t-elle la pensée du *non-finito* à Michel-Ange. On le sait, les historiens d'art pensent actuellement que celui-ci ne finit pas souvent ses oeuvres, non

⁶⁵ André Chastel, *Le présent des oeuvres* (Paris: Éditions de Fallois, 1993), 144.

⁶⁶ Cité par Paul Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Musée du Louvre, département des arts graphiques, rééd (Paris: Réunion des musées nationaux, 2003), 86.

⁶⁷ Gilles Néret, *Michel-Ange* (Paris: Taschen, 2000), 13.

pas à cause de son insatisfaction, mais plutôt par ce qu'il veut laisser celles-ci dans un état d'ébauche. Selon Condivi: « Michel-Ange a une imagination extrêmement puissante, d'où vient, qu'avant tout, il est toujours peu satisfait de ses oeuvres et les a toujours sous-estimées, sa main n'exécutant pas, lui semble-t-il, les idées que son esprit a conçues⁶⁸. » L'idée dans l'esprit de l'artiste est plus belle que l'œuvre finale. C'est peut-être la rudesse du *Torse du Belvédère* qui lui inspire cette idée abstraite⁶⁹? Certes, le jugement esthétique est libre d'intervertir sur n'importe quel objet, même sur le sujet d'un bloc de marbre mutilé, à peine dégrossi ou en l'état d'ébauche. On comprend quelle pensée évidente et paradoxale dans un temps identique se fusionne à un fragment rescapé comme le *Torse du Belvédère* au savant *non-finito* « michelangelesque », et même quatre siècles plus tard, à celle de Rodin. Cet « objet » esthétique—*non-finito*, tandis qu'il est aussi un artefact humain, cette intention ou suggestion esthétique, qu'elle soit légitime ou non, peut donc, en ce sens transcendant, renverser une fonction artistique habituelle, en faisant l'objet de l'immanence d'une oeuvre d'art⁷⁰.

Conclusion

À propos du sujet « *non-finito* », on sait que de nombreuses oeuvres de Michel-Ange passent pour inachevées et qu'il laisse souvent ces oeuvres dégrossies avec des traits rudes, des surfaces en ébauche ou bien des endroits naturels sans les sculpter. Cela peut donner plus l'idée de l'infini et de la philosophie, et, on peut sentir encore davantage la vie intérieure dans ces oeuvres.

⁶⁸ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, ch. III (Rome, 1555).

⁶⁹ Yih-Fen Hua (花亦芬), « The relation between the *torso* of the Belvedere and the work of Michelangelo », “Changing bodies: concepts and images of the body in western art,” Colloque international de l'histoire de l'art occidental, à l'université normale nationale de Taïwan, Taïpei, mars 2002.

⁷⁰ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I—Immanence et transcendance* (Paris: Seuil, 1994), 224.

Au point de vue de l'« infini », la problématique de la transcendance de l'inachevé ne présente pas la signification de l'inaccompli, mais l'incarnation de l'absolu et de l'éternel dans la représentation artistique de Michel-Ange. La conception de l'infinité donne toujours la puissance de créer. L'infini de la vie intérieure montre un esprit idéal de l'« au-delà » dans la représentation inachevée de Michel-Ange. Dans un sens philosophique, esthétique, littéraire et poétique, l'« infini » dans son œuvre représente la spiritualité absolue, sublime et transcendante. Et, si nous donnons un regard de l'âme et de l'esprit à ses œuvres définies par le *non-finito*, nous pourrions contempler aussi leur sens de l'achevé, de la totalité et de la perfection. La conception du *non-finito* dans le langage artistique de la beauté idéale chez cet artiste pourra être considérée dans ses œuvres inachevées qui atteignent le comble de la perfection comme ses œuvres soigneusement achevées.

Bibliographie

Ouvrages consultés

- Agamben, Giorgio. *Stanze*. Paris: Payot & Rivages, 1998.
- Avery, Charles. *La sculpture florentin de la Renaissance*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.
- Baldini, Umberto. *Michelangelo scultore*. Milano: Rizzoli, 1973.
- Brion, Marcel. *L'œil, l'esprit et la main du peintre*. Paris: Plon, 1966.
- Bussagli, Marco et Zuffi, Stefano. *Art & érotisme*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2002.
- Chalumeau, Jean-Luc. *La force de l'art*. Paris: Cercle d'Art, 1993.
- Clark, Kenneth. *Le nu*, tome I. Paris: Hachette, 1998.
- . *Le nu*, tome II. Paris: Hachette, 1998.
- Chastel, André. *Le présent des oeuvres*. Paris: Éditions de Fallois, 1993.
- Comar, Philippe. *Les images du corps*. Paris: Gallimard, 1993.
- Condivi, Ascanio. *Vita di Michelangelo*, ch. III. Rome, 1555.
- Danto, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image — une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.
- Dempsey, Charles. *Inventing the Renaissance Putto*. London: Chapel Hill, 2001.
- De Vecchi, Pierluigi. *Michel-Ange*. France: Sté Nouvelle des Éditions du Chêne, 1990.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante — Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- Einem, Herbert von. « Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos ». In *Das Unvollendete als Künstlerische Form*, 69-82. München: J. A. Schmolli gen. Eisenwerth, 1959.
- Garin, Eugenio. « La pensée de Michel-Ange », *Michel-Ange — l'artiste, sa pensée, l'écrivain*. Paris: Atlas, 1980.

- Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art I — Immanence et transcendance*. Paris: Seuil, 1994.
- Gombrich, E. H. *L'art et l'illusion — Psychologie de la représentation picturale*. Paris: Phaidon, 2002.
- . *Histoire de l'art*, nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1997.
- Grabar, André. « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », *Cahiers archéologiques — fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, I. Paris: Vanoest, 1945.
- Guazzoni, Valerio. *Michelangelo Scultore*. Milan: Jaca Book, 1984. Et *Michel-Ange Sculpteur*, traduit de l'italien par Armand Monjo. Paris: Cercle d'Art, 1984.
- Hughes, Robert. « Auguste Rodin », *Rien qu'un critique — Essais sur l'art et les artistes*. Paris: Albin Michel, 1993.
- Huyghe, René. *L'art et l'âme*. Paris: Flammarion, 1980.
- Janson, Horst Woldemar. *History of art*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Joannides, Paul. *Michel-Ange, élèves et copistes*, Musée du Louvre, département des arts graphiques, rééd. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003.
- Jullien, François. *La grande image n'a pas de forme — ou du non-objet par la peinture*. Paris: Seuil, 2003.
- Lavaud, José. *Grands courants artistiques et esthétiques depuis la Renaissance*. Paris: Ellipses, 1996.
- Malraux, André. *L'Irréel — la métamorphose des dieux*. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Les voix du silence*. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951.
- Michel, Régis. *Le beau idéal ou l'art du concept: 94^e exposition du Cabinet des dessins du Musée du Louvre*, l'exposition au Musée national du Louvre du 17 octobre-31 décembre 1989. Paris: Réunion des musées nationaux, 1989.
- Néret, Gilles. *Michel-Ange*. Paris: Taschen, 2000.

- Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie—les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1979.
- Platon. *La République*, livre VII, Notes et commentaires de Bernard Piettre. Paris: Nathan, 1981.
- Robin, Michel. *L'art et l'or du temps*. Paris: Kimé, 1997.
- Rolland, Romain. *La vie de Michel-Ange*. Paris: Aujourd'hui, 1984.
- Sabartés, Jaime. *Picasso—Portraits et souvenirs*. Paris: Louis Carré et Maximilien Vox, 1946.
- Salignon, Bernard. *La Puissance en art—Rythme et peinture*. Saint-Maximin: Théétète, 1998.
- Settis, Salvatore. *Laocoonte — fama e stile*. Roma: Donzelli, 1999.
- Symonds, John Addington. *The Life of Michelangelo Buonarroti*, vol. II. London: Macmillan, 1911.
- Tolnay, Charles de. *Michel-Ange*. Paris: Flammarion, 1970.
- . « Personnalité historique et artistique de Michel-Ange », *Michel-Ange — l'artiste, sa pensée, l'écrivain*. Paris: Atlas, 1980.
- Vasari, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 3, traduit et commenté par André Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1989.
- . *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 9, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1985.
- Wind, Edgar. *Art et Anarchie*. Paris: Gallimard, 1988.
- Wölfflin, Heinrich. *L'art classique—Initiation au génie de la Renaissance italienne*. Saint-Pierre-de-Salerne: Gérard Monfort, 1990.
- Yates, Frances Amelia. *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1987.
- Zugazagoitia, Julian. « Archéologie d'une notion, persistance d'une passion ». *L'oeuvre d'art totale*. Paris: Gallimard, 2003.

Catalogue

- Dempsey, Charles. « L'amour et la [ninfa] chez Botticelli ». *Botticelli—De Laurent le Magnifique à Savonarole*, Catalogue de l'exposition du musée

中央大學人文學報 第三十七期

Luxembourg, octobre 2003-janvier 2004, 25-38. Paris: Musée du Luxembourg et Skira, 2003.

Revue

Schmitz, Isabelle. « Sous le signe de la *Pietà* ». *Michel-Ange*, dans le *Spectacle du monde*, hors-série, n° 6 (Décembre 1999): 36-41.

Colloque

Hua, Yih-Fen (花亦芬). « The relation between the torso of the Belvedere and the work of Michelangelo ». “Changing bodies: concepts and images of the body in western art.” Colloque international de l’histoire de l’art occidental, à l’université normale nationale de Taïwan, Taïpei, mars 2002.

米開朗基羅藝術表現中的未完成 (*non-finito*) 概念

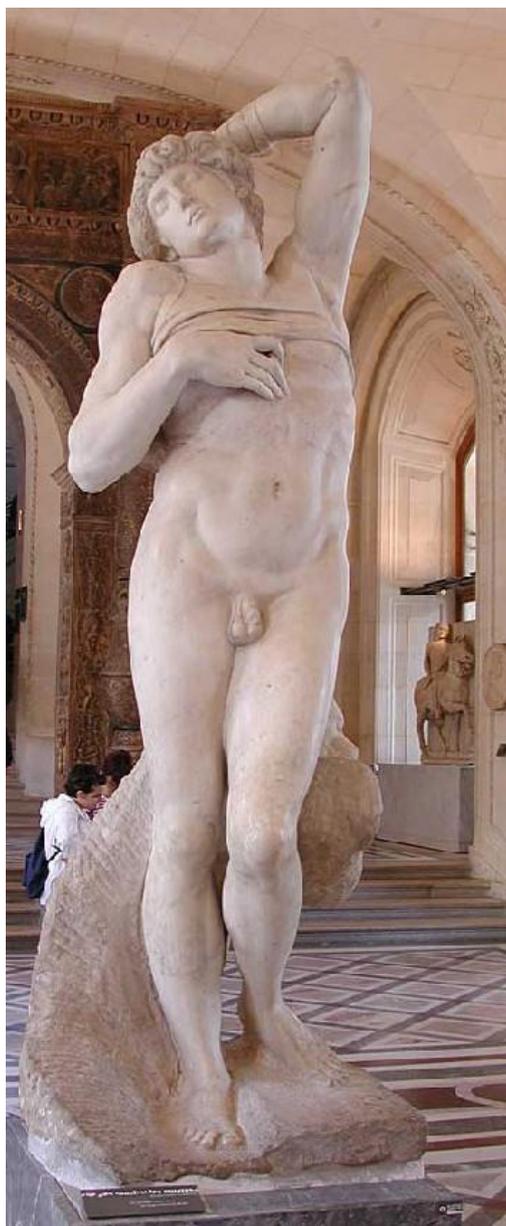


Fig. 1, Michel-Ange, *Esclave mourant*, vers 1513, Paris, Musée du Louvre



Fig. 2, Michel-Ange, *Esclaves*, entre 1530 et 1534, Florence, Galerie de l'Académie

米開朗基羅藝術表現中的未完成 (*non-finito*) 概念

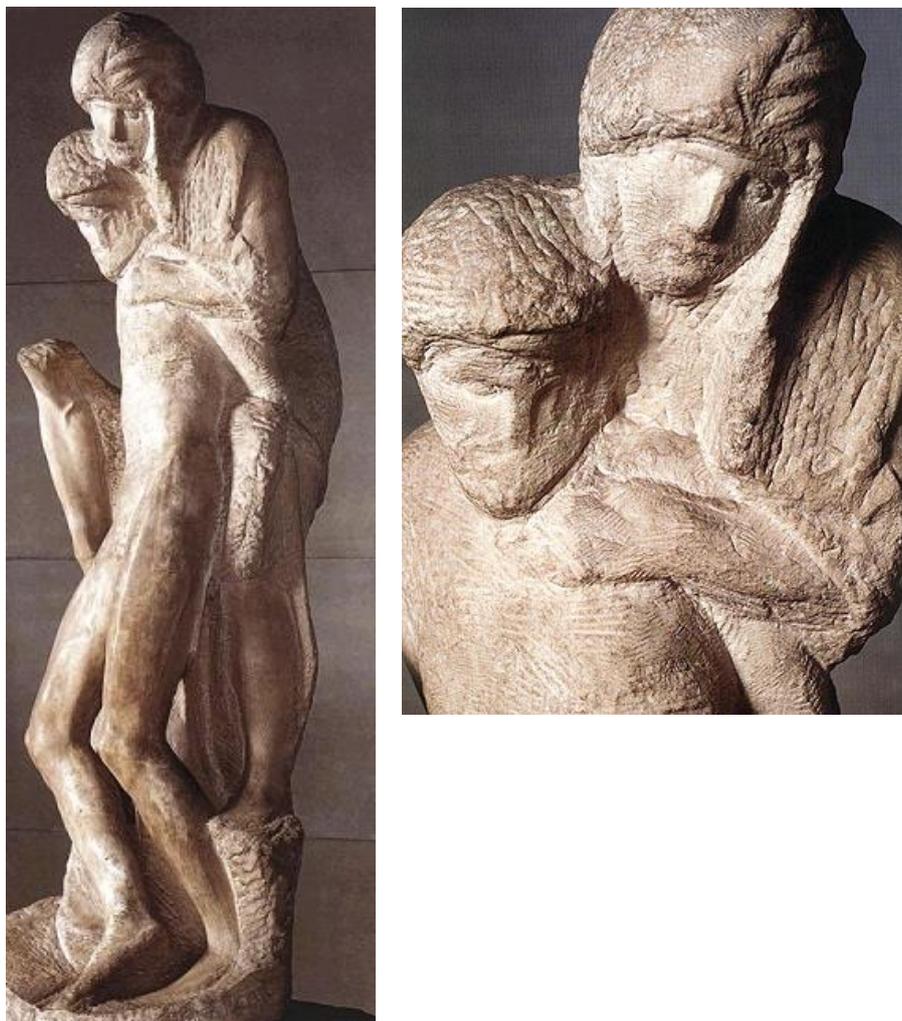


Fig. 3, Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, Milan, Castello Sforzesco, 1552-64



Fig. 4, Michel-Ange, *Buste de Brutus*, Florence, Bargello, 1540

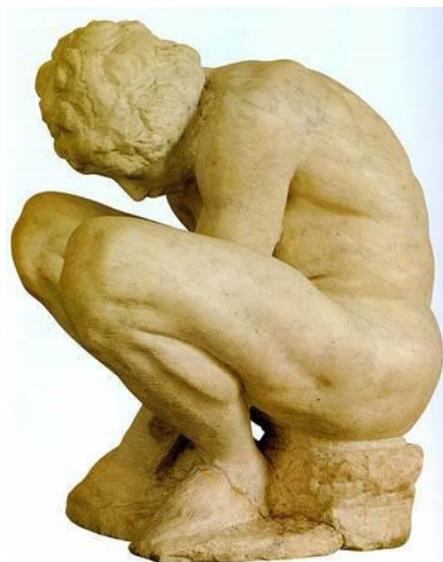


Fig. 5, Michel-Ange, *Garçon accroupi*, Saint-Pétersbourg, Ermitage, 1524