

# La pierre et la chair dans *Pietra viva* de Léonor de Récondo

Par Pauline Pilote et Juliette Trân (ENS Lyon)

D'après *Pietra viva*, une tête de satyre remarquée par Laurent de Médicis dans le jardin de Bertoldo aurait été le tout premier ouvrage de Michel-Ange. Le prince y aurait décelé le talent de l'artiste, remarquant la saisissante perfection du visage exécuté<sup>1</sup>. Pourtant, ce n'est pas tant sur la vraisemblance des traits que Léonor de Récondo s'attarde, que sur la confusion frappante entre le satyre de Michel-Ange et une statue de l'Antiquité : « Casse-lui une ou deux dents et on le prendra alors vraiment pour une Antiquité ! »<sup>2</sup>. Les paroles qu'elle attribue à Laurent de Médicis à cette occasion laissent ainsi sous-entendre que l'art parfait ressemble avant tout à un autre art ; chose surprenante pour un roman qui donnerait à voir l'esprit de la Renaissance, où la perfection de l'art se retrouve avant tout dans la *mimesis*<sup>3</sup>, dans la reproduction fidèle de la nature.

---

1 Cet épisode est initialement rapporté dans Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduit par André CHASTEL, Paris, Berger-Levrault, 1985, vol.9, p. 190. On note que dans le texte de Vasari, Michel-Ange est en train de sculpter une tête de faune – et non de satyre – lors de sa rencontre avec Laurent de Médicis.

2 LÉONOR DE RÉCONDO, *Pietra viva*, Paris, Sabine Wespieser, 2013, p. 148 (les pages tirées de cet ouvrage seront désormais indiquées entre parenthèses dans le corps du texte). Dans le texte de Vasari, Laurent de Médicis remarque que Michel-Ange s'est éloigné de son modèle en dévoilant la bouche et les dents du faune. Il lui fait alors remarquer que « les vieillards n'ont jamais toutes leurs dents : il leur en manque toujours quelques-unes » ; remarque que Michel-Ange prend au pied de la lettre en déchaussant une dent de la gencive de pierre (*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, *op. cit.*, p. 190).

3 Le terme de *mimesis* prend son origine chez Platon, plus particulièrement la notion de *mimesis eikastike*, ou art de la copie conforme. Le Moyen-Âge poursuit selon cette idée et donne à l'artiste le rôle de créer à l'image de Dieu en prolongeant l'activité de la nature. Comme l'écrit Erwin Panofsky, « la thèse selon laquelle l'art imite autant que possible la nature, ou plutôt d'après la nature, signifie qu'on met en parallèle mais non pas en relation l'art et la nature : l'art [...] n'imité pas ce que crée la nature mais travaille à la façon dont la nature crée, en poursuivant, grâce à des moyens définis, des objectifs eux-mêmes définis, en réalisant des formes déterminées dans des matériaux eux aussi déterminés » (*Idea : Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 59). Les théoriciens de la Renaissance ayant repris la définition grecque de l'art comme activité mimétique, la controverse suit l'opposition entre la *mimesis* platonicienne qui se rapproche de l'idée de ressemblance et la *mimesis* aristotélicienne qui prend le sens de représentation. Les Italiens, contrairement aux Français, réinterprètent l'idée de *mimesis* à partir de celle d'*imitatio*. Cette idée que l'art doit *imiter* la nature apparaît chez les peintres et théoriciens dès le début du XV<sup>e</sup> siècle. On la rencontre entre autres chez Alberti (*Della Pittura*, III), ou chez Léonard de Vinci, qui affirme que « la peinture la plus digne d'éloges est celle qui a le plus de ressemblance avec ce qu'elle imite. » (Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, traduit par André CHASTEL, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 157).

Comme Mathias Énard quelques années auparavant, Léonor de Récondo s'essaie à combler un blanc dans la biographie de Michel-Ange<sup>4</sup>. Mais alors que Énard se servait de son personnage pour tisser une fiction orientaliste, Récondo accompagne son récit d'une réflexion sur l'art. Plongeant dans la culture renaissante, elle aborde, par le biais de la statuaire, la question des liens entre l'art et la nature. Cette œuvre, néanmoins romanesque, nous fait voyager dans l'Italie de la Renaissance, sur les pas de Michel-Ange. Plus précisément, elle se situe en 1505 lorsque, après la pietà de Saint-Pierre et avant la chapelle Sixtine, le sculpteur s'attelle à la réalisation de son projet maudit, le tombeau du pape Jules II, et se rend à Carrare pour y trouver le marbre parfait<sup>5</sup>. Léonor de Récondo fait le choix de raconter la vie intime de « Michelangelo », personnage à la mélancolie chronique qui se transforme de façon inattendue au contact des carriers et autres villageois de Carrare. *Pietra viva* est ainsi vendu par son éditeur comme le roman dans lequel Michel-Ange, le génie froid et solitaire, apprend à vivre avec les hommes, à les aimer et à souffrir avec eux. Mais ce qui est sans doute moins attendu, c'est que le voyage à Carrare est aussi l'occasion pour le sculpteur de redéfinir son art, de regarder autrement le rapport entre le corps et le marbre. Le roman aborde le problème de la création artistique selon les termes consacrés à la Renaissance, en particulier dans la controverse sur la supériorité de l'art ou de la nature. Avec « Michelangelo Buonarroti » comme personnage principal et la statuaire comme thème, Léonor de Récondo se sert de cette controverse pour explorer les relations entre le corps et le marbre. Mais la notion de *mimesis* est en fait rapidement dépassée pour aboutir dans un premier lieu à une assimilation poétique du corps à la statuaire, puis à une réflexion plus théorique sur la nature de la création.

---

4 Le récit de Mathias Énard se déroule à peu près à la même période de la vie du sculpteur. Voir Mathias ÉNARD, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Arles, Actes Sud, 2010.

5 Cet épisode est mentionné en quelques lignes dans Vasari : « Michel-Ange se mit au travail avec ardeur et, pour commencer, alla à Carrare extraire les marbres avec deux assistants, avec un billet de crédit pour mille écus auprès d'Alamanno Salviati à Florence. Il passa huit mois dans ces montagnes sans autre argent ni pension ; et il eut fantaisie dans ces carrières de laisser en souvenir de lui, selon une coutume antique, d'énormes statues suggérées par les blocs. » (*Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op. cit., p. 206). Ascanio Condivi étoffe l'épisode : « un jour, découvrant de l'une de ces montagnes toute la côte maritime qui s'étendait au loin, il forma le projet de construire un colosse qui serait visible de loin pour les marins. Il faut dire que l'énorme masse de rochers qui l'entourait l'encourageait dans ce projet, parce qu'elle aurait été aisée à travailler; et d'autre part, il se sentait poussé par l'exemple des Anciens qui, peut-être avec les mêmes intentions que Michel-Ange, découvrant un endroit semblable à celui-ci, pour échapper à l'ennui ou pour quelque autre raison, avaient laissé là des travaux à peine ébauchés, très frustes, mais qui fournissaient une excellente preuve de leur savoir-faire. Il aurait certainement réalisé son désir s'il avait eu le temps pour cela, et si on lui avait donné la possibilité de mener à bien une entreprise qui le séduisait ; je l'ai d'ailleurs souvent entendu parler avec amertume de ce projet avorté. » (Ascanio CONDIVI, *Vie de Michel-Ange*, traduit par Bernard FAGUET, Castelnau-le-Lez, Climats, 1997, p. 75-76).

*Le corps et la statue : deux objets indistincts*

« Sol d'una pietra viva  
L'arte vuol che qui viva  
Al par degli anni il volto di costei. »<sup>6</sup>

L'épigraphe de *Pietra viva* attire d'emblée l'attention du lecteur sur la capacité de l'art à faire croire à la vie, comme un écho à cet idéal mimétique. Mais, ce qui frappe, en italien comme en français, c'est l'homonymie de l'adjectif et du verbe, plus évidente encore dans le madrigal original puisqu'il est placé à la rime. La pierre sculptée est une pierre vive. C'est ainsi dans l'oxymore du titre que se trouve un des éléments-clés du roman : l'adéquation entre le corps vivant et la statue, l'indistinction de la chair et de la pierre et, selon les termes de la controverse esthétique de la Renaissance, de l'art et de la nature. Le thème principal du roman y est d'ailleurs repris en filigrane puisque l'adjectif « vive » renvoie aussi à la *mémoire vive*, thème abordé par Léonor de Récondo dans les retrouvailles de la mère et de l'artiste par le souvenir et dans l'inscription du corps d'Andrea dans la mémoire de Michelangelo. L'expression « mémoire vive » apparaît elle-même dans le texte au moment de la vision dans la montagne (216).

On voit donc poindre dès l'épigraphe un système d'échos et de jeux sur les mots qui marque l'écriture de Léonor de Récondo. L'emploi du mot « grain » est ainsi tout autant révélateur. Il apparaît tout d'abord dans le texte lorsque Michelangelo commente la phrase de Pétrarque qu'il ressasse tout au long du roman : « La vie, la mort, le jour, la nuit. Il ajouterait le grain de la peau en marbre » (23). Se crée alors un écho entre « grain de la peau » et « grain de la pierre » mentionné lors de la découverte du bloc de marbre parfait tombé dans la carrière : « Le grain de la pierre est extrêmement fin, aucune veine ne vient rompre sa pureté » (103). Les deux « grains » en viennent à tout à fait se confondre, impression renforcée par la troisième homonymie qui parcourt le texte et qui vient brouiller davantage la distinction entre chair et pierre : l'utilisation récurrente du terme « veine ». Le terme s'emploie en français aussi bien pour le marbre que pour le corps, et l'auteur l'utilise indifféremment pour faire référence à l'un ou à l'autre. Il s'établit tout d'abord une opposition entre l'absence de veine dans l'art pur représenté par le tableau de la femme à l'hermine de Léonard de Vinci : « Pas de veines, non plus, sur la main de la femme à l'hermine » (104) et le corps palpitant d'Andrea : « Il veut sa peau parcourue de veines, palpitante » (72). Le jeu autour de

6 « Dans une pierre vive / L'art veut que pour toujours / Y vive le visage de l'aimée ». Madrigal de Michel-Ange à Vittoria Colonna issu de MICHEL-ANGE, *Poésies*, 240 ; cité dans LÉONOR DE RÉCONDO, *Pietra viva*, *op. cit.*, p. 9.

l'homonymie semble donc, contrairement au jeu autour du mot « grain », créer une distinction entre la vie et l'art, entre le corps vivant parcouru de veines et l'art qui en souligne l'absence. Néanmoins, au détour d'une phrase, Léonor de Récondo vient brouiller les pistes. C'est Topolino qui crée la confusion, mêlant dans une même interjection, le marbre et le sang : « Une veine de lait sans une goutte de sang ! » (83), phrase reprise presque mot pour mot par Michelangelo lui-même, et qui finit d'assimiler les veines de la pierre et les veines du corps vivant : « Dans le sillon creusé par mon ciseau, les veines du marbre se gorgent de sang » (141).

On voit alors apparaître, par-delà le jeu sur l'homonymie, un autre jeu de vocabulaire qui vient lui faire écho et sous-tendre la même idée : la paronomase lourde de signification entre « chair » et « pierre ». L'auteur les rapproche très clairement dans une définition qu'elle donne du verbe « sculpter » : « être dans le vif de la pierre, dans le vif de la chair » (198). La répétition de la formule renforce le lien qu'elle ne cesse d'établir à travers son récit. En effet, à plusieurs reprises, Léonor de Récondo emploie indifféremment le terme « chair » pour désigner à la fois le corps vivant de Michelangelo et la pierre brute de la montagne. Deux phrases se font à nouveau écho, dérivant l'idée en jouant sur les mêmes termes : on passe en effet de « Le sculpteur imagine de quelle chair est fait le cœur de chacun des blocs » (42) à, plus loin, alors que Michelangelo évoque le marbre de la montagne : « Il en parlait comme de sa propre chair et [...] son cœur en était fait » (193). Grâce au réemploi des mêmes termes d'une phrase à l'autre, l'auteur crée des échos qui résonnent à travers le texte. La redondance des termes se double ici d'un procédé de dérivation qui opère, d'une phrase à l'autre, un glissement de sens autour des mêmes mots. Du cœur des blocs au cœur de l'artiste et de la chair de la pierre à la chair humaine, se forge au cœur même du texte la confusion de la pierre et de la vie. Peu à peu, à travers le texte, c'est le marbre lui-même qui en vient à prendre vie. Ainsi, Michelangelo cherche-t-il à « redonner vie à la main d'Andrea » (104) en la sculptant, de sorte qu'on la voit progressivement, dans le corps du texte, devenir elle-même sujet de verbes d'action, comme si elle était douée d'une vie propre : « la main surgit », « conquiert » (105). Les verbes marquent des actions dynamiques, brutales, signes d'un corps en action. Au fil de l'épisode, on dérive alors progressivement de la main en mouvement de l'artiste aux soubresauts de la main de marbre. Ainsi, tout au long du roman, dans un jeu de vocabulaire incessant qui fait résonner le texte de nombreux échos, on voit le marbre se mettre en mouvement et être doté des caractéristiques du corps humain.

Et alors que la pierre prend vie, le corps et la statue s'entremêlent progressivement. La confusion est particulièrement explicite dans l'anecdote de la religieuse et de la Pietà. C'est alors le corps du Christ sculpté par Michelangelo qui semble prendre vie aux yeux de la religieuse. Encore une fois, c'est dans la syntaxe même de la phrase que le glissement s'opère : « Donnez-moi un peu du Christ, un peu de sa poussière de marbre ! » (37). Grâce au jeu sur le pronom possessif, la confusion se fait tant dans la bouche de la religieuse que dans l'esprit du lecteur. La confusion semble aussi exister dans l'esprit de Michelangelo, ainsi que le suggère l'histoire qu'il raconte à Michele à propos de son nez. Sous un titre de chapitre générique « Le Nez » (120-122), le sculpteur raconte en réalité deux histoires : celle de sa bagarre avec Pietro Torrigiano, qui le laissa défiguré, et celle du nez du *David* de Florence<sup>7</sup>. Les deux histoires se font écho dans l'esprit du sculpteur, comme si, cette fois-ci, son propre corps était associé au corps de sa statue.

L'association se fait plus claire encore vers la fin du roman dans les mots mêmes de Michelangelo au détour d'une lettre qu'il écrit à Guido : « Je suis le bloc de marbre » (183). L'idée qui s'exprime ici en termes lyriques rappelle un élément bien plus prosaïque qui faisait surface au tout début du roman : le fait que Michelangelo ne se lave pas, ou seulement lorsque son corps est recouvert de poussière de marbre (55). Ainsi, de la fièvre mystique de la religieuse, à l'envolée lyrique du sculpteur, en passant par le détail trivial de l'hygiène du corps, la statue se confond avec l'enveloppe charnelle. Il n'est plus alors question de *mimesis* : ce qui intéresse Léonor de Récondo, ce n'est pas tant l'imitation de la nature par l'art que la confusion des deux, l'assimilation du corps et de la statue. Il ne s'agit pas, comme à la Renaissance, de distinguer l'art et la nature pour les faire concourir, mais d'imaginer une fusion parfaite entre les deux.

### *De la chair à la pierre : la nature et la fonction de l'art dans le roman*

Si cette assimilation du corps et de la statue est traitée de façon poétique à travers un jeu sur le sens et la sonorité des mots, elle ouvre aussi la voie à une réflexion sur l'art. Car à travers l'évolution de son personnage, l'auteur interroge la nature de la création artistique. Dans la première moitié du roman, de nombreux indices laissent à penser que l'art selon Michelangelo sera gouverné par le paradigme de la statue qui prend vie. C'est un lieu

---

<sup>7</sup> Les deux anecdotes apparaissent dans Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op. cit., pp. 191 et 197.

commun de la littérature que l'on retrouve notamment dans la *Genèse* et dans les *Métamorphoses*<sup>8</sup>.

C'est ainsi que Michelangelo tente d'expliquer sa Pietà aux villageois de Carrare : « J'ai voulu démontrer que le marbre si sublime de vos montagnes pouvait devenir peau et drapé » (36). Mais la tâche s'avère plus compliquée que prévue : « Il y a tant de choses à expliquer. Trop. La virtuosité et la vie qu'il tente d'insuffler à la pierre n'intéressent que lui » (36). Intervient alors l'anecdote de la religieuse et de la Pietà, qui fonctionne de la même façon que le mythe : une histoire à haute valeur symbolique qui produira sur l'auditoire les mêmes effets qu'une théorie esthétique. La religieuse de Saint-Pierre demande au sculpteur de la poussière de marbre récupérée sur la statue du Christ afin de « porte[r] sur [elle] un peu de lui » (37). Et Michelangelo de conclure : « En quelques mots, elle a donné vie à cette pierre, à cette sculpture sur laquelle je me suis acharné pendant deux ans et que je m'apprête à laisser aux autres » (37). Poussée à l'extrême, cette vision de l'art, et en particulier de la sculpture, assimile l'artiste au démiurge au sens propre du terme, c'est à dire au dieu-artisan qui informe le monde. Dans un contexte monothéiste, la représentation figurative entre fréquemment en rivalité avec la création divine. Au début du roman, le personnage de Michelangelo n'a pas beaucoup de souvenirs de son enfance, si ce n'est celui d'avoir fréquenté les carrières et d'avoir compris « qu'en apprenant à maîtriser la pierre, il apprendrait à maîtriser le monde, plus exactement à le sculpter au gré de son imagination » (61). Il s'agit là d'une vision de l'artiste répandue à la Renaissance, moment où l'on se risque à célébrer la supériorité de l'art sur la nature. C'est ainsi qu'en 1520 Pietro Bembo célébra la vie et la mort du meilleur ennemi de Michel-Ange, le peintre Raphaël : « Ci-gît Raphaël, par qui la nature craignit d'être conquise de son vivant, et de mourir avec lui »<sup>9</sup>.

Dans *Pietra viva*, le caractère démiurgique du personnage de Michelangelo se lit dans sa créativité fulgurante : « L'idée de ces sculptures lui plaît. Il ne doute pas un instant qu'elle soit excellente. Son esprit créateur a su miraculeusement extraire de son imagination plusieurs personnages » (68). C'est bien dans l'idée de donner vie à la pierre selon les caprices de son imagination que Michelangelo se rend à la carrière : « Le matin, il est le premier à observer

---

8 Rappelons que dans la *Genèse*, Dieu modèle l'homme avec de la glaise avant de lui insuffler le souffle de vie (*Genèse* 2 : 7). Dans les *Métamorphoses*, le sculpteur Pygmalion tombe amoureux de sa statue d'ivoire qui finit par prendre vie grâce à l'intervention de Vénus (OVIDE, *Métamorphoses*, livre X, 243-297).

9 « Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci rerum magna parens et moriente mori », épitaphe du tombeau de Raphaël, Panthéon, Rome.

les montagnes qui se défont pour qu'il puisse leur insuffler ses formes à lui, leur redonner vie à sa manière. Imaginer, sculpter, créer, afin que sa volonté se fasse sur la pierre » (69). Il s'agit là d'une position orgueilleuse, contrebalancée par des moments d'humilité face à la nature : « Andrea, tu es la beauté que je ne saurai jamais atteindre avec mon ciseau. Tu es la preuve ultime de la supériorité de la nature sur mon art. Te voir me rappelle mon inutilité » (98). Mais quelque soit la valeur que s'accorde l'artiste, celle-ci semble se mesurer dans un système de compétition mimétique avec la nature.

Or, à y regarder de plus près, le roman traite cette conception de la sculpture de façon ambiguë, tout comme il avait rendue poreuse la distinction entre le corps et la pierre. En fait, le paradigme démiurgique ne fonde pas de façon solide le rapport que Michelangelo entretient avec la pierre. Certes, le thème de Pygmalion est réinvesti dans la relation fantasmée du sculpteur avec Andrea. Mais alors que Pygmalion voyait une femme dans sa statue parfaitement réalisée, Michelangelo semble à l'inverse voir une statue dans le corps parfait du jeune moine. Dès le début du roman, Andrea est considéré par Michelangelo comme un objet d'art : « L'entendre ne l'intéresse pas, ce qu'il aime c'est le regarder » (12). La première fois qu'il l'a vu vivant, « il a cru à une allégorie du Christ » (15) ; lorsqu'il le découvre mort, « Les proportions du corps sont parfaites, telles qu'il les avait imaginées » (14). À mesure que se fait le deuil d'Andrea, le sculpteur se laisse séduire par son image posthume, un souvenir qui « s'incarne » en fait dans la matière sculptée : « Michelangelo voit parfaitement le visage d'Andrea. Ses mains le modèleraient sans peine avec de la glaise » (72). Et la voix du personnage intervient en fin de chapitre pour conclure : « Andrea, tu es la beauté mortelle à l'état pur. J'aimerais que ta peau devienne pierre. Le seul élément que je maîtrise » (74). La beauté mortelle ne suffit donc pas, et c'est sous la forme plus permanente de statue que Michelangelo désire Andrea<sup>10</sup>.

Cette « perversion » du désir culmine un peu plus loin lors de l'épisode du rêve érotique. C'est alors sous la forme de la Pietà que Michelangelo imagine son union au jeune moine, union qui le bouleverse d'autant plus qu'elle n'est pas charnelle. Andrea apparaît certes « en chair et en os », mais le sculpteur, qui est ironiquement « pétrifié », ne peut « ni le toucher, ni le caresser. Simplement regarder la beauté masculine dans toute sa splendeur, dans

---

10 Même si cela peut sonner faux à certains moments : « À cet instant, il se moque de la beauté éternelle d'Andrea. Il veut sa peau parcourue de veines, palpitante » (72-73). Ce passage est à replacer dans le chapitre « La Réponse » dans lequel Michelangelo apprend qu'on a enterré le corps d'Andrea. Il s'agit donc d'une forme d'ironie : Michelangelo ne désire le corps vivant que lorsque celui-ci est devenu inaccessible et corruptible.

toute sa gloire. Et son émotion est si vive qu'elle lui lèche les entrailles » (114-115). Autant de signes qui nous indiquent que la finalité de l'art selon Michelangelo n'est finalement pas de donner vie à la matière. Ainsi, la révélation finale est-elle préparée par ces moments de doute et d'ambiguïté. La vision mystique de Michelangelo dans la carrière à la fin du roman ne renverse pas un socle théorique, mais apparaît plutôt comme la résolution d'un problème posé depuis le début : « Dans son art, il a toujours sculpté la pierre pour la transformer en peau, pour qu'elle ne soit plus que chair et tissu. Maintenant, il réalise que ses personnages veulent devenir marbre, ne désirent rien d'autre que de voir leur peau se pétrifier jusqu'à en être rugueuse [...] Que la chair se fasse pierre. Ne l'obliger à rien d'autre » (215).

Le sculpteur n'est donc pas celui qui donne vie à la pierre, mais celui qui transforme la vie en pierre afin de lui donner un caractère éternel. Ce n'est pas un hasard si le personnage de Michelangelo est obsédé par la construction d'un tombeau. Ce n'est pas un hasard non plus s'il est agité par la peur d'oublier les morts. Et en fin de compte, la révélation esthétique qui fait la particularité de *Pietra viva* va de pair avec le souvenir recouvert de la mère et de l'amant : « Les colosses ont disparu. Son cœur se serre mais sa mémoire vive lui en procure aussitôt une image précise » (216). C'est à ce moment que se résolvent les considérations esthétiques et le drame personnel de Michelangelo, lorsqu'il comprend que transformer les morts en pierre, c'est aussi les transformer en souvenir. Une résolution déjà formulée à demi-mot dans cette phrase de Pétrarque qui accompagne le personnage depuis le début du roman : « La mort fait l'éloge de la vie comme la nuit celle du jour ».