

Université de Montréal

**Michel-Ange et le motif des *genitalia* : signification, perception et
censure**
Tome I

par
Maude Laferrière

Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.) en histoire de l'art

Avril 2017
© Maude Laferrière, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Michel-Ange et le motif des *genitalia* : signification, perception et censure

Présenté par :
Maude Laferrière

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet, Président-rapporteur
Denis Ribouillault, directeur de recherche
Itay Sapir, membre du jury

Résumé

Nous proposons une étude des *genitalia* masculines dans la production de Michel-Ange afin de saisir ce qu'un tel motif pouvait signifier dans différentes œuvres selon le sujet qu'elles représentent. En nous concentrant principalement sur quatre œuvres de l'artiste florentin nous désirons éclaircir l'impact visuel du dévoilement du sexe masculin et la perception que pouvait en avoir le public italien du XVe siècle et du XVIe siècle. *Le Bacchus* (1496-1497), *Le David* (1501-1504), *Le Christ Rédempteur* (1519-1520) et *Le Jugement dernier* (1536-1541) ont été choisis pour la diversité des thèmes qu'ils illustrent et pour leurs différents contextes de production et d'exposition. Nous comparons les œuvres religieuses aux œuvres profanes afin d'y relever les problématiques spécifiques qui résultent dans chacun des cas. Le choix de s'en tenir à la production de Michel-Ange implique aussi de se pencher sur un type de figure masculine bien précis, directement inspiré de l'Antiquité.

Pour mieux comprendre ce qui résulte du dévoilement des *genitalia*, nous définissons des notions primordiales comme le nu, la nudité, la sexualité, la masculinité et la virilité dans l'art de la Renaissance. À partir d'une approche historiographique, dont *La sexualité du Christ à la Renaissance et son refoulement moderne* de Leo Steinberg constitue la référence principale, nous appuyons ses hypothèses quant aux représentations du sexe du Christ. Et selon une approche historique, nous suggérons des hypothèses quant à la nudité intégrale de figures emblématiques de la production de Michel-Ange.

En nous concentrant principalement sur les œuvres nommées ci-haut et le détail des *genitalia*, nous remarquerons que les artistes, y compris Michel-Ange, ne représentent pas ce détail par hasard, mais bien parce que cette partie du corps riche en signification peut servir à exprimer et appuyer plusieurs concepts

Mots-clés : Histoire de l'art, Renaissance italienne, Michel-Ange, *genitalia*, nudité, masculinité, virilité, censure, anatomie, Contre-Réforme.

Abstract

We propose a study on the male *genitalia* in Michelangelo's production, in order to grasp the significance in different works of art depending on the subject that they represent. By focusing on four pieces of art of the Florentine artist, we would like to clarify the visual impact of the male genitals unveiled and the perception from the Italian audience of the fifteenth century and sixteenth century. *The Bacchus* (1496-1497), *The David*, (1501-1504), *The Risen Christ* (1519-1520) and *The Last Judgment* (1536-1541) have been chosen for the variety of the topics they illustrate and for the different contexts of production and exhibition. We compare religious pieces of art to profane pieces of art to identify specific issues that result in every case. The decision to stick to only Michelangelo's artistic production also implies looking at a specific type of male figure, directly inspired by the Antiquity.

For a better understanding of what results from the *genitalia*'s unveiling, we define essential notions like nude, nudity, sexuality, masculinity and virility in the Renaissance. With a historiographical approach based on *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, written by Leo Steinberg, we support his hypothesis about the representations of Christ' genitals. And with a historical approach we suggest some hypotheses about the nudity of iconic figures realised by Michelangelo.

By focusing mainly on the pieces of art mentioned above and the detail of *genitalia*, we notice that artists, such as Michelangelo, did not represent this detail by chance, but because this part of the body is rich of signification and can serve to express many concepts.

Keywords : Art history, Italian Renaissance, Michelangelo, *genitalia*, nakedness, masculinity, virility, censorship, anatomy.

Table des matières

TOME I

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	v
Remerciements	xv
Introduction	1
Chapitre 1. La nudité à la Renaissance : le cas de Michel-Ange	10
1.1 Anatomie détaillée, étude du corps et des organes par l'artiste	12
1.1.1 Contexte	12
1.1.2 Michel-Ange et l'anatomie	15
1.2 Corps masculins et corps féminins dans l'art de la Renaissance italienne	17
1.3 Le pénis, symbole de masculinité. Différencier nu, nudité, sexualité, masculinité et virilité.....	22
1.3.1 Nu et nudité.....	22
1.3.2 Nu, nudité et sexualité.....	23
1.3.3 Masculinité et virilité	25
1.3.4 Le Pénis.....	27
1.4 Les corps musclés et virils typiques de Michel-Ange	29
1.4.1 Le <i>David</i> de Michel-Ange	30
1.4.2 Fonctions de l'œuvre.....	32
Chapitre 2. Nudité Profane et nudité religieuse à la Renaissance en Italie	39
2.1 L'intérêt pour l'Antiquité à la Renaissance	41
2.2 La nudité dans les sujets chrétiens	52
2.2.1 La représentation du pénis du Christ et sa signification	57
2.2.2 La nudité en des lieux sacrés	66
Chapitre 3. La censure des corps de Michel-Ange à la Renaissance	68
3.1 La nudité et la sexualité dans l'art de la Renaissance : <i>Le Jugement dernier</i>	68

3.1.1 Critiques et accessibilité de l'œuvre	76
3.1.2 Le <i>Jugement dernier</i> censuré	78
3.2 La Contre-Réforme et les œuvres de Michel-Ange	80
3.2.1 La Contre-Réforme	80
3.2.2 La censure des quatre œuvres à l'étude	83
Conclusion	90
Bibliographie	94

Liste des figures

Figure 1. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis*, 1426-1427, fresque, 208 x 88 cm. Chapelle Branacci, Florence. Du site :

<https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/masaccio/brancacci01expulsion.htm>

Consulté le 22 novembre 2016.

Figure 2. Michel-Ange, Détail d'*Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.

Figure 3. Giovanni da Udine, Détail de *la Guirlande*, vers 1518, fresque, Villa Farnésine, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage : MOREL, Philippe (2014). *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris : Le Félin, p.136.

Figure 4. Francesco Urbini (attribué à), *Assiette en faïence majolique « Testa di cazzi »*, 1536, 23,2 cm de diamètre, Ashmolean Museum, Oxford. Reproduction tirée de l'ouvrage : WEEMANS, Michel, Dario Gamboni et Jean-Hubert Martin (dir.) (2016). *Voir double : pièges et révélation du visible*, Paris : Hazan, p.199.

Figure 5. Michel-Ange, *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur, Musée national du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : MOREL, Philippe (2010). « Le *Bacchus* de Michel-Ange : de l'ivresse à la contemplation divine », *Academia*, Vol. 11, p. 51-73, p. 72.

Figure 6. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 516 cm de hauteur, l'Accademia, Florence. Du site: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 7. Michel-Ange, *Christ Rédempteur*, 1514-1520, marbre, 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome.

Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_de_la_Minerve. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 8. Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 9.

Figure 9. Michel-Ange, *Étude d'homme nu avec indication des proportions*, vers 1515-1520, sanguine, The Royal Collection (INV. RL 12765), Londres. Reproduction tirée de l'ouvrage : JOLY, Morwena (2008). *La leçon d'anatomie. Le corps de la Renaissance au Romantisme*, Paris : Éditions Hazan, p.78.

Figure 10. Jean Colombe, *Adam et Ève*, dans les *Heures d'Anne de France*, 1480-1485, enluminure, Morgan Library, New-York. Du site: <http://autourdemesromans.com/jean-colombe-itineraire-dun-enlumineur-berruyer-prolifique/>. Consulté le 21 avril 2017.

Figure 11. Michel-Ange, *Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.

Figure 12. Antonio Pollaiuolo, *Combat d'hommes nus*, 1470, gravure, Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Combat_d'hommes_nus#/media/File:Battle_of_the_Naked_Men_MetNY.jpg. Consulté le 21 mars 2017.

Figure 13. Guy de Pavie, *Figure d'anatomie*, 1345, enluminure sur parchemin, Musée de Condé, Chantilly. Reproduction tirée de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p. 194.

Figure 14. Léonard de Vinci, *Tronc de femme*, vers 1509, plume et encre sur fusain, 47,6 x 33,2 cm, Royal Library, Windsor. Reproduction tirée de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p.167.

Figure 15. Michel-Ange, *Étude pour Haman*, 1511-1512, sanguine, 40, 6 x 20,7 cm, British Museum, Londres. Reproduction tirée de l'ouvrage : CHAPMAN, Hugo (2005). *Michelangelo. Drawings : Closer to the Master*, New Haven : Yale University Press, p. 139.

Figure 16. Jan Stefan van Calcar (?), *Troisième planche des muscles et Septième planche des muscles*, dans André Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543, gravure, Bibliothèque des arts décoratifs, Paris. Reproduction tirée de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, et coll. (2006).

Figure 17. Titien, *Adam et Ève*, 1550, huile sur toile, 240 x 186 cm, Musée du Prado, Madrid. Du site: Musée du Prado. Consulté le 21 avril 2017.

Figure. Ruben, *Adam et Ève*, 1628-1629, huile sur toile, 238 x 184,5 cm, Musée du Prado, Madrid. Du site : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Adam_et_%C3%88ve_\(Rubens\)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_004.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Adam_et_%C3%88ve_(Rubens)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_004.jpg). Consulté le 21 avril 2017.

Figure 18. Rubens, *Adam et Ève*, 1628-1629, huile sur toile, 238 x 184,5 cm, Musée du Prado. Du site : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Adam_et_%C3%88ve_\(Rubens\)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_004.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Adam_et_%C3%88ve_(Rubens)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_004.jpg). Consulté le 21 avril 2017.

Figure 19. Titien, *Diane au bain surprise par Actéon*, 1556-1559, huile sur toile, 55,2 x 66,5 cm, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg. Du site :

<https://mythologiediane.wordpress.com/2013/03/19/le-mythe-de-diane-et-acteon/>. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 20. Anonyme, *Tombe du Plongeur*, (Parois latérale nord), 480-470 avant J.-C., peinture sur tombe, 215 x 100 x 80 cm, Musée archéologique national de Paestum, Paestum. Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fresque_de_la_Tombe_du_Plongeur#/media/File:Paestum_tomb_eau_plongeur_c1.jpg. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 21. Michel-Ange, *Ganymède*, copie d'après l'original maintenant perdu, 1532, crayon, Collection royale, Chateau Windsor. Du site : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel-Ange#/media/File:Andr37.jpg>. Consulté le 12 février 2017.

Figure 22. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1639, huile sur toile, 149 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_2135_67286_5978_001.jpg_obj.html&flag=true. Consulté le 12 février 2017.

Figure 23. Anonyme, *Aphrodite de Cnide*, copie de Praxitèle, 400-36 avant J.-C., restaurée par Ippolito Buzzi (1562-1634), marbre, Palais Altemps, Rome. Du site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 24. Léonard de Vinci, *Le système genito-urinaire masculin*, v.1508, encre sur fusain, 27,2 x 19,2 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : CLAYTON, Martin, Ron Philo (2012). *Leonardo da Vinci, Anatomist*, London : Royal Collection Publications, p. 200.

Figure 25. Léonard de Vinci, *Les systèmes reproducteurs masculin et féminin*, v. 1508, encre sur fusain, 19,1 x 13,8 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : CLAYTON, Martin, Ron Philo (2012). *Leonardo da Vinci, Anatomist*, London : Royal Collection Publications, p.134.

Figure 26. Léonard de Vinci, *Les hémisections d'un homme et d'une femme pendant l'acte coïtale*, v. 1490-1492, encre, 27,6 x 20,4 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : CLAYTON, Martin, Ron Philo (2012). *Leonardo da Vinci, Anatomist*, London : Royal Collection Publications, p. 35.

Figure 27. Giovanni Battista Moroni, *Portrait d'Antonio Navagero*, 1565, huile sur toile, 115 x 90 cm, Pinacothèque di Brera, Milan. Du site : <http://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2015/04/Moroni-Ritratto-di-Antonio-Navagero.jpg>. Consulté le 12 mars 2017.

Figure 28. Michel-Ange, *La Sibylle libyque*, (détail), 1512, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Du site : <http://www.bing.com/images/search?q=sybille+lybique&view=detailv2&&id=85C7840317EA0FA329123022924D6778ECA8C73D&selectedIndex=0&ccid=3pbcbbv9&simid=608044066152252643&thid=OIP.Mde96dc6c157d4eb6069a2284bbf5babbo0&ajaxhist=0>. Consulté le 15 février 2017.

Figure 29. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 516 cm de hauteur, l'Accademia, Florence. Du site: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 30. Donatello, *David*, 1460-1469, 159 cm de hauteur, bronze, Musée National du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.47.

Figure 31. Giovan Jacopo de' Rossi, *Acceptance speech of the Gonfaloniere Giovambattista Ridolfi from the Ringhiera of the Palazzo della Signoria in 1512*, vers 1690, gravure, Collection de la Reine. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 54.

Figure 32. Lorenzo and Vittorio Ghiberti, *Adam* (porte sud), vers 1453-1463/64, bronze, San Giovanni, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 85.

Figure 33. Titien, *Bacchanales des Andriens*, 1523-1525, huile sur toile, 175 x 192,9 cm Musée du Prado, Madrid. Du site : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/bacchanale-des-andriens-de-titien>. Consulté le 4 juin 2017

Figure 34. Anonyme, *Hermaphrodite endormi*, IIe siècle, d'après un original créé vers 150 avant J.-C., marbre grec, 169 x 89 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/hermaphrodite-endormi>. Consulté le 12 février 2015.

Figure 35. Michel-Ange, *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur, Musée national du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : MOREL, Philippe (2010). « Le *Bacchus* de Michel-Ange: de l'ivresse à la contemplation divine », *Academia*, Vol. 11, p. 51-73, p. 72.

Figure 36. Anonyme, *Bacchus ivre avec bacchants*, relief d'un sarcophage Musées et Galeries du Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage: NAGEL Alexandre (2000) *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, p.87.

Figure 37. Michel-Ange, Détail du *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur, Musée national du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : FREEDMAN, Luba (2003). « Michelangelo's Reflections on *Bacchus* » *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47, p. 121-135, p. 131.

Figure 38. Michel-Ange, Détail du *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur. Musée national du Bargello, Florence. Du site : <http://www.metmuseum.com>. Consulté le 10 novembre 2016.

Figure 39. Maarten van Heemskerck, *Dessin du jardin de la Villa Galli*, 1530, crayon, Staatliche Museum, Berlin, Allemagne. Du site : <https://www.studyblue.com/notes/note/n/final-images/deck/2889112>. Consulté le 11 avril 2017.

Figure 40. Titien, *Marie-Madeleine*, 1535, huile sur toile, Palazzo Pitti, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p. 146.

Figure 41. Andrea Mantegna, *Le Martyre de saint Sébastien*, 1480, huile sur toile, 255 × 140 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-sebastien-0>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 42. Michel-Ange, *Ivresse de Noé*, 1508-1512, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage: DE VECCHI, Pierluigi (1996). Michel-Ange. La Chapelle Sixtine, traduit de l'italien par Paul Alexandre, Paris: Citadelles & Mazenod, p. 106.

Figure 43. Cimabue, *La Vierge à l'Enfant en majesté entourés de six anges*, vers 1280, tempera sur bois, 427 x 280cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Cimabue_Vierge_%C3%A0_lEnfant_en_majest%C3%A9_entour%C3%A9s_de_six_anges/1312206. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 44. Giotto di Bondone, *La Vierge d'Ognissanti*, 1300-1303, tempera sur bois, 325 x 204cm, Galerie des Offices, Florence. Du site : <http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=166&pChapitreId=30789&pSousChapitreId=30793&pArticleLib=La+Maest%E0+ou+Madone+Ognissanti+%5BGiotto+di+Bondone-%3EGiotto+di+Bondone%5D>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 45. Bartolomeo di Giovanni, *Vierge à l'Enfant*, vers 1490, huile sur toile, 93,3 x 49,5 cm, Sotheby Parke Bernet, New-York. Du site : <http://www.ranker.com/list/paintings-of-people-touching-baby-jesus-penis/kellen-perry>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 46. Véronèse, *Présentation de la famille Cuccini à la Vierge*, 1571, huile sur toile, 167 x 416 cm, Gemäldegalerie, Dresde. Du site : <https://veroneseoulatheatralite.wordpress.com/tag/venise/>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 47. Andrea Verrocchio, *Vierge à l'Enfant*, 1470, huile sur toile, 84,5 x 64 cm, Städelsches Kunstinstitut, Francfort. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.60.

Figure 48. Lucas Cranach, *Crucifixion*, 1503, huile sur toile, 138 x 99 cm, Alte Pinakothek, Munich. Du site : <http://www.artbible.info/art/large/521.html>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 49. Hans Schäufelein, *Crucifixion*, 1515, huile sur toile, 75 x 36,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.225.

Figure 50. Maarten van Heemskerck, *Homme de Douleurs*, 1525-1530, huile sur toile, 77,5 x 54,6cm, South Carolina, Bob Jones University Collection, Greenville. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.225.

Figure 51. Maarten van Heemskerck, *Homme de Douleurs*, 1532, huile sur toile, 90 x 65cm, Museum voor Schone Kunsten, Gand. Du site : <https://www.wikiart.org/fr/maarten-van-heemskerck/christ-de-douleur-1532>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 52. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1505, huile sur toile, 65 x 87 cm, Académie de Venise, Venise. Du site : <http://www.artbible.info/art/large/461.html>. Consulté le 4 juin 2017.

Figure 53. Henri Bellechose. *Retable de Saint-Denis*. 1415-1416. huile sur toile. 162 x 211 cm. Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-retable-de-saint-denis>. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 54. Michel-Ange, *Christ Rédempteur*, 1514-1520, marbre, 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_de_la_Minerve. Consulté le 25 mars 2017.

Figure 55. Michel-Ange, *Christ Rédempteur* (sans voile, date indéterminée), 1514-1520, marbre. 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.38.

Figure 56. Michel-Ange, *Christ Rédempteur* (avec l'auréole et la chaussette de la période baroque), 1514-1520, marbre. 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage : WALLACE, William E. (1997) « Michelangelo's Risen Christ », *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 28, No. 4, Winter, p. 1251-1280, p.1253.

Figure 57. Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 9.

Figure 58. Anonyme, *Vénus accroupie*, IIIe siècle av. J.-C., marbre, 96 cm de hauteur, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/aphrodite-accroupie>. Consulté le 8 avril 2017.

Figure 59. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : Loren PATRIDGE, Fabrizio

Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 23.

Figure 60. Michel-Ange, *Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.

Figure 61. Michel-Ange, Détail d'*Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.

Figure 62. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.9.

Figure 63. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.9.

Figure 64. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.91.

Figure 65. Giotto di Bondone, *Jugement dernier*, vers 1305, fresque, Chapelle de l'Arena, Padoue. Du Site : <http://www.romantisme-noir.net/1415/le-jugement-dernier-giotto-di-bondone/>. Consulté le 10 avril 2017.

Figure 66. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.92.

Figure 67. Giulio Bonasone, *Jugement dernier*, avant 1564, gravure, 58 x 44,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York. Du site : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/679279> . Consulté le 10 avril 2017.

Figure 68. Giulio Bonasone, Détail du *Jugement dernier*, 1564, gravure, 58 x 44,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York. Du site : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/679279> . Consulté le 10 avril 2017.

Figure 69. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : Loren PATRIDGE, Fabrizio

Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 85.

Figure 70. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.91.

Figure 71. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.57.

Figure 72. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.73.

Figure 73. Giovan Iacopo de' Rossi, *Acceptance speech of the Gonfaloniere Giovambattista Ridolfi from the Ringhiera of the Palazzo della Signoria in 1512*, vers 1690, gravure, Collection de la Reine. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 54.

Figure 74. Donatello, *David*, 1460-1469, 159 cm de hauteur, bronze, Musée National du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.47.

Figure 75. Verrochio, *David*, 1463-1465, 125 cm, bronze, Musée National du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.48.

Figure 76. Maître de Saint John, *David*, fin XVe siècle- début XVIe siècle, 50 cm, terre cuite, Galerie Nationale d'art, Washington. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.79.

Figure 77. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 516 cm de hauteur, l'Accademia, Florence. Du site: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 78. Anonyme, *Le Christ rédempteur de Michel-Ange*, gravure sur bois, 1588, dans Flaminio Primo da Colle, *Le cose maravigliose...di Roma*, Rome. Reproduction tirée de

l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard.p.39.

Figure 79. Michel-Ange, *Études variées pour la Cage d'escalier de la Bibliothèque de San Lorenzo, Bases de colonnes et Figures*, vers 1525, plume et encre sur sanguine et craie, 39,6 x 28 cm, Casa Buonarroti, Florence. Du site : <http://www.michelangeloago.com/searching-for-perfection>. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 80. Michel-Ange, Détail des *Études variées pour la Cage d'escalier de la Bibliothèque de San Lorenzo, Bases de colonnes et Figures*, vers 1525, plume et encre sur sanguine et craie, 39,6 x 28 cm, Casa Buonarroti, Florence. Du site : <http://www.michelangeloago.com/searching-for-perfection>. Consulté le 12 avril 2017.

Figure 81. Sous-vêtement à l'image du sexe du *David* de Michel-Ange. Du site : http://commentseruiner.com/11053-thickbox_default/le-boxer-a-imprime-david-michel-angelo.jpg. Consulté le 12 avril 2017

À Frédéric

Remerciements

Je tiens à remercier le Professeur Denis Ribouillault, mon directeur de recherche, tout d'abord pour son enthousiasme à se lancer avec moi dans ce travail de recherche sur les parties génitales masculines ainsi que pour toutes les discussions savantes, mais toutefois comiques que nous avons ensuite eues sur le sujet. De plus, je lui sais gré de m'avoir dirigée sur de nombreuses pistes, me permettant d'approfondir et d'enrichir ma recherche. Je le remercie finalement pour sa précision et sa rigueur qui m'ont poussée à me dépasser. Je souligne également la grande générosité de Clara Chouinard, Charlotte Kelly et Véronique St-Pierre pour leur deuxième regard sur mon mémoire. Leurs corrections et leurs conseils m'ont beaucoup aidé. J'exprime aussi toute ma gratitude envers mes précieuses amies, Léa Catherine Bellerose Bélanger, Catherine Coulombe, Marie-Pier Auger et Rachel Dessureault, pour ne nommer que celles-ci. Votre écoute et vos encouragements m'ont permis de me rendre au bout de ce projet qui me semblait colossal. Je souhaite de plus souligner la confiance que mes parents m'ont toujours portée et la fierté qu'ils m'ont aussi démontré tout au long de mes études et de ma vie de jeune adulte. Je n'en serais pas là sans leur appui continu. Finalement, je remercie Frédéric Chagnon, qui a traversé cette période avec moi, m'encourageant toujours plus et qui me rappela toujours à l'ordre. Son soutien me fut salutaire. Je le remercie de m'avoir rappelé mes objectifs et de les avoir définis lorsque je n'arrivais pas moi-même à me discipliner.

Introduction

Présentation du sujet

En 1555, le nouveau pape, Paul IV, a l'intention de demander à Michel-Ange d'ajuster sa grande fresque représentant la scène du Jugement dernier sur le mur de l'autel de la chapelle Sixtine. Les nombreuses figures montrent à son avis leurs corps nus d'une manière inappropriée. Michel-Ange en est informé et répond alors : « Dites au Pape que c'est peu de chose, on peut retoucher facilement. Qu'il retouche le monde et les peintures le seront vite » (Vasari 2005 : 270).

La Renaissance voit ressurgir le nu dans l'art de façon significative. Ce nu qui était si présent, si imposant durant l'Antiquité, regagne en popularité auprès des artistes occidentaux. Tant dans la technique que dans les thèmes représentés, on note la source d'inspiration gréco-romaine alors que les thèmes profanes et mythologiques sont de plus en plus représentés et que les sculptures de marbre se multiplient. Très présent dans la grande statuaire antique, le nu est perçu comme le meilleur moyen d'exposer la perfection du corps. Ces corps nus aux proportions parfaitement calculées que reprennent les artistes et les théoriciens de la Renaissance peuvent toutefois prendre la forme d'un objet scandaleux et symbole de péché avec la religion chrétienne. La représentation d'Adam et Ève chassés du paradis constitue le point de départ de cette dénonciation et représente le meilleur exemple de cette nudité honteuse que le pauvre couple horrifié tente de dissimuler (Steinberg 1987 : 36). Que ce soit dans le traitement de ce thème qu'en fait Masaccio à la chapelle Brancacci à Florence ou Michel-Ange, dans la scène qu'il peint à la voûte de la chapelle Sixtine, les personnages quittent le paradis avec regret et couverts de honte (Fig. 1 et Fig.2). Toutefois dans les deux cas, la figure d'Ève est la seule qui tente réellement de cacher son corps nu, étant responsable de la honte qui les accable. Ce type de représentation encourage le dévot à croire que le corps nu est méprisable et qu'il est mieux de ne pas le dévoiler selon l'Église. Quoi qu'il en soit, dès le XIVe siècle en Italie, le nu retrouve ses droits et s'impose dans les œuvres des artistes. Il demeure encore aujourd'hui un sujet de prédilection pour nos artistes contemporains.

Bien sûr, à travers les époques, le corps humain nu fut traité de multiples façons : comme simple sujet d'étude pour les académiciens ou comme sujet principal d'œuvres dont le

caractère érotique tend à s'affirmer toujours plus. Le nu s'est finalement taillé une place dans l'art de l'Occident, non sans faire parler et crier à l'obscénité puisque, encore aujourd'hui, nudité et sexualité sont parfois dérangeantes pour le public. Le nu peut donc s'étudier comme un sujet précis en art, dans son intégralité ou peut plutôt constituer une caractéristique d'un ou plusieurs personnages dans une œuvre plus élaborée. Mais dans tous les cas, un nu implique plusieurs enjeux.

Le dévoilement des *genitalia* au regard du spectateur, partie de l'anatomie généralement lourde en signification, taboue et désapprouvée, est au centre des questionnements que peut faire naître le nu. La représentation d'une personne nue n'implique pas les mêmes questions que ce que propose un personnage vêtu. Il y a un élément en moins pour le spectateur qui analyse l'œuvre et qui cherche à reconnaître le sujet illustré. Prenons par exemple, la représentation d'une Vénus nue, où aucun élément iconographique vestimentaire ne fournit d'indice qui peut aider à son identification. À cause d'un manque d'attributs spécifiques, l'œuvre sera d'abord identifiée comme un nu. Dans d'autres cas, l'artiste qui dessine un corps nu pouvait avoir comme simple intention d'étudier le corps et ses différentes poses qui sont mieux visibles lorsqu'il est dévêtu. Le corps nu permet d'étudier les muscles, les os, les veines et tous autres éléments apparaissant sous la peau. L'étude anatomique particulièrement populaire auprès des grands noms de la Renaissance italienne a eu comme conséquence la multiplication des croquis et des œuvres plus achevées figurant des corps nus ou certaines parties de l'anatomie humaine (Laurenza 2012 : 5).

C'est justement autour de ce regain d'intérêt des artistes italiens de la Renaissance pour la représentation de corps nus que s'élabore cette recherche. Tout d'abord, il faut étudier cette nouvelle popularité du nu dans les œuvres de la Renaissance italienne pour finalement se concentrer sur le motif des *genitalia* chez les personnages masculins. Le fait de se concentrer sur un détail permet de poser différentes questions comme l'explique Daniel Arasse dans son ouvrage *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. En effet, un détail en particulier peut mener à des interrogations que n'aurait pas fait naître une œuvre complète. Un détail, celui des *genitalia* masculines dans notre cas, nous permet de nous questionner sur celui-ci et de le mettre en relation avec le tout dont il fait partie. Il est ainsi pertinent de saisir l'impact visuel et la signification d'un tel motif dans les œuvres d'artistes évoluant à une époque et dans un pays encore grandement dirigé par la religion catholique. Les figures

d'Adam et Ève mentionnées plus tôt constituent un bon exemple de cet enjeu que nous soulevons. Le détail de leurs parties génitales ne passe pas inaperçu et est représenté différemment selon le sexe des deux personnages bibliques, ce qui nous offre déjà plusieurs pistes de réflexion.

L'étude du sexe masculin est motivée par toute la symbolique qui s'y rattache. Un sexe masculin n'évoque pas les mêmes notions que celui de la femme. Il faut souligner en premier lieu que les parties génitales féminines sont déjà moins visibles, mais surtout moins détaillées que celle de l'homme. L'artiste qui représentait un homme nu devait déjà choisir s'il allait rendre ses *genitalia* en détail ou ne les suggérer que subtilement. Le motif du pénis en lui-même est aussi étonnamment récurrent en art. On retrouve en effet de multiples exemples de détails rappelant les *genitalia* masculines dans des œuvres ou même dans des décors à la Renaissance. Ne notons comme exemple que ces fruits évoquant éloquemment la forme phallique dans les fresques de la villa Farnésine (Fig. 3) (Morel 2014 : 137) ou encore cet étonnant visage entièrement constitué de vits apparaissant sur un plat de faïence attribué à Francesco Urbini dans les collections du Ashmolean Museum d'Oxford (Fig. 4) (Weemans 2016 : 198). Ce motif étant de plus en plus visible dans le contexte étudié, la nécessité de restreindre le sujet et de le concentrer davantage s'imposait. De nombreux artistes italiens ont représenté des personnages dévêtus, par contre les nus de Michel-Ange comptent incontestablement parmi les plus nombreux, mais surtout parmi ceux ayant le plus marqué l'histoire de l'art. Il n'est en effet pas surprenant de rencontrer un nu dans une œuvre de Michel-Ange, tant ils sont récurrents. De plus, certaines de ses œuvres les plus connues aujourd'hui ont cette particularité de représenter des sujets masculins nus. La production artistique de Michel-Ange s'applique bien à ce cas d'étude puisqu'il s'agit premièrement d'un artiste qui s'est beaucoup appliqué à l'étude du corps et à la représentation de l'anatomie comme nous le verrons dans le premier chapitre, mais aussi parce qu'il s'agit d'un des artistes les plus influents dans le monde des arts à la Renaissance. Il eut de nombreux commanditaires haut placés qui lui permirent d'évoluer dans plusieurs milieux. Michel-Ange s'inscrit donc parfaitement dans le contexte social, historique et religieux qui nous intéresse ici, c'est-à-dire une époque où nous notons une très grande production artistique au service de la religion, mais où l'art prend parfois un peu plus de liberté et primant ainsi sur les raisons religieuses qui devaient selon l'Église justifier une œuvre.

Élaboration de la problématique et état de la question

En abordant le motif des *genitalia* masculines dans les œuvres de Michel-Ange, nous soulèverons plusieurs questions quant au rôle et à la signification d'un tel motif, à son impact visuel et à la perception et la réaction du public contemporain de l'artiste. Quatre œuvres de Michel-Ange seront examinées et mises en relation entre elles ainsi qu'avec le sujet de cette recherche afin de restreindre le corpus et d'étudier des cas précis plutôt que la production complète de l'artiste. Nous analyserons donc le rôle qu'a la nudité masculine, mais surtout celui du détail des *genitalia* dans les œuvres suivantes (nous les indiquons par ordre chronologique ici) : *Le Bacchus* (1496-1497), *Le David* (1501-1504), *Le Christ rédempteur de la Minerve* (1519-1520) et *Le Jugement dernier* (1536-1541) (Fig. 5 à Fig. 8). Ces œuvres phares de la production de Michel-Ange, qui seront chacune décrites dans les prochains chapitres, ont été sélectionnées pour cette étude, premièrement parce qu'elles présentaient chacune, au départ, un nu intégral masculin. De médiums différents, elles sont aussi issues de milieux différents, passant d'une œuvre exposée dans le jardin d'un particulier, relativement accessible, à la très achalandée Piazza della Signoria de Florence, ou plutôt élaborée dans un lieu sacré comme la Chapelle Sixtine.

Mais ce qui les réunit toutes est le fait qu'elles ont subi la censure, un autre aspect primordial de ce travail sur les *genitalia*. Appartenant chacune à un contexte distinct, ces œuvres ont été modifiées pour différentes raisons et de différentes manières. Ce qui a orienté nos recherches sur ces quatre œuvres est la disparité des thèmes qu'elles illustrent. L'intérêt premier de ce mémoire est de traiter la question des parties génitales masculines dans des œuvres tant à caractère religieux que profane puisque ce détail prend une signification très différente dans l'un ou l'autre des cas. La nudité et l'érotisme dans une œuvre religieuse sont souvent présentés de manière plus discrète que dans une œuvre inspirée de la mythologie grecque ou romaine par exemple. *Le Bacchus* a été choisi pour son sujet qui évoque le plaisir et l'érotisme. *Le David* fut, quant à lui choisi pour son sujet religieux, toutefois moins sacré que la figure du Christ qui apparaît dans le *Christ de la Minerve* et qui nous présente un Jésus au corps plus qu'athlétique ou encore dans la dernière et quatrième œuvre, étudiée dans le troisième chapitre, le *Jugement dernier*, où cette fois-ci, non seulement nous observons un Christ tout en

muscles et dévêtu, mais aussi une multitude d'autres personnages saints dont les vêtements cachent très peu de l'anatomie. Nous aurions pu appliquer la problématique de cette recherche à de nombreuses œuvres de Michel-Ange, mais ces quatre-ci constituent un bon échantillon pour questionner la signification et l'impact visuel et émotif des *genitalia* dans des œuvres d'une même époque, la Renaissance italienne, et vues par différentes personnes en différents lieux et contextes.

Nous aborderons le thème des *genitalia*, mais sans nous en tenir exclusivement au sexe du Christ comme l'a fait Leo Steinberg qui a traité spécifiquement de la question dans un ouvrage complet, intitulé *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. Bien sûr, cet ouvrage est primordial lorsqu'on s'intéresse au détail des *genitalia* du Christ à la Renaissance. Steinberg est l'un des premiers à s'être attardé sur le détail des parties génitales christiques. Steinberg propose tout au long de son étude que les *genitalia* jouent un rôle primordial dans la compréhension des œuvres religieuses. En effet il explique que les artistes choisissaient intentionnellement de dévoiler ou non l'entrejambe du Christ, ce que personne n'avait encore mis de l'avant. Son hypothèse ne fit pas l'unanimité. Mentionnons, par exemple, Caroline Walker Bynum qui, dans un article, contredit l'hypothèse de Steinberg, selon qui, le motif des *genitalia* masculines exprime l'incarnation du Christ. Elle croit que le tout est plus complexe et que les artistes de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance insistaient plutôt sur la dichotomie des deux sexes en affirmant que la figure de Marie qui allaite expose tout autant l'humanité de son fils. Elle reconnaît tout de même qu'il était tout à fait novateur d'accorder une signification aussi importante aux parties génitales du Christ. L'étude de Steinberg proposait alors de nouvelles perspectives. D'abord en insistant sur un détail aussi surprenant que peut l'être un sexe, mais aussi en suggérant de nombreuses théories quant à l'information que ce détail pouvait donner au spectateur sur la scène représentée dans une œuvre. De la même lignée, il est ici question de se concentrer sur le détail des *genitalia*, mais selon une sélection de thèmes plus large, en ce sens où la figure du Christ n'est pas la seule à l'étude. Steinberg étudie le motif du pénis du Christ aux différentes phases de sa vie soit, de l'enfance à sa Résurrection. Ce mémoire est davantage centré sur les figures adultes afin de pouvoir aborder les thèmes de masculinité, virilité et d'érotisme qui sont moins présents chez la figure juvénile. En plus d'analyser les raisons qui pouvaient justifier qu'un artiste illustre ce motif, nous jugeons aussi pertinent de nous interroger sur la

lecture que pouvaient en avoir les gens qui côtoyaient ces œuvres dans les premières années de leur exposition.

Les questions liées à la sexualité et au genre se sont imposées dans le domaine de l'histoire de l'art ces dernières années. De plus en plus d'historiens s'interrogent sur le genre, mais aussi sur la place qu'occupe la femme dans l'art. L'homo-érotisme et l'homosexualité sont aussi davantage abordés depuis quelques années. Michael Rocke a d'ailleurs écrit un ouvrage sur l'homosexualité à la Renaissance en Italie, brisant certains préjugés sur cette époque. Son livre porte sur l'histoire de l'Ufficiali di notte, une police mise sur pied pour prohiber et punir les actes homosexuels dans la ville de Florence. Ouvrage déterminant pour l'histoire de la sexualité, *Forbidden Friendship, Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence* étudie la sexualité masculine et son rapport avec la société. Avec une approche semblable, nous désirons quant à nous, nous pencher sur la manière dont la sexualité masculine transparait dans des œuvres privées et publiques. Il semble que le sujet de l'homme viril ait moins été traité que les cas de figures homosexuelles, transgenres, ou encore de « femme objet » par exemple. C'est justement pour cette raison que nous avons décidé de nous pencher sur le corps masculin et ce qu'il implique plutôt que sur la figure féminine qui a été maintes fois analysée en histoire de l'art. Le rapport au corps masculin dans l'Italie de la Renaissance appelle des questionnements précis.

Le fait de se concentrer sur le détail particulier des *genitalia* soulève des enjeux particuliers que la simple nudité n'évoque pas nécessairement. Daniel Arasse a déjà abordé le sujet il y a quelques années dans son livre *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. En se concentrant exclusivement sur la peinture, il aborde la question du détail qui peut avoir deux natures : celle de « *particolare*, une petite partie d'un tout [et celle de] *dettaglio*, un sujet qui "dé-taille" un objet [...] » (Arasse 1996 : 223). Arasse veut définir le sens d'un détail pour en connaître la fonction dans l'image (Arasse 1996 : 294). Dans cette même optique nous désirons nous rapprocher des œuvres étudiées, les regarder de très près pour mettre le détail en relation avec son ensemble, soit l'œuvre. L'auteur base ses explications surtout sur la mimésis. Nous aborderons aussi cet intérêt des artistes à illustrer des détails qui rendront l'œuvre réaliste, mais en nous penchant surtout sur la signification des détails plutôt que sur le rôle plastique. Patricia Rubin, historienne de l'art spécialisée dans la

Renaissance italienne, a écrit un article intitulé '*Che è di questo culazzino!*' : *Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art*. Elle élabore sur le détail des fesses d'hommes dans les œuvres de Michel-Ange. Notre méthodologie se rapproche de la sienne en ce sens qu'elle n'étudie pas le motif des fesses que pour son iconographie. Rubin s'intéresse aux relations qu'il peut y avoir entre les images et le comportement social ainsi qu'avec les croyances culturelles. Elle s'interroge aussi sur le désir que peut éveiller une œuvre comprenant un tel motif. Mais surtout, elle considère les corps masculins de Michel-Ange comme un médium pouvant servir à transmettre un message. Nous considérons que Michel-Ange représentait les *genitalia* avec les mêmes intentions que lui prête Rubin, et voulons ainsi établir quels messages pouvaient-elles transmettre et par quel moyen l'artiste y parvenait.

À partir des différentes pistes présentées nous en sommes venus à nous interroger sur la façon dont se sont diversifiées les représentations de parties génitales masculines dans les œuvres de Michel-Ange, et ce, surtout, selon les différents contextes de création. En ce sens, nous désirons aussi questionner la perception que pouvaient avoir les contemporains de l'artiste de ce motif des *genitalia*. Mais surtout, nous voulons saisir les significations que pouvait avoir ce motif. En résumé, quel rôle pouvait avoir le motif des *genitalia* dans la compréhension d'une œuvre de Michel-Ange selon son sujet et son public ? Cette problématique guidera de façon générale les chapitres qui suivent et définit le sujet principal de cette recherche qui a pour but de s'interroger sur un élément artistique et sociologique.

Division des chapitres

À partir de la problématique, et en se concentrant toujours sur le cas de Michel-Ange et les quatre œuvres mentionnées plus tôt, différents aspects reliés aux *genitalia* masculines seront abordés en différents chapitres. Ceux-ci sont divisés de manière à traiter différentes questions, des plus générales aux plus précises. Dans le premier chapitre, nous aborderons la nudité dans l'art du XVe siècle et XVIe siècle et plus précisément dans la production de Michel-Ange. En réfléchissant sur cette notion, nous ne pouvons exclure toute l'étude et la pratique du dessin anatomique aujourd'hui bien connue de l'artiste. Nous verrons aussi ce que peut représenter et impliquer un corps masculin comparativement au corps féminin, également

très présent dans l'art italien de la Renaissance. Nous nous pencherons ensuite sur le détail des *genitalia* et leur signification, souvent une référence à la force et la virilité du « sexe fort ».

En plus de l'aspect plastique ou visuel du motif du pénis, il faut s'attarder à ce qu'un tel motif peut impliquer d'un point de vue social, à une époque où la religion catholique est omniprésente. Les aspects religieux, sociaux et politiques doivent être abordés. Il ne s'agit pas que d'un élément iconographique sans incidence. Si les *genitalia* sont apparentes, une lecture plus profonde s'impose afin de déceler la signification que celles-ci portent pour un sujet donné. Oui, l'aspect sexuel peut être relevé, mais bien au-delà de cela, une autre raison plus profonde peut se présenter. Dans le deuxième chapitre, nous distinguerons de quelle façon le sujet d'une œuvre affecte le degré de signification du motif des *genitalia* dans celle-ci. Ce second chapitre aura pour but de comparer le nu artistique religieux au nu artistique profane tout en abordant l'Antiquité qui devient la source d'inspiration majeure à la Renaissance. Nous verrons aussi ce que peut entraîner l'exhibition du sexe du Christ ainsi que la nudité dans les œuvres religieuses ou dans des lieux sacrés.

Le troisième et dernier chapitre portera sur la censure des corps à la Renaissance. Nous tenterons de voir si cette pratique était courante et dans quel cadre elle s'inscrivait. À partir de cette interrogation, nous pourrions observer de quelle façon la nudité et la sexualité étaient perçues à la Renaissance en Italie. En se basant entre autres sur les différentes critiques rédigées au moment où Michel-Ange était encore actif sur la scène artistique, il est plus aisé de saisir de quelle façon ses œuvres pouvaient être lues par le public au moment de leur exposition. Pour conclure, nous aborderons la Contre-Réforme, un aspect qu'on ne peut exclure de cette étude du nu et de la censure à la Renaissance. Nous analyserons l'impact des décisions qui découlent de l'important Concile de Trente sur la nature des œuvres de Michel-Ange.

Les quatre œuvres à l'étude ne seront pas utilisées comme exemples dans chaque chapitre. Les quatre œuvres constituent plutôt des éléments pertinents pour appuyer les thèmes abordés dans les différentes sections de ce mémoire. Il ne s'agit pas de faire une comparaison des quatre objets, mais plutôt de les utiliser comme exemples, afin de traiter les différents thèmes abordés en se basant sur plusieurs œuvres. L'utilisation de quatre œuvres différentes, permet une assez large observation du thème à l'étude. En effet, quatre œuvres obligent des lectures différentes en fonction des contextes de réalisation et des lieux d'exposition et

permettent ainsi de se pencher sur les différents aspects qu'englobe la problématique principale de ce mémoire.

Chapitre 1. La nudité à la Renaissance : le cas de Michel-Ange

L'art de la Renaissance italienne est non seulement marqué par le fort intérêt pour la représentation du corps qui se développe jusqu'à lier étroitement art et sciences médicales, mais également par la pensée humaniste qui positionne entre autres l'homme au centre de tout. Ce contexte fait apparaître une multitude de thèmes propices à la représentation de corps, rendus avec un souci du détail allant parfois même jusqu'à un réalisme exagéré. Certains critiques jugeaient, entre autres, les figures de Michel-Ange comme trop développées avec leurs muscles excessivement découpés. Signalons Marc-Antoine Laugier qui, dans son livre *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* publié en 1771, à Paris chez Claude-Antoine Jambert, fils aîné, dénonce les artistes qui rendent leurs « figures hideuses à force d'être trop savantes, plus semblables à un corps disséqué qu'à de la véritable chair » en prenant Michel-Ange, comme principal exemple, qui aurait abusé de ce « ridicule savoir » (1771 : 75). Le critique du XVIII^e siècle prône plutôt un usage sobre des connaissances anatomiques. Il est vrai que certaines figures de l'artiste florentin paraissent être écorchées tant leurs muscles sont découpés (Fig. 9).

Ce premier chapitre pose certaines notions qui seront traitées et mises en relation dans la suite de ce mémoire. Mais avant d'analyser des œuvres précises, il est pertinent de s'interroger sur leur particularité commune, la nudité, et de s'y intéresser comme sujet à part entière. Que pouvait signifier et impliquer la nudité dans l'art de l'époque ? Qu'est ce qui incite les artistes du Quattrocento et du Cinquecento à rompre avec la tradition du Moyen Âge, période au cours de laquelle le corps humain est plus rarement représenté nu ?

À la Renaissance, le sujet d'une œuvre devient à plusieurs reprises prétexte à la représentation de corps. C'est-à-dire qu'un artiste pouvait profiter de certains thèmes plus propices à la représentation de nus pour étudier le corps. Déjà, au Moyen Âge, les figures humaines apparaissaient dans des compositions qui avaient pour but d'illustrer un thème de manière intelligible pour le peuple analphabète. À la Renaissance, une telle fonction reste actuelle, mais offre aussi à l'artiste l'occasion d'utiliser un sujet pour développer sa compréhension du corps. On remarque en ce sens que les artistes profitent de leurs

commandes pour figurer des personnages dans de multiples poses afin d'étudier les mouvements et l'anatomie du corps. Les corps sont représentés de façon moins statique, dans des positions plus complexes. Nous pouvons comparer, par exemple, les figures d'Adam et d'Ève représentées par Jean Colombe dans les *Heures d'Anne de France* entre 1480-1485 (Fig. 10) et celles peintes par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine qui semblent se mouvoir avec plus de souplesse et de réalisme (Fig. 11).

Ce contexte de création démontre le besoin de s'attarder, dans notre étude, à l'essor rapide de l'étude anatomique en Europe depuis la fin du XIV^e siècle. La soif de savoir et de compréhension des artistes pousse ceux-ci à scruter directement le corps lors de dissections que n'approuve pas toujours l'Église. Michel-Ange fait partie des grands noms de la Renaissance ayant pratiqué ces opérations parfois clandestines dans le but de saisir le fonctionnement de chaque organe et du moindre muscle. Nous verrons de quelle manière la conception de ses œuvres a pu être influencée en allant même jusqu'à établir un type de représentation propre à l'artiste.

Tout en abordant le sujet de l'étude anatomique, nous examinerons en quoi cet intérêt pour l'anatomie incita les artistes à intégrer la nudité dans leurs compositions. Nous nous pencherons également sur les différences entre les représentations de nus masculins et de nus féminins dans l'art de la Renaissance italienne. Ils sont chacun représentés de manière bien distincte respectant certaines conventions artistiques et sociales. Les nus féminins et les nus masculins n'évoquent pas les mêmes problématiques. Certains concepts renvoient particulièrement à la figure masculine et la définissent. C'est pour cette raison que nous devons préciser les termes tels que masculinité, virilité, nu, nudité et sexualité, qui reviendront à plusieurs reprises dans cette étude des *genitalia*. Finalement, nous tenterons d'examiner ces notions en rapport avec l'art de Michel-Ange. Le *David* de Michel-Ange sera le premier cas à l'étude de ce mémoire afin de traiter plusieurs problématiques découlant de la nudité totale de ce héros exhibée sur la Piazza della Signoria devant le Palazzo Vecchio à Florence.

1.1 Anatomie détaillée, étude du corps et des organes par l'artiste

La popularité de l'étude scientifique du corps par les artistes de la Renaissance eut comme effet d'accroître la production de dessins anatomiques de façon significative. Michel-Ange exerce son art dans le contexte précis où se développe ce nouvel intérêt pour le corps qui mène à l'élaboration de types d'illustrations spécifiques. Sa production est en effet conditionnée par cet aspect scientifique qu'on retrouve dans les nombreuses études anatomiques qu'il réalise. En étudiant ce type de dessins, on remarque que les parties génitales ne sont parfois qu'à peine suggérées alors que dans d'autres cas, les artistes prennent le temps de bien les détailler.

Dans ces œuvres plus « scientifiques », pouvons-nous supposer que nudité implique forcément sexualité ? Parmi les exemples de dessins anatomiques qui seront étudiés, nous verrons un cas particulier, de la main de Léonard de Vinci, contemporain de Michel-Ange, qui renvoie directement à la sexualité et qui constitue une preuve à la fois des connaissances sur le sujet et des questionnements qui y étaient reliés.

1.1.1 Contexte

L'étude anatomique se développe grandement à la Renaissance pendant que plusieurs érudits et artistes collaborent sur des traités. Dans ce contexte, les scientifiques bénéficient de l'aide des artistes pour illustrer leurs écrits. Quant aux artistes, l'étude anatomique leur permet de parfaire leurs talents d'illustrateurs en plus de leur offrir la possibilité de corriger leurs représentations de nus et d'illustrer le corps de la manière la plus réaliste possible. Bien plus, l'étude anatomique offre l'occasion de développer de nouvelles représentations du corps (Joly 2008 : 7) qui s'éloignent de la schématisation qui avait constitué la règle jusque-là. On en vient à le figurer sous une multitude de postures qui n'étaient pas encore exploitées, faisant revivre une théâtralité des corps perdue depuis l'Antiquité hellénistique.

Ainsi, en 1470, Antonio Pollaiuolo réalise sa célèbre gravure intitulée *Combat d'hommes nus* (Fig. 12) (Laneyrie-Dagen 2006 : 110). Dix hommes nus s'y battent. On remarque d'ailleurs une symétrie dans les duels. Au centre, deux hommes plutôt statiques, le bras levé, sont sur le point d'abattre leur épée sur leur adversaire. De part et d'autre, sont

illustrés deux duels où l'une des figures est au sol alors qu'une autre se penche au-dessus pour la blesser. Au deuxième plan, devant une végétation dense, quatre hommes convergent vers le centre de la composition, tenant chacun une arme différente. Des boucliers et des épées jonchent le sol entre les combattants. Leurs différentes poses tendues ont permis à l'artiste de se concentrer principalement sur la représentation des nombreux muscles qui constituent, tout compte fait, le sujet principal de cette œuvre. Comme l'écrit Domenico Laurenza : « L'épisode de combat [que choisit d'illustrer Pollaiuolo] semble avoir été un prétexte à la représentation de muscles dans un corps nu en mouvement¹ » (2012 : 8). Cette gravure, qui traduit les études d'œuvres anciennes et les observations de corps effectuées par Antonio Pollaiuolo, devint un modèle pour les artistes intéressés par l'anatomie (Laurenza 2012 : 8). Michel-Ange, comme on le verra, embrasse rapidement l'intérêt de son prédécesseur pour l'anatomie du corps, comme de nombreux autres artistes de la Renaissance.

Au XIV^e siècle, on redécouvre la dissection qui ne s'était plus pratiquée depuis le III^e siècle av. J.-C. à Alexandrie (Mandressi 2005 : 311). Alors que cette pratique s'installe lentement en Europe, où l'étude de cadavres n'est pas encore totalement acceptée, on voit apparaître les premières images de corps disséqués (Laneyrie-Dagen 2006 : 193). Très schématisées au début de la Renaissance, les premières illustrations anatomiques positionnent approximativement les principaux organes dans un corps. Prenons pour exemple une enluminure réalisée par le Français Guy de Pavie en 1345 (Fig. 13). L'abdomen de l'être humain représenté est entièrement occupé par la représentation des organes internes. On y reconnaît entre autres le cœur dans sa forme la plus schématisée, ce qui semble être trois poumons, un estomac, un intestin et d'autres organes au second plan. Les membres de la figure apparaissent sous la forme d'os. Au XVI^e siècle, l'étude de l'anatomie se développe considérablement et particulièrement en Italie, lieu où les dissections sont pratiquées plus ouvertement², permettant ainsi l'apparition de « l'artiste-anatomiste » (Laurenza 2012 : 5). Avec des artistes comme Léonard de Vinci et Michel-Ange, les composantes du corps se précisent jusqu'à offrir des planches anatomiques très justes et détaillées (Fig. 14 et Fig. 15).

¹ Traduction libre de l'anglais au français : « In Pollaiuolo's print, the episode of combat seems to have been but a pretext for the representation of muscles in a nude body in motion » (Laurenza, 2012: 8).

² En fait dès 1348, le Pape Clément VI autorisait les dissections (Durand 2000 : 94).

Les différents organes du corps sont alors représentés plus précisément. On comprend en observant les dessins anatomiques de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci que la science évolue et devient un enjeu important. Ce type de dessins prouve aussi qu'il n'y a pas que les « scientifiques » qui veulent étudier le corps et son fonctionnement ; les artistes y trouvent aussi un intérêt et un moyen de parfaire leur art. Laneyrie-Dagen note dans son livre *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle* les efforts de Léonard de Vinci à « [...] donner à ses observations une expression graphique exacte et de grande qualité esthétique » (2006 : 195). Léonard de Vinci est reconnu comme ayant pratiqué lui-même un très grand nombre de dissections allant jusqu'à se faire interdire l'accès aux salles d'autopsie de l'Ospedale di Santo Spirito à Rome en 1515 (Laneyrie-Dagen 2006 : 195).

Dans ce même contexte, le dessin anatomique devient un élément primordial de la formation artistique. Par exemple, l'Académie de dessin de Florence, offre dès son ouverture en 1563, un cours d'étude anatomique (Joly 2008 : 7).

Toujours dans cette optique du dessin anatomique, de nombreux recueils sont aussi imprimés sur le sujet. *De humani corporis fabrica* d'André Vésale (1514-1564), publié en 1543 chez Johannes Oporinus, est l'un des plus répandus (Laneyrie-Dagen 2006 : 193). L'ouvrage présente des planches, attribuées à Jan Stefan van Calcar, illustrant des corps écorchés et des squelettes en action qui semblent interagir entre eux (Fig. 16). Les corps animés et mis en scène devant des paysages sont bien différents des dessins plus précis de Léonard de Vinci qui ne se concentre parfois que sur un organe, ou encore, des études musculaires de Michel-Ange. Au contraire, les dessins anatomiques de Michel-Ange et de Léonard de Vinci représentent des corps et des organes souvent accompagnés de notes ou alors représentés sous différents angles (Fig. 14 et Fig. 15). Le tout n'est jamais particulièrement centré ou méticuleusement composé, mais les éléments scientifiques sont généralement très précis et lisibles. En effet, la composition est très aérée dans leurs études anatomiques malgré le grand nombre d'informations qui y figurent. Dans le recueil anatomique de Vésale, on remarque plutôt une mise en scène des corps ouverts, des écorchés et des squelettes qui interagissent entre eux et ce, souvent au sein d'un décor. On sent aisément que ces œuvres sont dédiées à un public plus large et qu'il ne s'agit pas uniquement d'études réalisées par et pour un artiste.

La plupart des artistes et théoriciens s'entendent sur le fait que l'étude anatomique est bénéfique pour l'art. En effet, à cette époque, l'art est influencé par la théorie du beau idéal à laquelle s'applique particulièrement la discipline anatomique. Dans la mesure où les artistes s'inspirent directement des canons antiques basés sur des proportions anatomiques profondément étudiées et calculées, ils cherchent à obtenir un modèle idéalisé (Joly 2008 : 39). Dans son *De Pictura*, publié en 1435, Léon Battista Alberti insiste sur l'importance de bien comprendre la constitution du corps afin de le représenter adéquatement : « [...] il faut enfin montrer les os et les muscles revêtus de chair et de peau » (1992 : 161). Dans le *De Statua*, du même auteur, publié en 1464, l'importance de l'utilisation de canons de proportions est abordée. Il y est aussi question des poses statiques et dynamiques. Pour bien rendre le corps humain, il était, selon Alberti, non seulement nécessaire d'étudier le corps vivant, mais il était aussi primordial d'en connaître la composition et son fonctionnement afin de parvenir à le rendre de la manière la plus réaliste possible, tant en action que dans des poses statiques.

1.1.2 Michel-Ange et l'anatomie

Né le 6 mars 1475 à Caprese en Italie, Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni fut l'élève de Domenico Ghirlandaio. Celui-ci recommande Michel-Ange à Laurent de Médicis qui le prend sous sa protection, affectionnant particulièrement le travail du jeune artiste. Michel-Ange travaille pour de nombreux grands mécènes entre Rome et Florence. Il meurt le 18 février 1564 à Rome et est aujourd'hui une figure emblématique de la Renaissance (Vasari 2007 : 346, 348, 352).

Michel-Ange fait une étude très poussée de l'anatomie et se concentre sur la représentation des muscles en tentant de comprendre leurs rôles et leurs fonctionnements. Nous remarquons dans certaines de ses œuvres des corps qui ne semblent être constitués que de muscles, exempts de chair. Dans la figure représentée par Michel-Ange pour son *Étude pour Haman* (1511-1512), on peut reconnaître les différents muscles qui sont dessinés sous une peau extrêmement fine (Fig. 15). James Beck, dans son ouvrage *Michelangelo. A lesson in Anatomy* décrit la pratique d'étude anatomique de Michel-Ange comme étant « adaptée à son style artistique qui se veut esthétique » (1975 : 6). Il était alors important que l'apparence du

corps plaise à ceux qui le contemplaient (1975 : 6). On peut ainsi dire que Michel-Ange avait une approche davantage artistique de l'étude anatomique que celle plus scientifique de Léonard de Vinci. Selon Domenico Laurenza : « [...] Michel-Ange étudiait l'anatomie exclusivement comme une fonction de son art [...] »³ (2012 : 13).

D'après Ascanio Condivi – biographe de l'artiste – Michel-Ange, pour qui la compréhension du corps était primordiale, travaillait sur un projet de traité d'anatomie avec Realdo Colombo qui avait été son médecin à Rome. Ce projet ne fut pas mené à terme⁴. Il faut tout de même mentionner que Realdo Colombo est reconnu pour de nombreuses découvertes dont une qui réforma toute la conception qu'on avait des *genitalia* féminines. Colombo revendiquait la découverte du clitoris, tout comme un de ses collègues, Gabriele Falloppio. Nous savons maintenant que Colombo n'est pas le premier à l'avoir découvert, mais il n'en reste pas moins qu'il est le premier à avoir suggéré que celui-ci jouait un rôle dans le plaisir de la femme. L'anatomiste remettait en question toute l'idée qui voulait que le sexe féminin soit à l'image de celui de l'homme, mais à l'intérieur du corps (Findlen 2000). Les *genitalia* féminines et masculines n'étaient plus perçues de la même façon.

Vasari souligne aussi le vif intérêt de Michel-Ange pour l'anatomie en mentionnant dans ses écrits que celui-ci pratiquait régulièrement des dissections anatomiques pour parfaire sa compréhension du corps afin de le représenter le plus parfaitement possible (Joly 2008 : 40). Quoique clairement intéressé par l'anatomie, Michel-Ange n'aurait pas pratiqué la dissection par souci intellectuel ou scientifique comme pouvait le faire davantage Leonard de Vinci. Il ne nous est parvenu en effet aucune note de l'artiste spécifiant les fonctions des organes. Il ne faisait que nommer les muscles qu'il représentait et qui constituaient son réel intérêt. La dissection constituait plutôt un moyen pour l'artiste de parfaire ses représentations de chaque partie du corps (Laneyrie-Dagen 2006 : 110). Toutes ses recherches scientifiques ont permis à Michel-Ange de rendre le corps humain le plus fidèlement possible en respectant toujours les poses que celui-ci peut réellement prendre : un membre replié, fléchi au bon endroit, étirant la peau, gonflant un muscle. Bref, « [A]vec Michel-Ange, ce traitement de la

³ Traduction libre de l'anglais au français : « Unlike Leonardo, Michelangelo studied anatomy exclusively as a function of his art [...] » (Laurenza 2012: 13).

⁴ L'anatomiste ne publia qu'un seul ouvrage intitulé *De re anatomica* édité par Nicolai Bevilacqua en 1559 à Venise auquel ne participa pas Michel-Ange.

structure musculaire connaît son apothéose » affirme Nadeije Laneyrie-Dagen (2006 : 110). Michel-Ange sculpte et peint des corps qui s'articulent et qui sont souvent masculins.

1.2 Corps masculins et corps féminins dans l'art de la Renaissance italienne

Dès l'Antiquité, le corps nu, masculin et athlétique, perçu comme le beau idéal, incarne la force lorsque représenté jeune. Les *kouroi* grecs, statues de pierre de la période archaïque, sont de jeunes hommes au torse solide. Les éphèbes, constituant quant à eux le modèle masculin privilégié de la période classique, illustrent une beauté juvénile. Dans cette lignée, le corps nu masculin, athlétique et découpé, fut longtemps la définition du beau idéal (Colonna-Césari, 2003). C'est surtout au Quattrocento que l'intérêt artistique entourant le corps masculin revient et se développe massivement en Italie (Bautista, 2008 : 36). Celui-ci reprend la place qu'il avait dans l'Antiquité et joue un rôle primordial dans l'art. À la fin du XVe siècle en Italie, on trouve de nombreux vestiges architecturaux antiques et un grand nombre d'œuvres anciennes qui ont directement influencé les notions de proportion dans cette région de l'Europe (Laneyrie-Dagen 2006 : 131). Alberti estimait d'ailleurs le corps masculin comme la « mesure de toutes choses⁵ » dans ses écrits sur les proportions et les mesures. Vasari considérait aussi le corps masculin comme une valeur importante en art. Il servait, selon lui, à mesurer l'excellence artistique et le rappelait constamment (Bautista 2008 : 60).

Quant à la femme, dévêtue, elle renvoie plutôt à une situation de faiblesse selon Larissa Bonfante (1989: 544). Avec l'émergence du style baroque, la femme incarnera à son tour l'idéal de beauté par ses courbes, sa chair et sa douce carnation, qui étaient souvent moins recherchées que les proportions athlétiques qui depuis plusieurs siècles primaient dans la représentation de la beauté en Occident.

Dans *Les types virils, Livre II des Quatre Livres des proportions*, publié en 1557 à Paris chez Charles Perier, Dürer est le premier à analyser d'une « manière systématique » les

⁵ « Alberti, for example, when discussing measurements and proportions, considered the male body to be "scale of all things" » (Bautista 2008 : 60).

proportions de la femme aussi bien que celles de l'homme. Il ne présente plus une conception de beauté qui soit unique, mais une variété de formes parmi lesquelles l'artiste peut choisir (Laneyrie-Dagen 2006 : 130). Il n'y a plus seulement le corps masculin qui mérite l'intérêt des artistes, on s'intéresse de plus en plus au corps féminin, en acceptant qu'il n'y ait pas qu'une forme parfaite, mais plusieurs, ayant chacune des caractéristiques particulières. La présence du corps féminin est alors inédite dans la théorisation des proportions avant le XVIe siècle. Absent des ouvrages théoriques occidentaux qui avaient jusque-là été rédigés, le corps féminin allait même jusqu'à être négligé et laissé de côté par certains artistes. Par exemple, Cennino Cennini, artiste italien du XVIe siècle, considérait le corps féminin comme inintéressant à cause de l'imperfection de ses proportions dans le traité de techniques picturales, *Le Livre d'art*, (entre 1390 et 1437) qui lui est attribué (Laneyrie-Dagen 2006 : 130). En ce sens, Rubens explique dans la *Théorie de la figure humaine*, publié en 1773 chez Charles-Antoine Jombert, que la femme n'était qu'un produit dérivé de l'homme qui a été créé à l'image de Dieu (Laneyrie-Dagen 2006 : 130). Entre temps, le corps féminin intéresse à nouveau les artistes. En Italie, surtout à partir du XVe siècle, la physionomie idéale féminine consiste en un corps assez fort, à la petite poitrine bien ronde et ferme, mais surtout bien en chair où cuisses, fesses et bras se veulent très voluptueux contrastant avec les représentations d'hommes aux corps musclés et découpés avec précision.

En art, les deux sexes sont définis au moyen de caractéristiques physiques qui leurs sont propres. En effet, on reconnaît dans les représentations de figures masculines une virilité appuyée par une grande stature, une robustesse et la fermeté des chairs encadrées par une pilosité présente, mais toutefois contrôlée. Le corps féminin est quant à lui davantage synonyme de corps plus frêle et moins ferme, le tout visible grâce à l'absence de poils autres que les cheveux, souvent abondants (Jahan 2004: 62). Dans le tableau *Adam et Ève* peint par Titien en 1550, on note bien cette différence entre les deux sexes quant à leur carnation et leur pilosité (Fig. 17). Une copie de l'oeuvre de Titien fut réalisée entre 1628 et 1629 par Pieter Paul Rubens. Les feuilles qui cachaient l'entrejambe d'Adam dans la version du peintre italien ont été retirées, exposant ainsi son pubis qui est velu (Fig. 18).

Bien que le corps féminin offre de nouvelles proportions à explorer pour les peintres et les sculpteurs, la représentation de nus masculins reste la plus courante dans l'Italie de la Renaissance italienne. En ce sens, notons que dans les académies, l'exercice incontournable

pour l'étudiant était l' « anatomie », soit la représentation d'un homme nu (Paoletti 2015 : 99). Il était plus approprié d'avoir un homme dévêtu devant un groupe d'artistes constitué uniquement d'hommes que d'y exposer une femme nue. Une question de pudeur a donc influencé la sélection des modèles nus et vivants et, par le fait même, les œuvres qui en ont résulté.

Longtemps, le nu masculin et le nu féminin n'ont pas eu la même signification. Depuis l'Antiquité, le jeune homme nu évoque la force, la puissance, la virilité. Le vieillard nu, quant à lui, peut constituer une figure négative. Dans la religion chrétienne, lorsque la figure est âgée, la question de la nudité renvoie dans plusieurs cas à la pauvreté et à la faiblesse. En effet, la laideur est généralement jumelée à la vieillesse et à la maigreur, soit deux caractéristiques que l'on retrouve chez les figures plus âgées (Jahan 2004 : 76). Déjà dans l'art gréco-romain, la nudité féminine possédait également une connotation négative associée à la faiblesse. Les déesses sont en effet généralement vêtues pour convenir à l'image de puissance qu'elles évoquent. L'épisode de Diane au bain surprise par Actéon exprime bien cette idée. Lorsque le chasseur découvre Diane, celle-ci tente de cacher sa nudité avec l'aide des nymphes et est furieuse d'être ainsi prise au dépourvu. Son état de faiblesse ne dure pas longtemps puisqu'elle se venge en transformant Actéon en cerf. Mais pendant un bref instant, que plusieurs peintres ont figuré, on voit une femme dévêtue dont l'intimité est troublée. Comme Titien l'a représenté dans sa toile *Diane et Actéon* peinte entre 1556 et 1559 (conservé à la Galerie nationale d'Écosse à Édimbourg), la déesse mécontente tente de cacher son corps d'un voile, nous rappelant que cette divinité se caractérise par sa vie de chasteté (Fig. 19). Vénus, quant à elle, est souvent représentée nue, mais pour en accroître l'aspect érotique qui lui est connu et qui constitue sa force. Au début de la période archaïque, on note une brève présence du nu féminin comme motif religieux de fertilité, se rapprochant de la conception de la déesse-mère alors en vigueur au Proche-Orient. Il faut toutefois attendre la période hellénistique pour avoir, avec Vénus, une véritable acceptation de la nudité, du moins pour une déesse (Bonfante 1989 : 558).

Durant la période antique, les Grecs respectent généralement un code vestimentaire relié à un contexte particulier qui explique la nudité des hommes et le port du vêtement pour les femmes. Les Grecs s'entraînaient et combattaient nus. Dans son article *Nudity as a Costume in Classical Art*, Larissa Bonfante écrit : « La beauté et la force du corps masculin nu

étaient louangées, et des héros, [...] étaient représentés nus ou ne portant qu'une ceinture. Ce sont les Grecs qui ont apporté dans notre culture l'idéal de la nudité masculine comme la plus haute forme de beauté⁶ » (1989 : 544). Dès la période archaïque, l'apparition des hoplites⁷ entraîne l'émergence d'une nudité athlétique prisée.

D'ailleurs, c'est dans ce même contexte que se développe l'homosexualité dans la culture aristocratique et l'art grecs (Bonfante 1989 : 554). Pensons à l'exemple connu de la *Tombe du Plongeur*, datée de 480-470 av. J.-C. et conservée au Musée archéologique national de Paestum en Italie, dont la paroi latérale nord illustre une scène de banquet auquel prennent part deux couples d'hommes et un individu seul (Fig. 20). Des sujets, comme l'enlèvement de Ganymède, permettent depuis l'Antiquité, de suggérer une scène d'amour homosexuel (Fig. 21). Comme l'explique Michael Rocke, l'homosexualité est aussi très présente dans l'Italie de la Renaissance, du moins à Florence, comme il le rappelle tout au long de son ouvrage. Michel-Ange est aujourd'hui connu pour ses liaisons avec des hommes. Nous pourrions nous demander si cet intérêt transparait dans ses œuvres : « Leur sensibilité aux charmes du corps de la femme en est visiblement marquée : les sujets féminins du premier [Léonard de Vinci] ont une allure éthérée et énigmatique tandis que ceux du second [Michel-Ange] paraissent avoir passé leur temps dans les salles de musculation » suppose Sébastien Jahan dans son ouvrage *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)* (2004 : 89). Toujours à partir de la conception antique du beau, les artistes de la Renaissance italienne peuvent puiser dans un grand éventail de sujets mythologiques exposant des liaisons entre hommes, leur permettant de dépeindre la beauté masculine. Comme le propose toujours Sébastien Jahan : « La redécouverte de l'Antiquité a indubitablement fourni une légitimité intellectuelle à l'homosexualité masculine en même temps qu'au sexisme esthétique » (2004 : 92). Selon lui, il est irréaliste de considérer l'homo-érotisme des artistes italiens de la Renaissance sans cette référence à la beauté et au culte du plaisir propre à l'Antiquité (2004 : 91). Nous croyons toutefois que l'hypothèse la plus plausible serait que cet intérêt fut avant tout dicté par une

⁶ Traduction libre de l'anglais au français : « The beauty and the strength of the naked male body were also praised, and heroes [...] were represented naked, or wearing only a belt. It was the Greeks who brought into our culture the ideal of male nudity as the highest kind of beauty » (Bonfante 1989 : 544).

⁷ Un hoplite est un fantassin de l'armée grecque qui est vêtu d'un casque, d'une cuirasse moulant ses muscles, d'une épée, d'une lance et d'un bouclier.

norme artistique. Bien que l'homosexualité fût présente, celle-ci était loin d'être tolérée. Une certaine forme d'homo-érotisme aurait ainsi eu intérêt à se camoufler derrière l'idéal de beauté qui encourageait les représentations de corps masculins et virils.

Pour les Grecs, le corps devait être parfait et entretenu puisqu'on y accordait une grande importance et qu'on considérait comme source de fierté (Clark 1969 : 47). L'art occidental a donc été directement influencé par l'art grec qui transposait le goût de l'époque pour les exercices athlétiques, rehaussant la beauté des jeunes athlètes qui constituèrent le modèle pour les héros ou les divinités. Ce concept de beauté idéale à la base d'un modèle de perfection subsiste encore aujourd'hui en Occident (Clark 1969: 36). Les jeunes grecs s'entraînaient nus, ce qui les différenciait des femmes qui portaient toujours des vêtements. Une conséquence de ces habitudes vestimentaires fut longtemps apparente dans l'art occidental. Les hommes sont souvent représentés avec une peau plus foncée, résultant d'une plus grande exposition au soleil, alors que les femmes sont généralement dotées d'une carnation plus pâle et rosée puisqu'elles sont normalement vêtues et donc à l'abri des rayons (Bonfante 1989: 548). Il est normal que la tradition picturale ait reflété ces coutumes vestimentaires appropriées à chacun des sexes. Comme nous l'avons noté plus haut, dans la tradition chrétienne, la femme nue fait encore référence à une situation de faiblesse, mais surtout à un manque de pudeur dans la majorité des cas, rappelant toujours le péché commis par Ève qui lui a valu de devoir cacher son corps (Pommier 2000 : 57). Certains exemples peuvent ne pas directement signifier cet aspect négatif. Pensons à une femme au buste découvert qui incarnerait la charité, motif que l'on retrouve par exemple dans la représentation des *Israélites recueillant la manne* de Nicolas Poussin, peint entre 1637 et 1639 et conservé au Louvre (Fig. 22).

Le rapport particulier de la religion chrétienne avec le corps et les différents sexes transparait dans l'art. Durant le bas Moyen Âge, les sexes étaient moins fortement différenciés. N'étant pas due à une incapacité artistique, l'anatomie sexuelle peu détaillée serait plutôt reliée à la censure morale et religieuse. Les différences entre les deux sexes résulteraient du péché originel, œuvre de Satan, ce qui lui confèrerait un caractère encore plus négatif qu'une simple question de pudeur. Ce raisonnement expliquerait que les représentations plus détaillées des sexes soient rares avant le XVe siècle. Celles-ci

apparaissant, jusque-là, surtout dans des scènes de péchés selon Nadeije Laneyrie-Dagen (2006: 103).

1.3 Le pénis, symbole de masculinité. Différencier nu, nudité, sexualité, masculinité et virilité

Certaines notions doivent être approfondies afin de mieux cerner toute la portée symbolique que peut avoir un nu dans l'art de Michel-Ange. En effet, lorsque nous abordons la question des *genitalia* dans l'art, nous devons tenir compte de l'époque, du contexte, du sexe représenté, mais il faut aussi préciser certains thèmes. Est-ce que nu et nudité évoquent les mêmes problématiques ? Est-ce que nudité et sexualité vont forcément de pair ? Il est aussi nécessaire de définir des concepts comme masculinité et virilité qui sont des constructions sociales qu'il ne faut pas traiter de manière anachronique. Ces différents termes, une fois définis, nous permettront d'analyser les œuvres qui sont au cœur de ce mémoire selon des aspects précis qui comme nous le verrons, sont récurrents.

1.3.1 Nu et nudité

Tout d'abord, il faut définir ce qu'est un nu en art. Comme l'explique Kenneth Clark dans son ouvrage intitulé *Le nu* : « La nudité est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements. Le nu est l'image d'un corps équilibré, épanoui, le corps est modelé » (1969 : 19). En art, le nu devient un sujet en soi où il n'est pas question de pudeur. Le nu constitue une approche spécifique du corps qui fait étalage de sa beauté, de sa complexité.

Alors que le nu peut être un type de représentation en art, la nudité quant à elle renvoie plutôt à une caractéristique, un état. La nudité s'applique à une figure. Il y a un aspect plus érotique à la nudité qui résulte du retrait de vêtements couvrant le corps. Pensons, par exemple, au motif de la *Vénus pudica* qui se cache la poitrine ou le pubis de ses mains (Fig. 23). La nudité n'est pas nécessairement totale. Parfois, certains vêtements accentuent la visibilité des parties du corps dévoilées. Dans la statuaire antique, les vêtements de certaines figures féminines semblent mouillés, ce qui a pour effet de mouler les moindres détails de leur anatomie. La nudité consiste donc en un dévoilement du corps. Le nu, quant à lui, n'implique

pas nécessairement d'avoir déjà été vêtu. Le nu est nu par définition alors que la nudité suggère un état de dévoilement et fait souvent allusion à une situation embarrassante. À la Renaissance, avec la « redécouverte » de l'Antiquité, le nu est valorisé. La représentation de nu par un artiste constituait un moyen de prouver ses capacités artistiques. Reprenons par exemple l'*Étude d'homme nu avec indication des proportions* (vers 1515-1520) dessiné par Michel-Ange, que nous avons vu plus tôt, et qui n'a pas cet aspect érotique qu'une *Vénus pudica* peut avoir.

La problématique qui peut toutefois nous intéresser dans le cadre de ce mémoire est que les nus pouvaient provoquer l'imagination des spectateurs (Paoletti 2015 : 99). À la Renaissance, l'Église n'encourage pas les figures nues trop suggestives qui pourraient troubler les dévots en suscitant chez eux des pensées « impures ».

1.3.2 Nu, nudité et sexualité

Ayant différencié le nu de la nudité, on comprend alors qu'une représentation d'un corps nu ne possède pas toujours un caractère sensuel. Ce qui entoure une figure nue, ainsi que l'attitude de la figure elle-même, définira si l'œuvre a un aspect érotique ou non. Par exemple la notion d'érotisme n'apparaît que très rarement dans une étude anatomique qui met l'accent sur la connaissance scientifique du corps humain. Bien que les parties génitales puissent y être illustrées, elles y sont au même titre que tous les autres organes que l'artiste a décidé de dessiner. Toutefois il y a un aspect sexuel dans la mesure où les organes sont représentés en fonction de leurs rôles reproducteurs. Dans des dessins anatomiques étudiant les appareils génitaux, il y a forcément une sexualité apparente puisqu'il s'agit de les représenter pour leur constitution, et leur fonctionnement. Dans une œuvre représentant un nu, la sexualité n'est alors pas nécessairement mise de l'avant puisque c'est l'ensemble du corps qui intéresse l'artiste.

À notre connaissance, Michel-Ange n'a jamais réalisé d'étude anatomique des parties génitales masculines contrairement à Léonard de Vinci. Pourtant, Michel-Ange aurait participé aux leçons d'anatomie de Léonard de Vinci à l'hôpital de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence vers 1507-1508 (Rabbi-Bernard 2003: 16). Il existe un dessin (27,2 x 19,2 cm) de la main Léonard de Vinci, datant de 1508, illustrant le système urinaire de l'homme, laissant par le fait même voir sommairement le pénis, mais où les testicules sont illustrés de manière assez

détaillée (Fig. 24). La composition comprend six dessins d'organes et de canaux, chacun suivi d'un petit paragraphe de notes. Un autre dessin (19,1 x 13,8 cm), daté de la même année, illustre les systèmes reproducteurs de l'homme et de la femme (Fig. 25). La composition est divisée en trois colonnes. Le premier tiers de la feuille est majoritairement occupé par des notes ou de petits croquis d'organes sexuels masculins. La partie centrale supérieure est occupée par un dessin illustrant des canaux internes, alors que la partie inférieure est réservée à l'écriture. Finalement, la droite de la feuille est occupée en haut par la représentation d'un pénis en semi-érection et ses canaux internes reliant les testicules à ce qui pourrait ressembler à d'autres testicules se trouvant à l'emplacement de la prostate que nous connaissons aujourd'hui. Sous ce schéma, on peut voir une silhouette féminine de profil qui prend les deux tiers de la hauteur et dont les organes reproducteurs internes sont illustrés.

Une dernière étude anatomique réalisée à la plume et à l'encre entre 1490 et 1492 par Léonard de Vinci constitue un exemple particulièrement intéressant dans le cadre de cette étude. Il s'agit d'un dessin de 27,6 par 20,4 centimètres où sont illustrés un corps féminin et un corps masculin s'accouplant de profil (Fig. 26). Le corps de l'homme est plus complet avec son visage aux traits juvéniles et sa longue chevelure bouclée, alors que celui de la femme est représenté sans tête. Une fine ligne définit le contour de son abdomen et dessine un sein très rond dont le téton extérieur est relié à un canal intérieur jusqu'aux organes du ventre. Là où se trouverait normalement le haut de son corps, sont inscrites des notes de l'artiste. Nous avons une coupe transversale des deux corps, montrant les organes internes, mais où l'accent est surtout mis sur le pénis, bien mis en évidence, inséré dans le vagin de la femme. Cette étude anatomique affiche explicitement la connaissance de l'acte de reproduction, ici expliqué scientifiquement par le dessin. Comme le mentionne Bernard Schultz dans le livre *Art and Anatomy in Renaissance Italy* : « Léonard de Vinci cherche à représenter la première ou du moins la deuxième cause de l'existence⁸ » (1985 : 70). Cette explication rend l'œuvre respectable plutôt qu'inacceptable. L'artiste n'illustre pas une scène amoureuse ou érotique, mais plutôt la représentation scientifique d'un coït.

⁸ Traduction libre de l'anglais au français : « [...] Leonardo is striking for in searching to record the " first or perhaps second cause of existence [...] " » (Schultz 1985: 70).

À la Renaissance, les discours portant sur l'acte sexuel mettent presque exclusivement l'accent sur sa fonction de reproduction. Le dessin de Léonard de Vinci illustre des corps exempts d'érotisme. Les corps tronqués affichant prioritairement les abdomens ainsi que les organes internes apparents ne laissent aucun doute quant à la fonction scientifique et instructive de cette analyse anatomique. Nudité ne veut donc pas forcément dire sexualité érotique, mais renvoie tout de même à la notion de sexualité puisqu'il s'agit de la fonction première de l'organe, et on en était conscients comme le prouve ce dessin anatomique.

Dans le coin inférieur gauche de la même planche figure un schéma du système digestif, un torse quadrillé, mais aussi une coupe longitudinale et une coupe transversale d'un pénis exposant les différents canaux internes de l'organe masculin. Dans ces exemples, il y a un aspect sexuel, très explicite dans la représentation de l'accouplement et du sexe en érection, mais qui n'est pas de l'ordre de l'érotisme. Ces études anatomiques n'ont pas pour but de stimuler les sens, mais seulement de documenter le fonctionnement des parties génitales.

1.3.3 Masculinité et virilité

Deux autres termes à définir et analyser dans le cadre de cette étude basée sur la représentation de corps nus masculins et du détail des *genitalia* sont la masculinité et la virilité. Selon la définition du *Dictionnaire Larousse*, la masculinité est l'« ensemble des traits psychologiques, des comportements considérés comme caractéristiques du sexe masculin » (Larousse 1989 : 605). La masculinité est donc ce qui différencie l'homme de la femme. La masculinité transparaît dans le physique, mais le terme qui serait alors le plus approprié serait « mâle » qui, quant à lui, décrit plus spécifiquement les attributs physiques de l'homme.

La masculinité est une construction sociale qui varie en fonction des cultures. Dans l'art occidental, dont les idéaux se veulent directement conditionnés par les modèles antiques, la masculinité se traduit très souvent par des corps athlétiques, des membres forts, une mâchoire carrée parfois couverte d'une barbe.

La virilité, quant à elle, renvoie à une masculinité incontestable. Daniel Arasse remarque dans son livre *On n'y voit rien* « qu'il n'y avait pas d'équivalent à viril pour les femmes [...] Féminin c'est comme masculin ; et femelle c'est comme mâle. Mais pour viril,

rien » (2000: 86). Le terme « virilité » est défini dans le *Dictionnaire Larousse* comme étant l'« ensemble des caractères physiques de l'homme adulte » (1989 : 1022). Au premier abord, la définition se rapproche grandement de celle de la masculinité. Là où elle diffère, c'est dans l'ajout du mot « adulte ». La virilité serait donc une caractéristique de l'homme mature, qui peut s'acquérir, n'étant pas innée. Mais là encore, la virilité ne s'applique pas à tous les hommes, ou dans le cadre artistique qui nous intéresse, à toutes les figures masculines. On trouve deux autres définitions à la virilité dans le *Dictionnaire Larousse*. On peut y lire que la virilité correspond à la « capacité d'engendrer ; vigueur sexuelle ». La troisième définition ajoute « mâle énergie, courage » (1989: 1022). Avec ces deux dernières définitions, la virilité ne renvoie plus seulement qu'à un statut biologique différenciant deux sexes ou deux âges. La virilité fait plutôt partie d'une réalité stéréotypée qu'on encourage chez l'homme depuis l'Antiquité et qui encore aujourd'hui est encouragée en Occident. La virilité englobe plusieurs caractéristiques recherchées. L'homme viril est courageux, fort et sexuellement actif. Fabien Lacouture décrit ainsi la virilité :

La virilité, si on se réfère à Georges Vigarello, ne représente pas que le mâle, mais l'homme, dans sa part la plus noble et la plus complète. La virilité serait une vertu avec ses qualités, clairement établies : des qualités sexuelles, celle du mari sexuellement actif, sexuellement puissant, reproducteur, mais aussi bien équilibré, vigoureux et réservé, brave, mais avec le sens des proportions⁹ (Lacouture 2015 : 100).

Trois des œuvres à l'étude dans ce mémoire, *Le David*, *Le Christ Rédempteur* et *Le Jugement* dernier affichent cette caractéristique virile que Michel-Ange s'est appropriée dans son art. Dans *La Théorie de la figure humaine*, Rubens donne des exemples de types de corps en présentant des œuvres anciennes et modernes. L'artiste débute en présentant trois espèces d'hommes forts et robustes. Le premier cas correspond aux représentations d'Hercule, où la figure est très musclée et reprend des caractéristiques du lion et du taureau. La seconde forme est plus robuste, plus charnue, mais avec des muscles moins apparents. Enfin, il y a la troisième forme, celle de la silhouette plus allongée. À la suite de cette explication, Rubens

⁹ Traduction libre de l'anglais au français : « Virility, if we refer to works of Georges Vigarello, does not only represents the male, but the man, in his most noble and complete part. Virility would be virtue... with its qualities, clearly stated: sexual qualities, those of the active husband, sexually powerful, procreator, but also well balanced, vigorous and reserved, brave but with the sense of proportions » (Lacouture 2015: 100).

ajoute toutefois un dernier type intermédiaire. Cette forme de beauté particulière évoquant la perfection ne peut être incarnée par une figure humaine. « Les peintres et les sculpteurs ont, pour ainsi dire, créé ce genre de beauté sur les principes mêmes de leur art : c'est le caractère que les anciens donnaient à leur Jupiter et que nos artistes modernes ont donné à Jésus-Christ » écrit-il (2003 : 54-56). Il donne en exemple le *Christ Rédempteur* de Michel-Ange à l'église de Santa Maria sopra Minerva, sur lequel nous reviendrons plus tard, « pour exprimer idéalement le type nouveau de beauté virile, intermédiaire entre le robuste et le faible, développé par les artistes chrétiens pour donner forme à la divinité incarnée » (Laneyrie-Dajen 2006 : 132). La virilité est si prisée à la Renaissance que même les vêtements des hommes étaient conçus pour la suggérer. En effet, la mode de la braguette, pièce de vêtement qui crée une protubérance au niveau de l'entrejambe, s'est fortement développée au XVIe siècle. Les hommes ne font plus que suggérer leurs attributs en les revêtant, ils les exposent et les parent explicitement. D'abord sobre, la braguette évolue jusqu'à être lourdement décorée de rubans, de froufrous et de riches tissus, attirant inévitablement l'œil sur l'entrejambe de l'homme, centre névralgique de la virilité (Gouvion 2010 : 28). Dans le *Portrait d'Antonio Navagero*, peint en 1565 par Giovanni Battista Moroni, l'homme pose, une main appuyée derrière lui, laissant entrouvrir les pans de son manteau, nous permettant ainsi de bien voir sa braguette, qui bien que peu ornée, n'en n'est pas moins suggestive à cause de sa forme phallique (Fig. 27).

1.3.4 Le Pénis

En s'attardant sur la question des nus à la Renaissance et aux détails des parties génitales, il faut s'interroger sur la signification que pouvait revêtir un tel motif. Comme nous l'avons déjà mentionné, la Renaissance s'inspire directement de l'Antiquité, époque où le pénis avait une signification particulière et où des croyances s'y rattachaient. Les artistes antiques pouvaient volontairement exhiber les parties génitales dans leurs sculptures et fresques. Pour ce qui est du pénis en lui-même, sa symbolique en art remonte encore une fois à l'Antiquité. Le phallus servait de motif pour des amulettes et porte-bonheurs, étant généralement perçus comme un symbole de la nature et la fertilité. Ces amulettes avaient pour fonction de protéger. Dans son article, Larissa Bonfante écrit : « Les figurines phalliques ou

"priapiques" et les amulettes ainsi que les gestes obscènes servent de protection contre le mauvais œil dans plusieurs parties du monde¹⁰ » (1989 : 545). Le pénis avait, croyait-on, une fonction apotropaïque. Durant la période antique, on retrouvait des phallus seuls où des représentations de Priape dans les villas et les jardins. Encore au Moyen Age, des objets reprenant la forme de parties génitales étaient portés autour du cou comme des amulettes protectrices. Ce même type d'iconographie fut repris à la Renaissance dans ces lieux souvent près de la nature, de grands vignobles par exemple, pour valoriser le sol fertile de l'endroit. Les représentations antiques captivent les gens à la Renaissance, mais les croyances anciennes aussi. Le culte de Priape est toujours fort en Italie à la Renaissance. Souvent évoqué par des objets de formes phalliques, Priape est vu comme un protecteur (Morel 1985 : 22). Le personnage et son membre surdimensionné avaient une fonction apotropaïque. De plus, il était associé à la fertilité des jardins et par le fait même à la fécondité. Nous pouvons ici reprendre l'exemple des guirlandes de fruits réalisées par Giovanni da Udine à la Farnésine que nous avons déjà évoquées dans l'introduction. Le détail de la courge et des aubergines suggérant un sexe masculin pénétrant un sexe féminin, ici illustré sous la forme d'une figue éclatée fait directement référence à Priape (Morel 1985 : 14). Les fruits étaient généralement donnés en offrande à Priape. Le représenter sous cette métaphore renvoie donc à ses caractéristiques mythologiques (Morel 1985 : 18).

À la Renaissance, tout comme dans l'Antiquité, les artistes n'ont pas coutume de représenter des parties génitales masculines de grande taille (à l'exception de Priape). Quoique présentes, les *genitalia* masculines sont habituellement assez discrètes à l'exception de quelques cas qui seront exposés dans les prochains chapitres. Durant la période antique, le pénis est librement exposé, mais sans ostentation particulière. Un gros pénis était disgracieux en public. Les hommes qui avaient de grands pénis étaient jugés inélégants (Bonfante 1989 : 552). À la Renaissance, les *genitalia* sont de plus en plus apparentes dans l'art, mais leurs proportions restent généralement modestes, suivant en cela les modèles antiques dont ils s'inspirent.

¹⁰ Traduction libre de l'anglais au français : « Phallic or "priapic" figurines and amulets, as well as obscene gestures, still serve as a protection against the evil eye in many part of the world » (Bonfante 1989: 552).

1.4 Les corps musclés et virils typiques de Michel-Ange

Les corps dessinés et sculptés par Michel-Ange sont caractérisés par une musculature développée et bien définie. L'art de Michel-Ange abonde non seulement de jeunes hommes musclés, mais aussi en vieillards et femmes aux corps athlétiques. Il s'agit là d'une caractéristique spécifique à l'artiste, particulièrement notable dans les fresques de la chapelle Sixtine. Les femmes y arborent des bras et des dos musculairement surdéveloppés. Nous n'avons qu'à donner l'exemple de la *Sibylle libyque*, détail célèbre du plafond de la chapelle. La pythie est en torsion et tend les bras, faisant saillir son imposante musculature (Fig. 28).

Pour quelles raisons Michel-Ange choisissait-il de rendre toutes ses figures avec la même physionomie habituellement réservée au corps masculin ? Dans *Michelangelo. A Lesson of Anatomy*, James Beck avance l'hypothèse suivante :

Qu'il voit et qu'il rende toutes ses figures, mâles ou femelles, vieilles et jeunes, avec des attributs similaires pourrait être en partie expliqué par ses propres caractéristiques physiques. Un élément d'autoportrait existe dans tous les portraits et on peut spéculer que le traitement des corps par l'artiste correspondait à la structure et à l'expérience de son propre corps¹¹ (Beck 1975 : 10).

L'argument avait déjà été proposé par Léonard de Vinci selon qui « chaque peintre se peint lui-même¹² » (Bautista 2008 : 29 ; Kemp 1989 : 120)

Le vif intérêt que portent les artistes italiens de la Renaissance au corps masculin aurait aussi pu être expliqué par l'aspect sculptural que recherchent certains peintres et sculpteurs. Pensons à Michel-Ange ou même au Bernin comme exemple plus tardif. Les corps découpés par de forts angles permettent ces effets. (Bautista 2008: 59). Quoiqu'il en soit, ce même corps musclé que Michel-Ange donne à toutes ses figures de tous âges et sexes confondus, exprime un réel intérêt pour l'étude et le rendu du corps et de sa musculature, pour les canons antiques, mais surtout pour la représentation de corps masculins. Lorsqu'on se penche sur les figures féminines de Michel-Ange telles les Sibylles du plafond de la chapelle Sixtine, force est de

¹¹ Traduction libre de l'anglais au français : « That he saw and rendered all his figures, male and female, old and young, with similar attributes, may in part at least be explained by his own physical features. An element of self-portraiture exists in all portraits and it may be similarly speculated that the treatment of the body coincides with the structure and experience of the artist's own body » (Beck 1975: 10).

¹² Cité dans la thèse de Preston W. Bautista *Manifesting Masculinities in Central Italian Renaissance Art* : « [...] Leonardo da Vinci reached this conclusions when he wrote " every painters paints himself" » (Bautista 2008 : 29).

constater que la beauté se retrouve avant tout dans le corps masculin pour l'artiste florentin. Michel-Ange, en bon humaniste-néoplatoniste qui réinterprète les philosophes anciens et qui s'intéresse de manière importante au corpus de Platon (Barlett 1992 : 117), trouve le beau idéal chez l'homme qu'il prend comme modèle pour toutes ses figures, allant jusqu'à nous faire douter de la féminité biologique de ses figures féminines (Laneyrie-Dagen 2006 : 112). En effet, Michel-Ange prend part à la vague du néoplatonisme qui anime les cercles intellectuels italiens de l'époque. Après avoir traduit la totalité des écrits de Platon, Marsile Ficin met sur pied une sorte d'académie où les plus grandes figures artistiques et intellectuelles de Florence se regroupent. Les travaux de Platon représentent pour eux, un moyen de « révéler la vérité absolue et de découvrir le chemin de la parfaite connaissance » explique Kenneth Bartlett dans son livre *The Civilization of the Italian Renaissance* (1992 : 117).

Comme il a été vu dans ce chapitre, l'anatomie occupe une place importante dans l'art de Michel-Ange. L'artiste florentin s'est tellement penché sur l'étude du corps et sa représentation la plus juste possible qu'il a poussé le dessin anatomique à l'extrême. Mais pourquoi des corps aussi développés musculairement? Dans les figures de Michel-Ange, chacun des muscles du corps est représenté comme un élément bien distinct.

Ces figures, quoique peu réalistes puisque trop idéalisées, pouvaient être utiles pour transmettre un message ou afficher un propos. Afin de saisir la portée de ces notions, nous allons maintenant étudier le cas précis du *David* de Michel-Ange. Le *David*, qui trônait sur la Piazza della Signoria à Florence, par ses caractéristiques, était porteur d'un message, d'un idéal et constituait une « sculpture éminemment politique » (Grandsart 2004 : 118).

1.4.1 Le *David* de Michel-Ange

L'œuvre, qui se trouve aujourd'hui à la Galerie de l'Académie de Florence, est une sculpture en marbre blanc de Carrare représentant David, personnage biblique qui a succédé à Saül sur le trône d'Israël après avoir vaincu le géant Goliath (Fig. 29). La figure se tient debout dans un fort *contrapposto*. Tout son poids repose sur sa jambe droite qui est accolée à un tronc d'arbre alors que la jambe gauche est légèrement avancée. Son bras droit retombe le

long de sa cuisse, sa main portant un parchemin. Ce parchemin, attribut des prophètes, n'est pas visible pour les spectateurs qui se trouvent beaucoup plus bas (Paoletti 2015 : 76). Le bras gauche est replié de sorte que la main arrive à la hauteur de l'épaule. Il tient une fronde – arme caractéristique de David – qui retombe sur son dos, le barrant d'une diagonale. Sa tête est tournée vers la gauche et son regard fixe dans cette direction. Ses sourcils froncés forment des plis sur son front et ses lèvres pincées lui confèrent un air sérieux alors qu'il semble se méfier du combat qui l'attend contre le géant Goliath. Ses cheveux sont courts et bouclés. Sa nudité totale permet au spectateur de contempler sa puissante physionomie, mais offre aussi à la vue de tous ses parties génitales. La figure, qui fait 5,16 mètres de haut, repose sur un haut piédestal et surplombe les spectateurs avec sa hauteur totale de 6,72 mètres, d'où le surnom récurrent de colosse ou de géant (Paoletti 2015: i)

Michel-Ange ne fut pas le premier sculpteur à s'attaquer à cet énorme bloc de marbre. Au début du XVe siècle, l'Opera del Duomo avait prévu l'élaboration d'un programme sculptural comprenant douze prophètes en marbre (Paoletti 2015 : 23). En 1464, Agostino di Duccio reçut le monumental bloc de Carrare offert par la corporation des lainiers et destiné au Dôme de Florence, qu'il abandonna rapidement après avoir commencé ce qui aurait dû être la figure d'un prophète ou d'un David (Grandsart 2004 : 118). Le contexte politique difficile qui marqua les années suivant l'abandon du marbre explique le transfert plus tardif du mandat de la sculpture à un autre artiste.

En effet, la fin du XVe siècle à Florence fut entre autres marquée par le rétablissement de la République en 1494, suite au départ de Pierre de Médicis, chassé de la ville. Cette nouvelle République souffrit par contre du gouvernement fortement autocratique du frère dominicain Savonarole jusqu'à la mort de ce dernier en 1498. Florence retrouva alors une certaine stabilité dont profita le nouveau gouvernement pour relancer la sculpture du *David* (Grandsart 2004 : 118). À son retour de Rome, Michel-Ange fut choisi et chargé de réutiliser le bloc de marbre, abimé trente ans plus tôt. Lorsque Michel-Ange revint à Florence, il était âgé de 26 ans et était déjà apprécié à Rome où il avait connu un grand succès (Paoletti 2015 : 6). Fort de cette expérience, Michel-Ange pouvait désormais faire sa marque dans le milieu artistique florentin (Paoletti 2015 : 7). L'artiste se mit à l'œuvre le 13 septembre 1501 dans une salle aménagée au pied du Dôme (Grandsart 2004 : 120). En janvier 1504, un groupe composé de vingt-huit membres du milieu artistique toscan prit la décision de déplacer le

David de Michel-Ange devant le Palazzo Vecchio où se trouvait alors une œuvre de Donatello (Grandsart 2004 : 120).

1.4.2 Fonctions de l'œuvre

Le *David* de Michel-Ange à première vue peut sembler n'être qu'un prétexte pour la représentation d'un nu. Mais il revêtait une forte signification politique. John Paoletti rappelle qu'il peut être aisé de négliger la signification complexe de cette œuvre puisque ce qui est flagrant au premier coup d'œil c'est la nudité franche et directe du personnage. Or, selon l'auteur, toute la signification du *David* réside dans la représentation des caractéristiques physiques du personnage (2015 : 7). « Paradoxalement, [écrit-il] le caractère flagrant de la nudité apparente et directe révèle les complexités subtiles de la pensée de Michel-Ange et de l'iconographie de la propagande visuelle de son époque¹³ » (2015 : 7).

Le *David* est la République. D'abord, le choix du sujet s'inscrit dans un mouvement de libération qui survient à la fin du XVe siècle à Florence. La victoire du héros sur le géant rappelle la victoire de l'humilité sur l'orgueil et reflète un geste de résistance contre la tyrannie (2004: 118). L'aspect apotropaïque du personnage de David, qui avait rapporté l'ordre dans la nation juive après une longue période de guerre, venait ainsi s'inscrire dans une iconographie d'une Florence à l'ordre rétabli (Paoletti 2015 : 49).

Le personnage d'Hercule, figure de la mythologie ancienne que peut rappeler le *David*, fut aussi longtemps une figure protectrice de Florence au même titre que David (Paoletti 2015 : 150). Le demi-dieu protecteur avait une longue histoire en Toscane. Le rôle de tyrannicide que revêtaient les figures de David et Hercule prenait tout son sens au début du XVIe siècle alors que la ville s'était libérée des Médicis et de Savonarole (Paoletti 2015 : 150). La description que fait Vasari de l'œuvre dans ses *Vies des artistes* lui confère ce même rôle de sauveur: «[...] pour la façade du palais, un *David* jeune, la fronde à la main, voulant dire par là que David avait défendu son peuple et l'avait gouverné avec équité, de même ceux

¹³ Traduction libre de l'anglais au français: « Paradoxically, the latency and apparent straightforwardness of the naked form reveals subtle complexities in Michelangelo's thinking and in the iconography of visual propaganda of his time » (Paoletti 2015 : 7).

qui était à la tête de la ville devaient la défendre vigoureusement et la gouverner équitablement » (2007: 359).

Le *David* renvoie donc au gouvernement de Florence. John Paoletti rappelle que le terme « body » [corps en français] avait une signification de collectivité et pouvait définir un tout constitué de différents membres et ce dès l'Antiquité. Il donne en exemple l'expression « body politic », en français « corps politique ». Au Moyen Âge, la société fonctionnait déjà selon un ordre qui rappelait le corps humain. Une cité chrétienne calquée sur le corps humain, avec des individus « membres ou des individus-organs dotés d'un statut et d'un rôle propre » (Jahan 2004 : 15). Tout changement dans cet ordre, cette structure, n'aurait que brisé la stabilité de cet état (Jahan 2004: 15). Selon John Paoletti, en considérant cette notion essentielle à l'époque, le *David*, placé à l'entrée de Florence, exposait cette puissante « métaphore civique » (Paoletti 2015 : 184).

Le *David* de Michel-Ange n'était pas le premier à être nu. Le *David* en bronze de Donatello, réalisé entre 1430 et 1432, affichait déjà un corps nu et l'assurance du vainqueur (Fig. 30). Toutefois, la figure nue de Donatello est celle d'un jeune adolescent à l'aspect androgyne, qui n'a pas atteint la puberté. Le *David* de Michel-Ange est, quant à lui, mature et concentré devant le défi qui l'attend, exposant son corps nu et par le fait même son physique athlétique et sa virilité. La nudité du personnage sculpté par Michel-Ange permet aussi de laisser voir la tension de la scène et les états contradictoires de la figure biblique. La simple vue des membres tendus par rapport à ceux qui sont relâchés permet de comprendre les tensions psychologiques de la figure.

L'importante stature de la figure symbolise en quelque sorte la force contenue du personnage (Laneyrie-Dagen 2006 : 136). La partie droite du corps qui est au repos traduit le calme ainsi qu'une force intérieure et psychologique aussi visible dans les traits du visage tendu qui expriment le sérieux et la concentration de David. Le style de Michel-Ange se traduit dans les veines gonflées de la main droite et dans l'expression faciale du personnage qui ne concordent pas avec le calme du reste du corps (Paoletti 2015 : 179). La grâce et l'attitude alanguie du *David* servent à « adoucir l'expression de puissance » (Laneyrie-Dagen 2006 : 136). L'action à venir, c'est-à-dire un combat épique, se sent au niveau du bras gauche qui tient la fronde, la seule arme et unique accessoire – à l'exception du parchemin – que l'artiste ait donné à son personnage (Grandsart 2004 : 121). Encore une fois, ce détail le

différencie de l'œuvre de Donatello où David porte un large chapeau, des jambières et une épée. Dans la sculpture grecque archaïque, un homme représenté sans vêtements, donc sans attributs, plaçait le spectateur dans l'incapacité de définir le contexte dans lequel était la figure. Le contexte n'est alors perceptible que par les actions ou les rares accessoires de la figure (Paoletti 2015 : 180)¹⁴.

Tous les choix de l'artiste, soit de représenter le personnage biblique de David sans ses attributs habituels – jeune, avec une épée et la tête de Goliath à ses pieds – et de nous le présenter mature, en situation de tension et nu, avaient une signification pour Michel-Ange et ses contemporains (Paoletti 2015 : 76). John Paoletti rappelle que l'ambiguïté était alors une forme délibérée de discours¹⁵ (Paoletti 2015 : 80). La nudité totale est inhabituelle pour les représentations de David durant la Renaissance, ce qui donne l'impression que la figure semble glisser d'une possibilité à une autre par son manque d'attributs iconographiques (Paoletti 2015 : 175). John Paoletti propose que « comme les nombreuses identités iconographiques de la statue, la nudité de David a aussi pu résonner avec diverses audiences qui auraient vu la sculpture et auraient été forcées de décider de sa signification pour elles-mêmes, même si cela signifiait d'ajouter des interprétations qui n'auraient pas fait partie des plans de Michel-Ange pour la figure¹⁶» (Paoletti 2015 : 180).

Cette nudité déconcertante a aussi un rôle politique. Si nous ne tenons compte que de la nudité de l'œuvre, on y trouve une référence claire à l'Antiquité classique, dans le sens où l'œuvre de Michel-Ange veut présenter Florence comme une république héritière de l'ancienne Rome républicaine (Paoletti 2015 : 10). Le fait que la figure soit nue, l'inscrit aussi symboliquement et physiquement dans l'iconographie conventionnelle des dieux romains (Paoletti 2015 : 11).

¹⁴ Paoletti réfère son lecteur à la source suivante au sujet de cette question : Osborne 507 « Men without clothes: heroic nakedness » *Gender & history*, 9, 1997 pp. 504-528.

¹⁵ Traduction libre de l'anglais au français : « In doing so, we must remember that ambiguity was a deliberate form of discourse in the environment in which Michelangelo was raised, a mode of speaking that was simultaneously innocent and threatening » (Paoletti 2015 : 80).

¹⁶ Traduction libre de l'anglais au français : « Like the diverse iconographic identities of the statue, the David's nakedness may also have resonated with various audiences who would have seen the sculpture and been forced to decide the meaning of the figure for themselves, even if that meant adding interpretations that were not part of Michelangelo's early plans for the figure » (Paoletti 2015: 180).

La taille de la figure, son assurance et la sensualité de ce corps nu masculin assurent un étonnant impact visuel. Cette œuvre eut forcément un impact sur les spectateurs qui assistèrent en mai 1504, à l'installation d'un homme nu surdimensionné devant le Palazzo della Signoria (Paoletti 2015 :1).

Le premier emplacement de l'œuvre, au sud de la *ringhiera* – plateforme qui allonge la largeur de la façade du Palazzo – lui conférait un rôle de gardien (Paoletti 2015 : 9). Cette plateforme – la *ringhiera* – était l'endroit où le gouverneur de la cité annonçait traditionnellement les décisions, prises au sein du bâtiment et constituait ainsi un endroit significatif pour positionner une œuvre qui représentait le renouvellement de la République (Paoletti 2015 :147). L'œuvre servait si ouvertement pour la propagande de la République que lors de la révolution de 1527, le *David* fut abimé par des projectiles lancés par des partisans des Médicis. L'avant-bras gauche de la figure fut brisé et réparé en 1543 à la demande du grand-duc Cosme 1^{er} de Médicis (Grandsart 2004 : 122).

Le *David* de Michel-Ange n'était pas le seul nu qui agrémentait le Palazzo della Signoria (Paoletti 2015 : 183). Rappelons qu'au moment où Michel-Ange sculpte son *David*, la représentation de figures nues constitue le test ultime pour les artistes. Il s'agit de parvenir à exposer leurs capacités à « capturer la réalité » (Paoletti 2015 : 183). Comme nous l'avons vu plus tôt, le nu était déjà populaire. Longtemps un exercice obligatoire, le nu demeura un « exercice académique » qui permettait à l'artiste de prouver son talent (Clark 1969 : 19).

Non loin du *David* de Michel-Ange se trouvait, au centre de la première cour du Palazzo della Signoria, un *David* en marbre de Donatello (v. 1416, 191cm de hauteur, aujourd'hui au Musée National du Bargello). Enfin, dans la cour se trouvait aussi le *David* nu en bronze du même artiste (1460-1469, 159 centimètres de hauteur, aujourd'hui au Musée National du Bargello). Enfin, dans le Palazzo della Signoria, à l'entrée de la Sala dei Gigli, était visible le *David* d'Andrea del Verrocchio (v. 1463-1465, 125 centimètres de hauteur, aujourd'hui au Musée National du Bargello). Les quatre œuvres faisaient référence à la puissance de la République renouvelée pour quiconque se dirigeait à l'intérieur de l'important bâtiment (Paoletti 2015 : 142). L'endroit était marqué par une iconographie davidienne où toutes les œuvres se faisaient écho, renvoyant au même thème. Toutefois, le *David* de Michel-Ange était le premier nu de la sorte à être exposé à l'extérieur du Palais et donc à la vue de tous (Paoletti 2015 : 182).

Lorsque le *David* fut déplacé en 1873 à l'Académie de Florence, ses *genitalia* étaient encore cachées et ce, depuis le XV^e siècle (Grandsart 2004 : 122). Un cache-sexe aurait été commandé en 1504 à Bastiano di Domenico Cennini, juste après l'installation de l'œuvre (Fig. 31) (Paoletti 2015 : 52). La sculpture garda la ceinture de feuilles de figue jusqu'à ce qu'on la change pour une seule feuille de figue qui fut retirée à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. On remplaça alors le *David* à l'Académie de Florence dans sa forme la plus près de l'originale conçue, nu comme l'avait créé Michel-Ange en 1501 (Paoletti 2015 : 65). David, Isaac et Adam sont les seules figures mâles de la Bible dont la nudité définit l'identité. Un cache-sexe formé de vingt-huit feuilles dorées avait été ajouté à la taille de la statue lui donnant davantage des airs d'Adam, notamment l'*Adam* de Vittorio Ghiberti qui figurait sur la porte sud du Baptistère (Fig. 32) (Paoletti 2015 : 85). La ceinture métallique fut ajoutée moins d'un mois après l'inauguration de la sculpture qui exhibait avant cela l'anatomie parfaite de David (Paoletti 2015 : 183). De plus, le détail voulant que David tourne la tête vers son adversaire invisible, laissait les spectateurs le regarder sans avoir à confronter le regard réprobateur du héros exhibé (Paoletti 2015 : 175). Comme l'explique John Paoletti, sans tenir compte des traditions artistiques ou iconographiques dans lesquelles nous pourrions insérer le *David*, cette figure nue évoque tout de même des aspects illicites et païens, ne laissant aucun doute quant aux raisons qui expliquent la censure de cette sculpture. En effet, la force physique jumelée à la charge érotique de l'œuvre, suggérée entre autres par la brillance des muscles sculptés ne correspondait pas au décorum¹⁷ du lieu. (2015 : 183).

La décision de représenter un David nu peut sembler étonnante, mais le fait que Michel-Ange ait choisi cette caractéristique pour sa figure ne fait que l'inscrire dans cette « presque norme » pour l'artiste qui a étudié des œuvres antiques et qui s'en inspire directement. Ce caractère est d'autant plus flagrant dans le *David* nu que l'artiste a positionné dans un *contrapposto* typique de l'art classique et des représentations anciennes d'Hercule qui, rappelons-le, eut aussi le rôle de patron protecteur de Florence (Paoletti 2015 : 90). La nudité masculine à la Renaissance italienne devient récurrente dans la culture populaire, mais peut aussi être utilisée comme nous le voyons pour les discours politiques. Cette fonction politique

¹⁷ Le principe de décorum consiste en la pertinence d'un sujet selon son emplacement et dicte la manière de le représenter. Le décorum voit à ce qu'une œuvre soit appropriée (Gaston 2002).

renforça la signification du *David* et de sa nudité. La nudité de la figure servait d'attribut qui légitimait le retour de la République renouvelée, en faisant aussi référence aux difficultés militaires en cours à ce moment (Paoletti 2015 : 183). Ce David, nu et armé que d'une fronde, avait tout de même réussi à vaincre le géant.

L'original, nous l'avons dit, se trouve aujourd'hui à l'Académie de Florence. Une réplique se trouve devant le Palazzo Vecchio et une version monumentale en bronze, réalisée en 1866 par Clemente Papi, est visible sur la Piazza Michelangelo, surplombant la ville tout entière (Paoletti 2015 : 9). Le *David* de Michel-Ange reste donc encore à ce jour un emblème de la ville de Florence. « *David* aurait pu être interprété comme une représentation d'une République divinement ordonnée, la grâce de sa forme étant la métaphore d'un état civique sous la grâce ou la faveur divine¹⁸ » ajoute John Paoletti (2015 : 90). « Les équations entre des créations matérielles et des villes sont de puissants marqueurs symboliques dans l'histoire artistique occidentale¹⁹ » poursuit-il. À la manière du *Colosse de Rhodes*, autre exemple aujourd'hui disparu, le surdimensionné *David* est devenu un emblème associé à la ville de Florence. (Paoletti 2015 : 105). Cette œuvre a une grande charge politique comme outil de propagande pour la nouvelle République, mais conserve aussi une forte charge artistique. Le *David* de Michel-Ange incite la théorisation des arts au XVI^e siècle à Florence en différenciant l'artiste de l'artisan en l'inscrivant dans le courant humaniste et la tradition des académies (Paoletti 2015 : 99). Quoi qu'il en soit, Michel-Ange a renouvelé la figure de David. La figure biblique du roi d'Israël évoque maintenant un jeune dieu grec qui rompt avec la tradition médiévale où David était habituellement représenté comme un vieillard avec une barbe (Laneyrie-Dagen 2006 :136). Le *David* est dès lors « idéalisé sous toutes ses formes » (Paoletti 2015 : 179).

Nous avons donc exposé l'importance de la masculinité et de la virilité à la Renaissance en Italie qui se traduit le plus souvent par des représentations du corps typé, dans lesquelles s'inscrivent parfaitement les figures de Michel-Ange. Ces corps, comme nous

¹⁸ Traduction libre de l'anglais au français : « The David might have been interpreted as a representation of a divinely ordained Republic, its grace of form being the metaphor for a civic state under grace or divine favour » (Paoletti 2015 :90).

¹⁹ Traduction libre de l'anglais au français : « Equations between created object and city are powerful symbolic markers in the fabric of western history » (Paoletti 2015 : 105).

l'avons vu, se sculptaient toujours plus sous les mains des artistes qui les peaufinaient. Il ne s'agissait plus d'imiter la nature, mais de la dépasser et pour ce faire, les artistes se tournaient vers la science. Ces corps majestueux qui se développaient dans l'art ne pouvaient faire autrement que d'éblouir le public qui les contemplait. Les figures nues que produisait Michel-Ange avaient la possibilité d'émouvoir, et pouvait ainsi transmettre un message plus accessible aux spectateurs. Comme nous l'avons vu, les corps nus particulièrement musclés et virils du *David* ou du *Christ rédempteur* de Michel-Ange, qui exposaient leurs sexes, pouvaient certes être déstabilisants pour l'audience mais, arrivaient surtout à transmettre un message, qu'il soit politique ou religieux

Chapitre 2. Nudité Profane et nudité religieuse à la Renaissance en Italie

À la Renaissance, en Italie, la nudité réapparaît massivement sur la scène artistique, tant dans les œuvres profanes que dans les œuvres à caractère religieux. À une époque où la question du décorum est centrale, prescrivant les comportements en public, et les choix opérés dans la sphère artistique, et alors que la censure s'applique couramment aux œuvres jugées indécentes, le choix des artistes de représenter des personnages nus implique plusieurs problématiques. Tout d'abord, le sujet représenté par l'artiste, qu'il soit à connotation mythologique ou plutôt de nature religieuse, modifie grandement la signification même de la nudité au sein de l'œuvre, la façon dont celle-ci est rendue et la manière dont elle est perçue par les commanditaires et les spectateurs.

Ce chapitre aura pour but d'étudier la signification que peut avoir la présence de personnages nus dans des œuvres directement inspirées de l'Antiquité, mais également dans des œuvres à sujet sacré, et ce, afin de les comparer. Le but est ici de comprendre le choix et les motivations d'un artiste à représenter une figure nue dans une de ses œuvres en fonction du sujet choisi et de son futur emplacement. Dans cette même optique, nous voulons comparer la signification et la portée que peuvent avoir les *genitalia* dans une œuvre mythologique versus une œuvre catholique.

Les artistes ne peignent et ne sculptent pas un personnage chrétien nu comme ils pouvaient le faire pour une divinité païenne puisque le concept de « corps nu » n'est pas le même dans ces deux contextes. La nudité et l'érotisme étaient plus facilement représentables dans le cadre d'un sujet profane, du moins plus facile à justifier. Plusieurs divinités de la mythologie gréco-romaine renvoyaient directement au thème de l'amour et de l'érotisme. L'art antique se caractérise par l'importance accordée au corps nu. À la Renaissance, les sujets mythologiques sont donc l'occasion pour les artistes de figurer davantage de nus que dans les œuvres à sujets bibliques. On note chez certains commanditaires un engouement pour des œuvres aux sujets plus légers, voire licencieux. Les divinités libertines mises en scène dans les fêtes bachiques, la toilette de Vénus ou encore Danaé, pour ne prendre que quelques exemples sont autant de sujets prisés par les collectionneurs de cette époque.

Dans son livre intitulé *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation*, Anthony Colantuono explique comment certaines œuvres avaient pour fonction d'éduquer l'élite de la Renaissance sur la nature de l'envie sexuelle. À partir des tableaux du cycle des *Bacchanales* peints dans les années 1520 par Titien (1488-1576), Colantuono explique comment ce type d'œuvres pouvait avoir pour but d'accroître et de renforcer le potentiel de reproduction et la fécondité de leurs propriétaires. Ces œuvres profanes, souvent exposées dans les quartiers privés des commanditaires avaient croyait-on, la capacité d'influer sur la libido et la fertilité de ceux qui les regardaient (Colantuono 2010 : 1). Le tableau *Bacchanales des Andriens* peint entre 1522 et 1524 par Titien illustre bien le caractère léger et érotique que pouvaient avoir ces œuvres privées (Fig. 33). Les scènes où jeunes hommes et jeunes femmes, simplement vêtus ou carrément nus, se prélassent dans la nature, où le vin coule en grande quantité, pouvaient certes stimuler l'imagination par leur aspect ouvertement érotique. Cette hypothèse traduit bien de quelle manière les sujets mythologiques, mais surtout ceux à caractère érotique, étaient alors tolérés et de plus en plus populaires. La demande allant grandissante, les artistes se sont alors davantage portés sur la mythologie antique et ses épisodes amoureux. Les artistes de la Renaissance avaient d'ailleurs accès à plusieurs œuvres antiques, illustrant des scènes d'amour ou de nudité dont ils n'hésitaient pas à s'inspirer. Signalons, par exemple, l'*Hermaphrodite endormi*, œuvre hellénistique représentant une figure lascive découverte en 1608 près des thermes de Dioclétien qui sera rapidement ajoutée à la collection du cardinal Scipion Borghèse et dont les copies et sculptures directement inspirées de cette première version furent nombreuses (Fig. 34). En ce qui a trait aux œuvres religieuses, la nudité et l'érotisme étaient plus retenus et discrets. Malgré tout, ces caractères n'étaient pas totalement absents. Bien au contraire, il existe plusieurs exemples de représentations du Christ ou de saints dont le caractère sexuel est très frappant. Elles restent toutefois moins nombreuses et moins explicites que dans le cas de certains sujets mythologiques. Là où la question de la nudité diffère entre les deux thèmes est surtout au niveau la signification selon le sujet illustré.

Nous analyserons tout d'abord le *Bacchus* de Michel-Ange, réalisé entre 1496 et 1497, en fonction de sa nudité et de ses *genitalia* brisées. Puis, les mêmes problématiques entourant la représentation de corps nus seront étudiées en fonction cette fois-ci d'œuvres religieuses. En prenant comme cas d'étude le *Christ rédempteur* de Michel-Ange, sculpté entre 1514 et 1520,

nous étudierons comment la nudité, la sexualité et l'érotisme peuvent se traduire dans œuvre sacrée. À partir de ces questionnements, nous nous concentrerons sur le pénis, motif lourd de signification, détail qui était offert à la vue de tous. Cette seconde partie du texte portera surtout sur les images du Christ et sur la signification de la représentation de ses parties génitales. Un dernier aspect sera finalement abordé; la nudité telle que définie dans le premier chapitre de ce travail et mise en contexte dans le deuxième point de ce chapitre-ci. Cette nudité dans les sujets religieux, comprenant la représentation du Christ nu, sera abordée à nouveau, mais en analysant les lieux où pouvaient se trouver de telles œuvres et en se questionnant sur la limite de la décence permise dans les lieux sacrés. Le thème d'une œuvre influence la façon dont l'artiste décide de la traiter, mais l'endroit où celle-ci va se retrouver ainsi que la nature de la commande joueront un rôle dans le développement de la conceptualisation de l'œuvre par l'artiste.

2.1 L'intérêt pour l'Antiquité à la Renaissance

Une des caractéristiques premières de la Renaissance italienne est le regain d'intérêt pour l'Antiquité. La Renaissance est un courant marqué par l'essor de l'humanisme; pensée où l'homme et ce qu'il expérimente sont au centre de tout et où les différentes sphères culturelles se réconcilient avec les civilisations gréco-romaines. L'étude, et la transmission des legs de l'Antiquité classique, axées entre autres, sur la rhétorique, la philosophie, la poésie et l'histoire constituent les fondements de l'humanisme (Barlett 1992 : 71). Les érudits voulaient tout faire à la manière des anciens : écrire, créer, mais surtout penser le monde comme ils le faisaient. Dans les arts, l'influence antique se fait surtout sentir dans le retour aux canons où les proportions du corps sont parfaitement calculées. Le corps athlétique aux proportions mathématiques devient le « beau idéal », notion primordiale à partir du XVe siècle en Italie. Giovanni Pietro Bellori théorise cette notion du beau idéal, qui veut que l'artiste imite la nature et la corrige s'il le faut afin d'obtenir un tout harmonique, dans son discours sur *l'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte* et qu'il reprend dans les *Vies des peintres, sculpteurs et architectes modernes*, paru en 1672 (Le Cannu 2017).

Les artistes appliquent cette notion tant pour les personnages peints que sculptés. On remarque d'ailleurs que de plus en plus de statues de marbre blanc sont sculptées à la manière de la grande statuaire grecque telle que nous la connaissons aujourd'hui²⁰. En ce sens, Elizabeth B. Rodgers explique dans son livre *Landscape Design. A Cultural and Architectural History* que la résurrection des sculptures antiques et du retour des formes antiques contribua à établir de nouveau l'intérêt pour les divinités classiques, rendant les sujets profanes aussi importants que les sujets sacrés et utiles pour des fins artistiques. Les dieux et déesses avaient repris place dans l'imaginaire culturel des élites, et ce même chez les papes et cardinaux, lesquels interprétaient fréquemment la mythologie païenne comme une préfiguration de la religion chrétienne²¹ (Rodgers 2001 : 126). L'intérêt marqué pour les œuvres antiques à la Renaissance est directement influencé par le grand nombre d'œuvres qu'on retrouvait lors de fouilles. Le *Laocoon*, l'*Hermaphrodite endormi*, l'*Apollon du Belvédère* comptent parmi ces antiquités retrouvées qui ont inspiré une multitude d'œuvres à la Renaissance.

L'engouement pour les canons et l'utilisation de matériaux populaires durant l'Antiquité, tel le marbre blanc, fut ainsi propice à la réintroduction de sujets mythologiques. L'œuvre antique devient le parfait modèle pour toutes études des proportions ou de technique et inspire les artistes pour l'illustration d'anciens sujets. Les différents récits relatés dans *Les Métamorphoses* d'Ovide sont d'ailleurs un exemple de sujets à la popularité grandissante dans l'Italie du XVe siècle (Wilkins 2000 : 383). L'ouvrage constitue un riche répertoire de sujets où les artistes peuvent puiser.

Michel-Ange ne fait pas exception à la règle et est lui aussi directement marqué par des œuvres anciennes.

²⁰ Nous sommes aujourd'hui habitués de voir les statues antiques en marbre blanc, mais il faut garder en tête qu'elles étaient peintes à l'origine. À la Renaissance, les statues que l'on trouvait étaient déjà de la couleur du marbre et c'est de ces œuvres altérées que s'inspirèrent les artistes pendant plusieurs siècles. Sur le sujet voir *The Color of life : polychromy in sculpture from antiquity to the present* de Roberta Panzanelli.

²¹ Traduction libre de l'anglais au français : « The resurrection of ancient sculpture and the revival of antique forms re-established interest in classical deities, making profane subjects as important as sacred ones and as useful for artistic purposes. Gods and goddesses took up residence in the human imagination once again. Embraced by popes and cardinals, who interpreted "pagan" mythology as a prefiguring Christian religion [...] » (Rodgers 2001: 126).

L'entourage de Michel-Ange lui permet d'accéder à de multiples collections privées composées d'antiquités qui étaient particulièrement convoitées des riches collectionneurs de l'époque. Il a donc la possibilité de s'inspirer directement de modèles anciens et c'est ce qu'il fit (Koch 2006 : 345-346).

Non seulement, il reprend les thèmes et les règles de l'art antique, mais il « vieillit » ses sculptures et les taille de manière à ce qu'elles semblent être de réelles antiquités. Au début de sa carrière, Michel-Ange créa de faux antiques qu'il vendait comme tels. Deux exemples d'antiquités « fabriquées » sont relatés par deux biographes de Michel-Ange : Vasari dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* et Condivi dans *La Vie de Michel-Ange*. Le premier cas d'œuvre simulée est un *Cupidon endormi*, aujourd'hui disparu (Minter 2013 : 447). Il sculpta cette œuvre à Florence vers 1495. Dans le jardin des Médicis se trouvait un *Cupidon endormi* qui était lui, bel et bien un antique (Norton 1957 : 251). Michel-Ange l'y avait probablement vu. Le cardinal di San Giorgio, Raffaello Sansoni Riario acheta l'imitation de Michel-Ange la prenant pour une sculpture ancienne et réalisa par la suite qu'il avait été floué (Minter 2013 : 449). Il retourna l'œuvre au marchand qui lui avait vendu, mais ne put nier l'évident talent du jeune Michel-Ange qui était parvenu à égaler la grande statuaire antique et à l'induire en erreur (Norton 1957 : 251). L'autre exemple, plus connu, puisque l'œuvre subsiste toujours, est le *Bacchus* sculpté entre 1496 et 1497 à Rome (Fig. 35). Il fut réalisé suite à une commande du cardinal Riario pour son palais de la Chancellerie, alors en construction (Minter 2013 : 445). Suite à l'épisode du *Cupidon endormi*, le cardinal connaissait la capacité Michel-Ange à imiter les anciens. L'homme influent possédait aussi une vaste collection d'antiques reconnue dans la région, à laquelle Michel-Ange avait obtenu le droit d'accès. Friands d'art, les cardinaux étaient de grands collectionneurs de sculptures antiques (Koch 2006 : 345). Quand de véritables statues antiques et mythologiques n'étaient pas disponibles sur le marché, il était très probable que des copies soient commandées aux artistes contemporains comme le rappelle Luba Freedman dans son article « Michelangelo's Reflections on *Bacchus* » (2003 : 124). Le *Bacchus* de Michel-Ange serait inspiré d'une sculpture de Praxitèle décrite par Callistrate. Michel-Ange aurait eu connaissance de cette description d'une œuvre disparue (Freedman 2003 : 128). Il s'agit donc d'une œuvre dont la réalisation fut directement conditionnée par l'influence antique en vigueur en Italie à la Renaissance. Traité comme une œuvre de la période hellénistique caractérisée par une mise en

scène des corps et une élaboration des sujets mettant souvent l'accent sur les corps, le *Bacchus* de Michel-Ange évoque de nombreux aspects de l'art gréco-romain. Parmi ceux qui nous intéressent ici, il y a le sujet mythologique de l'œuvre et ses rapports subtils à l'érotisme et la nudité de la figure représentée, incluant le détail des *genitalia* disparues. C'est à partir de ces différents points que le *Bacchus* de Michel-Ange sera étudié afin de préciser la notion traitée dans ce chapitre, soit l'influence de l'Antiquité à la Renaissance et la façon dont le pénis est rendu dans ce cas précis, puisqu'il s'agit d'un détail particulier et essentiel de l'œuvre.

Cette sculpture de marbre de grandes dimensions, soient 203 centimètres de hauteur (Minter 2013 : 444), représente le dieu du vin complètement nu. Le poids de la figure principale repose sur une seule de ses jambes. Sa jambe droite est repliée de manière à ce qu'il n'y ait que son gros orteil qui frôle la base, laquelle imite une surface rocheuse. Notons que cette forme de haut piédestal rocheux n'est plus utilisée par les artistes de la Renaissance au XVI^e siècle. Croyant se rapprocher davantage des artistes antiques et de leurs techniques, ils positionnaient leurs figures divines sur des piédestaux plus bas (Freedman 2003 : 125). Ses hanches tendent vers l'avant et le haut de son corps est incliné vers l'arrière, ce qui positionne le dieu dans un *contraposto* exagéré et relâché. Il ne porte qu'une couronne de vigne et de grappes très fournie sur la tête. Il tend de sa main droite, à la hauteur de son visage une large coupe à deux anses en la tenant par le pied. Celle-ci rappelle la forme large et peu allongée des grands cratères antiques. Douze fleurs ornent le pourtour de celle-ci. Le regard de Bacchus se dirige au-delà de l'objet. Mentionnons que Michel-Ange a sculpté des pupilles aux deux personnages de sa composition, détail qui n'est pas typique des œuvres antiques et qui confère un style plutôt moderne à l'œuvre. Dans cette pose, avec ce geste, il semble trinquer. Dans sa main gauche qui repose près de son corps, il tient de grosses grappes de raisins et une peau de bête, un loup selon plusieurs historiens, dont il vient peut-être tout juste de se dévêtir. Luba Freedman appuie cette idée qu'il s'agirait d'une peau de loup. Le détail renverrait au mythe de la louve du Capitole la *Lupa Capitolina*, le symbole de

la Rome païenne²² (Freedman 2003 : 130). Derrière le dieu, on remarque un jeune satyre de dos, une cuisse posée sur un petit tronc d'arbre, qui se contorsionne pour se tourner vers le spectateur. Il s'accroche à la peau de bête qui pend à la main de la divinité et porte une des grappes de raisins que tient Bacchus à sa bouche. Lorsqu'on regarde la figure de Bacchus de face, on ne voit presque pas le jeune satyre qui se tourne pour voler quelques fruits de la grappe. La composition de cette œuvre n'offre pas l'option d'une rotation complète du spectateur autour de l'œuvre. Le bras qui tient le récipient coupe l'accès au côté droit du *Bacchus*, incitant plutôt le spectateur à contourner la sculpture vers la droite de celui-ci pour tomber nez à nez avec le petit satyre qui arrive de ce côté.

Michel-Ange a produit cette œuvre pour qu'elle semble être une antiquité, un Bacchus *all'antica* (Freedman 2003 : 121). Le choix du matériel, le choix du sujet, la technique utilisée; tout semble l'indiquer. Un des aspects les plus singuliers de la statue est la nudité intégrale du dieu et le détail précis de ses parties génitales. La coupe, la couronne de vignes et la grappe qu'il tient à la main ainsi que la présence du petit satyre sont les seuls éléments iconographiques nous permettant de le reconnaître. Ces quelques éléments ainsi que la pose décontractée du personnage mettent en exergue sa nudité. La couronne par exemple, indique que le personnage aurait pu être vêtu et souligne d'autant plus sa nudité. La peau qu'il tient de la main gauche joue ce même rôle en accentuant la nudité du personnage, geste qui laisse généralement croire à une auto-exhibition (Koch 2006 : 363). Le personnage en tant que tel nous amène à nous interroger sur la signification de sa nudité. Ici, il n'est plus question d'une nudité masculine témoignant du corps athlétique d'un homme, guerrier, viril et fort comme nous l'avons vu dans le premier chapitre et qui était typique dans la représentation de jeunes hommes durant l'Antiquité classique. Il est plutôt question d'un Bacchus au corps découpé, mais dont certaines parties se veulent plus arrondies. Par exemple, son abdomen et sa poitrine bombés évoquent davantage un corps féminin dont la nudité réfère, dans la majorité des cas, à une situation de faiblesse comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Dans cette optique d'un personnage affaibli, la divinité semble faire un pas chancelant, comme

²² Traduction libre de l'anglais au français : « [...] *Lupa Capitolina*, the symbol of pagan Rome » (Freedman 2003 : 126).

s'il était ivre de ce vin qui lui est toujours associé dans la littérature (Freedman 2003 : 126). Bacchus est le dieu du vin, mais incarne aussi l'abandon (Vasselin 1999 : 240). Nous serions donc bien loin d'une nudité révélatrice de puissance et de virilité. Il s'agit plutôt d'une nudité qui fait état de la faiblesse que peut causer une trop grande consommation d'alcool.

À la Renaissance, le vin consommé avec modération est considéré comme vertueux. Cependant, il est déconseillé d'en abuser et de risquer un trop grand relâchement des mœurs. Dès l'Antiquité, l'excès de vin était dénoncé par peur de perte de contrôle. L'ivresse du dieu est conforme à l'image de Bacchus développée bien avant la Renaissance. Mais comme nous le verrons un peu plus loin avec Philippe Morel, son état est plus complexe qu'un simple état d'ivresse dû à l'alcool (Morel 2014 : 20). Bacchus est le dieu du vin et de nombreuses passions, il est donc fréquent dans son iconographie de le trouver représenté en état d'ivresse, les joues rosies par l'alcool, entouré de cruches, de vignes et de satyres tentant de séduire des femmes. Il est même parfois soutenu par un satyre parce qu'il ne tient plus debout suite à un trop grand abus de vin comme nous pouvons voir sur un sarcophage antique conservé dans les collections des Musées et Galeries du Vatican (Fig. 36) (Freedman 2003 : 126 ; Nagel 2000 : 87).

Les représentations de Bacchus sont principalement légères et parfois lubriques. Il y a tout un aspect érotique autour de ce personnage et de son iconographie qu'il n'est pas surprenant de retrouver dans l'œuvre de Michel-Ange qui présente sa figure dans le plus simple appareil, dans une attitude alanguie et détendue. Pourtant, dans les œuvres antiques, il est plus rare de retrouver des Bacchus en état d'ébriété pouvons-nous lire dans l'article *Michelangelo's Bacchus and the Art of Self-Formation* de Linda A. Koch. Elle ne relate que quelques exemples de la divinité ivre apparaissant sur des sarcophages (2006 : 348). Le *Bacchus* ivre et de grandes dimensions de Michel-Ange est sans précédent dans la statuaire monumentale. Charles H. Carman, dans *Michelangelo's Bacchus and divine Frenzy*, affirme que le *Bacchus* de Michel-Ange se rapproche davantage d'images de la Renaissance que d'une vision ancienne du dieu. Selon lui, le concept de Bacchus ivre imaginé par Michel-Ange est une réinterprétation chrétienne du

dieu païen²³ et ne s'inspire en rien d'une idée ancienne de la divinité (1983 : 6). Il ne s'agit donc pas d'un Bacchus antique, mais plutôt d'une œuvre qui s'inspire de l'Antiquité.

Un détail précis de l'œuvre attire notre attention dans le cadre de ce mémoire où nous nous interrogeons sur le motif des *genitalia*, car il offre différentes pistes de réflexion. Le pénis du *Bacchus* de Michel-Ange est absent, ayant apparemment été cassé. La zone des parties génitales est nettement visible lorsqu'on regarde l'ensemble de face ou de son profil de gauche²⁴. Le bassin pointe vers l'avant alors que la cuisse droite de la figure est légèrement écartée vers l'extérieur et l'arrière. L'entrejambe est alors dégagé du côté gauche de Bacchus. Sa jambe gauche tendue et musclée ne dissimule pas son sexe brisé. Le personnage ne semble pas vouloir se cacher. Comme il a été vu plus tôt, le corps du dieu est assez clairement androgyne (Koch 2006 : 349). Dans le cas de cette œuvre, l'élément du corps le plus masculin qui soit par définition est absent et vient accentuer ce doute quant au genre du personnage. Ce Bacchus est dépourvu de virilité et de son membre le plus masculin. La nudité permet ces questionnements, puisque si le personnage avait été vêtu, il n'aurait pas été possible de mettre en doute de la même manière son genre n'ayant pas accès aux détails anatomiques qui sont offerts aux spectateurs par l'artiste et qui constituent biologiquement la base de la différence des sexes. Les courbes du torse et de l'abdomen ainsi que l'absence de pénis troublent les repères du spectateur et accentuent son aspect androgyne, à la manière du célèbre *Hermaphrodite endormi* repris par le Bernin. On comprend qu'il s'agit d'un homme, mais la physionomie du personnage nous permet de douter de son genre. Vasari voyait ainsi dans la figure sculptée par Michel-Ange « [...] une fusion merveilleuse due plus précisément au fait qu'il a associé à la sveltesse de l'homme jeune des formes féminines rondes et charnues » (Vasari 2005 : 194) Le pénis est un organe du corps qui, durant la période antique, était un symbole important, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre,

²³ « [...] his (Michelangelo) concept of the drunken Bacchus is a Renaissance Christian reinterpretation of the pagan god » (Carman 1983: 6).

²⁴ La vue de face de cette œuvre est ici considérée comme celle où le personnage de Bacchus est légèrement de trois quart afin de permettre de voir la présence du petit satyre dont la tête et une cuisse dépassent puisque si la divinité est plutôt analysée en vision frontale, tout détail du satyre est perdu. Le profil gauche de la sculpture dévoile donc les deux personnages se faisant dos.

ce qui a pu encourager ses nombreuses représentations. Dans le cas du *Bacchus* de Michel-Ange, le dieu n'a plus de pénis, mais a toujours ses testicules. Cette façon de ne représenter qu'en partie les *genitalia* du personnage amplifie l'aspect androgyne de celui-ci (Koch 2006 : 349)²⁵. L'ambiguïté du genre de ce Bacchus est indéniable. Michel-Ange donne assez d'indices aux spectateurs pour qu'ils réussissent à reconnaître le personnage, mais laisse planer un doute quant à sa sexualité. Ce détail peut à lui seul remettre en question la virilité, mais surtout la puissance du dieu ainsi privé de son vit. Ce doute est aussi supporté par l'état d'ivresse dans lequel semble être la figure, qui n'est plus en contrôle de ses moyens.

Le personnage du satyre possède, lui aussi, une signification non négligeable. Michel-Ange a représenté le personnage de Pan très jeune, un choix original puisque ce dieu est généralement figuré en adulte lubrique depuis le Moyen Âge (Freedman 2003: 131). En choisissant de représenter un Pan *all'antica*, Michel-Ange effaçait toute référence visuelle au satyre souvent relié au démon à l'époque médiévale. Il présentait plutôt un aspect moins négatif du personnage (Freedman 2003 : 132). Le jeune Pan s'oppose en quelque sorte à la figure de Bacchus sur laquelle nous nous sommes penchés. Mi-homme, mi-animal, il représente d'une certaine façon le côté bestial de la divinité (Koch 2006 : 361). Le spectateur peut voir les parties génitales de la créature. Il ne les découvre pas du premier regard. Il doit, encore une fois, se déplacer et contourner la sculpture afin d'avoir accès au bas du corps du satyre qui se contorsionne pour regarder vers l'avant comme le fait la divinité. En voyant les *genitalia* du satyre, le spectateur peut remarquer que celui-ci affiche une érection. Le pénis de la créature pointe vers son nombril en effectuant plusieurs courbes, comme un serpent qui rampe (Fig. 37). Larissa Bonfante dans son article *Nudity as a Costume in Classical Art* rappelle que les satyres sont « représentés pleins de vitalité, nus, avec d'énormes phallus exagérés, sur les vases à figures noires du VI^e siècle avant J.-C.²⁶ » (1989 : 549). On peut ici suggérer que ce faune personnifie la dimension bestiale de Bacchus, et par extension celle de

²⁵ L'aspect androgyne de ce *Bacchus* est d'ailleurs affirmé par la majorité des auteurs qui ont écrit sur cette œuvre et dont les textes ont été consultés pour ce mémoire. Les articles de Philippe Morel, de Linda A. Koch et de Luba Freedman sont les sources que nous recommandons pour toute étude du *Bacchus* de Michel-Ange.

²⁶ Traduction libre de l'anglais au français : « Satyrs, animal-like human figures with horses' tails, were represented full of vitality, naked, with exaggerated huge phalli (or phalluses), on black figured vases of the sixth century B.C. » (Bonfante 1989 : 549).

l'humanité tout entière. L'érection de la jeune bête fait étalage de ces plus bas instincts, d'une sexualité animale exposée sans retenue.

En nous basant sur cette lecture de la figure du satyre, nous pouvons évoquer l'hypothèse de Philippe Morel qui explique dans son essai *Le Bacchus de Michel-Ange : de l'ivresse à la contemplation divine* que Bacchus n'est pas représenté ivre d'alcool, mais plutôt en état d'ivresse divine. La figure de la divinité s'oppose à celle du satyre, s'élevant et par le fait même s'éloignant de la créature qui se goinfre de raisins alors que le dieu les délaisse. Il définit l'instabilité de ce Bacchus comme « une image métaphorique de la condition humaine prise entre les mondes inférieurs et supérieurs » (2014 : 487). Le satyre, qui quant à lui se contorsionne, illustrerait les « perturbations inférieures de l'âme » (Morel 2014 : 490). L'opposition entre les deux figures qui ont des similitudes, qui se délaissent progressivement et qui ont un rapport contrasté aux raisins évoquent deux états se situant au haut et au bas d'une hiérarchie spirituelle. L'ivresse divine de la divinité suggère une élévation alors que le satyre, au bas de cette spirale que forme le groupe sculpté renvoie à une ivresse reliée aux instincts bestiaux.

Si nous revenons au détail du sexe brisé, cette œuvre peut nous laisser croire que Michel-Ange avait sculpté une figure comprenant tous ses membres et que le sexe sectionné aurait quant à lui été brisé plus tard. Mais, comme l'a proposé Joost Keizer lors d'un symposium sur Michel-Ange au Metropolitan Museum of Art en 2012, il pourrait s'agir plutôt d'une action de l'artiste lui-même. L'historien de l'art explique comment les marques de ciseaux encore apparentes au-dessus des testicules du *Bacchus*, à la base même du pénis, sont un bon indice que Michel-Ange aurait lui-même altéré son œuvre et laissé croire que sa sculpture était plutôt un antique ayant été altéré par la censure avant d'être retrouvée, ou tout simplement brisée à cause de sa fragilité, comme il était souvent le cas pour le pénis, le nez ou les doigts des statues (Fig. 38) (Keizer 2012). Plusieurs autres historiens sont de cet avis. Notons par exemple Linda A. Koch qui donne la même explication en se basant sur la surface délicatement ciselée de la base du pénis et croit aussi qu'il s'agissait de l'état original de l'œuvre (2006 : 350). Il n'existe toutefois pas d'éléments nous assurant que Michel-Ange ait lui-même abîmé cette partie de sa sculpture. Même lorsque l'on regarde les dessins représentant cette œuvre, il est difficile de bien discerner le détail des *genitalia* et de déterminer si à ce

moment, elles étaient déjà cassées. Notons aussi que l'antiquaire Jean-Jacques Boissard, un des premiers à raconter l'anecdote qui voudrait que Michel-Ange ait lui-même cassé le bras droit de son *Bacchus*, ne fait à aucun moment allusion à une intervention similaire de l'artiste pour ce qui est du sexe du personnage. En effet, cet antiquaire qui vécut à Rome entre les années 1555 et 1561 suppose que Michel-Ange aurait intentionnellement brisé le bras de son personnage pour en accroître encore une fois l'aspect antique et aussi afin de montrer son grand talent d'artiste en la réparant lui-même (Freedman 2003 : 122). Il faut rappeler que Michel-Ange était encore jeune et nouveau sur la scène artistique de Rome et qu'il cherchait à faire reconnaître son talent à l'élite de la ville (Koch 2006 : 345, 373). Suivant cette même hypothèse, les auteurs qui croient que l'artiste aurait intentionnellement rompu le sexe de la divinité, se basent sur le fait que le pénis n'a pas été grossièrement brisé, mais plutôt ciselé à l'aide d'outils. Qui plus est, l'anecdote du bras cassé pourrait laisser supposer que l'artiste aurait abimé lui-même sa propre œuvre à deux reprises pour la même raison. L'hypothèse de Joost Keizer selon laquelle Michel-Ange aurait lui-même fait l'ablation du pénis de son *Bacchus* accentue la possibilité d'une volonté propre à l'artiste de recréer l'aspect antiquisant de l'œuvre. Il aurait pu vouloir suggérer que l'œuvre ait été endommagée au cours de sa prétendue longue histoire (Freedman 2003 : 121).

Toutefois, pour ce qui est du bras cassé, Philippe Morel croit que celui-ci aurait été endommagé accidentellement. Selon lui, le propriétaire de l'œuvre n'aurait pas consenti à ce que Michel-Ange abîme l'œuvre. De plus, en voyant l'état du marbre nouvellement exposé au niveau du bris, on aurait tout de suite compris la ruse de l'artiste (Morel 2014 : 468). Une telle hypothèse, si elle est sensée, viendrait par contre contredire l'idée selon laquelle, l'artiste aurait cherché à donner un aspect plus ancien à sa sculpture en abîmant l'un ou l'autre des membres évoqués plus tôt.

Cette sculpture fut problématique pour son commanditaire. Comme mentionné plus tôt, c'est le Cardinal Riario qui commanda le *Bacchus* à Michel-Ange après avoir été impressionné par le talent de celui-ci à imiter l'art antique²⁷. Nous ne savons pas

²⁷ Se rappeler l'anecdote du *Cupidon endormi* que le Cardinal Riario avait pris pour une antiquité.

exactement pourquoi, mais lorsque Michel-Ange eut achevé son travail, le Cardinal refusa la sculpture. L'aspect érotique créé par la pose langoureuse et l'état du personnage ne répondait sûrement plus au décorum qui devait être respecté dans un palais cardinalice. Jacopo Galli, qui hébergeait Michel-Ange durant son séjour à Rome et la réalisation de son œuvre, garda le *Bacchus* chez lui, dans son jardin, après que le cardinal ait payé l'œuvre finalement refusée (Koch 2006 : 343). L'œuvre était plus appropriée dans un tel endroit où les règles du décorum différaient de ce qu'on exigeait dans un palais. De plus, Elizabeth B. Rodgers, dans un essai intitulé *Classicism Reborn : Landscape ideals of the Renaissance in Italy and France* décrit le rôle particulier qu'avaient les jardins italiens comme lieu de contemplation et d'apprentissage où l'art avait l'opportunité d'être exprimé²⁸ (2001 : 127). Il était donc plus acceptable de croiser cette sculpture exposant une certaine légèreté dans un jardin. Les jardins étaient particulièrement conçus pour et par des gens qui avaient une éducation humaniste ainsi que la capacité à reconnaître les sujets allégoriques qui s'y trouvaient majoritairement (Rodgers 2001 : 126).

De façon générale, les cardinaux ne commandaient pas de statues de divinités païennes, mais collectionnaient plutôt les antiques ou commandaient des cycles narratifs avec des figures mythologiques (Freedman 2003 : 124). De plus, l'œuvre de Michel-Ange était exposée parmi les autres objets de la collection du banquier Galli qui contenait principalement des antiquités. Ce fait prouve, selon Freedman, l'intention de présenter cette œuvre parmi des antiquités à des fins de comparaison (2003 : 122). Il existe un dessin de Maarten van Heemskerck réalisé dans les années 1530, figurant la statue au milieu du jardin de la villa Galli (Fig. 39) (Freedman, 2003 : 122). Dans cette image, la plus ancienne qui nous soit parvenue, le *Bacchus*, n'a déjà plus son pénis et sa main gauche qui tient la coupe est également amputée (Freedman 2003 : 122). On peut déduire que la réparation du bras a donc été effectuée plus tard et que la sculpture de Michel-Ange semblait plus abîmée comme nous le rapporte le dessin, ce qui accentuait

²⁸ Traduction libre de l'anglais au français : « The garden assumed special statues as a place of contemplation and learning, as well as an architectural space and opportunity for fresh artistic expression » (Rodgers 2001 : 127).

son aspect antiquisant. De plus, l'œuvre est représentée au centre d'une cour où sont exposés des fragments de statues de bas-reliefs antiques, renforçant l'idée que la statue est elle aussi ancienne. Maarten van Heemskerck est reconnu pour ses dessins d'antiquités réalisés lors de son séjour à Rome dans les années 1530 (Foucart 2017). Il est possible que Heemskerck ait exagéré l'aspect ancien de la statue de Michel-Ange, mais nous savons que le bras du *Bacchus* a bel et bien été réparé puisqu'on peut voir encore aujourd'hui un joint au niveau du poignet droit.

Le *Bacchus* de Michel-Ange offre une nudité intégrale qui suggère un certain érotisme, mais aussi une faiblesse du personnage qui n'est plus en total contrôle de son corps. Il est offert à la vue de tous qui peuvent le percevoir comme ayant succombé aux tentations de l'alcool qui le rendent indécent. Nous comprenons que dans le cas de cette œuvre, la nudité ne sert pas à exprimer une masculinité virile et puissante. La nudité sert plutôt à confondre le spectateur quant à l'état de la divinité.

La prochaine partie de ce chapitre sera consacrée à un type différent de représentations de nu masculin impliquant une tout autre signification. Le sujet suivant portera sur les nus dans les œuvres catholiques afin de bien saisir les nuances qui diffèrent avec la présence de nudité dans l'art mythologique et de remarquer les ressemblances, symboliques et techniques reprises de l'art ancien pour les créations religieuses. Certaines similitudes permettent de comparer les deux thèmes et la façon dont y sont intégrés des figures nues. Il arrive d'ailleurs de trouver des éléments à connotation sexuelle, tant dans les œuvres païennes que chrétiennes. Il existe bel et bien un aspect sexuel à certaines œuvres illustrant des saints ou le Christ lui-même et c'est ce quoi nous allons maintenant nous pencher.

2.2 La nudité dans les sujets chrétiens

La sexualité et l'érotisme sont deux notions évidentes et naturelles dans la culture gréco-romaine. Comme il a été vu précédemment, cette ouverture d'esprit face à l'acceptation du corps transparaissait dans l'art antique dont les artistes du *Quattrocento* et des siècles suivants se sont directement inspirés. Cette culture du corps idéalisé s'est mêlée à une vision plus chaste et même prude du corps prônée par le Christianisme comme le rappelle Elizabeth

B. Rodgers : « [les] sujets profanes sont aussi importants que les sujets sacrés et tout aussi utiles pour les buts recherchés par l'art²⁹ » (2001 : 127). Édouard Pommier discute dans son article *Diabolisation, tolérance, glorification? La Renaissance et la sculpture antique* de ce rapport qu'avaient les gens avec les sculptures antiques. Il décrit la situation en ces termes :

D'un côté les connaisseurs (« intendentis », on serait tenté de dire : les humanistes) et les artistes, pour qui la statue est un objet d'admiration et est honorée pour sa beauté; de l'autre, des éléments mal identifiés, mais plus " conservateurs ", attachés au respect des prescriptions traditionnelles de l'Église contre le culte des idoles (Pommier, 2000 : 56).

Pendant de nombreuses années, explique-t-il, on prêtait une force magique aux œuvres anciennes. Les œuvres représentant Vénus par exemple, posaient problème en affichant les plaisirs de la chair dénoncés par l'Église. Toutefois, la beauté des œuvres ne pouvait être niée. La relation qu'avaient les artistes et le public avec l'art ancien a finalement évolué jusqu'à ce que tous reconnaissent dans ces objets la solution pour atteindre la beauté idéale (Pommier 2000 : 61) : beauté idéale qui allait servir à l'art religieux comme nous le verrons plus tard. À la Renaissance, nous pouvons remarquer des représentations de personnages bibliques dont la physionomie reprend les canons antiques. Il y a un amalgame de deux cultures opposées et d'époques bien distinctes.

La nudité se fait de plus en plus présente dans les œuvres religieuses. On la retrouve à répétition dans certains thèmes précis dont il nous est parvenu plusieurs exemples. Parmi ceux-ci, mentionnons Marie-Madeleine, généralement représentée se couvrant la poitrine à l'aide de sa chevelure, incarnant le péché (Fig. 40).

Daniel Arasse consacre un chapitre à Marie-Madeleine dans son ouvrage *On n'y voit rien*. Il y décrit comment elle représente le pur et l'impur, se situant entre Ève et Marie (2000 : 97). Il explique aussi comment sa chevelure « [rappelle] aussi son impudeur passée de femme qui se promenait les cheveux dénoués » ; cheveux dénoués qui étaient réservés aux pucelles. « En fait, ils (les cheveux) montrent, révèlent, dévoilent le péché dans la figure qui l'exclut, *puella sed non virgo* » ajoute Daniel Arasse. Marie-Madeleine est une jeune fille, mais n'est plus vierge. Les représentations de cette femme peuvent parfois être très érotiques lorsqu'elle

²⁹ « The resurrection of ancient sculpture and the revival of antique forms re-established interest in classical deities, making profane subjects as important as sacred ones and as useful for artistic purposes » (Rodgers 2001 : 127).

est nue et se cache sous sa longue chevelure qui « [sert] à faire deviner ce qu'on ne voit pas » (2000 : 100).

Un autre exemple est saint Sébastien toujours vêtu d'un simple voile au niveau des hanches, exposant ainsi un corps généralement bien découpé. Ce voile ne cache que très peu, et souvent, met l'accent sur le pénis. Attaché à une colonne, le saint, ainsi vulnérable, expose ses muscles tendus alors que des flèches pénètrent sa peau. Le terme « pénétrer » est tout désigné pour faire référence à l'aspect homo-érotique de la figure sainte. Saint Sébastien est fortement rattaché à la notion de sexualité masculine dans l'art de la Renaissance. En Italie, à la Renaissance, les représentations d'un saint Sébastien âgé et barbu sont remplacées par un jeune homme plus « séduisant » (Fig. 41) (Clinton 2013). Un autre cas masculin est celui de l'ivresse de Noé, où dévêtu, l'homme affiche la honte. À la Renaissance, les peintres choisissent souvent de représenter le moment où les fils de Noé le découvrent et que l'un d'eux cache son sexe.

Il s'agit d'un exemple où le corps a une symbolique très négative dans la religion chrétienne. D'ailleurs Michel-Ange nous en offre un exemple des plus surprenants sur la voûte de la chapelle Sixtine. La scène la plus éloignée de l'autel illustre cet épisode de l'Ivresse de Noé (Fig. 42). Il y a dans la composition de l'artiste une organisation particulière des corps qui ne peut laisser le spectateur ignorer les parties génitales qui y sont représentées. En effet, comme le remarque Michel Masson, les trois fils de Noé sont nus, leurs sexes alignés sur un trait qui correspond à la médiane horizontale de l'œuvre alors que les *genitalia* du père sont positionnées exactement sur la médiane verticale. (2004 : 103). Il note aussi qu'un des quatre pénis est en érection et qu'un tel motif ne se serait trouvé dans un lieu public, à la Renaissance (2004 : 104). En cherchant à comprendre la cause de l'érection du jeune homme du centre, l'auteur remarque que celui-ci regarde vers ses deux frères, plus précisément en direction de leurs corps (2004 : 105). Les deux hommes de droite sont très proches physiquement et regardent le jeune homme en érection. Selon Masson, une complicité sexuelle existe entre les personnages de cette œuvre, nous situant devant ce qui pourrait être une scène lubrique, qui encore aujourd'hui peut ne pas être tolérée par certains (2004 : 107). Pour en arriver à cette conclusion, l'auteur du livre *La chapelle Sixtine, la voie nue*, a ignoré le sujet afin de simplement décrire ce qu'il voit et comprend. Après une longue analyse du thème biblique et

des modifications qu'y apporte Michel-Ange, il conclut qu'aucun artiste n'a osé autant la limite du scandale dans un lieu saint, ni même dans un lieu public. La nudité sexuée, voir même déréglée de cette scène, comme la décrit Michel Masson est considérée par celui-ci comme la « limite convenable du scandale » (2004 : 114). Sur le même thème de l'Ivresse de Noé, Véronique Dalmasso propose dans son article « La beauté christique en partage », en faisant référence à Cham, le fils qui a ri de son père et qui en fut puni, que l'enjeu ne réside pas tant dans la perte de dignité résultant de la nudité de Noé que dans le regard que le pécheur/spectateur qu'il porte sur celle-ci (Dalmasso 2011 : 139). Certes, l'Ivresse de Noé peint par Michel-Ange est un cas particulier où nous pouvons lire une sexualité désapprouvée explicite, mais le point qu'apporte Dalmasso est pertinent. Sont-ce les nus qu'on retrouve dans l'art de la Renaissance qui posent problème ou plutôt le regard que portaient les spectateurs sur ceux-ci?

Comme nous l'avons mentionné au début de ce mémoire, la religion chrétienne se base sur l'épisode d'Adam et Ève chassés du paradis pour justifier le tabou relié au dévoilement du corps. C'est par ce récit que le Christianisme légitime sa conception d'un corps impur, symbole du péché originel. Avant que le couple ne goûte au fruit défendu, les deux partenaires ne remarquaient pas le corps de l'autre. Ayant cédé à la tentation, ils furent expulsés du paradis terrestre et leur première réaction fut de cacher leur corps dont ils avaient maintenant honte (Steinberg 1987 : 36).

Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. Ils attachèrent les unes aux autres des feuilles de figuier, et ils s'en firent des pagnes.

Ils entendirent la voix du Seigneur Dieu qui se promenait dans le jardin à la brise du jour. L'homme et sa femme allèrent se cacher aux regards du Seigneur Dieu parmi les arbres du jardin.

Le Seigneur Dieu appela l'homme et lui dit : « Où es-tu donc ? »

Il répondit : « J'ai entendu ta voix dans le jardin, j'ai pris peur parce que je suis nu, et je me suis caché. »

Le Seigneur reprit : « Qui donc t'a dit que tu étais nu ? Aurais-tu mangé de l'arbre dont je t'avais interdit de manger ? » (Genèse 3, 7-11).

Ce passage de la Genèse montre de quelle façon l'homme découvre sa nudité. C'est la première chose qu'il réalise après avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance que lui avait interdit Dieu. Sa première réaction est de se couvrir et de se cacher, non par peur de représailles, mais afin que Dieu ne voit pas leur nudité. C'est suite à cet événement qu'Adam

et Ève sont chassés et que l'être humain commence à se vêtir, « Le Seigneur Dieu fit à l'homme et à sa femme des tuniques de peau et les en revêtit » peut-on lire dans la Bible (Genèse 3, 21). Le port de vêtements différencia à ce moment l'humain des autres bêtes (Bonfante 1989 : 544). Cette scène fut représentée par de nombreux artistes de la Renaissance de façon à illustrer la honte qu'apporte le corps dévêtu afin d'éduquer le spectateur sur son aspect immoral. Un exemple bien plus connu est *Adam et Ève chassés du paradis* de Masaccio (1426-1427) à la chapelle Brancacci à Florence que nous avons évoqué dans l'introduction. Adam porte les mains à son visage, n'ayant plus de dignité, et Ève se cache à la manière d'une *Venus pudica*. Cette œuvre montre bien ce moment de transition où les artistes de la Renaissance commencent à traiter le corps comme il l'était à l'Antiquité dans les sujets religieux.

Dans l'Ancien Testament, « le fait d'être dévêtu était associé à la pauvreté, l'esclavage et l'humiliation » explique Larissa Bonfante³⁰. La perception du corps et sa symbolique à l'intérieur de la pensée chrétienne contrastent grandement avec celles de la culture antique où les Grecs voyaient la nudité masculine et athlétique comme un moyen de se différencier des barbares tout comme de leur propre passé³¹ (1989 : 546). Dans son article, Bonfante décrit aussi cette manière qu'avaient les Grecs de considérer la nudité comme un costume et la façon dont ils ont instauré le nu masculin comme la plus grande forme de beauté. Le terme grec *gymnos* désigne une nudité totale. Si un homme porte le moindre petit morceau de tissu, le terme *gymnos* ne s'applique pas. Le mot gymnase vient de *gymnos*, et désigne l'endroit où les athlètes grecs s'entraînaient nus (Bonfante 1989 : 547). La nudité gréco-romaine est étroitement reliée au corps athlétique. À travers l'art ancien s'est traduite cette quête du jeune corps masculin idéal, résultat entre autres d'un contexte régi par une société aristocratique encourageant l'homosexualité comme nous l'avons vu au chapitre précédent (Bonfante 1989 : 554). À l'inverse, dans le Christianisme, la sexualité était un tabou et les actes homosexuels étaient punis. La nudité dans les œuvres religieuses a donc davantage un caractère négatif et

³⁰ Traduction libre de l'anglais au français : « In the Old Testament nakedness always signifies poverty, shame, slavery, humiliation » (Bonfante 1989 : 546).

³¹ Traduction libre de l'anglais au français : « [...] this basic contrast between Greeks and barbarians; adding the fact that the custom separated the Greeks from their own past as well » (Bonfante 1989 : 546).

dénonciateur. Il existe toutefois des exemples d'œuvres religieuses dans lesquelles on note la présence de nudité, de sexualité et d'érotisme sans qu'il ne soit question d'un corps honteux. Dans ce type d'illustrations qui se développe à la Renaissance, le corps revêt une toute nouvelle signification. Par exemple, certaines représentations italiennes du Christ peuvent comporter un sens plus profond et une symbolique qui s'affiche à travers le détail de ses *genitalia*. Il est intéressant de constater que plusieurs cas peuvent, encore aujourd'hui pour des spectateurs occidentaux n'ayant plus le même rapport aussi strict à la religion chrétienne, surprendre par l'audace des artistes à attirer l'œil sur le détail précis du pénis du Christ.

2.2.1 La représentation du pénis du Christ et sa signification

La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne de Leo Steinberg est un des grands ouvrages portant sur la figure du Christ dans l'art de la Renaissance et sur la représentation de sa sexualité. L'auteur y fait une large analyse des différents types de représentations du Christ en examinant les détails picturaux faisant référence à sa sexualité et en posant une hypothèse quant à la signification qu'ils peuvent revêtir à une époque où la religion chrétienne domine l'occident. La figure du Christ, était alors présentée comme n'ayant pas à proprement dit de sexualité, étant décrite comme chaste et pure. La thèse de Steinberg sur la sexualité du Christ sera donc abordée en suivant le même ordre que celui-ci a utilisé, soit en analysant la figure du Christ en trois temps correspondant aux trois époques de sa vie : son enfance, sa vie adulte et sa crucifixion. Il sera surtout question des parties génitales du fils de Dieu puisque c'est surtout à travers ce détail que la sexualité de Jésus est exprimée par les artistes de la Renaissance. Encore une fois, il y a des nuances qui peuvent être remarquées entre la façon d'illustrer le Christ au Moyen Âge et à la Renaissance. Ces différences nous rappellent que les artistes sont influencés par une culture antique qui tolère plus ouvertement la sexualité qu'on pouvait le faire au Moyen Âge en occident.

La thèse centrale de Leo Steinberg est que la sexualité du Christ s'exprime par différents procédés dans l'illustration de ses *genitalia*. Selon Steinberg, le sexe du Christ est en fait une preuve de son « humanation ». Leo Steinberg utilise le terme « humanation » pour traduire la manière dont le Christ parvient à s'affirmer parmi les hommes. Il devient un

homme. Les *genitalia* sont l'élément fondamental de son étude où il les décrit comme *ostentatio genitalium*. Le fait de les exposer, de les montrer volontairement leur donne tout leur sens. Les parties génitales du Christ s'inscrivent selon lui dans le même type de représentations sacrées que les images illustrant ses plaies (*ostentatio vulnerum*) (Steinberg 1987 : 19). Dans la préface de l'édition française du livre, André Chastel écrit : « Les sermons pour la fête de la Circoncision traitent sans embarras, comme les peintures, de la merveilleuse virilité de l'Enfant, qui s'inscrit définitivement parmi les hommes [...] » (1987 : 13). Leo Steinberg remarque que dès les années 1400, les artistes tendent à représenter l'Enfant-Jésus dans une tenue plus légère et note « un dévoilement ostentatoire du sexe de l'Enfant » (1987 : 19). Les parties génitales de l'Enfant s'offrent de plus en plus aux spectateurs. Les artistes du *Quattrocento* et des siècles qui suivent ont multiplié les façons d'illustrer de manière plus ou moins subtile le sexe du Christ afin de toujours respecter le strict décorum qu'impose la réalisation d'une œuvre religieuse : si bien qu'il peut nous sembler banal de voir le pénis du Christ enfant et qu'on en vient à ne plus le remarquer.

Le spectateur perçoit le pénis comme s'il était naturel de le voir, mais sans saisir la signification qu'il porte. Les représentations les plus fréquentes du Christ à l'enfance sont dans les Madone à l'Enfant. Au XIVe siècle, les icônes de la Madone à l'Enfant sont généralement conçues selon un modèle préétabli en Italie. On y retrouve très souvent la Vierge assise sur un trône doré, drapée d'une robe bleue aux plis plus ou moins rigides, tenant sur ses genoux ou dans ses bras un Christ enfant debout, levant le bras en un signe de bénédiction. L'Enfant-Jésus a souvent les traits d'un petit homme et est souvent vêtu d'un manteau ou de tunique. Des exemples bien connus illustrant les différents points décrits ci-haut sont *La Vierge et l'Enfant en majesté entourés de six anges* (vers 1280) de Cimabue, aujourd'hui exposée au musée du Louvre à Paris, et la *Vierge d'Ognissanti* (1300-1303) de Giotto, aujourd'hui à la Galerie des Offices de Florence (Fig. 43 et Fig. 44). Le haut du corps du Christ est parfois à découvert, mais il faut noter que les jambes sont toujours couvertes, ne dévoilant que les pieds de l'enfant. C'est ce détail précis qui change à partir du *Quattrocento* et qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire.

Les vêtements de l'Enfant sont de plus en plus relevés, écartés ou même absents dans certain cas. Les artistes dévoilent de plus en plus les jambes et l'entrejambe du Christ. Le haut du corps de Jésus, mi-dieu et mi-humain représente sa divinité alors que le bas renvoie à son

côté humain (Steinberg 1987 : 175). Steinberg soutient qu'en dévoilant les *genitalia* de l'Enfant, les artistes exposaient la part la plus humaine et la plus fragile du Christ, laquelle, lors de sa Circoncision, saigna pour la première fois pour l'humanité (1987 : 78). Le pénis de l'Enfant-Jésus l'affiche comme un être sexué³² (Steinberg 1987 : 32). Toutefois, on ne se scandalise pas de la nudité d'un enfant puisqu'il conserve encore son innocence et sa pureté. Les représentations des *genitalia* du Christ enfant ont cet avantage de ne pas renvoyer aussi directement à une sexualité comme le ferait des illustrations de l'âge adulte.

À partir du XV^e siècle, on peut noter un regain d'imagination de la part des artistes pour dévoiler les *genitalia* du Christ. Dans de nombreuses œuvres, la Vierge ou un quelconque autre personnage, dévoile, fixe ou même touche le sexe l'Enfant, ce qui attire inévitablement le regard du spectateur sur cette partie de son corps. Steinberg donne plusieurs exemples : la *Vierge à l'Enfant* peinte vers 1490 par Bartolomeo di Giovanni ou encore la *Présentation de la famille Cuccini à la Vierge*, exécutée en 1571 par Véronèse, offrent tous deux un détail très explicite de la Vierge qui touche le pénis du Christ (Fig. 45 et Fig. 46) (Steinberg 1987 : 19). Un moyen employé par les artistes pour afficher le sexe de l'enfant était de l'illustrer en se dévoilant lui-même. Le principe d'auto-exhibition est très important dans la signification du geste (Steinberg 1987 : 58). On voit même parfois le Christ qui ouvre son vêtement en faisant un signe de bénédiction. La *Vierge à l'Enfant* de Verrocchio (84,5cm x 64cm) peint vers 1470 et aujourd'hui au Städelsches Kunstinstitut de Francfort illustre justement un Enfant-Jésus tirant sur le voile transparent qui couvre son bassin en faisant un signe de bénédiction à l'intention du spectateur (Fig. 47) (Steinberg 1987 : 60).

Les représentations du Christ nu à l'âge adulte sont quant à elles beaucoup plus rares à la Renaissance. Parmi les quelques thèmes offrant la possibilité d'un Christ dévêtu se trouve la scène de son baptême. Là encore, il ne s'agit pas d'un thème particulièrement populaire aux XVe et XVIe siècles. Dans ces représentations, le Christ porte généralement un voile sur les hanches. S'il est représenté nu, l'eau opaque cache son sexe, à moins que l'artiste ne le représente tout simplement sans parties génitales (Steinberg 1987 : 165-168). Les artistes

³² Plusieurs auteurs ont remis le travail de Steinberg en question en clamant que les artistes n'avaient pas besoin d'illustrer le pénis du Christ pour l'humaniser, que des actes comme celui de l'allaitement aurait suffi comme preuve.

étaient conscients de ce qu'ils peignaient ou sculptaient. Ce n'est pas un hasard si le Christ enfant qui montrait volontairement son entrejambe se couvrait chastement à l'âge adulte. À ce stade de sa vie, il représente la chasteté par sa conduite exemplaire. Il est décrit comme pur, n'ayant jamais cédé aux plaisirs de la chair. En peignant ou en sculptant le Christ nu à ce moment de sa vie, les artistes seraient allés à l'encontre de l'image de la virginité qu'incarne le Christ. On ne peut pas illustrer le Christ nu comme on le fait pour les figures d'Adam et Ève dont la nudité entachée témoigne du péché originel. Dans le cas d'Adam et Ève, on pouvait illustrer des corps nu et honteux, puisqu'ils furent chassés du paradis et qu'on y fait plutôt allusion à la chair désirable. Le péché originel est défini par ce moment où les corps se sexualisent en prenant chair. Comme nous l'avons mentionné, illustrer Jésus complètement dévêtu à l'âge adulte n'aurait pas été approprié.

Toutefois, le Christ ressuscité n'est plus censé avoir honte de sa nudité après avoir racheté les fautes de l'humanité. Il est le nouvel Adam. C'est pourquoi, il peut apparaître plus légèrement vêtu dans les œuvres le montrant notamment lors de sa Crucifixion ou après sa Résurrection. Les artistes ont cependant, pour la plupart, voilé le membre du Rédempteur. En cherchant bien, on trouve tout de même plusieurs exemples où le Christ est presque totalement nu et où cette nudité est accentuée par différents procédés. On remarque entre autres que dans le nord de l'Europe, les artistes sont très imaginatifs lorsqu'il s'agit de vêtir le Christ de son traditionnel *perizonium*. Le vêtement est souvent noué à l'avant, formant un important amas de tissu qui suggère dans de nombreux cas un pénis en érection (Fig. 48 et Fig. 49). Les thèmes de la Crucifixion et des épisodes suivant sa mort sont parfois propices pour illustrer son sexe qui a une tout autre signification que celle que pouvait exhiber celui de l'Enfant-Jésus. À ce stade, le corps du Christ et ses *genitalia* sont une preuve de sa puissance. En ce sens, on voit apparaître à la Renaissance une image d'un Christ très athlétique, très viril et en contrôle de sa masculinité. L'idée du nu antique qui est preuve de puissance est reprise pour afficher la puissance du dieu homme.

Les Christ que Michel-Ange peint et sculpte sont souvent très musclés, caractéristiques de l'artiste, mais Steinberg donne d'autres exemples, dont des *Ecce Homo* peints par Maarten van Heemskerck entre 1525 et 1532 (Fig. 50 et Fig.51). Il faut se rappeler que Maarten van Heemskerck a souvent vu les œuvres de Michel-Ange, dont le *Bacchus* qu'il a dessiné, comme il fut mentionné au début de ce chapitre. Rappelons aussi que Maarten van Heemskerck est

aussi reconnu pour l'aspect antiquisant de ses compositions. Dans ses peintures, les corps sont généralement musclés, à la peau lisse et blanche rappelant le marbre à la manière de la grande statuaire antique. Dans les différentes œuvres reprenant le sujet de l'*Homme de Douleurs* de Maarten van Heemskerck, un détail surprenant pour le spectateur d'aujourd'hui est la protubérance au niveau du *perizonium*. Comment peut-on expliquer l'audace de certains artistes qui figuraient le Christ avec un pénis en érection? L'érection est incontestable dans ces œuvres, mais on ne peut parler ici d'une excitation sexuelle vu le contexte de douleur de la représentation. La suggestion d'une érection du fils de Dieu possède une signification reliée à son nouveau statut d'être divin ayant racheté les péchés des hommes. Le phallus dressé résume la puissance et la force de Jésus, le phallus comme manifestation de puissance est une constante dans plusieurs religions comme en Égypte, dans la Grèce Antique ou en Inde.

Son érection explicite et sa carrure athlétique le présentent comme un homme viril et puissant à une époque où la virilité était glorifiée. Rappelons l'exemple de la mode vestimentaire de la braguette qui donnait l'impression d'une protubérance constante au niveau de la culotte des hommes à la Renaissance. Véronique Dalmasso, dans l'article *La beauté du Christ en partage*, propose que « [...] d'un point de vue théologique, la présence du sexe christique permet d'exprimer l'idée d'un Dieu fait homme dans toutes les parties de son corps et d'une sexualité maîtrisée » (2011 : 142). Steinberg propose, on l'a dit, qu'un tel détail devait s'inscrire à l'intérieur de l'iconographie de l'*ostentatio vulnerum*, à la manière des images de la plaie du Christ sur la croix (1987 : 16). La chair vivifiée est symbolisée par un pénis en érection. Dans une tradition préchrétienne en Égypte, on utilisait déjà cette équation érection-résurrection dans le mythe d'Osiris, dieu de l'autre Vie, représenté par son membre restauré après avoir été découpé en plusieurs morceaux par Seth-Typhon puis « réparé » par la femme qui l'aimait et qui voua un culte à son nouveau membre. Ce genre de représentation était donc connu des artistes de la Renaissance (Steinberg 1987 : 109). Généralement, les artistes étaient plus subtils. Dans des Crucifixions, c'est un *perizonium* flottant vivement aux vents et prenant la forme plus ou moins définie d'un vit qui donne au Christ un membre démesuré comme nous venons tout juste de le voir dans les œuvres d'Europe du Nord. L'exemple le plus éloquent est cependant la *Crucifixion* de Lucas Cranach de 1503, conservé à l'Alte Pinakothek de Munich, où un pan noué du *perizonium* pend et suggère un membre masculin. Un grand nœud à l'extrémité suggère même le gland du sexe (Fig. 48). D'autres

types de représentations attirant l'œil du spectateur sur l'entrejambe du Christ sont celles où il est mort, allongé, une main sur ses *genitalia* (Fig. 52).

Elisa de Halleux dans son article *Entre divinité et humanité : l'androgynie du Christ, une théologie visuelle ?* explique que le Christ mort pouvait aussi être représenté les jambes serrées et une main reposant sur son aine pour cacher son entrejambe, comme il était conseillé d'illustrer les personnages féminins selon Léonard de Vinci (2011 : 118). À son avis, en cachant le sexe du Christ, un artiste suggère une absence de sexualité en lui ôtant son trait le plus viril (2011 : 120). L'auteur rappelle que c'est d'une femme que Jésus tient son humanité et sa nature sexuée³³. Elisa de Halleux suggère aussi l'hypothèse selon laquelle cette ambiguïté insisterait sur l'absence de sexualité du Christ (2011 : 129). De la même manière que dans les représentations du Baptême que nous évoquions plus tôt, le sexe est dissimulé afin de nier toute sexualité du Christ. Selon elle, l'androgynie du Christ a aussi cette capacité d'exposer la divinité du Christ et son humanité de manière simultanée. Halleux compare le rôle des organes génitaux du Christ enfant étudié par Leo Steinberg à celui de l'androgynie du Christ sur laquelle elle développe en expliquant qu' « ils se portent tous deux garant de l'humanité du Christ » (2011 : 129). Dans les deux cas, les deux éléments permettent d'afficher la « double » identité du Christ.

Il existe des exemples un peu plus naïfs d'artistes qui ont tout simplement omis de représenter les parties génitales du Christ. Cette caractéristique d'une figure christique asexuée provient du Moyen-âge. Il s'agit d'une influence byzantine où on représentait la singularité d'un personnage par ses attributs respectifs et conventionnels afin de le reconnaître sans avoir à le représenter concrètement et sans avoir à rendre compte de sa nature (Dalmasso 2011 : 140). On n'avait tout simplement pas besoin de peindre les parties génitales, dont l'exposition était problématique pour présenter fidèlement le Christ. De plus, en ne donnant pas de sexe à la figure de Jésus, les artistes pensaient peut-être ainsi illustrer son absence de vie sexuelle active. Il s'agissait peut-être d'un moyen d'affirmer sa virginité et sa volonté de chasteté. Théoriquement, un être asexué ne peut avoir de relation sexuelle. Les représentations de Christ asexué suivant sa Résurrection ne sont pas nécessairement négatives en retranchant toute

³³ Hildegarde de Bingen commente cet aspect dans son *Liber divinorum operibus simplicis hominis* et affirme que l'homme signifie la divinité et la femme l'humanité (Halleux 2011 : 129).

masculinité de la figure, mais peuvent plutôt évoquer un Christ alliant les deux sexes. À sa mort, Jésus quitte l'univers humain caractérisé par la division des sexes qui est survenue au moment du péché originel (Laneyrie-Dagen 2006 : 103).

Dans la majorité des cas, le mouvement pudique du Christ plaçant sa main sur son entrejambe servirait au contraire à centraliser le motif dans l'œuvre, à attirer le regard du spectateur vers cet endroit. Steinberg note aussi de nombreuses œuvres où le Christ apparaît sur ou descendu de la croix et où le sang de sa plaie coule tout droit vers son sexe, comme une flèche rouge guidant le regard vers ce point précis (Fig. 53) (1987 : 195). Ce lien concret entre les parties génitales et la plaie appuie l'hypothèse selon laquelle *l'ostentatio genitalium* a une fonction similaire à l'exposition des plaies (*Ostentatio vulnerum*) comme nous l'avons vu plus tôt. Les artistes représentent le sexe de Jésus, car il n'y a plus de honte. Une œuvre monumentale de Michel-Ange, le *Christ Rédempteur* de Santa Maria sopra Minerva démontre bien cette idée de Christ fort, puissant et pour qui la pudeur n'est plus de mise.

L'œuvre fut commandée le 14 juin 1514 par le patricien romain Metello Vari pour une chapelle de l'église Santa Maria sopra Minerva à Rome. L'année suivant la commande, l'artiste commença une première version qu'il abandonna finalement, ayant trouvé une grande veine noire dans le marbre, sur la joue gauche de sa figure. En 1519, Michel-Ange débuta la deuxième version selon le contrat qui stipulait un Christ debout, nu et tenant une croix. La sculpture, faisant plus de deux mètres de hauteur, représente un Christ debout dont la pose est marquée par un fort *contraposto*. La deuxième version se trouve toujours à Santa Maria sopra Minerva, maintenant près du maître-autel (Fig. 54). (Baldriga 2000 : 740).

Le pied droit de la figure est nettement avancé et la jambe est repliée alors que la jambe gauche est tendue vers l'arrière. Le torse du personnage est projeté vers l'avant alors que les hanches, les jambes et la tête pivotent légèrement vers la gauche. Le Christ tient la croix, qui le dépasse d'une tête et dont la traverse n'est pas plus large que ses épaules, près de son corps. La base de la croix repose derrière le pied droit du Christ qui appuie sa cuisse sur celle-ci. La croix est appuyée au creux du coude droit de la figure alors que le bras gauche est tendu et replié devant le torse de manière à retenir la croix tout en tenant à la main la lance et l'éponge des *arma christi*. Ce terme désigne les instruments de la Passion généralement composés de la lance, de l'éponge, de l'échelle, de la colonne, et des clous. Le Christ a une longue chevelure, une courte barbe et une légère toison au-dessus du sexe qui, à l'origine,

n'était pas voilé (Fig. 55). Celui-ci a des proportions normales et n'est pas en érection. L'œuvre fut modifiée à plusieurs reprises. Le *Christ rédempteur* porta longtemps un grand voile autour de la taille. Le voile qui lui ceignait la taille aurait été ajouté probablement à la demande des frères dominicains de Santa Maria sopra Minerva. La nudité de cette figure grandeur nature aurait paru plus adéquate pour une figure mythologique. Il était donc probablement plus simple de la recouvrir. La date exacte de cet ajout n'est pas connue, mais nous savons que le Christ le portait déjà à l'époque baroque. Une auréole fut ajoutée à sa tête et il porta aussi pendant plusieurs années une chaussette de métal pour protéger son pied droit (Fig. 56). Celui-ci qui est avancé, était accessible aux dévots qui le touchaient dans un acte pieux, attestant, rappelle Wallace, de la popularité de l'œuvre en tant qu'objet de dévotion et, par le fait même, de son succès (1997 : 1272).

Lors de restaurations modernes, la chaussette fut retirée afin de rendre l'œuvre telle que Michel-Ange l'avait conçue à l'origine. Toutefois, les *genitalia* sont toujours recouvertes d'un voile doré qui contraste avec le marbre blanc, prouvant que la nudité totale de ce Christ musclé peut encore aujourd'hui décontenancer. En effet, la caractéristique la plus frappante de la figure est sa musculature particulièrement détaillée et développée. Le Christ est représenté par Michel-Ange avec le corps d'un dieu grec dont émane une grande puissance. Le *Christ Rédempteur* de Michel-Ange n'est pas une œuvre particulièrement érotique. Elle est beaucoup plus chaste que les *Ecce homo* de Maarten van Heemskerck décrits plus tôt. Les deux artistes ont choisi de figurer leurs Christ avec une grande force physique pour rappeler que le Christ sauveur est puissant. L'artiste des Pays-Bas souligne cette puissance par l'érection du phallus sous le *perizonium* alors que le sexe du Christ dans la sculpture de Michel-Ange dénote plutôt l'absence de honte. Le Christ n'a plus besoin d'être pudique et de cacher son corps. Il expose d'autant plus son membre le plus fragile. Le fait d'afficher le pénis de Jésus sert à dissiper tous les doutes face à la réalité de son incarnation. Il peut donc être un symbole du Christ vainqueur des péchés et de la mort puisqu'il est après tout l'organe de la génération. Le Christ n'a, à proprement dit, pas eu de vie sexuelle, comme nous l'avons déjà expliqué, mais le sexe masculin, organe reproducteur et symbole de fertilité représente la vie. Son corps découpé et gracieux matérialise la grâce spirituelle et témoigne de la perfection divine de Jésus après sa Résurrection. Selon un concept néoplatonicien, la beauté physique permet l'ascension de l'âme jusqu'au divin. C'est cette idée qui transparait à travers le *Christ Rédempteur* de

Michel-Ange, connu pour s'être inscrit dans la pensée néoplatonicienne (Halleux 2011 : 130). Elisa de Halleux ajoute : « La grâce prend dans ces œuvres une connotation religieuse et esthétique à la fois. » (2011 : 130). En ce même sens, William E. Wallace décrit « la beauté physique du corps du Christ comme une puissante métaphore visuelle de sa perfection spirituelle³⁴ » (1997 : 1280).

Dans les tableaux de Heemskerck, on voit plutôt un Christ seul, affaîssé et une virilité stérile qui est centrée sur elle-même. Il y a une froideur dans ces représentations. Le cadrage est très serré et le Christ est proche du spectateur ce qui favorise l'impact émotionnel. On ne remarque plus que la bosse. Les artistes ont peint des tissus qui ne cachent finalement rien et qui provoquent le regard curieux des spectateurs. On peut croire en une mince tentative de cacher le sexe du protagoniste afin de contrer une présence de la chair qui serait trop ostentatoire. De la même manière que le ferait un Christ qui cache son entrejambe de sa main et de ses cuisses, « la dissimulation du sexe, en particulier, empêche sans doute une présence trop ostentatoire de la chair, sans enlever au Christ son humaine sensualité [...] » explique Elisa de Halleux (2011 : 133). Le linge sert sûrement de censure pour s'éviter les foudres des censeurs suite au Concile de Trente, mais on voit bien que faute de pouvoir montrer la chose, les artistes l'ont parfois suggérée de façon très éloquente. La statue de Michel-Ange à l'église Santa Maria sopra Minerva, où le sexe du Christ ne présente pourtant aucun signe apparenté au désir sexuel, fut tout de même censurée. Le pénis y est apparent, mais plutôt discret, comme dans les statues de l'Antiquité³⁵. Il était primordial de respecter le strict décorum qu'imposait la réalisation d'une œuvre religieuse dans ce contexte. On ne peut nier les échos à l'art antique dans ces représentations d'une virilité transmise par l'apparence du corps. Un corps qui, dans ce cas, s'inspire directement des canons antiques, où le corps athlétique est encouragé et où le souci d'exactitude anatomique est primordial.

³⁴ Traduction libre de l'anglais au français : « The physical beauty of Christ's body is a powerful visual metaphor of his spiritual perfection » (Wallace 1997 : 1280).

³⁵ Il n'était pas bien vu d'avoir un membre imposant en public chez les Grecs. Lorsque les hommes déambulaient nus dans les gymnases ou les bains, l'organe sexuel devait se faire discret. C'est pourquoi les statues grecques antiques représentent toujours des corps très musclés avec d'assez petites parties génitales (Sartre 2011 : 41). Une explication plus en détail du mythe entourant le sexe masculin à l'Antiquité est donnée dans l'ouvrage collectif *Histoire de la Virilité, 1. L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières* de 2011.

Dans les œuvres religieuses, il ne s'agit pas que d'un simple nu *all'antica*. On se trouve devant la nudité du Christ qui change toute la signification du corps illustré. Il est difficile de saisir la portée que pouvait avoir sur un public de la Renaissance un tableau comme ceux exécutés par Heemskerck où la sexualité frappante du Christ ne peut être niée. Ce que nous montrent de telles images, c'est que la sensualité évidente qu'offre la nudité du Christ dans des œuvres comme celles qui viennent d'être étudiées, n'est pas nécessairement en contradiction avec la dimension dévotionnelle qu'elles sont censées porter. Il y a dans ce type de figure christique un potentiel érotique qui peut servir à toucher le fidèle. Ces images produisent un impact sur les affects de celui-ci. Le nu porte, dans ces œuvres, un message de piété qui passe par le corps glorieux du Christ ressuscité. Dans le cas du *Christ Rédempteur* de Michel-Ange, l'impact visuel d'un corps rendu de la sorte, dans d'aussi grandes dimensions, joue un rôle important dans la portée du message transmis par l'œuvre aux fidèles qui la contemplent. Des œuvres aussi imposantes, dans des lieux de dévotion, avaient un impact beaucoup plus grand qu'un petit tableau qu'on retrouverait chez un particulier. Le dernier point abordé porte sur la nudité dans des œuvres au sein d'établissements religieux.

2.2.2 La nudité en des lieux sacrés

Nous venons donc d'étudier la signification que pouvait avoir la nudité ou l'exhibition des parties génitales masculines dans des œuvres chrétiennes. Le dernier point abordé a permis de justifier l'« audace » de certains artistes à ne rien cacher du corps masculin dans des représentations bibliques. Toutefois, il faut prendre le temps d'analyser le lieu dans lequel pouvaient être exposées ces œuvres religieuses et déconcertantes pour certaines, car le contexte d'exposition d'une œuvre religieuse joue beaucoup sur l'impact émotionnel ou éducatif de celle-ci. En effet, l'art religieux possède une forte fonction didactique auprès des dévots qui le côtoient lors de cérémonies chrétiennes à l'intérieur des églises. Les thèmes bibliques sont souvent repris par les artistes de manière à suggérer une leçon aux croyants qui souvent ne savaient pas lire. C'est donc par l'image que la Sainte Église chrétienne instruisait la majorité de la population. Dans le cas du *Christ Rédempteur* se trouvant à Santa Maria sopra Minerva, les fidèles qui l'y voyaient n'avaient pas la même culture que l'élite de Rome

et ne pouvaient pas nécessairement relier la sculpture de Michel-Ange à l'art antique. Ils ne connaissaient pas l'Antiquité et son rapport très ouvert à la sexualité et à l'érotisme. Ils ne savaient pas ce qu'était le « beau idéal » dans la civilisation antique. Ils ne pouvaient donc pas reconnaître les différentes caractéristiques propres aux artistes anciens reprises par Michel-Ange. Mais, même sans avoir toutes ces notions culturelles et artistiques, les fidèles pouvaient saisir le message central de l'œuvre : Le Christ est mort et ressuscité pour racheter les péchés des hommes, il est puissant. Peu importe de quel milieu est le spectateur de cette sculpture, il reconnaît que le corps ici figuré est vigoureux et fort.

Un exemple différent d'œuvre mise en étroite relation avec son lieu d'exposition et qui influence sa perception est le *Jugement dernier* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, fresque commandée par le pape Clément VII en 1533 pour le mur de l'autel dans la chapelle Sixtine, inaugurée sous le pontificat de Paul III, le 31 octobre 1541 (Patridge 1997 : 10). En 1535, il avait nommé Michel-Ange peintre, sculpteur et architecte du Vatican. La fresque de dimensions gigantesques, qui s'étend à la verticale sur la paroi tout entière, illustre plus de quatre cents personnages, pour la majorité très peu vêtus (Fig. 57).

Les personnages contorsionnés et emmêlés les uns aux autres donnent un effet saisissant pour le spectateur qui assiste à une scène mouvementée où le Jugement dernier est éprouvant et douloureux. De plus, lorsque le spectateur s'approche de la fresque, ce qu'il voit à la hauteur des yeux est l'enfer et les âmes damnées qui y sont piégées.

L'œuvre initiale fut particulièrement affectée par les modifications, exigées pendant la Contre-Réforme, sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher plus en détail dans le dernier chapitre de ce mémoire. Celui-ci porte sur le Concile de Trente et l'impact de la censure sur les œuvres de la Renaissance et particulièrement sur les quatre œuvres de Michel-Ange qui ont été étudiées tout au long de cette recherche. Il sera question de voir comment la censure de la nudité dans des œuvres publiques change leur symbolique première et modifie la perception de celles-ci tout en amenuisant le message que l'artiste voulait évoquer en choisissant délibérément de représenter des figures nues et parfois même à caractère érotique.

Chapitre 3. La censure des corps de Michel-Ange à la Renaissance

3.1 La nudité et la sexualité dans l'art de la Renaissance : *Le Jugement dernier*

S'il nous est apparu primordial d'analyser les représentations de nus masculins et de parties génitales masculines dans les chapitres précédents, c'est que les œuvres à l'étude dans ce mémoire sont de Michel-Ange, un artiste influent, et qu'elles furent élaborées dans un contexte qui accroît les problématiques pouvant entourer ce type de sujets. C'est dans leur contexte de réalisation que ces œuvres prennent toute leur signification. Comme nous l'avons vu, la Renaissance en Italie a un rapport au corps masculin, à la nudité et à la sexualité qui rejoint de façon assez éloquente celui qu'on en avait – du moins c'est ce que l'on est tenté de croire – durant la période antique à l'Antiquité. L'art du *Quattrocento* et du *Cinquecento* s'inspire délibérément de leur modèle de prédilection – l'art classique et hellénistique – qui traduit les pensées et coutumes entourant le corps nu et la virilité. De plus, le choix de travailler sur des œuvres de Michel-Ange pour ce mémoire sur la nudité masculine n'est pas anodin. Le vif intérêt de l'artiste pour la structure du corps ainsi que sa position d'artiste reconnu de tous, ajoutent aux questionnements que peuvent soulever les œuvres étudiées jusqu'à présent.

Maintenant que trois premières œuvres de notre corpus ont été analysées de même que les motifs qui nous intéressent, nudité et *genitalia*, ce troisième chapitre servira plutôt à rappeler le contexte qui se développait au moment où Michel-Ange œuvrait sur une scène artistique principalement religieuse. Le XVI^e siècle fut, en effet marqué par la Contre-Réforme, qui s'opposait à la Réforme protestante en prenant des mesures drastiques pour « régler » l'art. La censure, principal sujet de ce dernier chapitre et élément déterminant pour l'art au moment de la Contre-Réforme, fut particulièrement sévère en Italie, modifiant des œuvres de façon irrémédiable dans certains cas.

Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, œuvre majeure du *Cinquecento*, est probablement l'une des œuvres qui fit le plus parler d'elle à une époque où les autorités

religieuses visaient à limiter les abus ou les dérives et à contrôler l'usage des images dans les lieux de culte. Cette fresque monumentale de la chapelle Sixtine sera la dernière œuvre discutée dans ce mémoire.

Après une brève analyse de l'œuvre, nous rappellerons les critiques dont elle fut l'objet et qui menèrent à sa modification. L'œuvre, qui déplut à plusieurs, fut aussi admirée par de nombreuses personnes. Malgré le caractère quelque peu déplacé de l'œuvre selon certains, on ne put nier qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre. Et comme nous le verrons plus tard, le *Jugement dernier* subit une importante intervention de censure, mais fut généralement épargné par les décisions sévères que pouvaient prendre les comités de censure. En effet, certaines œuvres furent plus lourdement affectées que le *Jugement dernier*, allant même jusqu'à être détruites (Mancinelli 1997: 171). L'œuvre de Michel-Ange fut sauvée malgré le risque de destruction qu'elle avait encouru sous le pontificat de Paul IV (1555-1559) alors qu'on avait proposé de la détruire pour d'agrandir la chapelle de ce côté (Mancinelli 1997 : 171). Ce même Paul IV avait demandé à Michel-Ange d'ajuster sa composition. Cet échange entre l'artiste et le pape n'est qu'un exemple des confrontations qui eurent lieu à propos de cette œuvre.

Cette fresque de 1400 par 1318 centimètres, dont le haut est formé de deux lunettes, fut commandée par le pape Clément VII (1523-1534) vers 1533 pour le mur de l'autel dans la chapelle Sixtine (Patridge 1997: 10). Elle fut inaugurée sous le pontificat de Paul III, le 1^{er} novembre 1541. L'œuvre s'étend à la verticale sur des dimensions gigantesques, soit 180,21 mètres carrés (Patridge 1997 : 10). On croit que Clément VII voulait marquer les spectateurs suite au sac de Rome qui eut lieu en 1527. Comme le mentionne Bernadine Barnes dans l'ouvrage *Michelangelo's Last Judgment, The Renaissance Response*, « Le pape Clément VII est souvent présenté comme le commanditaire de cette œuvre par des spécialistes qui interprètent la commande comme un cri émotionnel de remord ou une expression de pessimisme³⁶» suite au Sac de Rome qui eut lieu en 1527. Elle considère toutefois que cette affirmation est discutable, croyant quant à elle que les événements survenus six années plus tôt

³⁶ Traduction libre de l'anglais au français : « Most often Clement VII (Giulio de Medici) is named as the patron of this work, particularly by those scholars who interpret it as an emotional cry of remorse or an expression of pessimism following the Sack of Rome in 1527» (Barnes 1998: 53).

n'auraient pas conditionné l'œuvre (1998: 53). Le pape Clément VII décéda deux années avant le début des travaux dans la chapelle. Mais selon un document, un croquis aurait été fait avant la mort du pape, laissant donc supposer que la composition avait déjà été élaborée à ce moment (Patridge 1998 : 54).

Paul III, qui lui succéda, était très instruit et ce, dans la tradition humaniste. Il appréciait d'ailleurs les œuvres d'inspiration classique. Comme le relate Bernadine Barnes, Paul III s'intéressait particulièrement à la redécouverte de la Rome antique. Il fit restaurer plusieurs œuvres antiques et commissionna quelques-uns des plus grands projets archéologiques de son temps. Les travaux d'excavation des *Thermes de Caracalla* ainsi que les découvertes du *Taureau Farnèse* en 1545 et de l'*Hercule Farnèse*, comptent parmi les exemples les plus importants (Barnes, 1998 : 58). Ainsi, le pape dut particulièrement apprécier les références antiques de la fresque telle la figure du Christ athlétique qui évoque clairement l'*Apollon du Belvédère* (140-120 av. J.-C.) et la figure de la Vierge dont la pose rappelle la *Vénus accroupie* (III^e siècle av. J.-C.) (Fig. 58 et Fig. 59) (Barnes 1998 : 58). Cet intérêt marqué du pape pour l'art et l'antiquité dut le faire pencher en faveur du *Jugement dernier*.

De plus, comme le remarque aussi Barnes, la Vierge du *Jugement dernier* a la même pose qu'Ève dans la scène *Adam et Ève expulsés du Paradis* peint au plafond de la chapelle Sixtine (Fig. 60). Toutefois, leurs attitudes diffèrent. Dans cette représentation disgracieuse, Ève, les cheveux en bataille, se cache avec ses bras repliés contre sa poitrine, croisant ses poignets et pointant à l'extérieur du paradis. Barnes la décrit comme étant laide. Quant à la Vierge, elle la présente plutôt comme étant belle et sereine, ses bras, gracieusement repliés dans une attitude pensive. Cette opposition entre les deux protagonistes féminins du Christianisme remonte à plusieurs années selon l'auteur : « Depuis le Moyen Âge, alors que le culte de la Vierge grandit en popularité, Marie devint le modèle pour la femme, le symbole d'humilité, de réconfort, sans amour péché [...] L'orgueil et la sexualité d'Ève l'ont conduit au péché jusqu'à la chute de la grâce pour toute l'humanité, et son déshonneur fut associé à

toutes les femmes³⁷» (1998 : 69). Le rôle négatif d'Ève renvoie au mal, à la mort alors que celui positif de la Vierge promet une vie meilleure... et éternelle.

Notons aussi que dans ce même détail du plafond, nous avons, juste avant la scène où sont expulsés Adam et Ève, le moment où le diable les tente avec le fruit défendu et que, dans la lignée de cette recherche, il est remarquable de constater la position du visage d'Ève qui ne pourrait être plus près du sexe d'Adam (Fig. 61). Le spectateur pourrait avoir l'impression qu'Ève vient tout juste de s'en détourner pour tendre le bras vers le diable enroulé autour de l'arbre, augmentant la tension sexuelle de la scène dépeinte par Michel-Ange.

Mais surtout, Paul III règne à une époque où l'Église était menacée. Durant son pontificat, le Concile de Trente se réunit pour la première fois et l'Inquisition est rétablie (Barnes 1998 : 53). La société est régie par ces deux institutions qui tentent de contrôler et règlementer afin que la religion catholique soit respectée partout. Pour l'historien de l'art Deocletio Redig de Campos, Paul III autorisa la fresque comme elle était parce qu'il la voyait comme une façon d'exprimer les idées discutées au Concile de Trente³⁸. Après tout, le jour du Jugement dernier est un jour de triomphe (Barnes 1998 : 53).

La composition de la fresque subit pourtant plusieurs modifications importantes sous le pontificat de Paul III. La figure de la Vierge changea de position, des anges furent ajoutés dans la partie supérieure de la fresque, dans les deux lunettes et des références à la *Divine Comédie* de Dante furent ajoutées (Barnes 1998 : 58).

Le Jugement dernier fut dévoilé le 31 octobre 1541, soit vingt-neuf ans après le dévoilement de la voûte, œuvre du même Michel-Ange (Patridge 1997 : 10). L'œuvre de Michel-Ange resta telle quelle pendant plusieurs années et ce jusqu'au pontificat réformiste de

³⁷ Traduction libre de l'anglais au français: « Since the Middle Ages, when the cult of the Virgin grew in popularity, Mary had been the model for women, the symbol of humility, nurturance, sinless (i.e., sexless) love. Eve's pride and sexuality led to sin and the fall from grace for all humanity, and her shame became associated with all women». (Barnes 1998 : 69).

³⁸ « Redig de Campos, for example, who does recognize the complicated patronage situation, nevertheless sees the painting as a reflecting the guilt and hopelessness brought on by the Sack of Rome. Paul III, he argues, allowed the fresco to be completed in this manner because he saw it as a means of expressing the ideas discussed at the Council of Trent » (Barnes 1998: 53).

Paul IV qui mandata Daniele da Voltarra d'effectuer quelques modifications de « voilement » (O'Malley 2012 : 390).

Dans la lunette de gauche, se trouvent des anges portant une croix pointant vers la zone centrale de la fresque alors que la lunette droite est occupée par des anges tenant une colonne, organisés de manière symétrique (Fig. 62). En dessous des lunettes, au centre, se trouve le Christ qui semble se lever, le corps en torsion, un bras devant lui, l'autre tendu au-dessus de sa tête. Il jette un regard sévère sur sa gauche. Sa posture rappelle clairement la posture de l'Adam expulsé du paradis de la voûte de la chapelle Sixtine faisant ainsi référence à son statut de nouvel Adam (Fig. 63). À sa droite est assise la Vierge dont le corps est tourné vers son fils et la tête dirigée vers sa droite. À leurs pieds se trouvent différents martyrs. De gauche à droite on retrouve les saints identifiés comme saint Jean-Baptiste qui regarde vers le Christ, saint André de dos et saint Laurent plus bas sur son nuage (Patridge 1998: 134-143). On trouve ensuite saint Barthélemy, dont la peau écorchée serait un autoportrait de Michel-Ange (Masson 2004 : 266), saint Simon avec sa scie, saint Philippe tenant une croix, le duo de saint Blaise tenant ses cardes derrière sainte Catherine qui est accroupie avec un fragment de roue dans les mains et finalement saint Sébastien. Saint Blaise fut retravaillé à *fresco* par Daniele da Voltarra, afin de diriger son regard vers le Christ plutôt que vers sainte Catherine (Patridge 1998: 84).

Le Christ est la figure centrale dans son halo de lumière qui remplace ici la traditionnelle mandorle que l'on retrouvait dans les *Jugements derniers* des portails romans et gothiques. Il est représenté avec une physiognomonie différente de celle qu'on lui conférait traditionnellement. Il est très jeune et imberbe. Comme le mentionne Patridge : « Il [Michel-Ange] lui a substitué une tête plus jeune, glabre, aux cheveux bouclés, inspirée du fameux Apollon du Belvédère, qui figurait alors, comme aujourd'hui, dans la collection d'antiquités papales ». L'auteur ajoute qu' « [a]lors que cette référence au dieu païen du soleil valut à Michel-Ange la colère ultérieure des critiques, son intention était en vérité de projeter l'image d'un Christ plus gracieux, plus beau et plus radieux. En outre, la tendance à considérer Apollon comme une préfiguration classique du Christ était habituelle durant la Renaissance » (1998 : 194). Autour du Christ et de la Vierge sont placés les saints tout juste énumérés et se multiplie tout autour une multitude d'âmes organisées en trois grandes masses distinctes.

Plus bas, de gauche à droite on remarque les morts ressuscités qui sont tirés par des anges, un groupe d'anges jouant de la trompette, et les âmes qui sont amenées de force aux enfers. Certains se débattent pour se défaire de cette dangereuse emprise alors que d'autres semblent résignées à leur destin. Le coin inférieur gauche (la *Résurrection des morts*) est animé par des hommes et des femmes qui se hissent hors du sol pour être élevés par des anges.

Le coin inférieur droit de la fresque est, quant à lui, occupé par les âmes damnées, des démons et les grottes de l'enfer. On y trouve Charon dans sa barque et Minos avec des oreilles d'âne; deux personnages de la *Divine Comédie* de Dante qui était bien connue de Michel-Ange (Barnes 1998 : 1). L'enfer, au bas de la fresque est à la hauteur du regard de celui qui officie durant les célébrations. Sans précédent, cet élément de la composition « ne mettait pas seulement en scène l'immédiateté du péché, mais aussi l'imminence de la mort, l'urgence de l'Eucharistie et l'omnipotence du Christ » écrit Loren Patridge dans son chapitre *Michel-Ange Le Jugement dernier : lecture d'un chef-d'œuvre* (1997 : 35). De façon générale, l'œuvre illustre plus de quatre cents personnages, la majorité sur des nuages, se détachant sur un ciel bleu éclatant. Les couleurs de cette fresque sont très vives depuis les restaurations de 1992 (Mancinelli 1997 : 184).

Comme le rappelle Loren Patridge, les *Jugements derniers* étaient généralement représentés divisés en quatre bandeaux depuis le Moyen Âge. La version de Michel-Ange, formée de trois bandeaux en plus des lunettes est sans précédent ; « chaque bandeau gagnant en hauteur sur la gauche et suivant une pente ascendante vers la droite tout comme le plateau d'une balance au couteau légèrement incliné [...] » (1997 : 11). Selon l'auteur, Michel-Ange reprend le motif de saint Michel pesant les âmes mais en l'appliquant à la structure de sa composition. « Ces bandeaux inclinés renforcent aussi le caractère tragique de l'ascension des élus sur la gauche et de la descente des âmes damnées sur la droite » (1997 : 13).

Les personnages contorsionnés et emmêlés les uns aux autres offrent un effet saisissant pour le spectateur qui assiste à une scène mouvementée où le Jugement dernier est éprouvant et douloureux. De plus, lorsque le spectateur s'approche de la fresque, ce qu'il voit à la hauteur des yeux est l'enfer et les âmes damnées qui y sont piégées. Cet enchevêtrement de corps et de couleurs vives dut probablement avoir un impact visuel et spirituel spontané sur ceux qui y avaient accès.

Une des caractéristiques les plus mentionnées de l'œuvre est la nudité omniprésente. En effet, Michel-Ange décida, pour son *Jugement dernier*, d'illustrer plus de quatre cent personnages dont la majorité est très peu vêtue et où l'on peut observer de nombreuses parties génitales. Parmi celles-ci, nous pouvons noter l'exemple explicite du damné, apparaissant au niveau du deuxième bandeau à partir du bas, à l'extrême droite de la fresque, qui de dos, tente de sa main droite de se dégager d'un diable qui le tire par les testicules (Fig. 64). Si, comme le rappelle Loren Patridge, le châtiment du damné est relié au péché dont il est coupable, cette figure peut illustrer la luxure (1997 : 92). Les *genitalia* apparentes ont ici une connotation négative et sont présentées, tirées par un démon, pour attirer le regard sur celle-ci. Cette figure rappelle à elle seule que tous les personnages nus de la fresque – tout comme les spectateurs – auraient pu céder à la tentation de la chair. Ce détail peut conférer un certain érotisme à l'œuvre. Nous pourrions étudier l'œuvre de Michel-Ange comme un grand nombre de figures nues propices à l'étude anatomique sans nous attarder particulièrement aux parties génitales apparentes. Mais Michel-Ange avait probablement d'autres intentions en illustrant cette figure tirée par ses parties génitales pour avoir été coupable de luxure. Il ne se demandait probablement pas comment l'on pouvait représenter le mieux possible un corps tiré par le scrotum. Cette figure, sans être aussi imposante que celles du Christ ou des saints qui l'entourent, est tout de même bien visible, juste au-dessus des lueurs orangées de l'enfer. Elle ne devait donc pas passer inaperçue, offrant ainsi d'autres perspectives d'analyse pour le thème de l'œuvre.

Bernadine Barnes cite un autre cas semblable. Le *Jugement dernier* peint par Giotto vers 1305 à la chapelle de l'Arena à Padoue met aussi en scène une multitude de corps nus entremêlés, dont, pour certains, les parties génitales sont bien visibles (Fig. 65). Certains damnés sont même suspendus par les testicules (1998 : 18). L'auteure ajoute aussi que les figures des âmes ressuscitées sont nues et cachent leurs sexes, mais que dans la section de la fresque représentant l'enfer, les parties génitales sont exposées, mais aussi, maltraitées. « Dans la tradition médiévale, la nudité était une source de honte et les criminels étaient dépouillés en

punition de leurs crimes³⁹», ajoute-t-elle (1998 : 18). Comme nous l'avons noté dans le premier chapitre de ce mémoire, la nudité a souvent une connotation négative qui renvoie au péché, à la punition. Selon Barnes, les saisissantes représentations de l'enfer pouvaient être reliées à la culture en ce sens où la punition pour les crimes était publique pour que les gens se moquent, mais aussi pour faire naître la peur chez les spectateurs. « La fascination pour l'horrible est sûrement derrière l'intérêt populaire pour l'enfer durant le XIV^e siècle⁴⁰» propose-t-elle (1998 : 18). Dans l'œuvre de Michel-Ange, la punition est plus subtile que dans la fresque de Giotto où de nombreuses figures sont sexuellement agressées et torturées. Dans cette œuvre du XIV^e siècle, on discerne facilement les élus des damnés. Le spectateur voit ce qu'il advient des âmes sauvées et des âmes perdues. Tandis que dans l'œuvre de Michel-Ange cet écart est nuancé.

Une autre figure de l'œuvre de Michel-Ange dont le détail des parties génitales pouvait choquer (mais aussi faire rire) est celle de Minos figuré sous les traits de Baggio de Cesena, un maître de cérémonie à la chapelle. Dans le coin inférieur droit de la fresque, Minos est représenté nu, un serpent noué autour de la taille, lequel enserre de sa mâchoire le pénis du personnage (Fig. 66). Traditionnellement associé à l'enfer, Minos indiquait par le nombre de tours que sa queue s'enroulait autour de sa taille à quel cercle de l'enfer serait confiné chacune des âmes. Le serpent dont il est entouré ne correspond pas aux définitions du personnage et pourrait représenter Satan. Le corps de Minos dont les muscles semblent s'affaïsser au niveau du torse peut être comparé à la figure majestueuse du Christ qui est en contrôle de ses pouvoirs (Patridge 1997 : 105). Loren Patridge propose même que « Satan – subjugué par son propre assouvissement sexuel – calme de la main droite un reptile caressant qui s'adonne à l'acte pervers d'une *fellatio* venimeuse » (1997 : 107). Voilà un autre détail qui nous éloigne de la simple étude anatomique qu'aurait pu vouloir réaliser Michel-Ange.

³⁹ Traduction libre de l'anglais au français: « In the medieval tradition, nakedness was a source of shame and in real life criminals would be stripped as punishment for their crimes » (Barnes 1998: 18).

⁴⁰ Traduction libre de l'anglais au français: « This fascination with the gruesome is surely behind the popular interest in hell during the fourteenth century » (Barnes 1998: 18).

3.1.1 Critiques et accessibilité de l'œuvre

L'œuvre de Michel-Ange fut admirée pour la manière dont il revisita un sujet fréquemment représenté au Moyen Âge (O'Malley 2012 : 388). Elle fut toutefois aussi grandement critiquée pour les corps dévêtus, très présents pour un thème habituellement exempt de nudité (O'Malley 2012 : 389). Il nous est parvenu une grande quantité de critiques datant du XVI^e siècle allant de la blague sur les nus aux louanges de cette composition élaborée (Barnes 1998 : 71). Barnes évoque Gian Paolo Lamazzo qui cite l'œuvre de Michel-Ange comme un exemple excellent de composition où les groupes s'organisent de manière hiérarchique autour de la figure principale du Christ (Barnes 1998 : 73). Parmi ceux qui dénoncèrent la fresque, citons Baggio da Cesena, le maître de cérémonies mentionné plus tôt et grossièrement caricaturé par l'artiste. Il se serait confié au pape Paul III soutenant que l'œuvre lui semblait davantage appropriée pour une taverne ou pour un bain public que pour une chapelle papale (O'Malley 2012 : 389). Le pape prit tout de même le parti de l'artiste (Bologne 1986 : 244). Michel-Ange se serait alors vengé de l'homme en reproduisant ses traits chez la figure de Minos, nu, affublé d'oreilles d'âne au bas de la fresque près de l'enfer. Toutefois, comme le dit Jean-Claude Bologne dans son ouvrage intitulé *Histoire de la pudeur* : « Paul III peut prendre parti contre le conseiller, il est plus difficile de défendre son point de vu contre l'indignation de toute une ville » (Bologne 1986 : 245).

Pietro Aretino (1492-1556), dit l'Arétin, décrit par Bernadine Barnes comme « The quintessential Renaissance man of letters », est l'auteur d'une correspondance qui fut publiée en cinq volumes et qui s'adressait à tous. Ses autres écrits variaient de tracts dévotionnels à de la pornographie, explique l'auteur (1998 : 74). L'auteur italien, qui était au centre d'un groupe de peintres et d'auteurs, se prononça à plusieurs reprises sur la fresque de la chapelle Sixtine, dans une série de lettres rédigées entre 1537 et 1550, changeant souvent d'avis à son propos (Barnes, 1998 : 61). En effet, au départ, l'Arétin n'avait que louanges pour l'œuvre de Michel-Ange. En fait, il aurait même démontré de l'intérêt à participer au développement de la composition (Barnes 1998 : 63). Les premiers écrits de l'Arétin concernant le *Jugement dernier* sont datés du 15 septembre 1537 alors que le public n'avait pas encore accès à l'œuvre (Barnes 1998 : 63). La réalisation de l'œuvre n'était pas encore terminée qu'il écrivait à son sujet alors que la plupart des écrits sur le sujet datent plutôt d'après 1545, moment où elle

devint accessible (Barnes 1998 : 75). L'Arétin emploie un ton dans ses lettres qui ne laisse aucun doute quant à ses connaissances artistiques (Barnes 1998: 64). Il aurait ensuite célébré le résultat final puis fait volteface et réservé à l'artiste et son œuvre des commentaires acerbes. Les critiques négatives de l'auteur pourraient être dues au refus de Michel-Ange de collaborer avec lui selon Bernadine Barnes. Le fait que l'artiste n'ait pas voulu envoyer ses dessins à ce dernier pourrait expliquer tel changement radical d'attitude (Barnes, 1998 : 63).

Dans une lettre de janvier 1546, publiée dans le *Troisième Livre, des Lettres*, nous notons une première différence quant à l'opinion d'Arétino face au *Jugement dernier*. Il demande à Enea Vico, un graveur, de réaliser une version censurée de la fresque en faisant référence à une autre gravure, réalisée par un artiste du nom de Bazzacco, qui représentait l'œuvre originale qui pourrait faire scandale auprès des Luthériens (Barnes, 1998: 66). L'Arétin se soucie nouvellement de la réaction du public face aux corps nus entremêlés de la fresque alors qu'ils ne lui posaient pas problème avant. Barnes ajoute : « Ses critiques sont reliées au concept de la Renaissance qu'est le décorum [...]»⁴¹ (1998 : 68). À partir de ce moment, il écrit en signifiant qu'il se soucie qu'une œuvre corresponde à l'endroit où elle se trouve et au public auquel elle s'adresse. Dans cette lettre nous pouvons lire : « Et encore, lui qui est chrétien, en valorisant l'art plus que la foi, offre un véritable spectacle à la fois par le manque de décorum chez les martyres et les vierges, et par la gestuelle de l'homme agrippé par ses parties génitales, qui même dans un bordel pousseraient à fermer les yeux pour ne pas les voir...⁴²» (Barnes, 1998 : 68).

Pietro Arétino savait en publiant ses lettres qu'elles seraient accessibles à ceux qui se procureraient son livre et pas seulement aux personnes à qui elles étaient destinées (Barnes 1998 : 63). Il se fit ainsi « l'interprète de l'indignation populaire » (Bologne, 1986 : 245). Il savait aussi que les personnes qui liraient sa description du *Jugement dernier*, ne connaissaient pas, pour la grande majorité d'entre eux, l'œuvre originale. Bernadine Barnes fait d'ailleurs remarquer que l'Arétin pouvait tirer profit de cette lacune en jouant sur les mots dans sa

⁴¹ Traduction libre de l'anglais au français : « His criticism relies on the Renaissance concept of decorum [...] » (Barnes 1998 : 68).

⁴² Traduction libre de l'anglais au français: « And yet he who his a Christian, by valuing art more than faith, makes such a genuine spectacle out of both the lack of decorum in the martyrs and the virgins, and the gesture of the man grabbed by his genitals, that even in a brothel the eyes would shut so as not to see it...» (Barnes 1997 : 68).

description. Elle mentionne par exemple le détail de l'homme tiré par les testicules qui, dans la description de l'Arétin, se transforme en plusieurs figures empoignées par leurs sexes (1997 : 72).

Ce que déplore le plus l'Arétin concernant le travail de Michel-Ange est que celui-ci considère davantage l'art que la religion. En ce sens, il conseille fortement au pape Jules III, de détruire l'œuvre en suivant ainsi l'exemple de Grégoire le Grand, afin de ne pas affaiblir la foi du peuple. Car, lui n'est pas affecté par la fresque. La censure qu'il réclame ne le concerne pas directement. Elle s'adresse surtout « esprits innocents » qui pourraient ne pas comprendre ou mal interpréter l'œuvre de Michel-Ange (Barnes 1997 : 76).

Giovanni Andrea Giglio, auteur du *Degli errori de pittori*, publié en 1564, a aussi écrit sur le *Jugement dernier*. Son ouvrage, comme l'indique le titre, se veut une référence, un manuel pour les peintres. Le *Jugement dernier* de Michel-Ange est quant à lui mentionné lorsque l'auteur aborde la peinture religieuse et ce que celle-ci devrait être. L'auteur reconnaît l'impact puissant que pouvait avoir l'art sur les illettrés et insiste aussi sur la manière dont un public inexpérimenté pouvait être « amusé par les mouvements complexes et excités par la nudité ⁴³ » (Barnes 1998 : 77). On voit ainsi l'importance qu'accorde l'auteur à l'impact des œuvres religieuses sur le public moins instruit. Il s'inquiète de ce qu'une mauvaise compréhension d'une œuvre pourrait produire chez un public. En effet, le motif des *genitalia* dans les œuvres de Michel-Ange n'est justifié pour un spectateur que lorsqu'il en saisi réellement la signification.

3.1.2 Le *Jugement dernier* censuré

L'œuvre se trouva au centre d'un véritable débat public. Face aux critiques négatives qui étaient publiées et aux décisions du Concile de Trente, le *Jugement dernier* subit quelques modifications qui consistèrent essentiellement en l'ajout de voiles pour couvrir les figures dévêtues, atténuant l'aspect déconcertant que créait cette masse de nus. Une gravure réalisée

⁴³ Traduction libre de l'anglais au français : « [...] amused by complex movement, and aroused by nudity » (Barnes 1997 : 77).

par Giulio Bonasone avant 1564⁴⁴ et donc avant les travaux de censure nous permet aujourd'hui d'avoir une bonne idée de ce à quoi pouvait ressembler la fresque dans son état d'origine (Fig. 67) (O'Malley 2012 : 389). La composition et les éléments constituant la fresque sont les mêmes que ceux de l'œuvre actuelle, à la différence que la majorité des personnages y sont représentés nus, exhibant leur anatomie.

Dans son article intitulé *Aretino, the Public, and the Censorship of Michelangelo's Last Judgment*, Bernadine Barnes propose que la popularité du *Jugement dernier* de Michel-Ange et la polémique qui entourera l'œuvre s'explique largement par la publicité dont elle bénéficia ; publicité qui, au départ, provenait principalement des écrits de Pietro Aretino dont il a été question un peu plus tôt (Barnes 1997 : 61). Comme l'indique Bernadine Barnes : « Sa censure fut, en retour, une réponse symbolique à la demande d'une nouvelle audience ⁴⁵ » (Barnes 1997 : 78) Grâce aux gravures en circulation, un tout autre public que celui, très sélect de la chapelle Sixtine, pouvait dès lors admirer, ou critiquer la fresque. Alors que de plus en plus de personnes avaient accès indirectement à l'œuvre, la censure de la fresque devint inévitable.

Michel-Ange savait que son œuvre allait surtout être vue par un public appartenant à l'élite, avec des connaissances en théologie et en littérature (Barnes 1998 : 3). Il savait très bien dans quel type de chapelle il allait travailler, par qui elle était fréquentée et l'utilisation qu'on en faisait (Barnes 1998 : 39). L'audience du *Jugement dernier* représentait d'abord un public très restreint constitué de l'élite du clergé et des quelques laïques autorisés à assister aux cérémonies dans la chapelle Sixtine. Une section de la chapelle était ouverte au public, mais était rarement occupée (Barnes 1998 : 3). On sait maintenant à partir des journaux des maîtres de cérémonies que peu de gens avaient accès à cette chapelle à moins d'être invités de la cour papale, et que ces occasions étaient rares (Barnes 1998 : 69). Ludovico Dolce, auteur vénitien, indique que « les enfants, les jeunes filles et les mères seraient scandalisés par le *Jugement dernier* ». Toutefois, il s'agit d'un public pour qui l'œuvre n'était que très rarement visible alors que des copies n'étaient pas encore en circulation (Barnes 1997: 69). Les femmes,

⁴⁴ Nous avons utilisé l'exemplaire de cette gravure qui est conservé au Metropolitan Museum of Art de New-York et accessible en ligne.

⁴⁵ Traduction libre de l'anglais au français: « Its censorship was, in turn, a symbolic response to the demands of a new audience » (Barnes 1997: 78).

et les enfants n'avaient normalement pas accès à la chapelle. Comme l'indique Barnes « [...] des arrangements spéciaux devaient être pris si une dame de la noblesse insistait pour visiter le lieu⁴⁶ » (1998 : 42).

Avec le temps le public du *Jugement dernier* s'élargit en incluant les artistes qui étaient autorisés à copier le travail du maître dans la chapelle et, plus tard, ceux qui voyaient les reproductions ou les descriptions⁴⁷ (Barnes 1998 : 3). À la Renaissance, une personne éduquée, du clergé ou laïque, devait être familière avec la mythologie classique, car les références classiques étaient régulièrement utilisées dans les sermons donnés entre autres à la chapelle Sixtine (Barnes 1998 : 59).

3.2 La Contre-Réforme et les œuvres de Michel-Ange

3.2.1 La Contre-Réforme

Le Concile de Trente prit fin en 1563, soit une année avant l'entreprise des travaux de modifications sur le *Jugement dernier*. Comme l'explique John W. O'Malley dans son article « The Council of Trent (1543-63) and Michelangelo's Last Judgment (1541) », « *Le Jugement [dernier]* fut discuté durant le débat sur les images sacrées, qui prit place à Trente durant la Vingt-cinquième Session du concile, du 11 novembre au 3 décembre [1563]⁴⁸ » (O'Malley 2012 : 391). Pourtant dans les archives du concile, aucun peintre ni aucune œuvre ne sont mentionnés, ni Michel-Ange, ni sa fresque (O'Malley 2012 : 396). Suite au Concile de Trente, le pape Pie IV créa le 30 décembre 1563 une délégation de cardinaux qui se rencontra trois fois afin de revoir les décrets votés au concile et de les mettre en pratique. Lors du dernier rassemblement de cette délégation, le 21 janvier 1564, la décision fut prise que les images

⁴⁶ Traduction libre de l'anglais au français: « [...] special arrangements had to be made when a noblewoman insisted on visiting » (Barnes 1998: 42).

⁴⁷ Traduction libre de l'anglais au français: « In the beginning the audience for the Last Judgment was fairly specific group of people: the elite clergy and laity who would have been present at ceremonies in the Sistine Chapel. In time that audience broadened to include artists who were allowed into the chapel to copy the work of the master and, later, those who saw reproductions or read descriptions of the fresco » (Barnes 1998: 3).

⁴⁸ Traduction libre de l'anglais au français: « The Judgment was discussed during the debate on sacred images, which took place at Trent during the Twenty-Fifth Session of the council, November 11 until December 3 [1536] » (O'Malley 2012: 391).

dans la Chapelle apostolique devaient être couvertes. De même, toute œuvre affichant des éléments obscènes ou inappropriés dans un édifice religieux de Rome devait faire l'objet de censure⁴⁹. John W. O'Malley maintient donc que cette assemblée et les décisions qui en résultèrent furent parfois prises à tort comme des décisions du Concile de Trente. Contrairement à ce que plusieurs pensaient, le *Jugement dernier* ne fut évoqué qu'après la clôture du concile et l'opération de censure qui fut entreprise n'était en fait la décision que d'un groupe restreint de prélats (2012 : 396).

John W. O'Malley croit que la notoriété du *Jugement dernier* poussa la délégation formée par le pape Pie IV à passer à l'action : « La peinture offensante dans la Chapelle Sixtine était le *Jugement dernier*, même s'il y avait d'autres nus dans la chapelle – sur la voûte, non seulement les *ignudi* de Michel-Ange mais aussi la nudité frontale dans son “Ivresse de Noé” – qui échappèrent aux critiques et aux retouches⁵⁰» (O'Malley, 2012 : 396). Il explique aussi que le décret sur les images sacrées ne fut pas instauré pour respecter le décorum de l'art en question, mais plutôt pour affirmer la légitimité d'un tel art face à la crise iconoclaste (2012 : 391). En décidant de censurer l'art sacré, l'Église romaine tente d'empêcher les protestants de Luther et de Calvin de les accuser d'idolâtrie. Les protestants accusaient les catholiques d'être superstitieux et d'être en adoration devant des images païennes et obscènes. Pour réfuter ces accusations, les dirigeants catholiques ont décidé de censurer les œuvres religieuses, atténuant ainsi la présence d'un art profane qui autorisait la nudité et qui avait l'influence dans l'art religieux, comme nous l'avons vu dans les précédents chapitres (Jahan 2004 : 166).

Le pape Paul III est à l'origine du Concile de Trente qu'il invoqua alors que l'Empereur Charles V insistait sur le bien-fondé d'une telle réunion. Il avait pour but de réunir les évêques catholiques d'Europe pour faire face à la réforme protestante (O'Malley 2012 : 391). Le décret fut voté, mais sans être discuté lors d'une séance plénière, c'est-à-dire lorsque tous les membres de l'assemblée sont présents. Les membres italiens étaient conscients des

⁴⁹ « The pictures in the Apostolic Chapel are to be covered, as [is to be done] in other churches [of Rome] if they display anything obscene or obviously false, according to the decree of the council » (O'Malley 2012: 396).

⁵⁰ Traduction libre de l'anglais au français: « The offending painting in the Sistine Chapel was the *Judgment*, even though there were of course other nudes in the chapel – in the ceiling not only Michelangelo's *ignudi* but the frontal nudity in his “Drunkenness of Noah” – that escaped such criticism and escaped over-painting » (O'Malley 2012: 396).

risques de l'iconoclasme. Mais les prélats venant de pays comme l'Espagne ou le Portugal semblaient moins affectés (O'Malley 2012 : 392). Quelques années plus tôt, en 1527, était convoqué le Concile de Sens qui eut lieu à Paris. Deux décrets reliés aux images sacrées en résultèrent, expliquant d'abord l'utilité de ces images à des fins pédagogiques et de dévotion et puis que les images devraient être approuvées par les évêques avant d'être intégrées aux églises, vu l'aspect sensuel que pourrait prendre certaines d'entre elles (O'Malley 2012 : 392).

Il fut donc décidé que le *Jugement dernier* devait être censuré. Les travaux débutèrent en 1565, une année après la mort du peintre et s'échelonnèrent en trois campagnes. D'autres retouches furent apportées aux siècles suivants (Patridge 1997 : 8). Les premiers travaux furent confiés à Daniele da Volterra, un ami et élève de Michel-Ange. Loren Patridge explique que lors des travaux, « [...] deux figures furent repeintes à *fresco*, et à *secco*, les parties génitales et les fesses de quelque quarante autres figures furent recouvertes de pagnes » (Patridge 1997 : 8).

Nous savons que pendant plusieurs années l'œuvre fut gardée intacte, et même entretenue. Jusqu'au pontificat de Grégoire XIII (1572-1585), des *mundatores* s'occupaient de l'entretien constant de la fresque. Suite au Concile de Trente, « [l]'intervention ultérieure sur le *Jugement*, que les archives gardent en mémoire, ne fut ni un acte d'entretien, ni de restauration, mais bien de censure [...] » écrit Fabrizio Mancinelli dans un article sur l'histoire de la restauration de la fresque (1997 : 171).

Lors de la plus récente restauration, qui a eu lieu entre 1990 et 1994, la décision fut prise de ne pas toucher aux pagnes qui avaient été ajoutés suite au Concile de Trente, afin de laisser la trace de cette intervention. Certaines parties de l'œuvre originale étaient aussi irrécupérables. Notons, par exemple, les personnages de sainte Catherine et de saint Basile qui furent repeints à *secco* après l'extraction de cette section de la fresque (Patridge 1997 : 7). Le visage de saint Basile fut tourné en direction de la figure du Christ. Comme l'indique Fabrizio Mancinelli, pour cette figure « [l]a question était moins ici celle de la nudité des corps que l'attitude du saint Basile, jugée particulièrement ambiguë » (Mancinelli 1997: 172). En effet, si nous nous basons sur la gravure du *Jugement dernier* réalisée par Giuolio Bonasone, réalisée avant 1564, nous constatons que saint Blaise est accroupi au-dessus de la figure recroquevillée de sainte Catherine en brandissant ses cardes (Fig. 68). La sainte repliée sur

elle-même semble lui tendre son postérieur. Il nous suffit de peu d'imagination pour y visualiser une scène sexuelle. De plus, le fragment de roue que tient la sainte est parfaitement positionné pour être associé au sexe de saint Basile. Il n'est pas surprenant que ces deux figures aient fait l'objet de la censure. Pour les modifications ultérieures, Daniele da Volterra dut inciser la fresque pour en retirer le visage de saint Basile avant de le repeindre, ce qui nous empêche aujourd'hui de retrouver les détails originaux de l'œuvre (Fig. 69) (Barnes 1997 : 59).

3.2.2 La censure des quatre œuvres à l'étude

Lors de la dernière restauration du *Jugement dernier*, sous la direction de Gianluigi Colalucci, restaurateur en chef des musées du Vatican, on retira les voiles qui avaient été ajoutés sur une quinzaine de figures censurées après le XVI^e siècle (Patridge 1997 : 6-8). Les parties génitales et les fesses de cinq damnés et de quatre démons, comprenant Minos, furent également restaurées pour redevenir visibles. Si nous tenons compte de la figure de Minos, par exemple, la restauration et par le fait même le dévoilement de l'outrageux serpent, nous permettent une multitude de questionnements que nous avons abordés plus tôt dans ce chapitre. Dans le deuxième bandeau, en partant du bas de la fresque, sur la droite, on trouve deux âmes tirées par des démons que tentent de sauver deux anges (Fig. 70). L'une est tirée par les pieds, un serpent lui mordant la cuisse, et se cache le visage de sa main gauche, angoissée à l'idée de ce qui peut lui arriver alors que l'autre est basculée à la renverse, tirée par les cheveux vers le bas. Ces deux figures comptent parmi celles dont les restaurateurs ont rendu l'aspect original en retirant les pagnes qui avaient été ajoutés par un autre artiste que Michel-Ange (Patridge 1997 : 67).

La figure de saint Sébastien, brandissant ses flèches en un geste en soi significatif, n'est vêtue que d'un très léger tissu pourpre qui, par sa forme explicite et son emplacement, souligne plus que ne cache le sexe de celui-ci (Fig. 71). Ce tissu aurait vraisemblablement été ajouté à secco par Michel-Ange (Patridge, 2012 : 86). Pour la figure de saint Jean-Baptiste, un pagne en fourrure tout aussi léger que celui de saint Sébastien fut ajouté à la tempera. Ce procédé fut utilisé pour l'addition de tous les pagnes (Mancinelli 1997 : 172).

Dans ce même deuxième bandeau, mais sur la gauche, on remarque la figure d'une femme nue, le visage et les mains vers le haut dans un mouvement d'ascension et d'extase (Fig. 72). Loren Patridge évoque la probabilité que le voile couvrant ses *genitalia* soit de la main de Michel-Ange (Patridge 1997 : 73). D'ailleurs, il semblerait qu'aucune figure féminine n'ait l'entrejambe dévoilé, et ce, même après l'importante restauration des années 1990, ce qui nous permet de faire l'hypothèse que Michel-Ange qui avait décidé de multiplier les nus masculins et la visibilité de leurs parties génitales dans sa fresque aurait volontairement choisi de ne pas les afficher dans le cas des figures féminines. Il y a certes plusieurs petites poitrines fermes comme les représente toujours Michel-Ange, mais aucun pubis féminin n'est visible. On se rappelle que les parties génitales féminines ont, à la Renaissance, un caractère plus érotique et que la femme nue rappelle le plus souvent le péché de la chair. Cela pourrait expliquer ici la décision de Michel-Ange de ne pas afficher de nus féminins dans ce haut lieu de l'Église.

Comme nous l'avons évoqué rapidement dans chacun de nos cas d'études, le *Jugement dernier* n'est pas la seule œuvre à avoir été censurée. C'est précisément pour cet aspect que les quatre œuvres de Michel-Ange sur lesquelles nous nous sommes penchés ont été choisies. Le détail des *genitalia* apparentes était la première motivation pour cette recherche; détail qui, ayant déjà été caché ou retiré dans chacune des œuvres, offrait de nouvelles pistes de réflexion par rapport à leur signification. Nous pouvons supposer que si un jour, quelqu'un a cru bon censurer ce détail dans ces œuvres, c'est qu'il lui accordait une signification négative, le jugeant inapproprié ; en bref, qu'il fallait mieux l'effacer.

Revenons sur le *David* de Michel-Ange, œuvre analysée dans le premier chapitre. Comme nous l'avons mentionné, le *David* de Michel-Ange, figure complètement nue, posait problème à cause de sa taille démesurée et parce qu'il trônait sur une place publique, se méritant même le rôle d'emblème de la République. L'œuvre fut censurée l'année même où elle fut achevée. Le 31 octobre 1504, le Gonfalonnier de Justice ainsi que les prieurs commandèrent des feuilles d'or et d'étain pour dorer la ceinture du *David*, le tronc d'arbre derrière sa jambe et la couronne qu'on lui avait ajouté. Au même moment, Bastiano di Domenico Cennini fut payé pour l'exécution d'une guirlande de feuilles de figes métalliques

qui ceignit la taille du *David* jusqu'au XXe siècle, alors que l'œuvre se trouvait depuis environ une cinquantaine d'années à l'Académie de Florence⁵¹ (Paoletti 2015 : 52). Pietro Aretino mentionne des « feuilles d'or » dans une lettre adressée à Michel-Ange en 1545 (Paoletti 2015 : 53). Une gravure réalisée par Giovan Iacopo de' Rossi vers 1690 illustre une scène de 1512 où l'on reconnaît le corps du *David*, une ceinture de feuilles sur les hanches (Fig. 73). On peut alors affirmer que l'œuvre apparut longtemps avec sa ceinture. L'emplacement public de la sculpture a forcément joué un rôle important dans cette décision. Tout le monde avait accès à cette œuvre. Nous discutons plus tôt du *Jugement dernier* qui était accessible à un grand nombre de personnes, quoiqu'à un public surtout composé de notables membres de l'élite curiale. Par son éducation, un tel public pouvait davantage comprendre les rapports récurrents à l'Antiquité dans les œuvres de Michel-Ange, ainsi que les détails qui, à première vue, pouvaient sembler dérangeants, mais qui, au fond, recèlent une signification profonde. À l'inverse, le *David* était visible par des spectateurs issus de toutes les classes sociales. Nombre d'entre eux n'avaient pas la culture leur permettant de comprendre certaines subtilités de l'œuvre. Ils voyaient ainsi un héros biblique complètement dévêtu, sans en connaître l'explication. Bien qu'il soit relativement petit par rapport au gigantisme de la statue elle-même, le pénis du *David* est tout de même un sexe surdimensionné pour les passants qui allaient et venaient devant le Palazzo Vecchio. Certains spectateurs non-initiés à la culture antique avaient forcément plus de difficulté à cerner l'inspiration de la grande statuaire antique dans cette œuvre, ne voyant en celle-ci qu'un personnage religieux qui devrait normalement porter des vêtements. Il y a, dans la Bible, un passage qui décrit le moment où David retire l'armure que lui a donné Saül afin de faciliter ses déplacements⁵². Nous n'avons pas d'autres détails sur ce qu'il portait, mais nous pouvons supposer avec certitude qu'il ne devait pas être nu pour se battre comme le faisaient les Grecs.

⁵¹ L'œuvre a ensuite été nettoyée de même qu'on lui a retiré la ceinture qui lui cachait la taille afin de lui redonner son aspect d'origine. L'œuvre a toutefois été endommagée par les intempéries auxquelles elle a été exposée durant toutes ces années devant le Palazzo Vecchio. Les restaurations antérieures se sont aussi avérées dommageables pour l'œuvre. (PAOLETTI 2015 : 58)

⁵² « Saül fit enfiler sa tenue à David. Il plaça sur sa tête un casque en bronze et le revêtit d'une cuirasse. David mit l'épée de Saül par-dessus ses habits et voulut marcher, car il n'avait encore jamais essayé, mais il dit à Saül: « Je ne peux pas marcher avec cette armure, je n'y suis pas habitué. » Et il s'en débarrassa. Il prit en main son bâton, puis il choisit dans le torrent cinq pierres lisses et les mit dans sa gibecière de berger et dans sa poche. Enfin, sa fronde à la main, il s'avança contre le Philistin ». (Bible, 1 Samuel 17.1-18.4)

Comme nous l'avons dit, la nudité est récurrente dans le traitement de certains thèmes ou personnages (Ève, saint Sébastien, Noé ivre). Mais David n'en fait pas traditionnellement partie. Le *David* de Michel-Ange diffère grandement de l'iconographie davidienne développée à la Renaissance. Il est pertinent de le comparer avec le David de bronze réalisé entre 1460 et 1469 par Donatello et le *David* de Verrochio sculpté entre 1463 et 1465, tous deux conservés au Musée National du Bargello (Fig. 74 et Fig.75). John Paoletti explique que des statuettes de terre cuite à l'effigie de David étaient en circulation dans le troisième quart du 15^e siècle (Fig. 76). Leur nombre important témoigne que cette image correspondait à la conception de David pour la population. Celles-ci se rapprochent du *David* de Verrochio pour ce qui est de la composition et des éléments iconographiques (Paoletti 2015 : 78). Le *David* de Verrochio qui se trouvait devant la Sala dei Gigli dans le Palazzo della Signoria porte une cuirasse sur une courte tunique, des jambières et tient une épée de la main droite. Sa cuirasse moule tellement son torse qu'on pourrait douter de l'existence de celle-ci si ce n'était des détails de l'encolure, de la taille et des mamelons. Le *David* de Donatello exposé sur une colonne dans la cour intérieure du Palais des Médicis est quant à lui, plus particulier, étant la première représentation du héros biblique nu. Nous pouvons supposer que Michel-Ange connaissait l'œuvre et s'en serait inspiré. Là où Michel-Ange innove, c'est en figurant son David sous les traits d'un homme mature (Fig.77). Toutes les représentations antérieures de la deuxième moitié du 15^e siècle le figuraient sous un aspect juvénile (Paoletti 2015 : 83). Selon John Paoletti, l'apparence du David de Michel-Ange « servait à dissocier la statue des forces hostiles à la nouvelle République (et probablement représentées par les jeunes Davids antérieurs) et d'offrir la possibilité à la figure de porter de multiples identifications⁵³ » (Paoletti 2015 : 84).

La décision de couvrir le *David* s'avérait donc être une manière sûre d'éviter les critiques qui aurait jugé cette figure scandaleuse.

Dans le cas du *Christ rédempteur* de Santa Maria sopra Minerva, les raisons qui auraient poussé les frères dominicains à couvrir le bassin du Christ devaient être similaires à

⁵³ Traduction libre de l'anglais au français : « [...] served both to dissociate the statue from political forces inimical to the new Republic (and presumably represented by the earlier youthful Davids) and to open the possibility for the figure to carry multiple identifications » (Paoletti 2015: 84).

celles qui avaient mené à la censure du *David*. Un Christ nu au corps viril pouvait perturber les dévots qui se rendaient à l'église. Elisa de Halleux croit que « [l]e potentiel érotique de la figure christique est susceptible de produire un impact sur les affects du fidèle ; il contribue en ce sens à l'efficacité de l'image, à sa capacité de toucher, à *movere*, que ce soit le corps ou le cœur » (Halleux 2011 : 131) Dans le cas du *David* et du *Christ rédempteur*, Michel-Ange tenait, certes, à « toucher » le spectateur en rendant ses figures nues et imposantes, mais l'érotisme qui aurait pu transparaître des *genitalia* apparentes risquait peut-être trop d'éveiller les sens plutôt que l'esprit.

L'athlétique *Christ* de Santa Maria sopra Minerva est posté dans une église importante de Rome, tenant sa croix. Le corps victorieux empreint d'une divinité virile est-il réellement approprié dans ce cas-ci ? Le triomphe du Christ n'est ici suggéré que par son imposante musculature. Aucun ange ne l'entoure, et il ne fait aucun signe de la main comme on le voit généralement dans les représentations du Christ ressuscité. Cette œuvre peut elle aussi porter à confusion pour des spectateurs moins instruits qui pourraient n'y voir qu'un Christ nu, exhibé. Néanmoins, Steinberg croit qu'il ne s'agit pas d'une décision irréfléchie de Michel-Ange de représenter le Christ nu. Selon la thèse qu'il propose et défend dans son ouvrage désormais classique, les *genitalia* apparentes viennent soutenir la nouvelle position du Christ ressuscité qui ne connaît plus la honte. Selon l'historien de l'art, Michel-Ange a pris la décision de représenter son Christ nu jugeant qu'il était plus pertinent de le représenter ainsi que de s'arrêter aux règles de la pudeur : « [I]l a dû considérer que l'introduction d'un *perizonium* autour de ses reins ferait des *genitalia* du Christ des *pubenda*, déniait ainsi l'œuvre même de la Rédemption qui promettait de libérer la nature humaine de la honte liée au péché d'Adam » (Steinberg 1987 : 39). Toutes les illustrations anciennes de l'œuvre, y compris la plus ancienne, datée vers 1588, représentent le *Christ rédempteur* avec un voile sur les hanches (Fig. 78). Et pourtant, comme le rappelle Steinberg, la nudité de la figure était stipulée dans le contrat d'origine⁵⁴. Mais le terme *ignudo*, utilisé par les commanditaires, ne définit pas nécessairement une nudité totale. Ceux-ci désiraient peut-être un Christ dénudé, ne portant qu'un *perizonium*. (Steinberg 1987 : 171). Il faut aussi comprendre que le commanditaire,

⁵⁴ « Un Cristo grande quanto al naturale, ignudo, ritto, con una croce in braccio » (Steinberg 1987 : 171).

Metello Vari, avait demandé cette œuvre pour une chapelle de l'église Santa Maria sopra Minerva, où les frères dominicains qui étaient propriétaires du lieu avaient aussi leur mot à dire. La décision de censurer l'œuvre pourrait donc avoir été prise, une fois l'œuvre dévoilée, alors qu'on fut d'avis que Michel-Ange avait pris le terme *ignudo* de manière trop littérale. Malgré la portée spirituelle de l'œuvre que visait l'artiste, les Dominicains de Santa Maria sopra Minerva jugèrent qu'elle ne convenait pas et qu'il fallait procéder à un ajustement vestimentaire. La nudité du Christ n'est pas en elle-même le problème de cette œuvre, puisque comme nous le mentionnons, le Christ ressuscité est exempt de honte. L'ambiguïté de ce Christ qui vacille entre un homme de douleur et l'image d'un dieu païen porte à confusion quant à la réelle raison de sa nudité totale. Notons que le *perizonium* de cuivre qui fut ajouté semble flotter. Ce tissu de métal ne fait pas le tour de la taille du Christ. Il a, à la façon des traditionnelles feuilles de figue, été posé là, tenant de façon tout à fait improbable et ne cachant que ce qui devait être caché.

Un colossal héro biblique, nu, sur une place publique ou Christ musclé, lui aussi nu, dans une église ne seront pas perçus de la même façon que de petits *putti* nus intégrés à une fontaine de la ville. La question du « qui » a un impact très important sur la justification de la nudité. Nous l'avons dit, un nu religieux s'expliquait moins facilement qu'un nu mythologique comme nous l'avons vu dans les précédents chapitres. Une divinité romaine comme le *Bacchus* de Michel-Ange posait moins problème. Premièrement à cause de son sujet, puis deuxièmement à cause de son emplacement final, plus isolé et privé. Dans le cas du *Bacchus*, le public de la *Casa Galli* était davantage instruit et apte à « regarder », à comprendre, ce qu'il allait voir. Déambuler dans un jardin italien nécessitait un certain état d'esprit, d'ouverture et de légèreté que l'on ne retrouvait pas chez un public de dévots dans un lieu de culte (Rogers 2001 : 126).

Pour ce qui en est de la censure des *genitalia* du *Bacchus* de la collection de Jacoppo Galli, nous avons une œuvre issue d'un tout autre contexte. Comme nous l'expliquions, elle aurait peut-être été censurée par l'artiste lui-même, pour une raison tout autre que celle de la pudeur. Mais qu'implique cette hypothèse ? Premièrement, qu'il était au courant de la pudeur de l'époque et des nombreuses œuvres qui étaient alors censurées. Sachant que les œuvres antiques pouvaient sembler trop explicites pour un public catholique italien de la Renaissance,

et que celles-ci pouvaient tristement être abimées au nom de la pudeur, Michel-Ange aurait pu, en quelque sorte, précéder ces iconoclastes.

Comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre, ce n'est pas tant la nudité du *Bacchus* qui dérange, les collections comme celle de Jaccopo Galli regorgeaient de nus antiques, mais son attitude alanguie par l'ivresse additionnée à sa nudité qui en font une figure qui peut, en effet, ne pas correspondre au décorum exigé à cette époque. En ce sens, la décision aurait très bien pu être prise de vandaliser l'œuvre pour en effacer grossièrement les *genitalia*. Mais, la possibilité que Michel-Ange ait lui-même cassé le vit de sa figure, comme le suppose Joost Keizer, est pertinente dans ce processus de questionnement sur la censure, et ce même si nous n'avons aucune preuve qui nous permette avec certitude d'affirmer que l'œuvre a bien été censurée par son créateur. En effet, si tel fut le cas, l'œuvre aurait été censurée, non pas par pudeur, mais par ruse, à la manière d'un trompe-l'œil, afin de simuler de manière réaliste une œuvre ancienne.

Les quatre œuvres à l'étude ont toutes été censurées, très rapidement après leurs dévoilements (peut-être même avant dans le cas du *Bacchus*). Ce fait ne peut être négligé si l'on tente de définir le contexte dans lequel évoluait Michel-Ange. De plus, bien qu'il fût reconnu comme un des plus grands artistes de son époque, son statut ne lui permit pas d'outrepasser le contrôle qu'allait exercer le Concile de Trente dans les années suivantes. Le but artistique recherché par l'artiste florentin pouvait, dans certaines occasions comme nous l'avons vu, dépasser la quête spirituelle de ses créations, déplaisant ainsi à certains qui croyaient que l'art devait servir la religion, et non la dépasser.

Conclusion

Suite à cette analyse du détail des *genitalia* dans quatre œuvres majeures de la production de Michel-Ange, nous pouvons affirmer que, d'un cas à l'autre, l'organe génital et ce qu'il implique affiche des ressemblances tout comme des disparités. Comme nous l'avons vu, il faut d'abord saisir toute l'effervescence qui entoure le nu et les sciences anatomiques de la Renaissance. Ce contexte particulier où le nu est doublement justifié en art par les humanistes qui s'inspirent de l'Antiquité et par les médecins qui pratiquent des dissections pour mieux comprendre le corps humain encourage les artistes à l'intégrer à leurs œuvres. Les dessins anatomiques, tout comme les monumentales statues de marbre *all'antica* sont en hausse dans la production artistique de l'Italie du XVe et XVIe siècle. Michel-Ange n'échappe pas à la règle. Il constitue même un des plus riches exemples que nous puissions évoquer de cette pratique de la représentation du nu. Le corps humain, et surtout masculin, est le sujet le plus récurrent dans son art. C'est d'ailleurs pour cette raison que les œuvres de l'artiste florentin constituent un excellent point de départ pour une étude du nu masculin et de son entrejambe. Le rapport entre l'artiste et son sujet est aussi très révélateur. Michel-Ange était un des artistes les plus populaires de son époque. Ses œuvres, réalisées à la demande de grands commanditaires se trouvaient alors dans de hauts lieux florentins et romains. Ce public qui, en majorité, appartenait de l'élite et qui avait donc une éducation plus approfondie avaient davantage la capacité à comprendre les références antiques des œuvres de Michel-Ange qui constituaient une des justifications pour leur nudité.

Nous avons donc quatre œuvres qui affichent un ou plusieurs corps nus, toutes d'un même artiste reconnu pour son traitement du corps, exposées dans différents lieux, où le motif des *genitalia* prend surtout son sens en fonction du thème qu'elles représentent. Car, ce qui nous a surtout intéressé est le détail même des *genitalia* dans ces œuvres et de comprendre que Michel-Ange l'a intégré à ses œuvres en fonction des sujets qu'il a choisi de représenter. Après avoir abordé de nombreuses pistes de lecture dans les derniers chapitres, nous constatons que ce détail était loin d'être anodin. L'artiste le représentait intentionnellement sachant qu'il interviendrait dans la compréhension du sujet chez les spectateurs. Comme nous l'avons proposé, le détail du membre masculin dans les œuvres à l'étude n'était pas dévoilé

par hasard, mais plutôt pour appuyer profondément une idée ou pour apporter une signification nouvelle au thème représenté. Dans le cas du *Bacchus*, le pénis apparent à l'origine comme le suggèrent les testicules encore en place, fait référence, entre autres, à la fertilité. Très tôt pendant la période antique, Bacchus, son fils Priape et d'autres figures ithyphalliques faisaient référence à la fertilité. Michel-Ange qui s'inspirait fortement de l'Antiquité avait certes connaissance de ce fait. Cependant, le *Bacchus* de Michel-Ange est plus complexe et ne peut se résumer à un simple motif de fertilité dans un jardin. La nudité de la figure centrale jumelée à son ivresse, ainsi qu'à son corps androgyne nous permettent de concevoir ce Bacchus comme une critique de l'état de faiblesse que peut créer une trop grande consommation de vin tout en rappelant la bestialité qui peut s'en suivre, ici symbolisée par le petit satyre. De plus, le fait que son sexe soit manquant a poussé les historiens à se questionner sur les motifs qui ont mené à cette censure. Certains croient que, comme Michel-Ange l'aurait fait pour le bras droit de sa statue, il aurait intentionnellement cassé le pénis de sa figure pour lui donner davantage l'aspect d'une œuvre antique. Nous sommes d'avis que Michel-Ange aurait très bien pu censurer lui-même cette œuvre qu'il voulait *all'antica*, mais que les preuves sont insuffisantes pour l'affirmer. Aucun document ancien ne vient confirmer cette hypothèse. Rappelons toutefois que le membre n'a pas été brutalement brisé, mais plutôt délicatement ciselé. Il s'agirait là d'une erreur de l'artiste qui voulant, hypothétiquement, faire passer son œuvre pour un antique, aurait procédé d'une manière un peu trop délicate.

Le *Bacchus* est la seule des quatre œuvres qui ait été censurée de façon irrécupérable. Les autres œuvres l'ont été par l'ajout de couleur ou de métal. Dans les représentations du Christ, nous soutenons l'hypothèse proposée Leo Steinberg selon laquelle les parties génitales du Christ pouvaient faire référence à son humanité, étant le premier membre à avoir saigné pour les hommes lors de sa Circoncision, mais aussi que de les dévoiler renforce cette idée qu'une fois ressuscité, le Christ n'a plus honte. Nous appuyons aussi l'explication qu'il donne quant aux corps musclés et dévêtus qui, dans certains cas, vont jusqu'à afficher une érection, et qui pour l'historien de l'art peuvent suggérer un Christ vainqueur des péchés par son corps viril et puissant (et ce jusque dans son sexe).

Dans la fresque du *Jugement dernier*, la figure du Christ est des plus massives, quoique voilée, ses muscles témoignent de sa puissance. Il existe pourtant un croquis de Michel-Ange pour l'escalier de la Librairie de Saint-Laurent, aujourd'hui conservé à la Casa Buonarroti à

Florence, qui nous permet de croire que l'artiste n'avait peut-être pas prévu couvrir le Christ (Fig. 79). Si nous inclinons ce croquis qui est daté vers 1525, soit avant la réalisation de l'œuvre à la chapelle Sixtine, de 90 degrés vers la gauche, nous voyons le bas d'un corps qui rappelle beaucoup celui de la figure centrale de l'œuvre de 1534 (Fig. 80). L'entrejambe n'est pas détaillé, mais nous remarquons la forme explicite d'un pénis qu'il est difficile d'ignorer ou de confondre avec des plis de vêtements et qui fait fortement penser aux images du Christ en érection de Maerten van Heemskerck. Il rappelle aussi la figure du saint Sébastien du *Jugement dernier* dont il fut question plus tôt. Dans les deux cas, l'artiste utilise le drapé qui montre plus qu'il ne cache. Pour ce qui est de la figure finale du *Jugement dernier*, Michel-Ange a peut-être jugé que son Christ tout en muscle semblait assez puissant et que le détail des *genitalia* n'aurait pas plus affirmé cette force. D'autant plus qu'il a peut-être préféré vêtir le Christ et la Vierge, deux personnages immaculés, pour mieux les différencier des autres figures. Dans cette œuvre, les parties génitales feraient ainsi référence à l'impureté. Le *Christ ressuscité* de Santa Maria sopra Minerva fut probablement couvert (et il le reste encore), aussi parce que son imposante physionomie suffisait à évoquer sa puissance et que le sexe du fils de Dieu n'avait pas sa place, ainsi exposé dans une église. Rappelons que les Christ en érection de Heemskerck n'étaient pas destinés à des lieux de culte. Ces œuvres de petits formats se trouvaient plutôt dans les maisons privées et pouvaient aisément être tolérées par leur public restreint.

Le *David* qui, quant à lui, a repris sa forme originale captive toujours les spectateurs qui, de passage à Florence, ne peuvent s'empêcher d'aller admirer cette œuvre emblématique de la ville. Ses *genitalia* constituent le détail le plus emblématique de l'œuvre. Il est aisé de nos jours de trouver dans une boutique de souvenirs de Florence des objets à l'effigie de ces fameuses *genitalia*. Ces images abondent désormais sur internet, comme ce caleçon décoré du sexe du *David* (Fig. 81). N'importe quel homme peut maintenant arborer l'un des sexes les plus connus au monde. Nous voilà bien loin de l'époque où les autorités avaient à cœur de cacher l'entrejambe de cette figure « scandaleuse ». Toutefois, tout n'a pas changé. Encore aujourd'hui, la nudité de la figure fait parler. Le 3 août 2016, nous pouvions lire dans le journal *Le Figaro* un article intitulé *Russie : le David de Michel-Ange prié de cacher son sexe*. La journaliste Mathilde Doiezie y explique qu'en mai 2016, avait lieu le lancement de l'exposition *Michel-Ange, la création du monde* à l'église Sainte-Anne dans la ville de Saint-

Pétersbourg. Une reproduction du *David* était placée devant l'entrée à l'extérieur. Celle-ci ne fit pas l'unanimité. Alors que certains considéraient scandaleux qu'un tel nu soit placé en pleine ville, à la vue de tous, y compris des enfants, d'autres défendaient l'œuvre, conçue de cette manière par Michel-Ange et affirmaient qu'il faut savoir reconnaître un « nu artistique » (Doiezer, 2016). Cinq siècles plus tard, l'œuvre reste toujours controversée.

Ces quatre œuvres majeures de Michel-Ange ont marqué l'imaginaire collectif, notamment à cause de l'histoire de la censure dont elles ont été l'objet. Cette censure fut exécutée pour cacher le détail des *genitalia* qui, à cette époque pouvait avoir une forte connotation négative sous l'influence du christianisme. Loin de simplement vouloir créer des œuvres grivoises, Michel-Ange accordait de l'importance au détail des *genitalia* qui prenait tout son sens lorsqu'on le considérait en fonction de l'œuvre et donc comme une partie par rapport à son tout.

Bibliographie

Monographies

ALBERTI, Leon Battista (1992). *De la peinture*. Traduit de l'italien par Jean Louis Schefer, Paris : Éditions Macula.

Hall, Marcia B., Tracy E. Cooper éd. (2013). *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge : Cambridge University Press.

BARNES, Bernadine (1998). *Michelangelo's Last Judgment the Renaissance Response*, Californie : University of California Press.

BARTLETT, Kenneth R. (1992). *The Civilization of the Italian Renaissance*, Lexington, Massachusetts, Toronto : D. C. Heath and Company.

BATTISTI, Eugenio (1972). « Natura artificiosa to Natura artificialis », David Coffin éd., *The Italian Garden*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, p. 1-36.

BECK, James (1975). *Michelangelo, A lesson in anatomy*, New-York : The Viking Press.

BOLOGNE, Jean-Claude (1986). *Histoire de la pudeur*, Paris : Hachette Littératures.

CHAPMAN, Hugo (2005). *Michelangelo Drawings : Closer to the Master*, New Haven : Yale University Press.

CHASTEL, André (1987). « Préface », *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Leo Steinberg, Paris : Éditions Gallimard, p. 11-14.

CLARK, Kenneth (1969). *Le Nu*, Paris : Hachette.

COLANTUANO, Anthony (2010). *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation*, Farnham, Surrey, England: Ashgate.

CONDIVI, Ascanio (1934). *La vie de Michel-Ange*, Traduit de l'italien par Charles Weiss, Paris : Dorbon.

CORBIN, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (2011). *Histoire de la virilité, Volume 1 : L'invention de la virilité de l'Antiquité aux Lumières*, Paris : Éditions du Seuil.

DALMASSO, Véronique (2011). « La beauté christique en partage », *Nudité sacré : le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre érotisme, dévotion et censure*, Elisa de Halleux et Marianna Lora dir., Paris : Publications de la Sorbonne, p.135-148.

- DURAND Guy (et all.) (2000). *Histoire de l'éthique médicale et infirmière. Contexte socioculturel et scientifique*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- GOUVION, Colette (2010). *Braguettes : une histoire du vêtement et des mœurs*, Rodez : Rouergue.
- HALLEUX, Elisa de, Marianna Lora (2011). *Nudité sacré : le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre érotisme, dévotion et censure*, Paris : Publications de la Sorbonne.
- JAHAN, Sébastien (2004). *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*, Paris : Bélin.
- JOLY, Morwena (2008). *La leçon d'anatomie. Le corps de la Renaissance au Romantisme*, Paris : Éditions Hazan.
- KEMP, Martin éd. (1989). *Leonardo on painting*, New Haven and London: Yale University Press.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion.
- LAQUEUR, Thomas (1992). *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris : Gallimard.
- LAURENZA, Domenico (2012). *Art and anatomy in Renaissance Italy : images from a scientific revolution*, New-York : The Metropolitan Museum of Art.
- LUCIE-SMITH, Edward (1991). *La sexualité dans l'art occidental*, Londres : Thames and Hudson.
- MASON, Michel (2004). *La Chapelle Sixtine. La Voie nue*, Paris : Les Éditions du cerf.
- MANDRESSI, Rafael (2005). « Dissections est anatomie », *Histoire du corps, Volume 1 De la Renaissance aux Lumières*, Georges Vigarello (dir.), Paris : Seuil, p.311-331.
- MCHAM, Sarah Blake (1998). *Looking at Italian Renaissance sculpture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MOREL, Philippe (2014). *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris : Le Félin.
- NAGEL, Alexander (2000). *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge : Cambridge University Press.
- PANZANELLI, Roberta éd. (2008). *The color of life: polychromy in sculpture from antiquity to the present*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum : The Getty Research Institute.

- PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David: Florentine history and civic identity*, New-York: Cambridge University Press
- PARTRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont.
- POPE-HENNESSY, John (1996). *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, London : Phaidon.
- RABBI-BERNARD, Chiara (2003). *L'anatomie chez Michel-Ange : de la réalité à l'idéalité*, Paris : Hermann.
- ROGER, Elizabeth Barlow (2001). *Landscape Design. A Cultural and Architectural History*, New-York: Harry N. Abrams.
- RUBENS, Pierre Paul (2003). *Théorie de la figure humaine*, édition de Nadeije Laneyrie-Dagen, Paris : Presse de l'École normale supérieure.
- SARTRE, Maurice (2011). « Virilité grecque », dans Georges Vigarello (2011) *Histoire de la virilité, Volume 1, De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions du Seuil. p. 17-64.
- SHULTZ, Bernard (1985). *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor : UMI Research Press.
- STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard.
- VASARI, Giorgio (2005). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Volume 2, Traduit de l'italien par André Chastel (éd.), Paris : Actes Sud.
- VASARI, Giorgio (2007). *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Volume 1, Traduit de l'italien Léopold Leclanché et Charles Weiss, Paris : Bernard Grasset.
- VERDON, Timothy (2008). *Le Christ dans l'art européen*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- VIGARELLO, Georges (2005). *Histoire du corps, Volume 1, De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions du Seuil.
- VIGARELLO, Georges dir. (2011). *Histoire de la virilité, Volume 1, De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Éditions du Seuil.
- WEEMANS, Michel, Dario Gamboni et Jean-Hubert Martin dir. (2016). *Voir double : pièges et révélation du visible*, Paris : Hazan.
- WIND, Edgar (1958). *Pagan mysteries in the Renaissance*, New Heaven: Yale University Press.

Articles

BALDRIGA, Irene (2000). « The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria Sopra Minerva », *The Burlington Magazine*, Vol. 142, No. 1173, December, p. 740-745.

BARNES, Bernadine (1997). « Aretino, the Public, and the Censorship of Michelangelo's *Last Judgment* », *Suspended License. Censorship and the visual arts*, Elizabeth C. Childs éd., Seattle : Washington University Press, p. 59-83.

BONFANTE, Larissa (1989). « Nudity as a costume in Classical Art », *American Journal of Archaeology*, Vol. 93, No. 4, October, p.543-570.

BURKE, Jill (2006). « Sex and Spirituality in 1500s Rome : Sebastiano del Piombo's Martyrdom of Saint Agatha », *The Art Bulletin*, Vol. 88, No.3, September, p. 482-495.

BYNUM, Caroline Walker (1986). « The Body of Christ in the Later Middle Ages : A Reply to Leo Steinberg », *Renaissance Quarterly*, Vol. 39, No. 3, Fall, p. 399-439.

CARMAN, Charles H (1983). « Michelangelo's Bacchus and divine frenzy » *Source*, Vol. 2, No. 4, p. 6-13.

FREEDMAN, Luba (2003). « Michelangelo's Reflections on *Bacchus* » *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47, p. 121-135.

GASTON, Robert W. (1995). « The Classical "Figura" in Religious Painting of Early Cinquecento », *Journal of the Classical Tradition*, Vol. 2, Fall, p. 238-264.

GLENN, Clinton (2013). « The queering of St-Sebastian : Renaissance iconography and the homoerotic body », *Concordia undergraduated journal of Art history*, [En ligne], vol. 9, essay 4. <http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-4-volume-9/>. Consulté le 26 septembre 2016.

GRANDSART, Hervé (2004). « Le *David* de Michel-Ange », *Connaissance des arts*, No. 619, p. 118-123.

HIRST, Michael (1981). « Michelangelo in Rome: An Altar-Piece and the 'Bacchus' », *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 943, October, p.581-591.

KOCK, Linda A. (2006). « Michelangelo's *Bacchus* and art of self-formation », *Art History*, June, Vol. 29, Issue 3, p. 345-386.

LIEBERMAN, Ralph (2001). « Regarding Michelangelo's *Bacchus* » *Artibus et Historiae*, Vol. 22, Issue 43, p. 66-74.

MACDOUGALL, Elisabeth (1985). « Imitation and invention: language and decoration in Roman Renaissance gardens », *Journal of garden history*, Vol. 5, p. 119-134.

MANCINELLI, Fabrizio (1997). « Le Jugement dernier : histoire, technique et restauration » dans *Le Jugement dernier, le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont.

MOREL, Philippe (1985). « Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine », *Revue de l'art*, Volume 69, Numéro 1, p. 13-28.

MOREL, Philippe (2010). « Le Bacchus de Michel-Ange : de l'ivresse à la contemplation divine », *Academia*, Vol. 11, p. 51-73.

NORTON, Paul F. (1957). « The Lost Sleeping Cupid of Michelangelo », *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 4 (December), p. 251-257.

O'MALLEY, John W. (2012). « The Council of Trent (1545-63) and Michelangelo's "Last Judgment" (1541) », *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 156, No. 4, December, p. 388-397.

POMMIER, Édouard (2000). « Diabolisation, tolerance, glorification ? La Renaissance et la sculpture antique », *Études littéraires*, Vol.32, No. 1-2, p.55-70.

ROBIN, Patricia (2009). « 'Che è di questo culazzino ! ' : Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art », *Oxford Journal*, Vol. 32, Issue 3, p. 427-446.

SCHMITT, Jean-Claude, Jérôme Baschet (1991). « La sexualité du Christ », *Histoire, Sciences Sociales*, mars-avril, No.2, p. 337-346.

MINTER, Erin Shuterland (2013). « Discarder deity : the rejection of Michelangelo's Bacchus and the artist's response », *Renaissance Studies*, Vol. 28, p. 443-458.

VASSELIN, Martine (1999). « Des fastes de Bacchus aux beuveries flamandes : l'iconographie du vin de la fin du XVe siècle à la fin du XVIIe siècle », *Nouvelle revue du XVIe Siècle*, Vol. 17, No. 2, p. 219-251.

WALKINS, Ann Thomas (2000). « Bernini and Ovid : Expanding the concept of metamorphosis », *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 6, No. 3, winter, p. 383-408.

WALLACE, William E. (1997). « Michelangelo's Risen Christ », *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 28, No. 4, winter, p. 1251-1280.

Sources internet

KEIZER, Joost (2012). « Michelangelo and His World in the 1490s », *Michelangelo Symposium*, organisé par le Metropolitan Museum, New York, 18 et 19 mai 2012, [en ligne], <http://www.metmuseum.com>. Consulté le 2 février 2012.

ASTIER, Marie-Bénédicte (2011). *Hermaphrodite endormi*, [en ligne], <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/hermaphrodite-endormi>. Consulté le 28 novembre 2016.

DUBOURG-GLATIGNY, Pascal (?). « Cennini Cennino (dernier quart XIV^E s.-première moitié XV^E s.) », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cennini-cennino/>. Consulté le 18 février 2017.

FINDLEN, Paula (2000). « History of body », [en ligne], <https://web.stanford.edu/class/history13/earlysciencelab/body/body.html>. Consulté le 18 février 2017.

COLONA-CÉSARI, Annick (2003) «Nadeije Laneyrie-Dagen "La nudité devient source d'inspiration"», *L'Express*, [en ligne], http://www.lexpress.fr/culture/livre/3-la-renaissance_818928.html. Consulté le 18 février 2017.

GASTON, Robert W. (2002). *Decorum*, [en ligne], <http://www2.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/password-decorum.htm>. Consulté le 27 mars 2017.

FOUCART, Jacques (2017) « Van Heemskerck Maerten (1498-1574) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/maerten-van-heemskerck/>. Consulté le 28 mars 2017.

LAUGIER, Marc-Antoine (1771). *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris : Chez Claude-Antoine Jambert, fils aîné. [en ligne], https://archive.org/details/gri_33125013924010. Consulté le 23 septembre 2016.

LE CANNU, Marc (2017). « Bellori Giovan Pietro- (1613-1696) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/giovan-pietro-bellori/>. Consulté le 18 avril 2017

Autres sources

BAUTISTA, Preston W. (2008). *Manifesting Masculinities in Central Italian Renaissance Art : Artistic Theory and Representations of the Male Body*, New York : The city University of New York.

SOCIÉTÉ BIBLIQUE FRANÇAISE (2004). *La Bible: traduction oecuménique: édition intégrale, comprenant introductions générales et Pentateuque révisés*, Paris: Cerf.

LAROUSSE (1989). *Petit Larousse illustré*, Paris : Librairie Larousse

Université de Montréal

**Michel-Ange et le motif des *genitalia* : signification, perception
et censure**
Tome II

par
Maude Laferrière

Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.) en histoire de l'art

Avril 2017
© Maude Laferrière, 2017

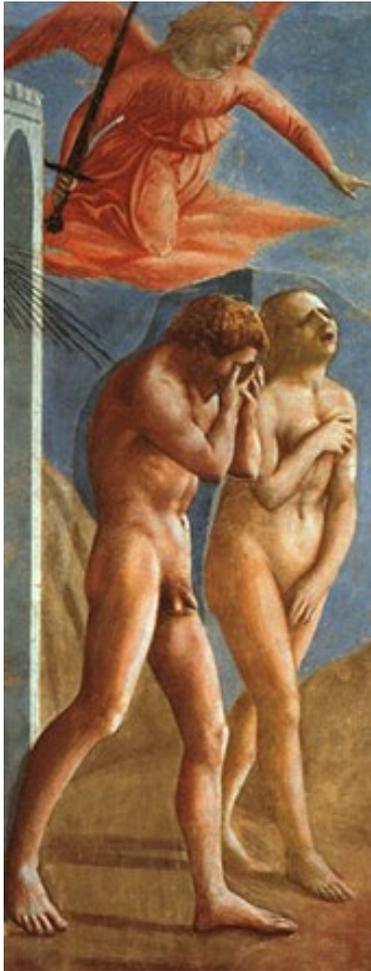


Figure 1. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis*, 1426-1427, fresque, 208 x 88 cm. Chapelle Branacci, Florence. Du site: <https://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/masaccio/brancacci01expulsion.htm>. Consulté le 22 novembre 2016.



Figure 2. Michel-Ange, *Adam et Ève expulsés du Paradis (détail)*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : Ludwig Goldscheider (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.



Figure 3. Giovanni da Udine, Détail de *la guirlande*, vers 1518, fresque, Villa Farnésine, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage : MOREL, Philippe (2014). *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430-1630)*, Paris : Le Félin, p.136.



Figure 4. Francesco Urbini (attribué à), *Assiette en faïence majolique « Testa di cazzi »*, 1536, 23,2 cm de diamètre, Ashmolean Museum, Oxford. Reproduction tirée de l'ouvrage : WEEMANS, Michel, Dario Gamboni et Jean-Hubert Martin (dir.) (2016). *Voir double : pièges et révélation du visible*, Paris : Hazan, p.199.



Figure 5. Michel-Ange, *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur, Musée national du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : MOREL Philippe (2010). « Le *Bacchus* de Michel-Ange: de l'ivresse à la contemplation divine », *Academia*, Vol. 11, p. 51-73, p. 72.



Figure 6. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 516 cm de hauteur, l'Accademia, Florence. Du site: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>. Consulté le 12 avril 2017.



Figure 7. Michel-Ange, *Christ Rédempteur*, 1514-1520, marbre, 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_de_la_Minerve. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 8. Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 9.



Figure 9. Michel-Ange, *Étude d'homme nu avec indication des proportions*, vers 1515-1520, sanguine, The Royal Collection (INV. RL 12765), Londres. Reproduction tirée de l'ouvrage : JOLY, Morwenna (2008). *La leçon d'anatomie. Le corps de la Renaissance au Romantisme*, Paris : Éditions Hazan, p.78.



Figure 10. Jean Colombe, *Adam et Ève*, dans les *Heures d'Anne de France*, 1480-1485, enluminure, Morgan Library, New-York. Du site: <http://autourdemesromans.com/jean-colombe-itineraire-dun-enlumineur-berruyer-prolifique/>. Consulté le 21 avril 2017.



Figure 11. Michel-Ange, *Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.

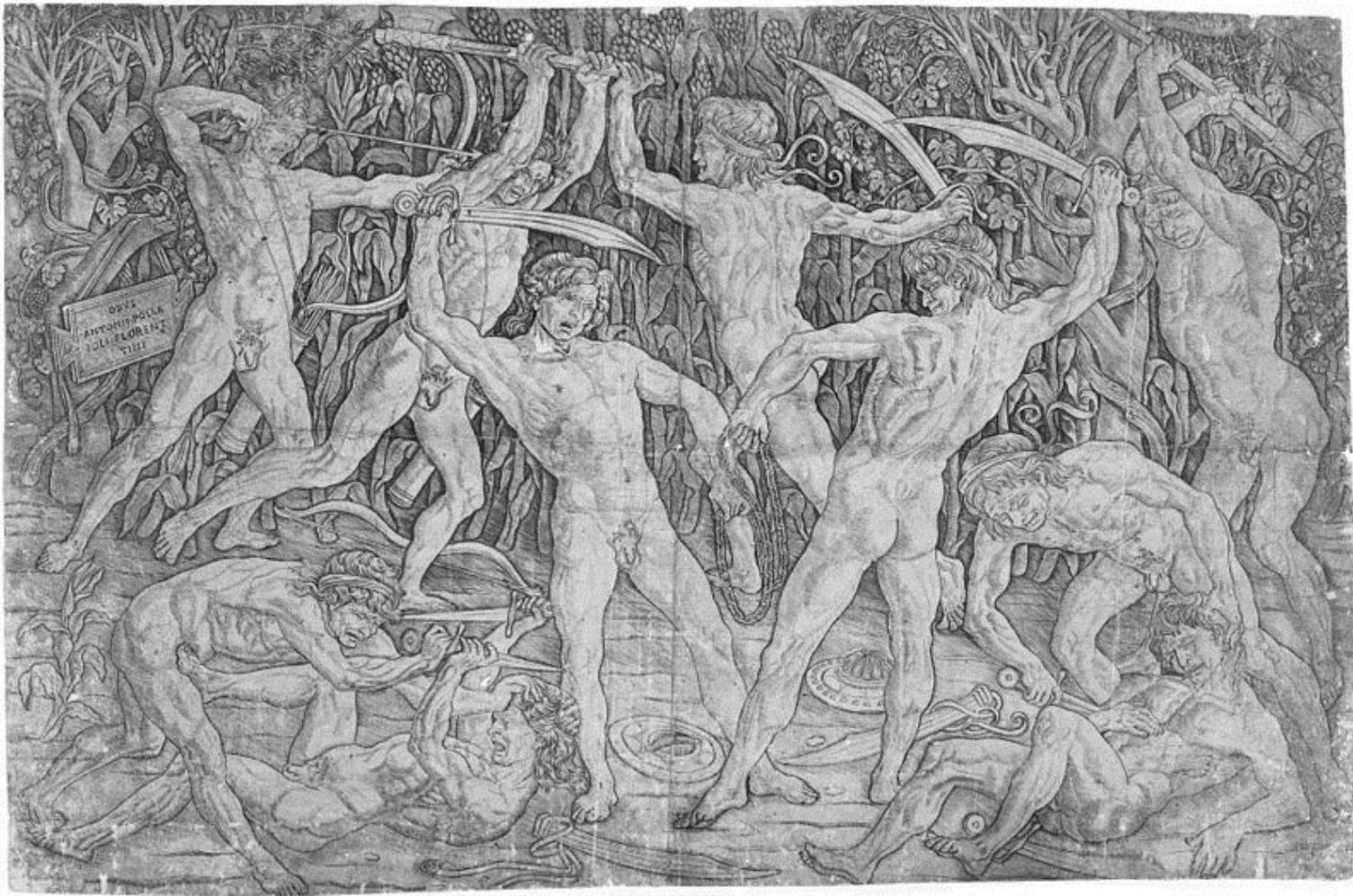


Figure 12. Antonio Pollaiuolo, *Combat d'hommes nus*, 1470, gravure, Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Combat_d'hommes_nus#/media/File:Battle_of_the_Naked_Men_MetNY.jpg. Consulté le 21 mars 2017.

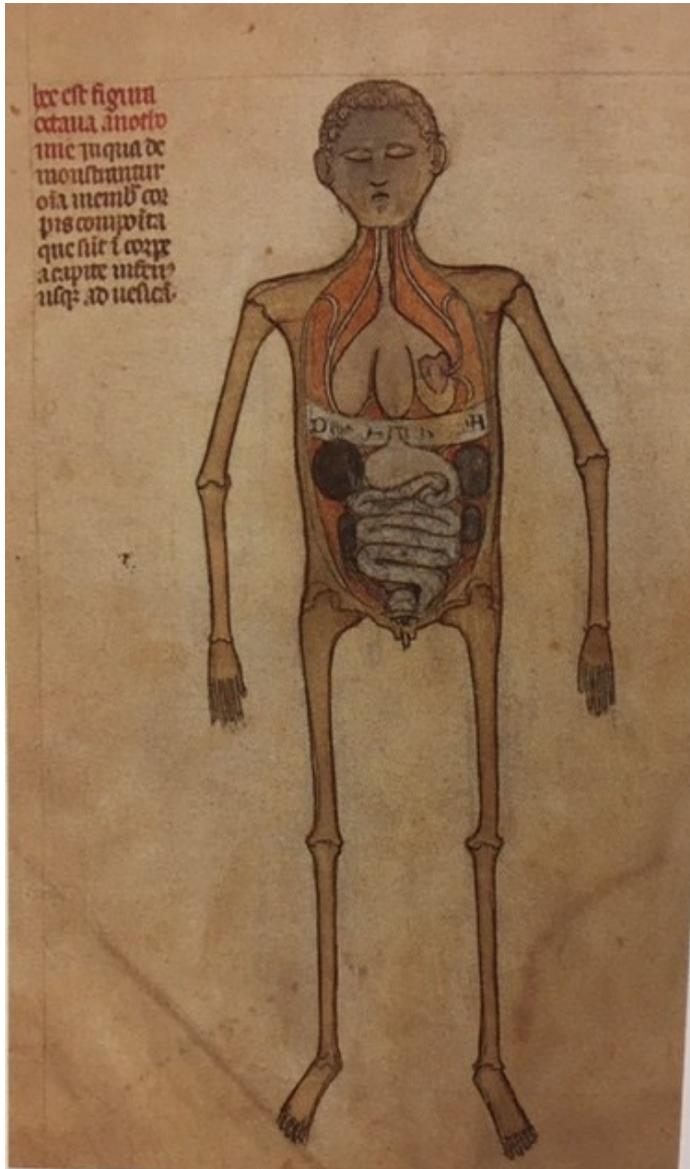


Figure 13. Guy de Pavie, *Figure d'anatomie*, 1345, enluminure sur parchemin, Musée de Condé, Chantilly. Reproduction tiré de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p. 194.

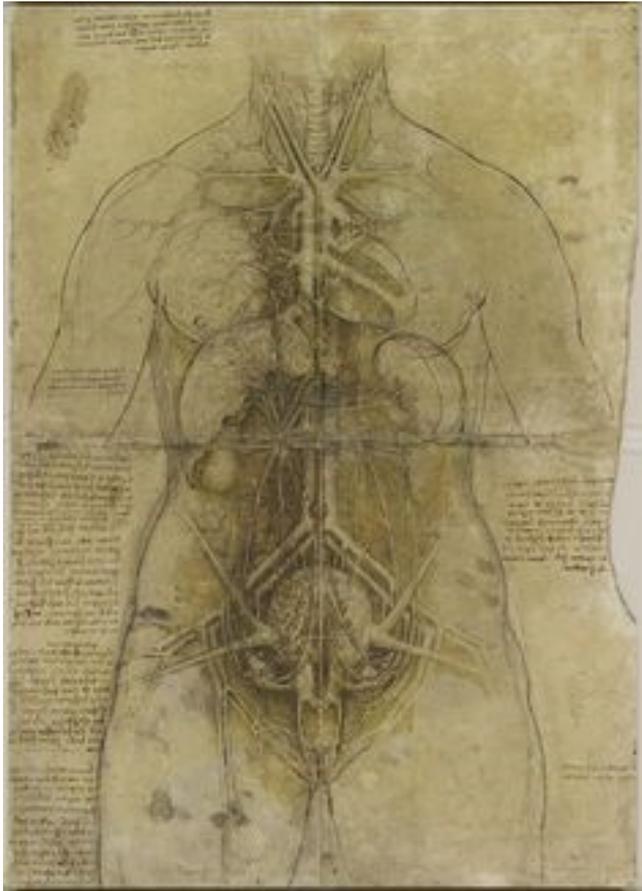


Figure 14. Léonard de Vinci, *Tronc de femme*, vers 1509, plume et encre sur fusain, 47,6 x 33,2 cm, Royal Library, Windsor. Reproduction tiré de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN Nadeije et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p.167.



Figure 15. Michel-Ange, *Étude pour Haman*, 1511-1512, sanguine, 40,6 x 20,7 cm, British Museum, Londres. Reproduction tirée de l'ouvrage : CAPMAN, Hugo (2005). *Michelangelo. Drawings : Closer to the Master*, New Haven : Yale University Press, p. 139.

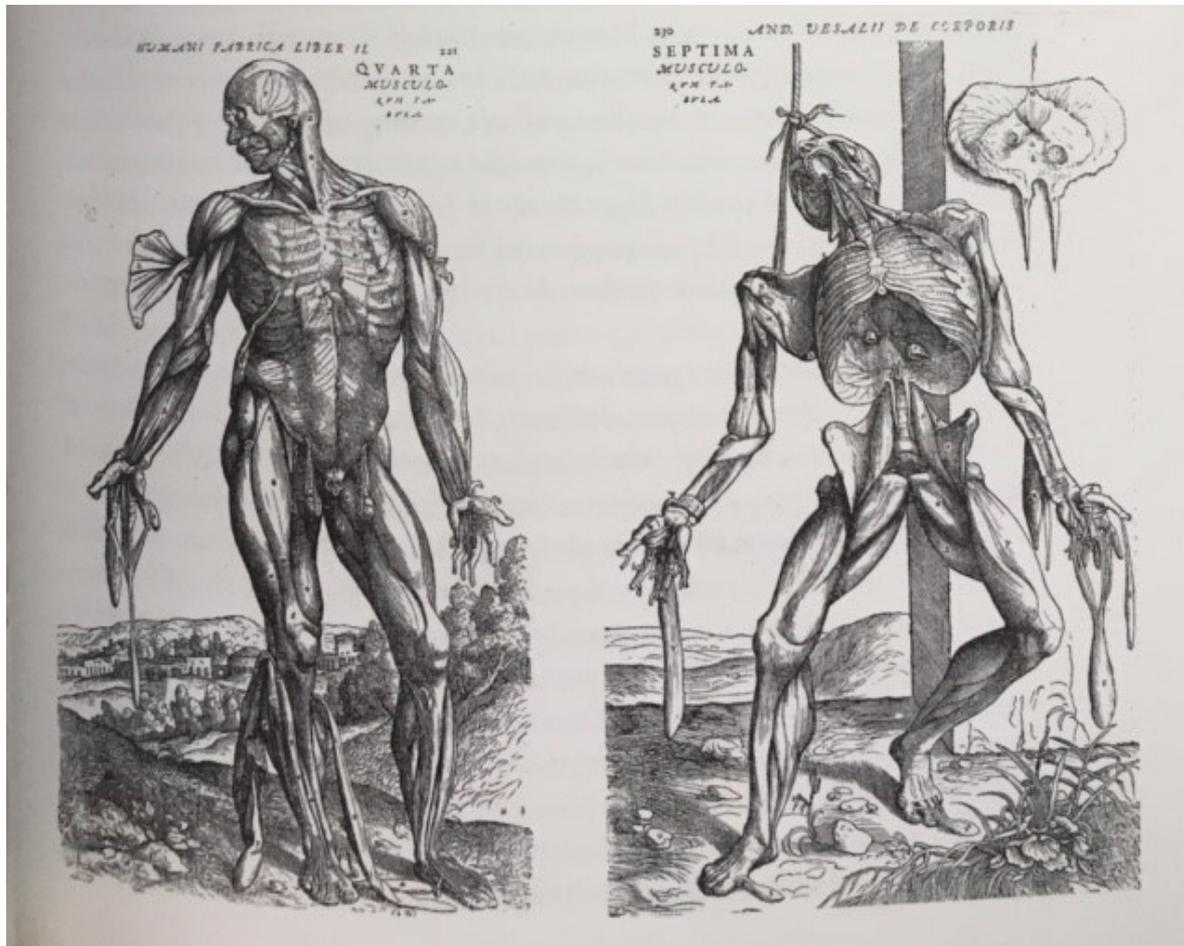


Figure 16. Jan Stefan van Calcar (?), *Troisième planche des muscles* et *Septième planche des muscles*, dans André Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543, Bibliothèque des arts décoratifs, Paris. Reproduction tiré de l'ouvrage :LANEYRIE-DAGEN, Nadeije et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p. 194.



Figure 17. Titien, *Adam et Ève*, 1550, huile sur toile, 240 x 186 cm, Musée du Prado, Madrid. Du site: Musée du Prado. Consulté le 21 avril 2017.



Figure 18. Ruben, *Adam et Ève*, 1628-1629, huile sur toile, 238 x 184,5 cm, Musée du Prado, Madrid. Du site: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Adam_et_%C3%88ve_\(Rubens\)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_004.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Adam_et_%C3%88ve_(Rubens)#/media/File:Peter_Paul_Rubens_004.jpg). Consulté le 21 avril 2017.



Figure 19. Titien, *Diane au bain surprise par Actéon*, 1556-1559, huile sur toile, 55,2 x 66,5 cm, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg. Du site: <https://mythologiediane.wordpress.com/2013/03/19/le-mythe-de-diane-et-acteon/>. Consulté le 12 avril 2017.



Figure 20. Anonyme, *Tombe du Plongeur*, (Parois latérale nord), 480-470 avant J.-C., 215 x 100 x 80 cm, peinture sur tombeMusée archéologique national de Paestum, Paestum. Du site: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fresque_de_la_Tombe_du_Plongeur#/media/File:Paestum_tombeau_plongeur_c1.jpg. Consulté le 12 avril 2017.



Figure 21. Michel-Ange, *Ganymède*, copie d'après l'original maintenant perdu, 1532, crayon, Collection royale, Chateau Windsor. Du site : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel-Ange#/media/File:Andr37.jpg>. Consulté le 12 février 2017.



Figure 22. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, 1637-1639, huile sur toile, 149 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_2135_67286_5978_001.jpg_obj.html&flag=true. Consulté le 12 février 2017.



Figure 23. Anonyme, *Aphrodite de Cnide*, copie de Praxitèle, 400-36 avant J.-C., restaurée par Ippolito Buzzi (1562-1634), marbre, Palais Altemps, Rome. Du site: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cnidus_Aphrodite_Altemps_Inv8619.jpg. Consulté le 12 avril 2017.

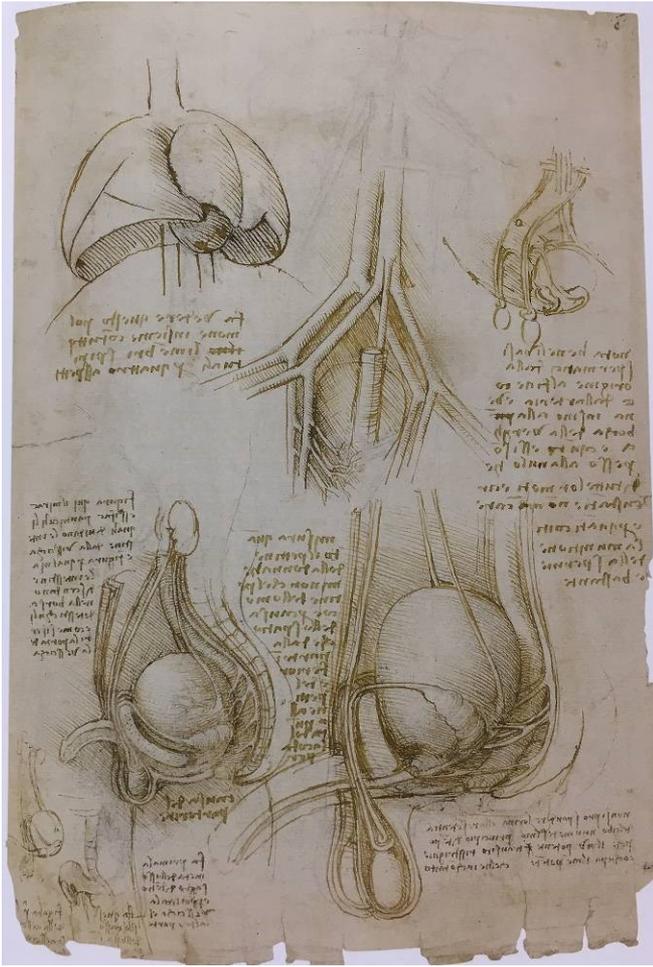


Figure 24. Léonard de Vinci, *Le système genito-urinaire masculin*, v.1508, encre sur fusain, 27,2 x 19,2 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : CLAYTON, Martin, Ron Philo (2012). *Leonardo da Vinci, Anatomist*, London : Royal Collection Publications, p. 200.

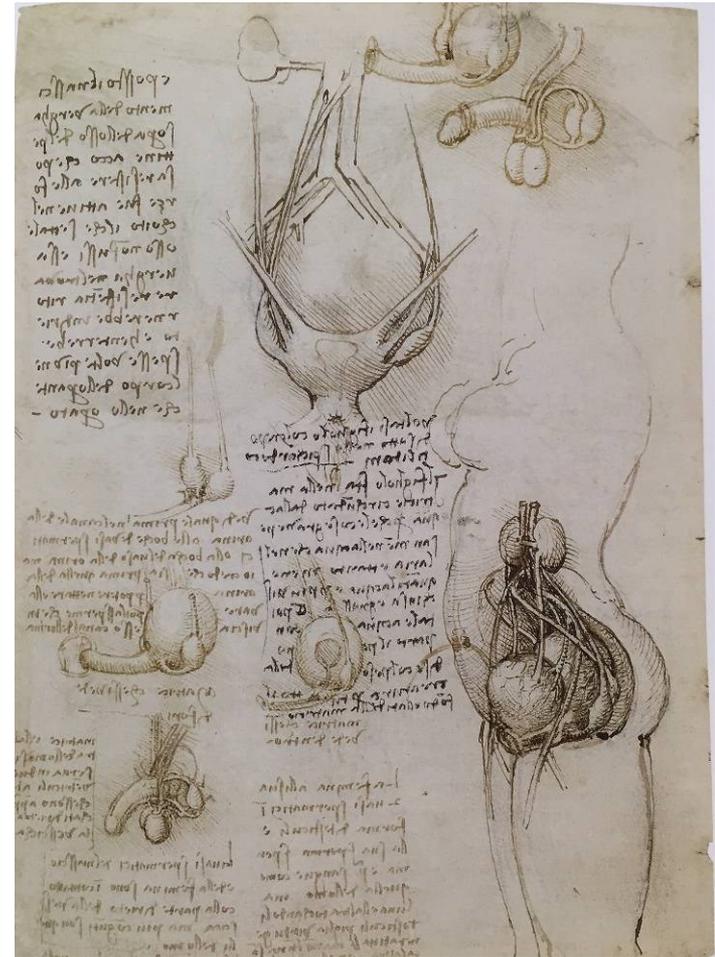


Figure 25. Léonard de Vinci, *Les systèmes reproducteurs masculin et féminin*, v. 1508, encre sur fusain, 19,1 x 13,8 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : CLAYTON, Martin, Ron Philo (2012). *Leonardo da Vinci, Anatomist*, London : Royal Collection Publications, p.134.



Figure 26. Léonard de Vinci, *Les hémisections d'un homme et d'une femme pendant l'acte coïtale*, v. 1490-1492, encre, 27,6 x 20,4 cm. Reproduction tirée de l'ouvrage : Martin Clayton, Ron Philo (2012). *Leonardo da Vinci, Anatomist*, London : Royal Collection Publications, p. 35.



Figure 27. Giovanni Battista Moroni, *Portrait d'Antonio Navagero*, 1565, huile sur toile, 115 x 90 cm, Pinacothèque di Brera, Milan. Du site : <http://pinacotecabrera.org/wp-content/uploads/2015/04/Moroni-Ritratto-di-Antonio-Navagero.jpg>. Consulté le 12 mars 2017.



Figure 28. Michel-Ange, *La Sibylle libyque*, 1512, fresque, Chapelle Sixistine, Vatican. Du site : <http://www.bing.com/images/search?q=sybille+lybique&view=detailv2&&id=85C7840317EA0FA329123022924D6778ECA8C73D&selectedIndex=0&ccid=3pbcbBV9&simid=608044066152252643&thid=OIP.Mde96dc6c157d4eb6069a2284bbf5babb00&ajaxhist=0>. Consulté le 15 février 2017.



Figure 29. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre de Carrare, 516 cm de hauteur, l'Accademia, Florence. Du site: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>. Consulté le 12 avril 2017.



Figure 30. Donatello, *David*, 1460-1469, 159 cm de hauteur, bronze, Musée National du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.47.

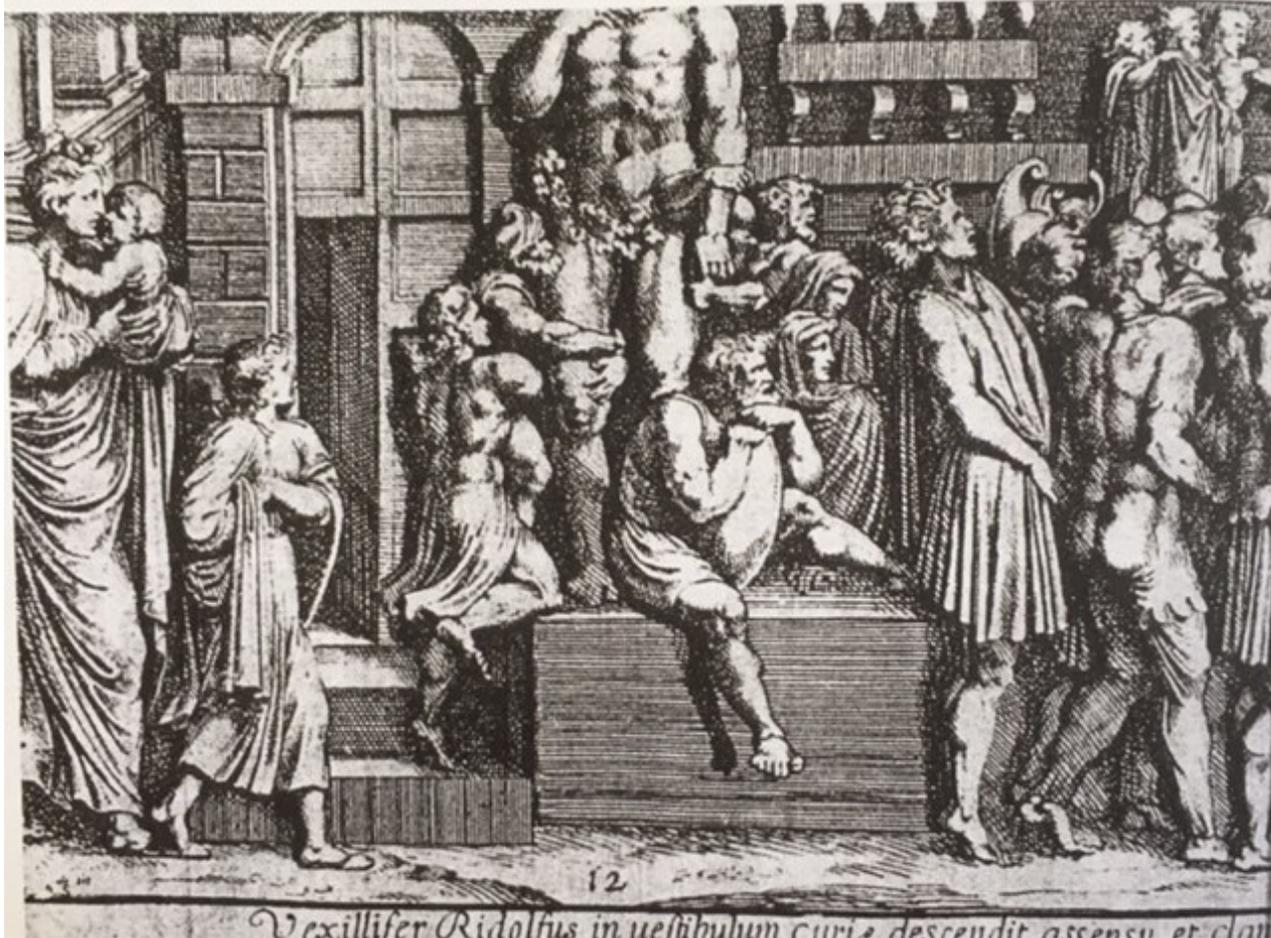


Figure 31. Giovan Iacopo de' Rossi, *Acceptance speech of the Gonfaloniere Giovambattista Ridolfi from the Ringhiera of the Palazzo della Signoria in 1512*, vers 1690, gravure, Collection de la Reine. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 54.



Figure 32. Lorenzo and Vittorio Ghiberti, *Adam* (porte sud), vers 1453-1463/64, bronze, San Giovanni, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 85.



Figure 33. Titien, *Bacchanales des Andriens*, 1523-1525, huile sur toile, 175 x 192,9 cm Musée du Prado, Madrid. Du site : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-regardeurs/bacchanale-des-andriens-de-titien>. Consulté le 4 juin 2017



Figure 34. Anonyme, *Hermaphrodite endormi*, IIe siècle, d'après un original créé vers 150 avant J.-C., marbre grec, 169 x 89 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/hermaphrodite-endormi>. Consulté le 12 février 2015.



Figure 35. Michel-Ange, *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur, Musée national du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : MOREL, Philippe (2010). « Le *Bacchus* de Michel-Ange: de l'ivresse à la contemplation divine », *Academia*, Vol. 11, p. 51-73, p. 72.



Figure 36. Anonyme, *Bacchus ivre avec bacchantes*, relief d'un sarcophage Musées et Galeries du Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage: NAGEL Alexandre (2000) *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge, Cambridge University Press. p.87.

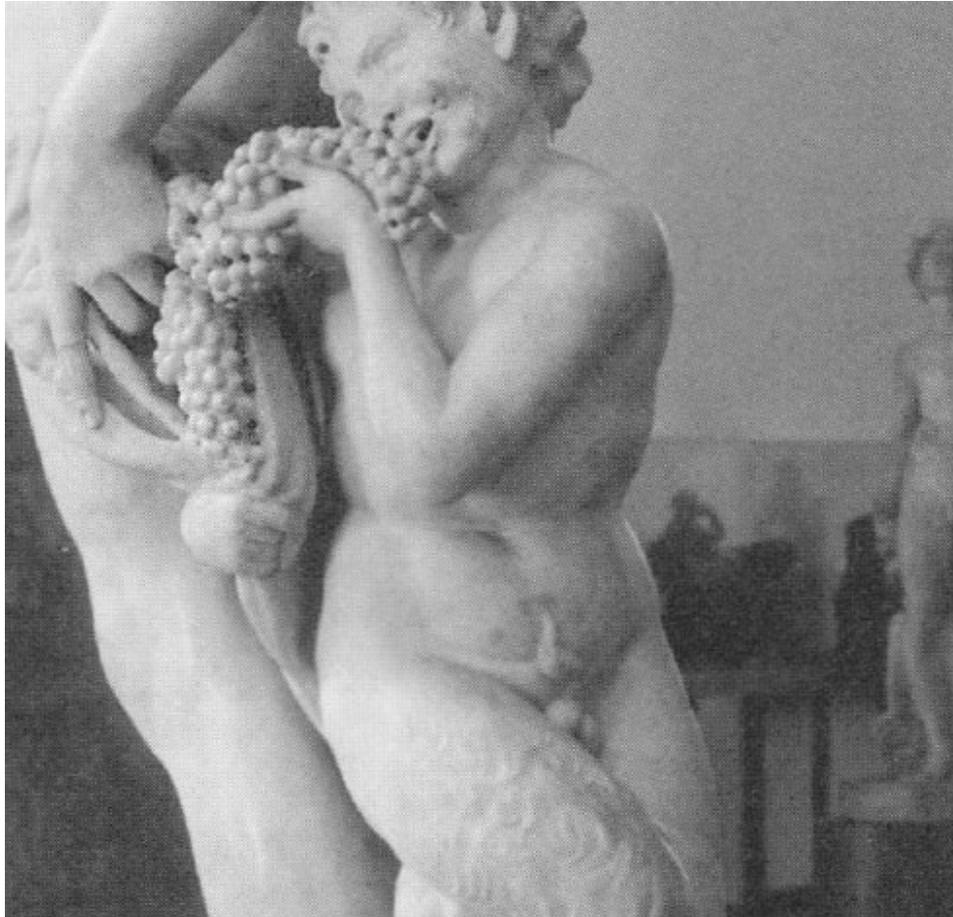


Figure 37. Michel-Ange, Détail du *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur, Musée national du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : FREEDMAN, Luba (2003). « Michelangelo's Reflections on *Bacchus* » *Artibus et Historiae*, Vol. 24, No. 47, p. 121-135, p. 131.



Figure 38. Michel-Ange, Détail du *Bacchus*, 1496-1497, marbre de Carrare, 203 cm de hauteur. Musée national du Bargello, Florence. Du site : <http://www.metmuseum.com>. Consulté le 10 novembre 2016.



Figure 39. Maarten van Heemskerck, *Dessin du jardin de la Villa Galli*, 1530, Staatliche Museum, Berlin, Allemagne. Du site : <https://www.studyblue.com/notes/n/final-images/deck/2889112>. Consulté le 11 avril 2017.

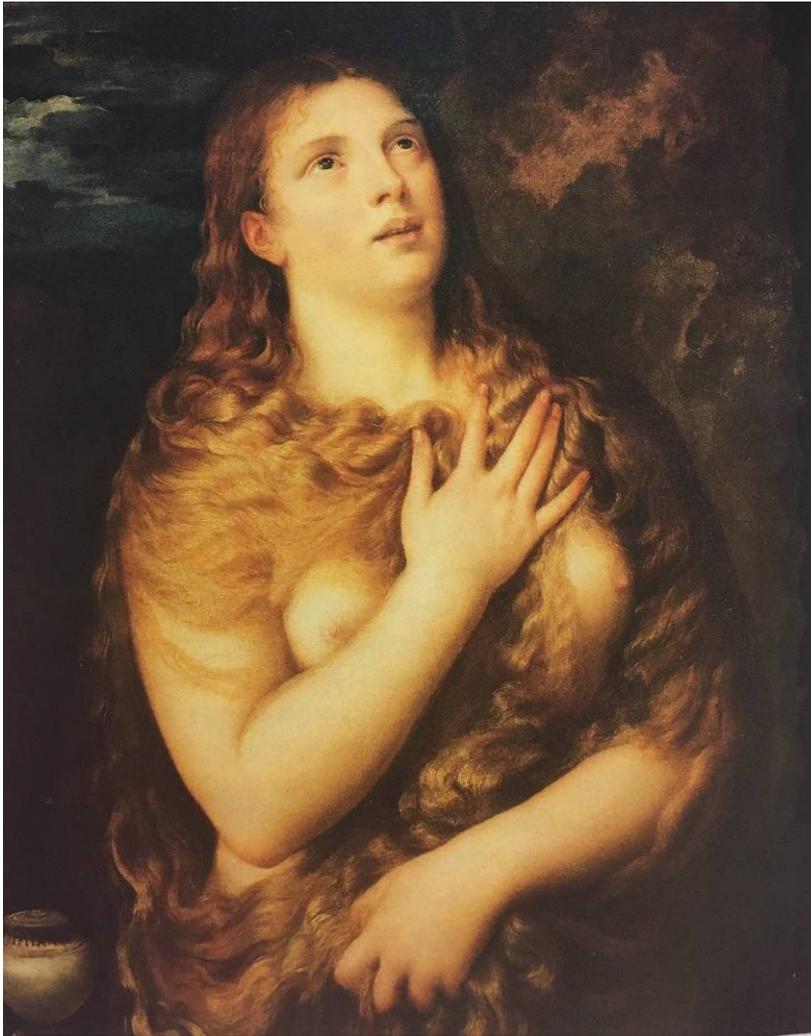


Figure 40. Titien, *Marie-Madeleine*, 1535, huile sur toile, Palazzo Pitti, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, et coll. (2006). *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, p. 146.



Figure 41. Andrea Mantegna, *Le Martyre de saint Sébastien*, 1480, huile sur toile, 255 × 140 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-sebastien-0>. Consulté le 25 mars 2017.

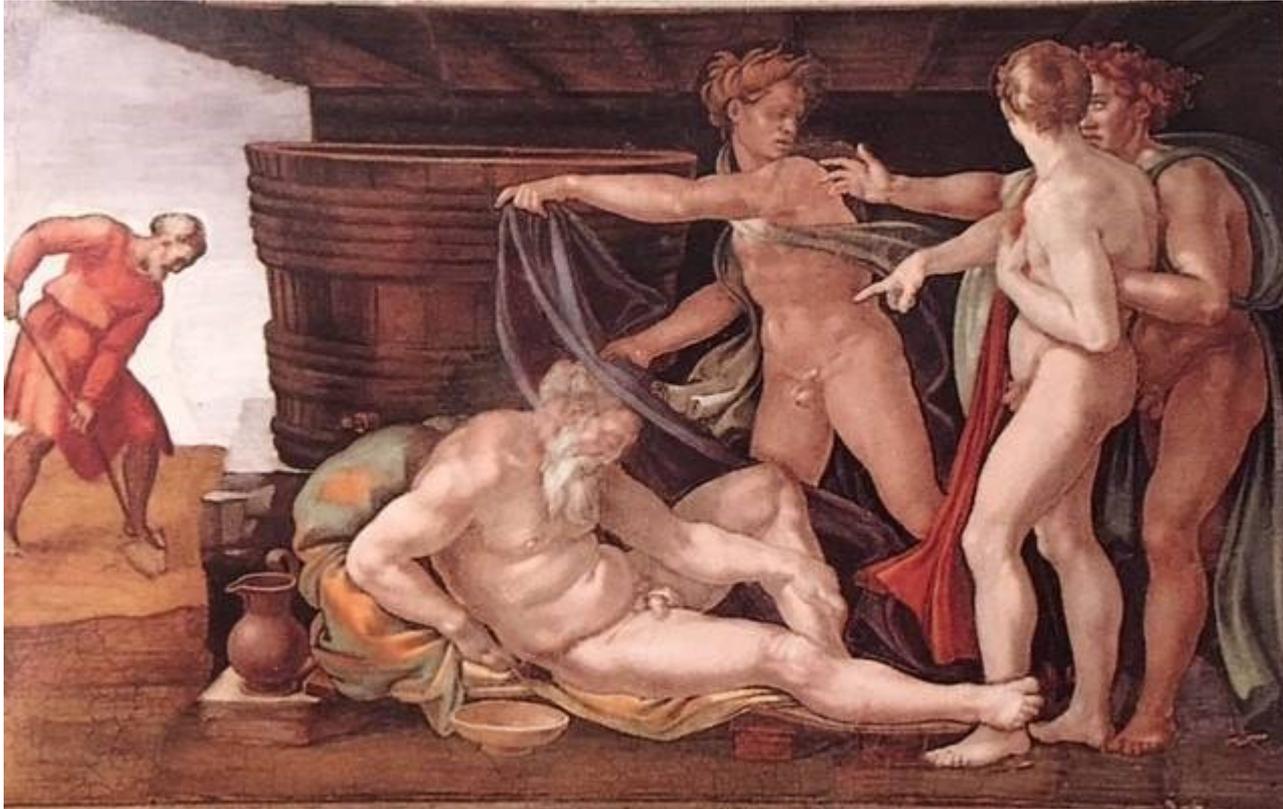


Figure 42. Michel-Ange, *Ivresse de Noé*, 1508-1512, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage: DE VECCHI, Pierluigi (1996). Michel-Ange. La Chapelle Sixtine, traduit de l'italien par Paul Alexandre, Paris: Citadelles & Mazenod, p. 106.



Figure 43. Cimabue. *La Vierge à l'Enfant en majesté entourés de six anges*. v. 1280, tempera sur bois. 427 x 280cm. Musée du Louvre, Paris. Du site :

http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Cimabue_Vierge_%C3%A0_l'Enfant_en_majest%C3%A9_entour%C3%A9s_de_six_anges/1312206. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 44. Giotto di Bondone, *La Vierge d'Ognissanti*, 1300-1303, tempera sur bois, 325 x 204cm, Galerie des Offices, Florence. Du site :

<http://www.encyclopedie.bseditions.fr/article.php?pArticleId=166&pChapitreId=30789&pSousChapitreId=30793&pArticleLib=La+Maest%E0+ou+Madone+Ognissanti+%5BGiotto+di+Bondone-%3EGiotto+di+Bondone%5D>. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 45. Bartolomeo di Giovanni, *Vierge à l'Enfant*, vers 1490, huile sur toile, 93,3 x 49,5 cm, Sotheby Parke Bernet, New-York. Du site : <http://www.ranker.com/list/paintings-of-people-touching-baby-jesus-penis/kellen-perry>. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 46. Véronèse, *Présentation de la famille Cuccini à la Vierge*, 1571, huile sur toile, 167 x 416 cm, Gemäldegalerie, Dresde. Du site : <https://veroneseoulatheatralite.wordpress.com/tag/venise/>. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 47. Andrea Verrocchio, *Vierge à l'Enfant*, 1470, huile sur toile, 84,5 x 64cm, Städelches Kunstinstitut, Francfort. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.60.

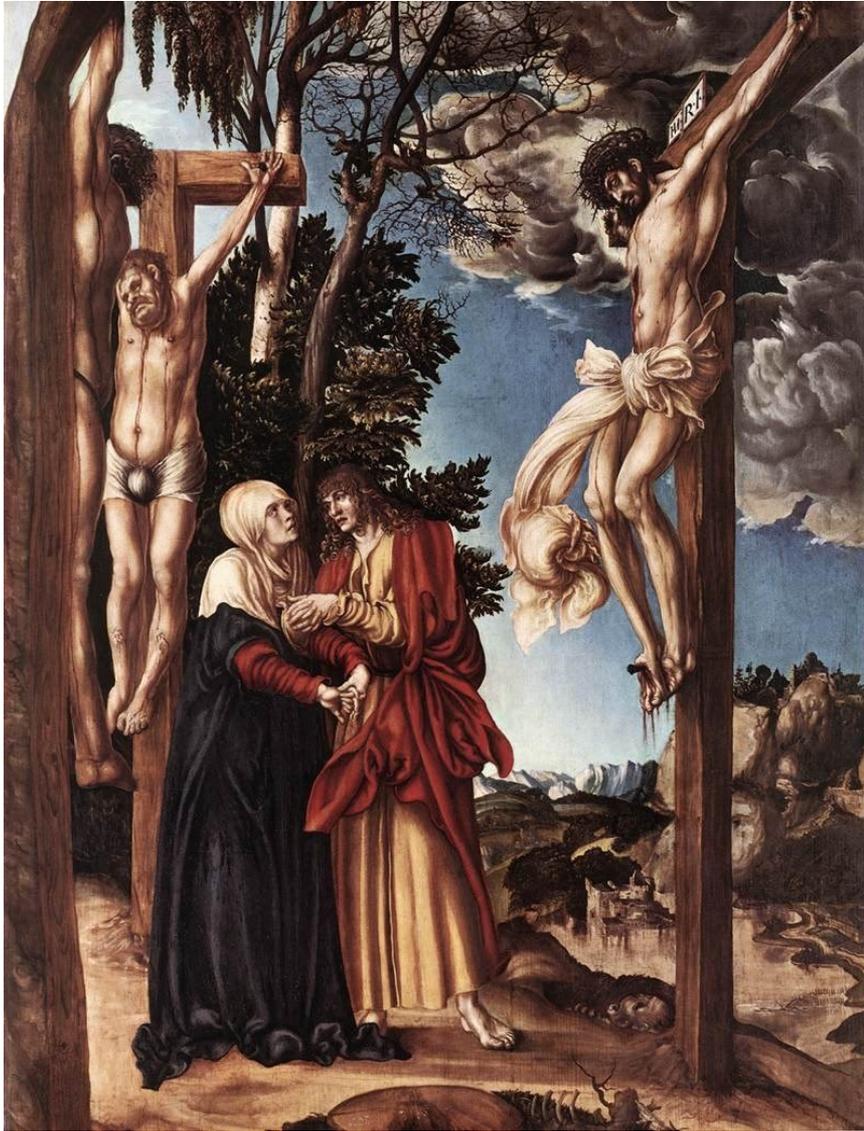


Figure 48. Lucas Cranach, *Crucifixion*, 1503, huile sur toile, 138 x 99 cm, Alte Pinakothek, Munich. Du site : <http://www.artbible.info/art/large/521.html>. Consulté le 25 mars 2017.

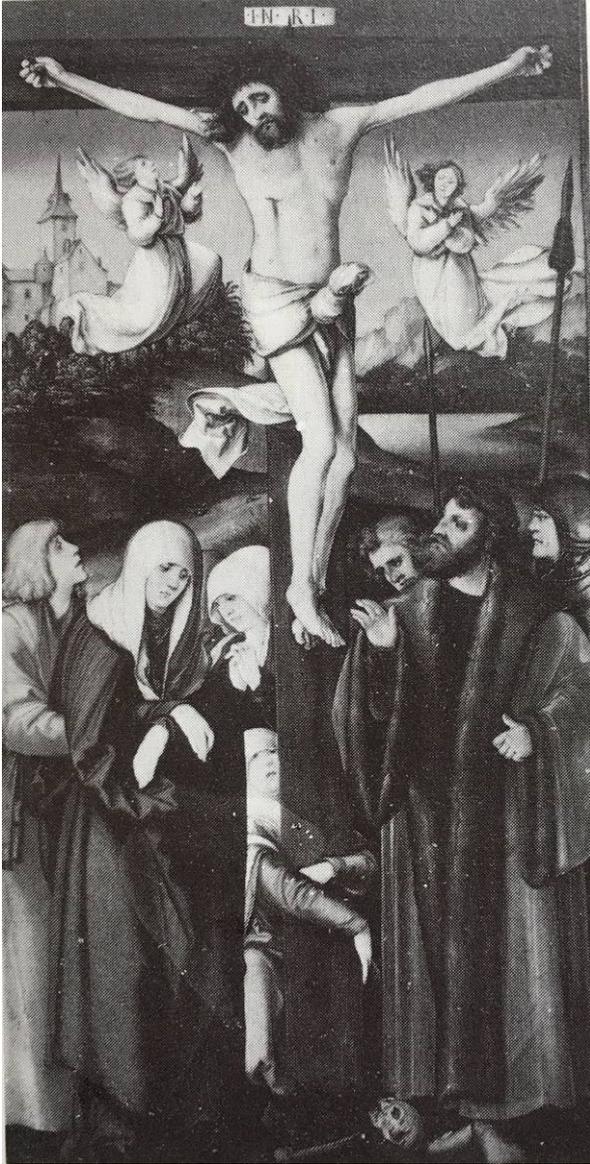


Figure 49. Hans Schäufelein, *Crucifixion*, 1515, huile sur toile, 75 x 36,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.225.



Figure 50. Maarten van Heemskerck, *Homme de Douleurs*, 1525-1530, huile sur toile, 77,5 x 54,6cm, South Carolina, Bob Jones University Collection, Greenville. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.225.



Figure 51. Maarten van Heemskerck, *Homme de Douleurs*, 1532, huile sur toile, 90 x 65cm, Museum voor Schone Kunsten, Gand. Du site : <https://www.wikiart.org/fr/maarten-van-heemskerck/christ-de-douleur-1532>. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 52. Giovanni Bellini, *Pietà*, 1505, huile sur toile, 65 x 87 cm, Académie de Venise, Venise. Du site : <http://www.artbible.info/art/large/461.html>. Consulté le 4 juin 2017.



Figure 53. Henri Bellechose, *Retable de Saint-Denis*, 1415-1416, huile sur toile, 162 x 211 cm, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-retable-de-saint-denis>. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 54. Michel-Ange, *Christ Rédempteur*, 1514-1520, marbre, 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Du site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_de_la_Minerve. Consulté le 25 mars 2017.



Figure 55. Michel-Ange, *Christ Rédempteur* (sans voile, date indéterminée), 1514-1520, marbre. 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage : STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard, p.38.

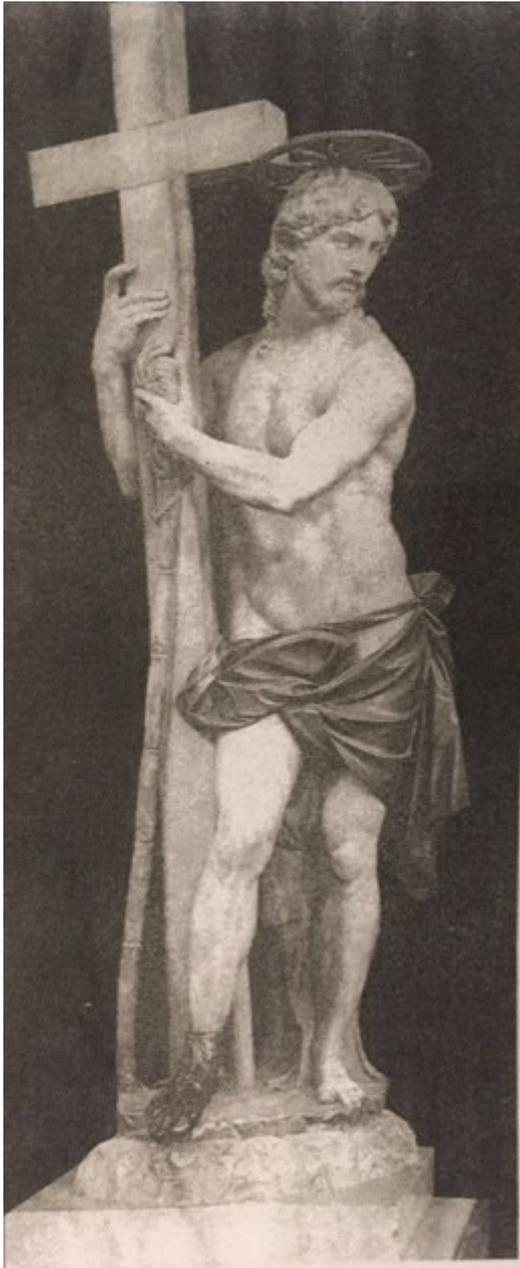


Figure 56. Michel-Ange, *Christ Rédempteur* (avec l'auréole et la chaussette de la période baroque), 1514-1520, marbre. 205 cm de hauteur, basilique Santa Maria sopra Minerva, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage : WALLACE, William E. (1997) « Michelangelo's Risen Christ », *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 28, No. 4, Winter, p. 1251-1280, p.1253.



Figure 57. Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 9.

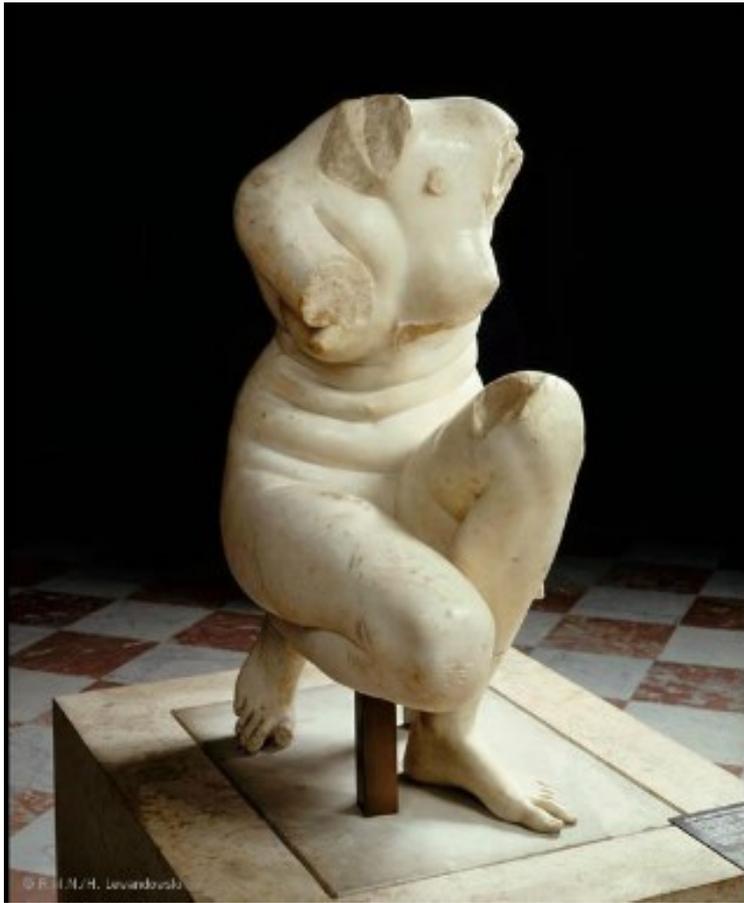


Figure 58. Anonyme, *Vénus accroupie*, III^e siècle av. J.-C., marbre, 96 cm de hauteur, Musée du Louvre, Paris. Du site : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/aphrodite-accroupie>. Consulté le 8 avril 2017.



Figure 59. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 23.



Figure 60. Michel-Ange, *Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.



Figure 61. Michel-Ange, Détail d'*Adam et Ève expulsés du Paradis*, 1510, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : GOLDSHEIDER, Ludwig (2003). *Michel-Ange : peinture, sculpture, architecture : édition complète*, Paris : Phaidon, p.19.



Figure 62. Michel-Ange, *Détail du Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.9.

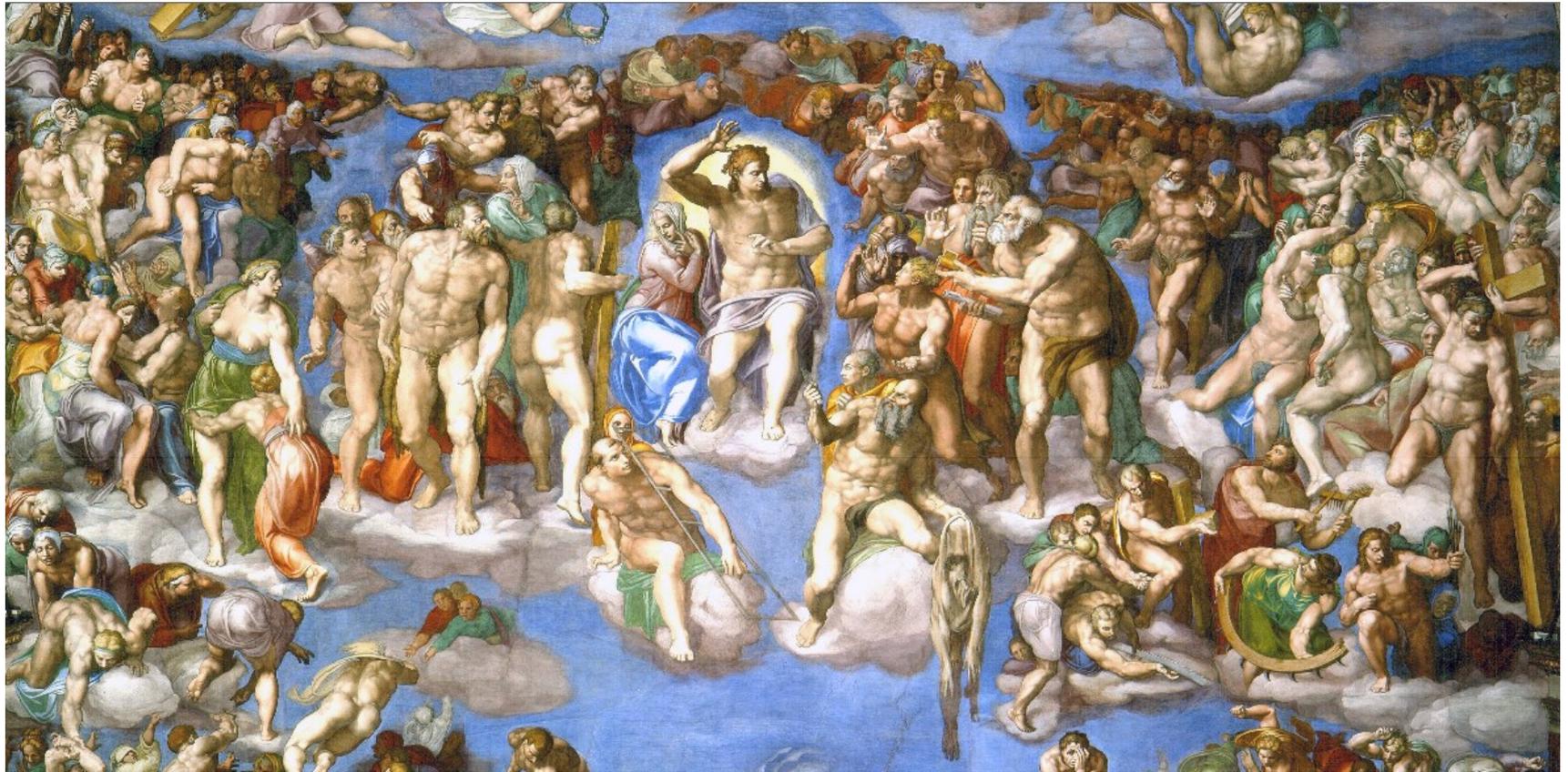


Figure 63. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.9.



Figure 64. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.91.

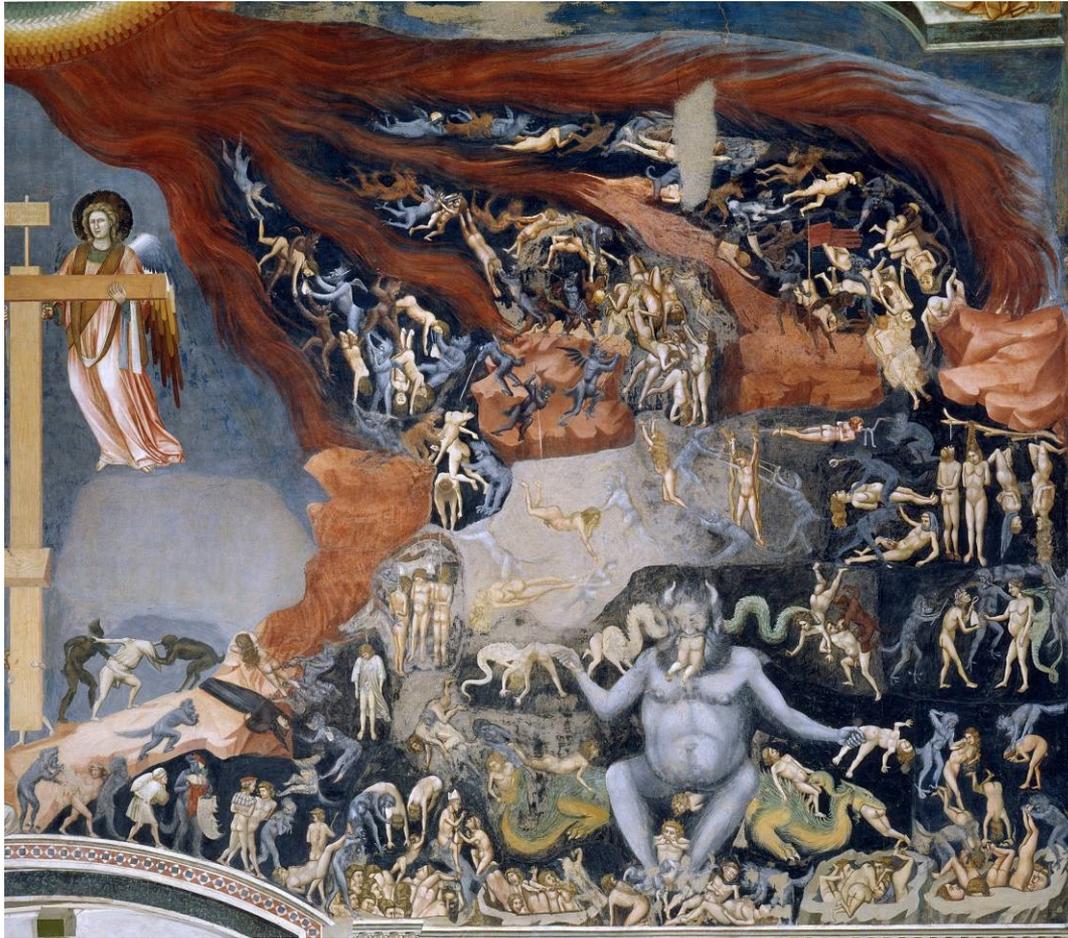


Figure 65. Giotto di Bondone, Détail du *Jugement dernier*, vers 1305, fresque, Chapelle de l'Arena, Padoue. Du Site : <http://www.romantisme-noir.net/1415/le-jugement-dernier-giotto-di-bondone/>. Consulté le 10 avril 2017.

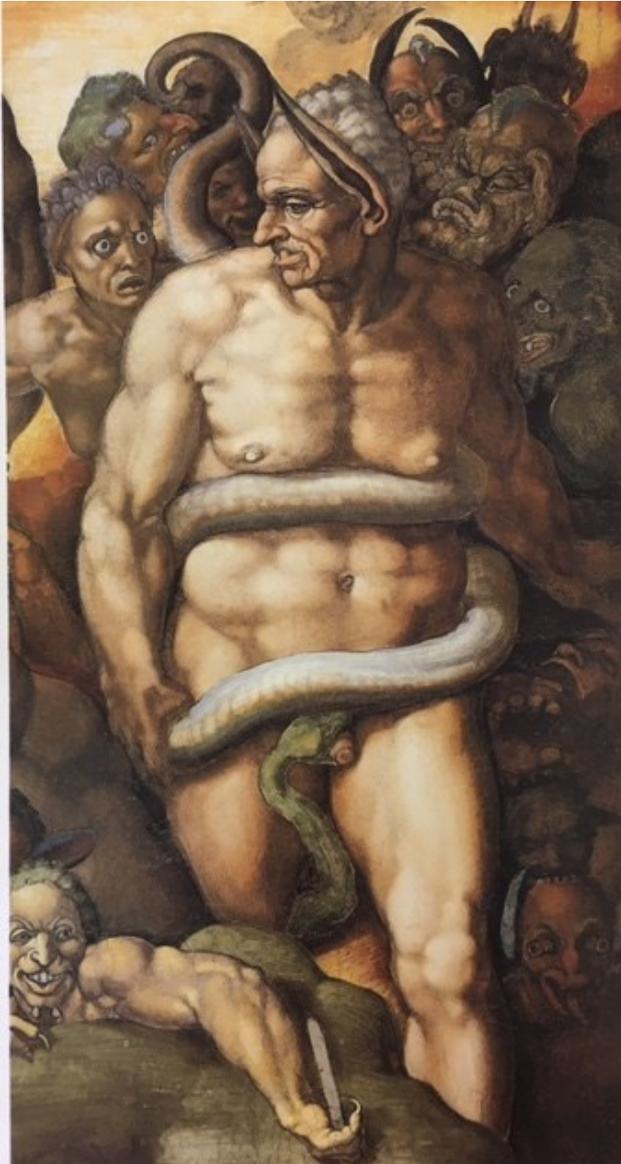


Figure 66. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.92.



Figure 67. Giulio Bonasone, *Jugement dernier*, avant 1564, gravure, 58 x 44,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York. Du site : <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/679279> . Consulté le 10 avril 2017.



Figure 68. Giulio Bonasone, Détail du *Jugement dernier*, 1564, gravure, 58 x 44,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York. Du site : Consulté le 10 avril 2017.

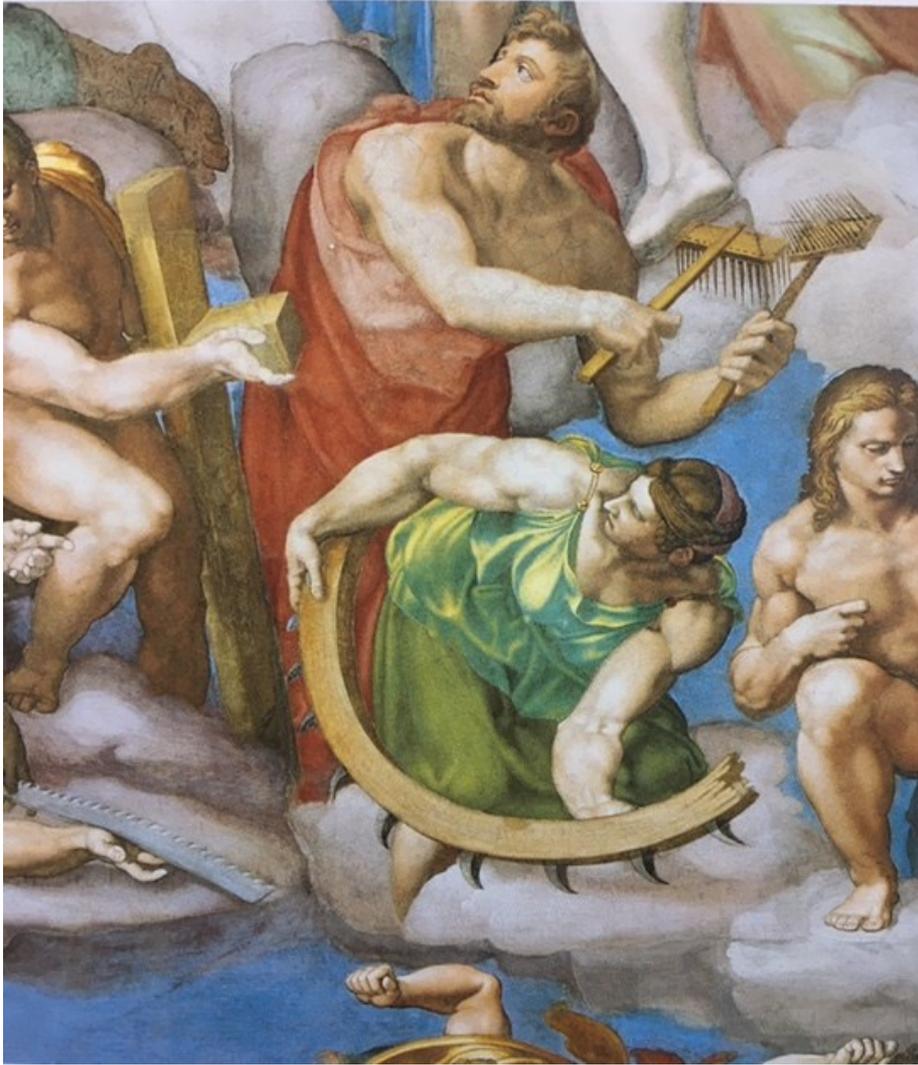


Figure 69. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p. 85.



Figure 70. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.91.



Figure 71. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PATRIDGE, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.57.



Figure 72. Michel-Ange, Détail du *Jugement dernier*, 1536-1541, fresque, 1370 x 1220 cm, Chapelle Sixtine, Vatican. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, Loren, Fabrizio Mancinelli, Gianluigi Colalucci (1997). *Le Jugement dernier : le chef-d'œuvre restauré de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine*, Paris : R. Laffont, p.73.

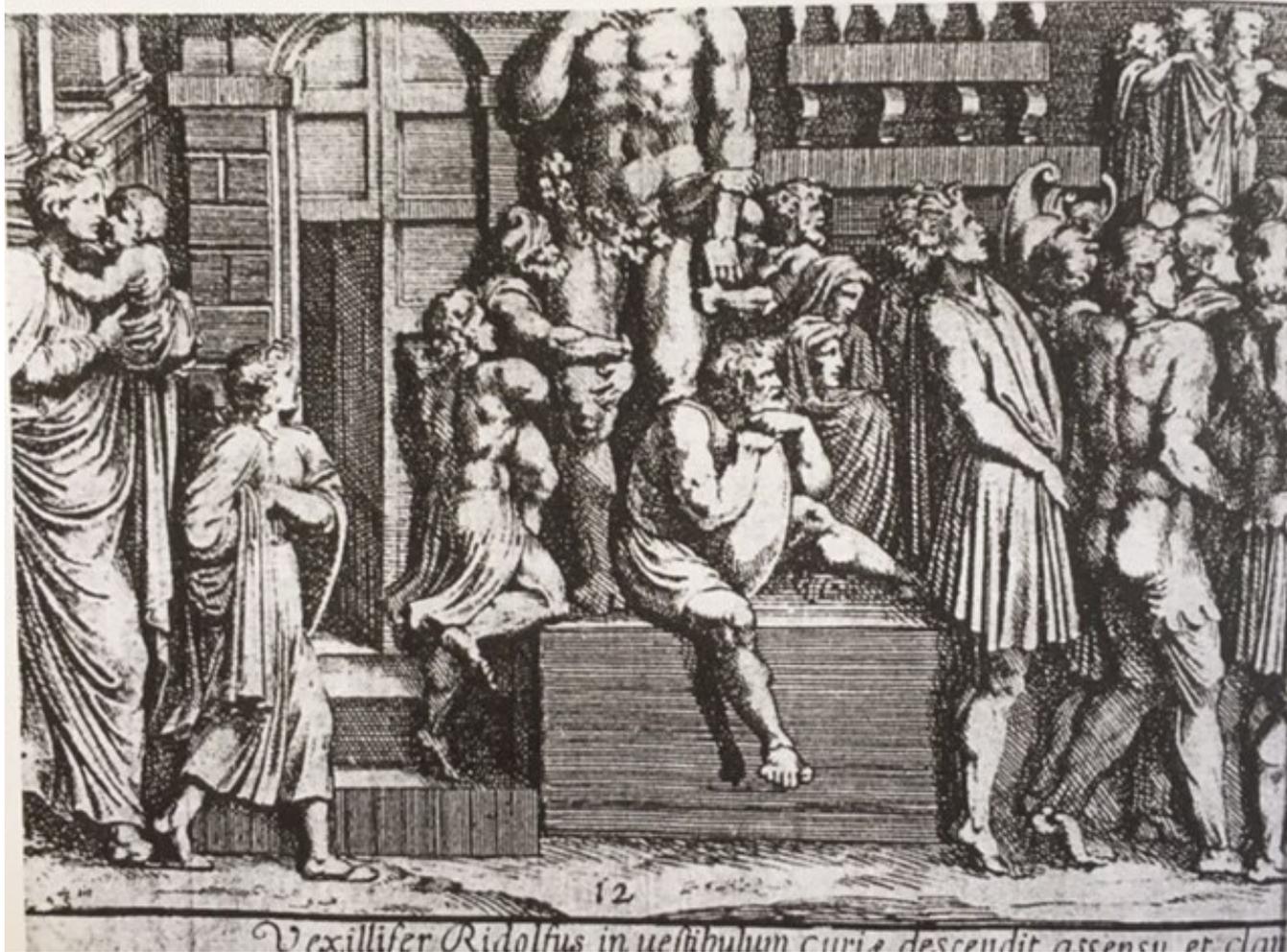


Figure. 73 Giovan Iacopo de' Rossi, *Acceptance speech of the Gonfaloniere Giovambattista Ridolfi from the Ringhiera of the Palazzo della Signoria in 1512*, vers 1690, gravure, Collection de la Reine. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 54.



Figure 74. Donatello, *David*, 1460-1469, 159 cm de hauteur, bronze, Musée National du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.47.

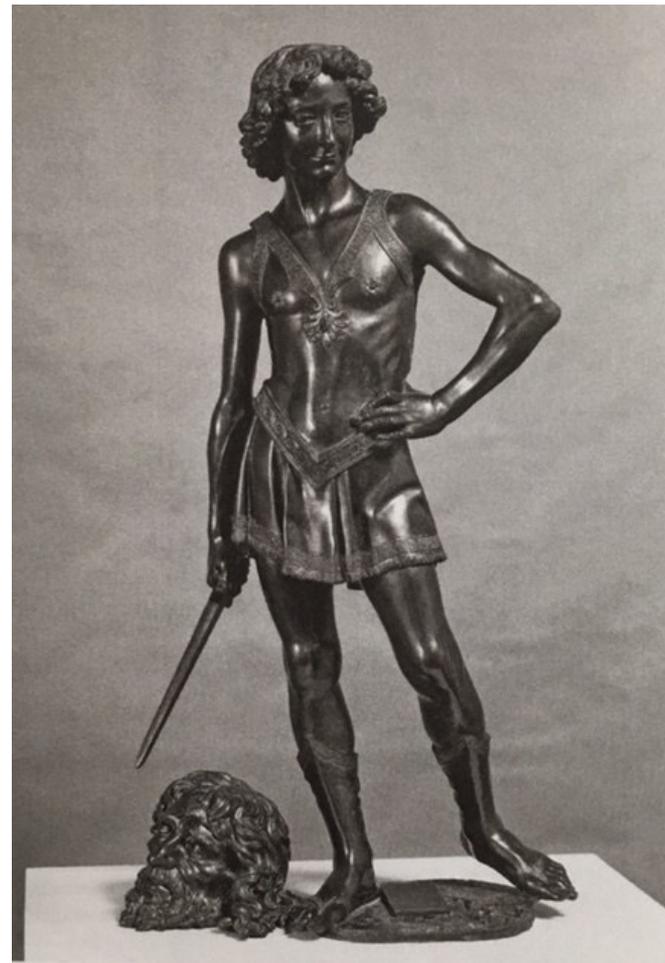


Figure 75. Verrocchio, *David*, 1463-1465, 125 cm, bronze, Musée National du Bargello, Florence. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.48.



Figure 76. Maître de Saint John, *David*, fin XVe siècle-début XVIe siècle, 50 cm, terre cuite, Galerie Nationale d'art, Washington. Reproduction tirée de l'ouvrage : PAOLETTI, John (2015). *Michelangelo's David. Florentine History and Civic Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, p.79.



Figure 77. Michel-Ange, *David*, 1501-1504, marbre, 516 cm de hauteur, l'Accademia, Florence. Du site: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-david/>. Consulté le 12 avril 2017.



Figure 78. Anonyme, *Le Christ rédempteur de Michel-Ange*, gravure sur bois, 1588, dans Flaminio Primo da Colle, *Le cose maravigliose...di Roma*, Rome. Reproduction tirée de l'ouvrage: STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Éditions Gallimard.p.39.

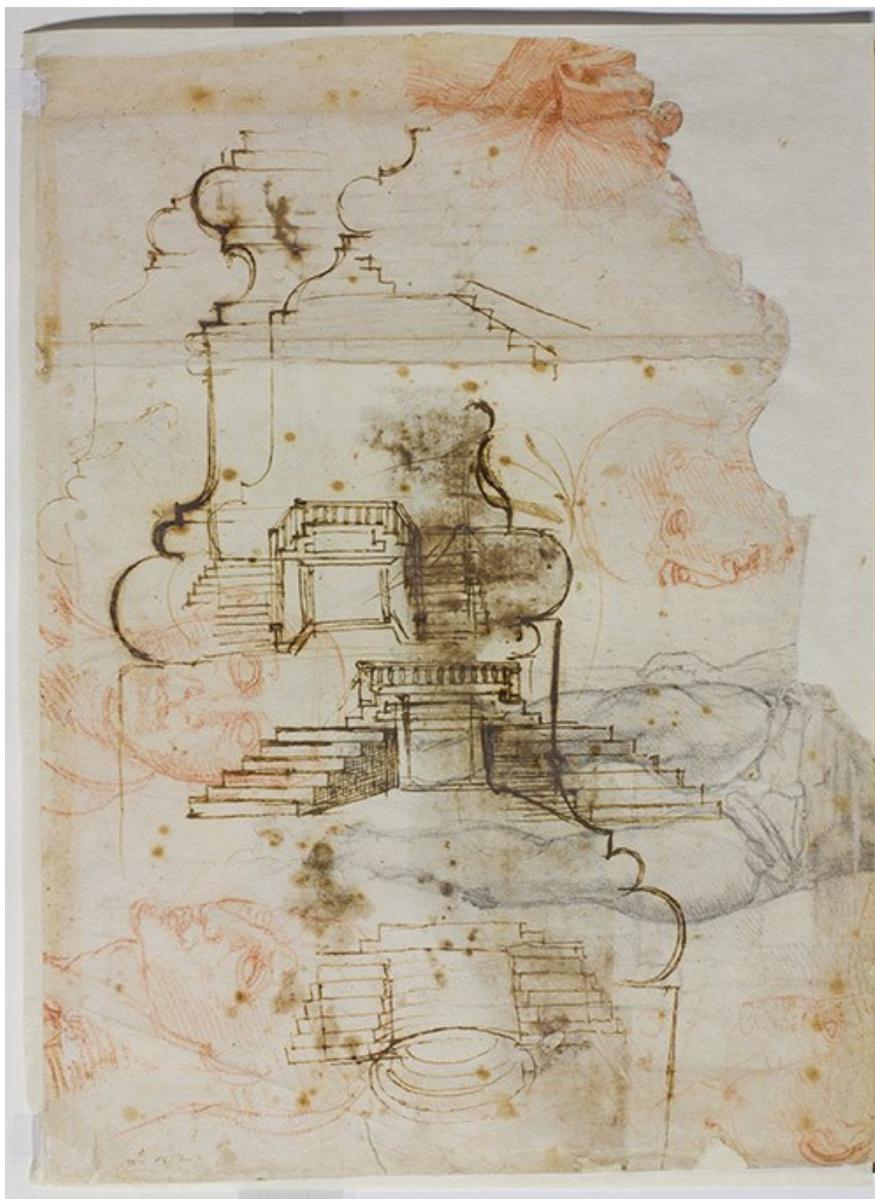


Figure 79. Michel-Ange, *Études variées pour la Cage d'escalier de la Bibliothèque de San Lorenzo, Bases de colonnes et Figures*, vers 1525, plume et encre sur sanguine et craie, 39,6 x 28 cm, Casa Buonarroti, Florence. Du site: <http://www.michelangelo.com/searching-for-perfection>. Consulté le 12 avril 2017.

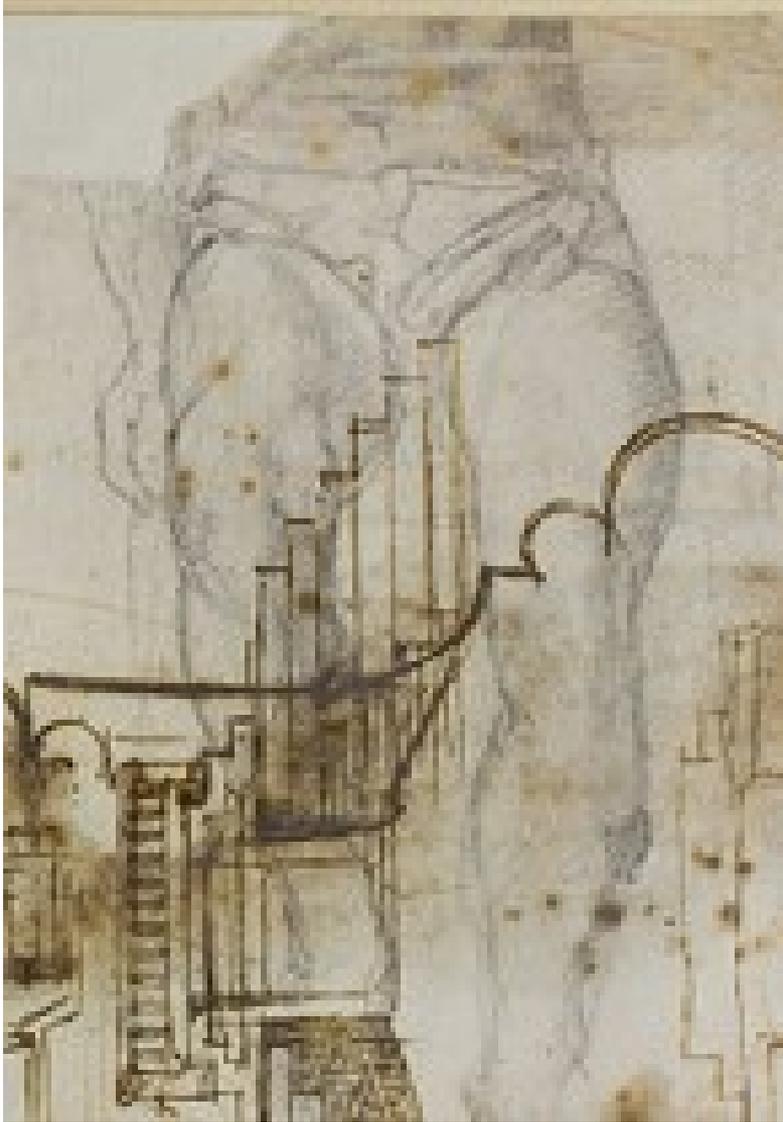


Figure 80. Michel-Ange, *Détail des Études variées pour la Cage d'escalier de la Bibliothèque de San Lorenzo, Bases de colonnes et Figures*, vers 1525, plume et encre sur sanguine et craie, 39,6 x 28 cm, Casa Buonarroti, Florence. Du site: <http://www.michelangeloago.com/searching-for-perfection>. Consulté le 12 avril 2017.



Figure 81. Sous-vêtement à l'image du sexe du *David* de Michel-Ange. Du site: http://commentseruiner.com/11053-thickbox_default/le-boxer-a-imprime-david-michel-angelo.jpg. Consulté le 12 avril 2017.