

# ADOLFO WILDT SCULPTEUR DES LIMBES

L'œuvre de cet artiste, illustre en son temps, tomba dans un relatif oubli après la Deuxième Guerre mondiale. Désormais, plusieurs expositions, dont une à Paris, rendent justice à son talent troublant.

Étienne Barilier

À

l'âge de vingt-quatre ans, le sculpteur milanais Adolfo Wildt (1868-1931) réalise son premier chef-d'œuvre, le portrait de la jeune femme qu'il vient d'épouser. Ce portrait s'intitule : *La Veuve*. Voilà tout le personnage : au moment de se marier, il se voit mort, et représente sa femme les yeux baissés, dans une attitude de méditation vague et pudique. Wildt voit la mort partout ; du moins voit-il partout la douleur, la perte, la difficulté d'être. Entre 1906 et 1909, après des débuts brillants, il va connaître une période de stérilité, une longue « nuit mentale », selon ses propres termes, durant laquelle il se sent devenir « fou de douloureuse impuissance ». Au sortir de cette épreuve, il sculpte un autoportrait, appelé *Masque de douleur*, dont les orbites des yeux sont vides et l'expression terrifiante.

Toutes ses œuvres ne sont pas aussi morbides, mais il est rare qu'elles soient sereines. D'où cet homme a-t-il donc tiré tant de visions tourmentées, voire lugubres ? On a souvent invoqué le rôle qu'a joué dans sa vie un certain Franz Rose, étrange mécène prussien qui le soutint de 1894 à 1912. L'homme possédait en Poméranie une maison bourrée d'antiques ; mais surtout, il mit le sculpteur en contact avec les œuvres de la Sécession viennoise, Klimt en particulier, et plus largement, avec l'art germanique. Si l'on ajoute à cela que la famille de Wildt était d'origine suisse, il n'en fallait pas plus pour qu'on évoque, à propos de son art, les danses macabres allemandes, et que l'on dénonce, en Italie, le caractère « luthérien » de son mysticisme « nébuleux et maladif ».

*Vir temporis acti dit Uomo antico*  
(l'Homme du temps passé dit  
l'Homme antique), 1921  
Bronze, 55 x 55 cm  
Musée d'Orsay, Paris

© Musée d'Orsay, dist.  
RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt





Sans doute Wildt a-t-il fréquenté l'art et la pensée germaniques, notamment au travers d'un philosophe comme Georg Simmel (dont l'ouvrage *Michel-Ange et Rodin*, paru en 1911, l'a fortement marqué). Et qui sait s'il ne garda pas des traces de sa lointaine ascendance paternelle. Mais pour expliquer son univers inquiétant, morbide et douloureux, nul besoin d'invoquer l'hérédité nordique. Pensons à l'Italien Pirandello: le suicide, l'inceste, la prostitution, la mort violente résumant l'univers étouffant des *Six personnages en quête d'auteur*. Si j'évoque ici cette œuvre, c'est parce que Pirandello, cherchant des masques pour la mise en scène de sa pièce, en passa commande à Wildt, qu'il connaissait très bien, et qu'il admirait beaucoup...

Ce qui frappe cependant, c'est la multiplicité des influences qu'a subies ou voulues l'artiste milanais. Il fut d'un éclectisme forcené, si l'on ose dire: telle de ses œuvres, une *Victoire* datée de 1918-1919, est une tête sans corps, prolongée par des ailes effilées; une figure émaciée, d'inspiration incontestablement futuriste, même si ses courbes, ses dorures et ses décorations rappellent la Sécession viennoise. Telle autre, une *Lux* de 1922, tient à la fois Klimt et de l'art byzantin. Telle autre encore, une *Maria di luce ai pargoli cristiani* (« Marie de lumière aux enfants chrétiens ») évoque la première Renaissance italienne; on a pu évoquer à son sujet Mino da Fiesole ou Donatello. Un *Parsifal*, inachevé, a éveillé chez les critiques d'art le souvenir de Canova comme celui de la sculpture gothique... Certaines œuvres de la dernière période, celle du fascisme, ont une allure soudain musclée. Bref, Adolfo Wildt semble prendre son bien partout, et cela peut éveiller la méfiance: un virtuose, oui, mais quand on passe ainsi d'un style à l'autre, n'est-ce pas qu'on manque de personnalité?

Cependant, il y a plusieurs façons de se nourrir d'autrui: on peut le faire dans un esprit ludique, celui de l'artiste habile qui joue, imite, pastiche, et fait de tous les styles des *manières*. En revanche, on peut aussi s'inspirer d'un style, puis d'un autre, et d'un autre encore, par inquiétude, par anxiété, par angoisse; on peut aller vers le gothique par nostalgie d'une foi perdue ou me-





*Maschera del dolore* ; *Autoritratto*  
(*Masque de la douleur*, dit aussi  
*Autoportrait*), 1909  
Marbre partiellement doré  
37 x 31 x 17 cm  
Musei Civici, Palazzo Romagnoli,  
Collezioni del Novecento, Forlì  
© Photo by Palazzo Romagnoli,  
Pinacoteca civica, Forlì

*Santa Lucia*, 1926  
Marbre partiellement doré  
54,8 x 45 x 24,5 cm  
Musei Civici, Palazzo Romagnoli,  
Collezioni del Novecento, Forlì  
© Photo by Palazzo Romagnoli,  
Pinacoteca civica, Forlì

nacée, par peur d'une mort sans espérance. Bref, certains faiseurs changent de style comme de chemise. Wildt, lui, semble se débattre dans la nuit d'un long cauchemar, et se jeter dans toutes les directions de l'art pour trouver des formes capables de chasser les fantômes qui se lèvent et se relèvent sans cesse.

Et son style, malgré tous ses emprunts, ne ressemble à aucun autre. Il est *le sculpteur des limbes*. Son art a su représenter un état de l'être qui se situe vraiment entre la vie et la mort. Les limbes de Wildt sont un lieu de passage tâtonnant, presque aveugle, une nuit blanche et laiteuse comme ses marbres. L'artiste est fasciné par le mystère de la naissance autant que par celui du décès. L'une de ses œuvres les plus fameuses, la *Maria da luce ai pargoli cristiani*, de 1918, dont on a déjà évoqué le titre, représente en bas-relief une Madone effilée, aux courbes d'une délicatesse excessive. Elle porte et protège de la main trois enfants qui ne sont pas sur son ventre mais dans son ventre, dont on voit donc l'intérieur, où poussent également les branches trop fines et trop grêles d'un arbre de vie.

Et les visages de ces trois enfants, ce sont en effet des visages d'êtres qui ne sont pas encore nés. Mais ce qui frappe davantage encore, c'est que la Vierge elle-même, avec ses yeux clos et sa bouche entrouverte, montre un visage inachevé, obscurément douloureux de ne pas être, et pour tout dire, foetal. C'est une constante saisissante chez Wildt : les adultes eux-mêmes ne sont pas encore nés, ou peut-être en agonie. Il serait juste de dire qu'ils sont dans l'agonie de la naissance. Mais cette hésitation constante entre vie et mort, cette sculpture des limbes peut aussi s'incarner dans une *Pietà* (de 1916) où le Christ mort a l'air vivant, c'est-à-dire agonisant, la bouche ouverte dans le dernier soupir de la vie ou le premier souffle de la résurrection. Une autre statue célèbre de Wildt est un *Saint François* de 1925, tellement émacié qu'il en devient cadavérique. Et si la *Victoire* de 1918 est effilée, ce n'est pas parce qu'elle se doit d'être rapide, donc aérodynamique, c'est bien parce qu'elle est à peine vivante.

Quant au thème du *masque*, si constant chez Wildt, on voit bien qu'il est indissociable de cet



art des limbes: le masque tel qu'il le représente, c'est un visage aux yeux absents, troués; c'est donc *presque* un visage, c'est l'appel du visage vers une existence qui ne lui est pas accordée, ou qui peut-être lui fut arrachée. Voilà qui donne lieu à un autre chef-d'œuvre, la *Sainte Lucie* de 1926: comme le veut la légende dorée, les bourreaux de cette jeune fille lui ont arraché les yeux. Or sa tête renversée par la douleur et la prière montre ces orbites vides et la bouche ouverte: un masque trois fois troué. Malgré cela, on admire sa beauté presque heureuse, au point qu'on a pu la comparer à la sainte Thérèse en extase du Bernin. En tout cas, c'est une des rares œuvres de Wildt qui, dans leur violence choquante, atteigne en même temps à une véritable et paradoxale harmonie, comme s'il pouvait y avoir dans les limbes un lieu pour la vie dans sa plénitude.

À l'autre extrême de l'expressivité wildtienne, le Mussolini musclé de 1923, un bronze dont le faciès évoque et voulait évoquer les empereurs romains. Le Duce apprécia, paraît-il, et l'œuvre, pour le malheur de Wildt, devint extrêmement

populaire. Mais là encore, les yeux sont absents. À la Libération, le buste fut frappé à coups de pioche; il en garde encore les traces. Cependant, ces trous supplémentaires ne font que répondre à ceux que le sculpteur avait déjà creusés.

Lorsqu'il sculpta son *Saint François*, un critique admiratif eut ces mots: « De tous les sculpteurs italiens modernes, Adolfo Wildt est le mieux capable de sentir et d'exprimer la sainteté, parce qu'il est lui-même un saint ». Commentaire légèrement outré, mais explicable. Wildt lui-même s'était donné pour but de « ne pas sculpter pour les yeux mais pour l'âme », et de « mettre l'esprit dans la matière ». Et sans doute a-t-il représenté son saint François décharné pour le spiritualiser davantage. Néanmoins, ce n'est point l'esprit qu'il représente, et pas non plus la sainteté: ce sont les lieux où la vie n'est pas encore advenue, où la mort s'éloigne à peine, où les jeunes mariées sont déjà les veuves de leur époux vivant. Wildt n'est pas un saint; il ne connaît pas le paradis ni ne songe à le représenter. Wildt est un homme qui visite les limbes et nous les fait connaître. ■

*La Madre* (fragment du groupe  
*La Famille*), 1922  
Marbre, 61 x 24 x 35 cm  
Collezione Franco Maria Ricci,  
Fontanellato (Parma)  
© Archivio Franco Maria Ricci

*Madre; Madre Ravera*, 1929  
Marbre sur base en bronze  
48 x 49 x 18 cm  
Courtesy Galleria Gomiero  
Padova-Milano  
© Photo: Marzio De Santis

**NOTA BENE** —————  
**Adolfo Wildt (1868-1931)**  
**Le dernier symboliste**  
**Musée de l'Orangerie, Paris**  
**Du 15 avril au 13 juillet 2015**