quelques remarques sur la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange

« La masculine, le féminin / Corriger la nature »

'The Masculine – the Feminine, Correcting Nature's Remarks on the Androgynous Figure in Leonardo da Vinci and Michael Angelo

Frédérique Villemur

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/188>

DOI : 10.4000/imagesrevues.188

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Frédérique Villemur, « « La masculine, le féminin / Corriger la nature » », *Images Re-vues* [En ligne], 3 | 2006, document 4, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/188> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.188>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

---

quelques remarques sur la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange

« La masculine, le féminin / Corriger la nature »

*'The Masculine – the Feminine, Correcting Nature'some Remarks on the
Androgynous Figure in Leonardo da Vinci and Michael Angelo*

Frédérique Villemur

- ¹ Relevant au pied de la lettre un *lapsus calami* de Louise Déry qui l'invitait à participer à la publication qu'elle dirigeait de *Lectures obliques*¹, et curieux de cette altération dans l'ordre des mots, Daniel Arasse a consacré un article à un sujet qu'il a évoqué à maintes reprises mais de façon oblique sans y consacrer d'étude à part entière : l'échange du masculin et du féminin. « Prenant les choses par le petit bout de la lorgnette »², écrit-il, il s'intéresse dans cet article à « l'imagerie érotique » de trois Léonard de Vinci, *L'Ange de l'Annonciation* (fig. 1), *Le Saint Jean-Baptiste* (fig. 2) et *L'Ange incarné* (fig. 3), et relève au passage sans y consacrer de plus ample développement, l'antagonisme avec Michel-Ange³. Nous ne

retiendrons ici que quelques aspects de l'antagonisme entre Léonard et Michel-Ange⁴. A travers la notion de *figurabilité* pour reprendre un concept cher à Louis Marin et repris par Daniel Arasse⁵, nous interrogeons ce que nos contemporains désignent par un certain « trouble des genres »⁶. Sous l'égide du concept de genre, nous examinons quelques-uns des modes selon lesquels l'œuvre artistique est structurée à travers la

problématique de la différence des sexes et l'antagonisme des genres. On ne s'intéresse pas pour autant à « une histoire de l'art homosexuelle », à une approche déterminée par l'identité sexuelle censée s'exprimer à travers l'œuvre, ni à l'approche *queer* qui ne tient pas assez compte de l'historicité de la construction culturelle de la différence des sexes⁷. En quoi la figure androgyne⁸ s'accorde à un idéal de beauté conjuguant les genres autant qu'elle révèle une parfaite connaissance des différences sexuées qu'elle vise à déstabiliser ? On se posera donc moins la question de l'énigme du sexe de certaines figures que celle de la neutralisation, voire de l'altération des genres à travers l'enjeu formel de la production artistique de Léonard de Vinci (1452-1519) et de Michel-Ange (1475-1564). Plus précisément, comment l'indéfini et le *non finito* travaillent-ils le masculin et le féminin dans des arts aussi distincts et rivaux que la peinture et la sculpture ? Aussi bien Léonard, de 1472 à 1515, que Michel-Ange dans les années 1490, puis vers 1540, s'intéressent aux études anatomiques par la dissection et la maîtrise du dessin. « Corriger la nature » : dans leurs enjeux stylistiques, leur création artistique dévoile un *en-gendering*, un processus où les genres eux-mêmes sont au travail dans l'œuvre.

Léonard de Vinci : de l'indéfini aux confins des formes.

Fig. 1

Léonard de Vinci, *Feuille d'études avec l'Ange de l'Annonciation*, c. 1505, plume et sépia sur papier gris, 21 x 28,3 cm, Windsor Castle, Royal Library.
<http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/exhibition.asp?exhibition=WCTreasures>

Fig. 2

Léonard de Vinci, *Saint Jean Baptiste*, 1508-1513, huile sur bois, 69 x 57 cm, Paris, musée du Louvre.
<http://www.louvre.fr>

Fig. 3

Léonard de Vinci, *L'Ange incarné*, vers 1513-1514, fusain sur papier bleu, collection particulière.

- 2 La genèse des formes intéresse le geste graphique de Léonard, geste qui vise une réalité en puissance observable, en même temps qu'il explore progressivement l'idée de l'artiste. A travers l'étude anatomique et le *componimento inculto*, l'esquisse informe, Léonard de Vinci est à la recherche de l'origine des corps et des phénomènes de formation. Privilégiant la liberté du trait, brouillant les frontières, estompant les contours, le dessin fait émerger dans un effet de relief la figure comme vivante. Néanmoins le « trouble des genres » s'affirme tout particulièrement dans le *sfumato*. Si dans le *Saint Jean-Baptiste* (1508-1513, fig. 2) la négation de tout contexte narratif s'affirme par un fond obscur qui n'ouvre aucune perspective, cette indétermination même accentue la présence de la figure dans l'espace de la représentation qui avec le *sfumato* fait « surgir la figure en avant du champ » écrit Daniel Arasse⁹, et lui octroie une qualité dévotionnelle qui confine au rapt amoureux. Ravissement du regard que Michelet, en son temps, avait perçu comme une interpellation : « Bacchus, Saint Jean et la Joconde dirigent leurs regards vers vous ; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. [...] Maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi ? Cette toile m'attire, m'appelle, m'envahit, m'absorbe ; je vais à elle malgré moi, comme l'oiseau va au serpent »¹⁰. D'où vient ce qu'il faut bien appeler un *innamoramento* dans l'entrecroisement des regards entre la figure peinte et son destinataire ? Et pourquoi ce trouble joue-t-il sur une confusion des genres ?
- 3 En faisant disparaître la ligne dans le *sfumato* et en recouvrant la couleur des jeux du *chiaroscuro*, Léonard en vient à estomper la différence des sexes. L'enfumage des contours adoucit et dévirilise les traits du saint Jean-Baptiste imberbe. Avec paradoxe, le travail sur la lumière et l'ombre voilant les couleurs et les lignes aboutit à un effet de relief où la différence des sexes s'évanouit dans l'épiphanie d'une pure forme brillante¹¹. Léonard annule cette différence alors même qu'il accentue le mode d'apparition de la figure. Comment faire surgir un corps depuis l'effacement de ses limites pour le mettre en mouvement dans son rapport à l'espace ? Retrait et mise en avant, déplacement vers le hors-cadre sont les modalités du paraître dans le champ du révélé. Si le bras est rabattu parallèlement au plan de l'image, le reste du corps est pris à un mouvement spiralé qui porte saint Jean-Baptiste vers le spectateur. Il surgit ainsi à mi-corps (le sexe non représenté), la chevelure, la peau de bête et la croix immergées dans l'ombre, l'index pointé vers le hors-cadre. Tout ceci entretient l'oscillation d'un doute à l'endroit de l'identité de son corps — ni enfant ni homme, laissant voir une beauté dont la grâce joue avec l'adoucissement des formes. Venant à la lumière nimbé de ténèbres, surgissant sur une nuit à la profondeur imperceptible et donc dégagé de toute narration, saint Jean-Baptiste prend valeur d'un *Fiat Lux*. Il est le Précurseur, celui qui est venu pour rendre témoignage. « Il n'était pas lumière, mais avait à rendre témoignage à la lumière » précise l'évangile, il indique que « la lumière luit dans les ténèbres et [que] les ténèbres ne l'ont pas saisie »¹². Le saint est ainsi pris à un jeu d'ombre et de lumière que Léonard conçoit en un processus dynamique et continu d'opposés : « Le corps lumineux semblera d'autant plus brillant qu'il est environné d'une ombre plus profonde »¹³ ou encore : « Le premier degré de l'ombre, ce sont les ténèbres, et le dernier la lumière »¹⁴. Le fond originaire sur lequel saint Jean-Baptiste se distingue, reconduit ici la fascination perçue par Léonard au seuil d'une grotte¹⁵. Il relance le désir de voir (*desiderare*, « voir au-delà du visible ») alors que se maintient l'énigme d'une intention. Qu'est ce qui fait sens en cela que Baptiste fait signe ? La

désignation relie le signe à un référent qui est ici hors-cadre, immanence divine, transcendance de la Voix. La signification de la gestuelle semble à son tour immanente à la parole. Figure annonciatrice, saint Jean-Baptiste fait entendre la prophétie de la venue du Sauveur. La gestuelle ouvre le champ du nommable (« Ecce Agnus Dei qui tollit peccatum mundi »¹⁶), la parole opérante que tout chrétien suppose ici au cœur de l'image. Le saint connaît le secret de l'Incarnation, sa mission est de désigner le Sauveur en même temps que d'énoncer la finalité du Verbe : la Rédemption par où s'annonce l'abolition des différences sexuées. « Lorsque vous ferez les deux êtres en un, et que vous ferez le dehors comme le dedans, et le haut comme le bas ; et si vous faites le mâle et la femelle en un seul, afin que le mâle ne soit plus mâle et que la femelle ne soit plus femelle, alors vous entrerez dans le Royaume ! »¹⁷. Cependant si la peinture se fait réception muette de la parole, le message reste comme scellé dans le sourire de Jean-Baptiste. La gestuelle livre alors la valeur expressive de son intention. Car à la jointure du lumineux et des ténèbres, se place ce qu'on pourrait bien nommer un chiasme visuel : la croix peinte dans l'ombre l'est dans le prolongement d'un index tendu sous la lumière (et ceci dans un plan inverse à celui de la main). Le signe phallique (le doigt) rencontre un signe qui le barre (la croix). L'androgynie s'affirme symboliquement dans un accès barré au sens. Le pouvoir d'attraction de la figure est aussi un pouvoir de déplacement vers le hors-sexe et la neutralisation des genres. Avec le *sfumato*, Léonard pulvérise la ligne dans l'opacité du plan et développe ainsi une figure singulière et unique, « sans équivalent » aux jointures du visible. Des bords fumeux (*termini fumosi*) au déni plus large des limites dans l'annulation de la profondeur et le déplacement vers le hors-cadre, affleure ainsi une image dans *l'essere del nulla* : « être du rien », lieu insituable dans son espace fictif¹⁸. Ce lieu utopique convient à l'androgynie qui sied à la figure de Jean-Baptiste. Enfin la lumière, sacrifiant avec l'ombre, la couleur au profit du modelé, renforce la singularité de la chair : si l'ombre délivre la grâce au corps, la lumière en est la splendeur¹⁹. Le corps du saint est pure surface, il fait écran au soleil auquel il est exposé, comme sous l'œil divin. « La couleur de l'objet éclairé participe de la couleur du corps qui l'éclaire »²⁰. La tonalité dorée de Jean-Baptiste souligne l'insituable temporalité de son corps. Son lustre, sa lumière reflétée en font un corps miroir. Ce corps de lumière organise non seulement le visible, mais concentre en lui le mystère de toute visibilité. S'il n'est pas la lumière mais la reflète, c'est dans le sens où il désigne ainsi le Christ de son geste : « Derrière moi vient un homme qui est passé devant moi, parce qu'avant moi il était »²¹. Saint Jean-Baptiste fait briller la lumière qu'il reçoit, ainsi il témoigne d'elle. C'est une lumière qui se voit réfléchie et qui nous illumine à son tour, c'est un corps miroir où un sourire nous interpelle. L'intensité du champ se trouve dans l'espace triangulaire entre le regard/sourire, l'index et le spectateur. Touchant du regard et désignant du doigt, Jean-Baptiste n'est visible que voyant. Regarder ou *desiderare* : dans cette opacité brillante qu'est le miroir-tableau, la fascination suscitée par la suspension du geste, littéralement liée au *fascinus*, phallus, relance dans l'invite du sourire, un pouvoir d'attraction, une disponibilité érotique. L'index vertical est complété par le geste déictique de l'autre main, auto-référentiel et qui désigne le cœur. Le sourire, incongru pour un thème chrétien, dévoile son pouvoir de séduction, introduit un Eros païen ouvert sur l'icône même de la fusion des genres. Le sourire du *Saint Jean-Baptiste* est placé sous la figure du Neutre, *Ne-uter*, ni l'un ni l'autre et l'un et l'autre, sourire qu'on peut avec Roland Barthes opposer au rire castrateur²². Ce sourire porte aussi une ambivalence qui force à son époque

l'étonnement de Vasari : « une chose divine plutôt qu'humaine, on le tenait pour une merveille, car il était la vie même »²³.

- 4 Faut-il voir cependant dans l'œuvre de Léonard le triomphe d'une esthétique néoplatonicienne et chrétienne ? Une possible restauration de l'image première, adamique, dans le premier et dernier des hommes ? La critique a pu voir dans le précurseur du Christ un nouvel Adam portant en lui la nature des deux sexes : l'homme des origines surgissant de la nuit des temps, tel en était encore la lecture lors de la dernière exposition de Léonard de Vinci en 1952 au Louvre²⁴. L'image originelle, adamique ou néoplatonicienne, est certes androgyne²⁵. Or un *occhio tenebroso* préside à la figure du Jean-Baptiste, qui dévoile une « vision intérieure »²⁶, et précisément un phantasme. Car on trouvera dans le hors-champ de ce geste, l'aplomb d'une certitude qu'assure ce sourire : le retour d'un ange très incarné, sein droit féminin et sexe en érection (*L'Ange incarné*, 1513-1514, fig. 3) ainsi que Daniel Arasse l'a mis en évidence. La figure reprend la pose de *L'Ange de l'Annonciation* (fig. 1) et son geste est celui, réfléchi en miroir du Jean-Baptiste. Le saint, l'ange et cet être « sans équivalent », un monstre incomparable confondant les genres et les sexes, telle est la réplique redoublant une même figure en l'inversant, depuis l'Ange de l'Annonciation à ce dessin dit de « l'Ange incarné » (ainsi intitulé par Carlo Pedretti²⁷). Peut-on pour autant parler d'hermaphrodite ? Le sein est discret, le sexe puissamment dressé. Chez Ovide, Hermaphrodite pour être l'un et l'autre sexe devient ni l'un ni l'autre, *Neu-ter*, et la divinité reste attachée à une malfaisante impuissance²⁸. Dans la sculpture antique, ainsi de la statue attribuée à Polyclès, l'Hermaphrodite laisse clairement découvrir un corps de femme endormie, aux seins visibles, ménageant la surprise d'un sexe d'homme²⁹. Aucune de ces deux évocations ne semble convenir à notre figure qui maintient la puissance virile au contact du féminin, sans en être pour autant également altérée. Tout se passe comme si on voyait l'effacement d'une femme en train de devenir homme à part entière sans que cela soit pour autant un hermaphrodite. N'est-ce pas ce qui fait la puissance du peintre, celle-là même de susciter l'amour ? La mise en relation de ces trois œuvres dévoile les intentions du charme envoûtant de l'ambiguïté du Baptiste qui anime l'*occhio tenebroso*. « Le peintre contraint les esprits des hommes à tomber amoureux et à aimer une peinture qui ne représente aucune femme vivante » écrit Léonard³⁰. La tradition humaniste à travers Ficin, reprenant Platon, Galien et Aristote, reconnaît dans l'acte de voir, un « feu interne » qui s'extériorise par les yeux, mêlé avec la vapeur pneumatique et le sang subtil engendrant l'esprit. Si « l'amant sculpte en son âme la figure de l'aimé » selon Ficin, tout aussi bien faisons-nous tableaux des images qui hantent notre regard. Cette pensée se complète chez Léonard de l'apport de la philosophie de Lucrèce. Car non seulement écrit-il l'œil rayonne et projette son image, mais à son tour on est envahi par les simulacres dont l'atmosphère est emplie³¹. Des images-fantômes peuvent devenir des images-formes en rencontrant d'autres corps qu'elles impressionnent. La théorie du rayonnement est aussi chez Léonard une théorie de la vision. Ainsi la métaphore du miroir appliquée au *pneuma* interfère avec la surface plane du tableau réfléchissant, et cette contamination visuelle est de l'ordre de l'enchantement amoureux³². Le mouvement auto-réflexif du sujet entretient un rapport narcissique avec celui auquel il s'adresse, et son invite est d'ordre érotique jusque dans sa dissimulation. Dans la mise en miroir du *Saint Jean-Baptiste* avec l'*Ange de l'Annonciation*, la négation du contexte iconographique se fait au profit d'une séduction frontale où le spectateur est censé, ainsi que le remarque Daniel Arasse³³, assumer la place de Marie. La sollicitation est identique, là où il est demandé à la Vierge de s'ouvrir

à l'amour de Dieu pour sauver l'humanité, le spectateur tombe sous l'effet de cette même puissance. *L'Ange incarné* à son tour dévoile ce registre intentionnel, cependant une fois le secret érotique levé, la figure rendue à sa visibilité perd de son mystérieux attrait : la fascination retombe sous l'effet d'un *fascinus* qui n'est plus allusif, le sourire trouvant sa finalité dans une visible jouissance. Le geste expressif de la théorie des *moti*, dont l'index pointé était ici le paradigme trouve là un accomplissement pour le moins inattendu. Cette figure hybride ou ithyphallique appartient à un registre iconographique peu convenu et revêt une dimension toute personnelle. Léonard de Vinci n'a jamais caché son attrait pour le sexe masculin³⁴. Tout se passe comme si la sublimation à l'œuvre dans le *Saint Jean-Baptiste* se trouvait ici rendue à la part irréductible d'un désir enfin avouable : être l'un et l'autre sexe dans une claire ambivalence originelle³⁵. Ou plutôt jouer de l'ambiguïté des genres pour jouir de l'un et l'autre sexe. Daniel Arasse a rapproché l'œuvre des propos de Lomazzo dans le premier *Ragionamento* de son *Libro dei Sogni* : Léonard, ayant quitté Milan, éconduit par Drusilla, perdu dans une forêt du Levant, vient à manger des fruits qui le font plusieurs fois changer de sexe³⁶. Devenu femme, il souhaite que Drusilla puisse le posséder, une fois à son tour transformée en homme... Etre simultanément homme et femme dans les bras d'une femme devenue homme tel serait le secret du sourire qui court le long de cette série d'images transformistes, où l'invité entretient avec narcissisme le sujet regardeur. On connaît le dernier avatar des transformations du *Saint Jean-Baptiste* : le *Bacchus* du Louvre (1513-1515). Conçu à l'origine en saint Jean-Baptiste, inspiré de modèles antiques (le *Tireur d'épines* et le *Dionysos*), il répond aux *Ignudi* de Michel-Ange³⁷. Or cette œuvre qui paganise le saint a dérangé les consciences religieuses au siècle suivant : inachevé, le tableau fut transformé au XVII^e siècle (la croix en thyrsos, et le tout rebaptisé *Bacchus*) pour évincer l'aspect peu dévotionnel de la première représentation, et finalement rendre à l'antique ce qui lui appartenait : en 1625, Casiano del Pozzo trouve que ce saint Jean-Baptiste manque de vraisemblance, et en 1695 le tableau est intitulé « Bacchus dans un paysage ». Le regard insistant et la pose de l'éphèbe sont de fait bien peu porteurs de valeurs chrétiennes...

- 5 Paganisation du saint, sexuation de l'ange, hors-sexe du corps sanctifié : pour être féminisées ces figures androgynes n'en sont pas moins des hommes. Tantôt l'androgynie vise à barrer le sexe au profit d'un trouble des genres, tantôt elle donne l'hyperbole à un des deux genres tout en maintenant l'identité sexuée. Léonard de Vinci a revêtu ces figures d'une beauté singulière faite de *leggiadria* et de *sprezzatura*, d'élégance raffinée et de grâce nonchalante. Avec la suavité du *sfumato* dont le charme et la douceur font émerger les formes dans l'accentuation d'un relief dépourvu de la brutalité des contours, il réussit cette fusion des genres où « la limite d'une chose, écrit-il, est le commencement d'une autre »³⁸. Par la surprise et le trouble que nous réserve la rencontre de l'ombre et de la lumière, le peintre dévoile la finalité de la poésie muette du tableau qui est d'aimer les regards et de susciter la passion d'amour. Mieux encore il laisse voir entre l'ambiguïté d'une attente (le sourire) et la certitude d'un geste énigmatique (l'index pointé vers le hors-cadre) le champ du désir, cette *fantasia* où se noue littéralement (*vincio/vinci*) le masculin et le féminin

Michel-Ange : contre le polissage des genres, la valeur du non finito³⁹

Fig. 4

Michel-Ange, *Bacchus*, 1496, marbre, Florence, musée du Bargello.
<http://www.polomuseale.firenze.it/musei/bargello>

- 6 Œuvre de jeunesse de Michel-Ange, le *Bacchus* de 1496 (marbre, Florence, musée du Bargello, fig. 4) figure dans la carrière de l'artiste mais aussi pour la statuaire de l'époque, un de ces rares équilibres entre le masculin et le féminin, au point que Vasari a pu dire qu'il réussit à marier « la sveltesse de la jeunesse d'un homme aux rondeurs charnues d'une femme »⁴⁰. Rivalisant avec l'antique, Michel-Ange pousse l'ambiguïté des formes en associant à la langueur de la figure une audace latente, la faisant osciller entre l'euphorie et l'hébétéude de l'ivresse. Il représente la divinité en un dieu efféminé, suivant en cela la tradition littéraire antique, mais innove d'un point de vue plastique. Conçu pour que l'on puisse tourner autour, le *Bacchus* dévoile dans un *contrapposto* subtil des lignes changeantes et troublantes : les fesses évoquent celles d'une Vénus, les formes adoucies du ventre sont mises en avant, le haut du torse est en retrait, les épaules sont larges et tombantes, la tête est inclinée, les lèvres sont entr'ouvertes. L'artiste accorde des formes féminines à un corps dont le sexe est masculin en maintenant un trouble parfait des genres, ce qui fait dire à Rona Goffen que le *Bacchus* se distingue par là de la représentation classique de l'Hermaphrodite⁴¹. On observe dans ce dernier cas la greffe d'un sexe masculin sur un corps féminin, Michel-Ange lui, parvient ici à mélanger organiquement les deux genres tout en ne remettant pas en cause la notion de sexe. Il surpasse de plus les descriptions antiques et crée un Bacchus moderne dont la bivalence des genres à ce degré d'harmonie et d'équilibre ne sera pas

ensuite reprise par les sculpteurs. La statue peut être comparée au *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci (on trouverait des correspondances dans la gestuelle et l'inclinaison de la tête). Rona Goffen a émis l'hypothèse d'une rivalité entre les deux artistes à cette époque sur ce sujet, rivalité qui serait à replacer dans celle plus large des arts, entre la peinture et la sculpture⁴². Au regard de l'androgynie liée à la *concinntas*, à une harmonie dans l'équilibre des opposés les deux œuvres sont concurrentes. Dans l'œuvre sculptée de Michel-Ange, la *nettezza* — netteté relevant du *nitidus*, luisance où les genres sont littéralement polis, émondés de leurs antagonismes sous la lime du sculpteur — est indissociable d'une fusion précaire des genres, soulignée par la pose vacillante, un équilibre instable pris à des rythmes curvilignes. Or, dans la carrière de Michel-Ange, cette œuvre pour être remarquable demeure singulière. Et il faut opposer cette masculinité féminisée des débuts de l'artiste à la virilisation d'un certain féminin dans toutes les œuvres ultérieures. Cela est particulièrement vrai des Madones sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici, et que Rona Goffen a bien étudiées⁴³ : celle du *Tondo Pitti* (1503, Florence, Bargello) particulièrement s'oppose en tous points au tableau de *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne* de Léonard de Vinci (1508, Paris, Louvre). À l'opposé de l'univers féminin de Léonard, Michel-Ange exalte le genre masculin dans la virginité. La mise en crise de la maternité se lit clairement dans son œuvre — le sein est le plus souvent caché dans les scènes d'allaitement, voire non représenté⁴⁴ et, même quand il est signifié, peut être révélateur d'une angoisse de castration⁴⁵. À l'encontre d'une fusion harmonieuse du masculin et du féminin, Michel-Ange met en tension les dualités sexuelles au point de finir par disjoindre les genres dans un même sexe, ainsi en va-t-il de *La Nuit* de la Chapelle Médicis.

- 7 Si l'esthétique du contour prend dans la sculpture toute sa vigueur, c'est que Michel-Ange s'affirme par le *disegno* en un acte viril : *statua* est ici à prendre autant dans le sens premier — « être érigé » — que dans celui que Ghiberti employait déjà pour désigner dans l'exercice du dessin les mesures et proportions comme *statua virile*⁴⁶. Michel-Ange défend par le dessin la supériorité de la sculpture (virile) sur la peinture à l'huile (féminine)⁴⁷, et a toujours rejeté la peinture à l'huile. La *Poétique* d'Aristote affirme contre la couleur la supériorité des lignes du dessin⁴⁸, le *De Pictura* d'Alberti valorise le *disegno* masculin au regard de la couleur qui, elle, ne fait qu'ajouter un ornement, un charme. L'enjeu stylistique (ligne masculine vs couleur féminine) reconduit le travail des genres au cœur de la production artistique. Précisons que dans l'héritage aristotélicien, la dualité du masculin et du féminin recoupe plus largement celle de la forme et de la matière : Forme (âme) — vertu masculine vs Matière (corps) — qualité féminine⁴⁹. La matière est sans forme, elle doit recevoir une découpe, une forme qui donne comme une signature aux choses par la main de l'artiste. Ce dernier corrige la nature ou la trans-forme grâce à son *ingenium* : le but de l'artiste, écrit Vasari, est de « parvenir à une beauté plus parfaite que celle de la nature en s'écartant du modèle vivant grâce à la liberté du dessin et du jugement »⁵⁰. Michel-Ange se distingue donc à la fois de Léonard qui estompe dans le clair-obscur les genres⁵¹, et du Titien qui les adoucit dans les coloris⁵². Or d'une manière générale, Michel-Ange ennoblit les figures féminines en les rendant sculpturales, en les masculinisant : dans la sculpture comme dans la fresque, c'est le trait qui crée le volume, et le genre masculin l'emporte. La fresque demande une main habile, rapide, active et précise, c'est pour cela que Vasari la qualifie de virile au regard de la peinture à l'huile⁵³. Si la fresque dépend directement du dessin, la peinture à huile peut traiter la couleur indépendamment de la ligne, par là elle se féminise car son charme reste entaché d'une dépendance à l'égard de la matière.

Au regard des catégories esthétiques de l'époque, on parlera ainsi de force et d'ardeur pour Michel-Ange (*robusto, ardito*)⁵⁴. Le *disegno* au service de l'idée chez Michel-Ange ne relève pas de la *leggiadria*, de la grâce associée à la *dolcezza*, mais bien de cette *terribilità* où les corps sont animés de mouvements *gagliardi* pouvant aller jusqu'à la stupeur, et par où s'affirme la difficulté d'atteindre la perfection. Ainsi Dolce qui met en garde les peintres de ne pas confondre les sexes, trouve que Michel-Ange ne les distingue pas autant qu'il le devrait dans certains nus, « car il ne sait, ou ne veut, tenir compte des diversités des âges et des sexes, dans lesquelles Raphaël excelle »⁵⁵.

- 8 On retiendra seulement ici le lien en sculpture entre le *non finito* et l'androgynie.
« J'entends par sculpture ce que l'on obtient en enlevant quelque chose (*per forza di levare*) ; ce qu'on obtient en ajoutant (*per via di porre*) c'est-à-dire en modelant se rapproche de la peinture »⁵⁶.
- 9 Retranchant ce qui est en trop, l'artiste définit le dess(e)in de la sculpture en un acte viril, or, pour reprendre les catégories aristotéliennes, s'il s'agit pour Michel-Ange non pas de modeler mais de soustraire tout en laissant encore l'image prise dans le bloc de pierre, l'acte du sculpteur se définit à la croisée des genres du féminin et du masculin : là où le ciseau entaille (pôle masculin), le bloc originaire maintient l'image dans sa masse (pôle féminin). Atteindre à l'idée dans le bloc de marbre passe par le fait d'ôter de ce qui est en trop dans la matière, tout en conférant à ce bloc une valeur de substance, une sorte de *hylè* primordiale⁵⁷. S'il s'agit par le coup de ciseau viril d'enlever, au sens même d'un rapt amoureux, une figure du domaine de la matière féminine, Michel-Ange garde du bloc originel la matière rude et informe dont il tire ses figures. Pour Michel-Ange comme on le sait, l'artiste ne travaille pas à un modèle extérieur au bloc de marbre : inspiré par le *concetto* qu'il a conçu, il imite autant une « idée intérieure » qu'il vise à dégager de la matière l'idée qui s'y trouve enveloppée (selon la symétrie de l'âme et de la nature avec Dieu et la Création)⁵⁸. Le *disegno* qui assume le rôle paternel de la forme assujettie au dess(e)in favorise un art sans mère (Vasari parle du dessin comme père des trois arts — architecture, sculpture et peinture⁵⁹), cependant *l'invenzione* se forme au contact du pouvoir imageant de la matière⁶⁰ (Vasari parle aussi de la nature comme mère de l'art⁶¹). On voit mieux comment la fonction du *non finito* est de laisser visible la prégnance de la matière dans la figure assujettie au *disegno*. Extraire, *cavare*, il s'agit selon l'expression de Vasari plus précisément de « faire en creusant ». Père et mère, l'artiste est à l'image du Créateur sans pourtant jamais rivaliser avec lui, comme s'il s'agissait de faire coïncider la matière de l'art, imparfaite, avec les formes virtuelles, parfaites, en puissance dans la nature. Ainsi, renonçant à toute perfection au sens de parfaire, Michel-Ange grâce au *non finito* en vient à associer les genres du masculin et du féminin en une nouvelle ambiguïté — qui renvoie moins à un masculin féminisé qu'à une complémentarité des genres en une même unité jusqu'à en effacer les spécificités de départ — d'où l'émergence de la figure androgyne. Le *non finito* s'affirme avec évidence dans la série des *Esclaves* (dite des *Prisonniers*) et dans les dernières *Pietà*⁶². Le contour n'est plus l'objet d'un travail d'idéalisation, et le polissage des genres ne relève plus du traitement singulier du *Bacchus*, il dévoile ici les traces de la gradine, laissant comme frémir un épiderme. Michel-Ange fait des hachures croisées tout comme s'il dessinait et laisse visible le travail de l'outil à deux entailles dont Vasari souligne qu'il « façonne délicatement toute la statue [...]. Grâce aux dents et aux entailles, la pierre hachurée prend une grâce divine »⁶³. Arrachement au domaine de la matière, du féminin, de la pesanteur et de l'obscurité, mise à jour du masculin dans la forme ? La délivrance de

l'image dans le bloc de pierre laisse dans la part du *non finito* de l'invisible, de l'indiscerné qui trouble les genres. Ce processus de création qui laisse voir le travail en cours, sinon advenir la forme se perçoit bien dans l'*Esclave s'éveillant* (1519-1530, Florence, Galleria dell'Accademia, fig. 5). Il faut parler ici de *figure* bien plus que de *statue*⁶⁴ : Michel-Ange libère la figure de sa gangue de pierre comme on la verrait lentement émerger de l'eau dit Vasari, figure dont on ne percevrait d'abord que les parties saillantes, en la remontant en surface, avant d'en saisir les trois dimensions, en relief. La *figura viva* apparaît par stades progressifs depuis le travail grossier du ciseau, en passant par les traits de la gradine, jusqu'aux surfaces plus ou moins polies⁶⁵. Le *non finito* répond ici à la *poiesis* au sens de l'acte en train de se faire. Si l'inachevé peut relever des *pentimenti* ou de l'échec d'une reprise, voire d'une solution apportée par Michel-Ange à une déconvenue dans les veines du marbre, comme cela a pu arriver, il atteste cependant d'une virtualité en puissance sous le geste du sculpteur et témoigne de la difficulté à arrêter le devenir de la forme à une fin. Une matière potentiellement ouverte à des formes multiples, un possible qui se laisse deviner sous la part de l'inachevé, tel est le processus, moins que le procédé, qui délivre une dimension troublée des genres à ces œuvres marquées par une identification volontairement indéterminée.

Fig. 5

Michel-Ange, *Esclave s'éveillant*, 1519-1530, Florence, Galleria dell'Accademia.
<http://www.polomuseale.firenze.it/accademia>

- 10 Mise en doute des genres dans les formes de l'inachevé : l'effondrement identitaire qui marque les dernières *Pietà* en révèle aussi la structure androgyne. Michel-Ange travaille avec l'inachevé la différence sexuelle, contre le polissage des genres : la défaillance des corps remet en cause la virilité comme le féminin des figures, et cela jusqu'à

l'apparition extrême de l'informe. Cette défaillance se conjugue avec la brisure et l'inachevé dans la *Pietà* de Florence (1546-1555, Duomo), œuvre destinée à sa chapelle funéraire et qu'il tenta de détruire. Le référent sexuel doublement nié autorise une fusion des genres. La jambe manquante du Christ, brisée, ne croise plus celle de Marie, son absence dévoile la connotation sexuelle que pouvait avoir l'enjambement⁶⁶. L'anatomie du torse du Christ, toujours très travaillée et polie, est délimitée par le bandeau de la déposition et le *perizonium* faisant obstacle à toute visibilité. Enfin la figure serpentine dévirilise le corps dans son abandon à la mort. Le visage de Marie inachevé sous les traits des ciseaux est indéfini de tout genre et tend à vouloir se fondre avec la tête penchée du Christ. En revanche, Nicodème est le seul à être debout, dans une position qui n'est pas sans évoquer celle de Dieu le Père dans les Trinités. Or dans l'entrebâillement de son capuchon dont l'ouverture rappelle la fente de la blessure christique comme celle de la mandorle, les traits de Michel-Ange se laissent voir, qui a signé là un autoportrait. Nicodème, patron des sculpteurs, est celui qui questionne ainsi Jésus au sujet du Royaume de Dieu : « Comment un homme peut-il naître, étant vieux ? Peut-il une seconde fois entrer dans le sein de sa mère et naître ? »⁶⁷. Attente d'une deuxième naissance dans la contemplation de la mort du Christ : la fusion des genres dans la déssexualisation des figures facilite ici le compromis androgyne qui sous-tend le salut chrétien. La défaillance du corps du Christ entre les jambes de Marie, révèle à la fois une régression dans le corps virginal et une aspiration à la transgression des genres. Cette défaillance se remarque dès la *Pietà* de Saint Pierre et s'accroît en un véritable glissement du corps christique entre les jambes de Marie dans le dessin de la *Pietà* réalisée pour Vittoria Colonna⁶⁸. On y remarque des corps emboîtés pris à un mouvement contraire, à la fois descendant (le corps relâché du Christ) et ascensionnel (les bras en croix, les paumes de mains et le regard tournés vers les cieux de Marie) ainsi que la tête renversée du Christ qui se détache sur le ventre et sur le sexe de Marie, en une véritable régénération spirituelle que souligne la citation de Dante : « Non vi si pensa quanto sangue costa » (*Paradiso*, XXIX, 91). Vittoria Colonna en figure rédemptrice, et sculptrice d'âmes, intercède ici dans ce retour à un corps androgyne et originel⁶⁹. A ce titre, l'apogée du *non finito* se trouve assurément dans la *Pietà Rondanini* (1552-1564, Milan, Castello Sforzesco, fig. 6) qui présente une androgynie autant symbolique que formelle, jouant sur des parties complémentaires et emboîtées à la manière du *sumbolon* de Platon, tout en atteignant une ambiguïté totale dans la fusion des genres. On sait que cette *Pietà* résulte de plusieurs transformations et que Michel-Ange travaillait sur cet ensemble encore peu avant sa mort. Dans cette œuvre palimpseste, plusieurs changements maintiennent un doute certain sur l'identité même des figures : ainsi une figure masculine aurait préexisté à celle de la Vierge⁷⁰, par cette substitution d'un homme en femme la symbolique du groupe est changée. En dégageant enfin le torse et la tête du Christ et en tirant de l'épaule restante un nouveau visage, Michel-Ange a rapproché Marie et son Fils, en une même unité, tandis que la vraisemblance et la pesanteur des corps sont niées dans l'*ostensio*, la présentation mystique. Ainsi l'image vivante de la *pietra viva* naît de l'évidement de la matière, de la brisure et du fragmentaire, tandis que les entailles du *non finito* l'emportent. Cassures du bloc de marbre, marques temporelles des figures simplement dégrossies et incertitude de la solution détournent la question des genres. L'informe comme dépassement des dualités ramène à un degré zéro les polarités sexuelles. Il n'y a plus rien à cerner ni à discerner : là où « l'informe [est] réduit à une impure présence »⁷¹, il y a encore du substituable entre les genres, mais il n'y en a plus du tout quand la dualité

des sexes s'abolit en un travail de la disparition. C'est alors que se joue ici comme une seconde naissance : en creusant la figure du Christ dans la partie du bloc qui est devenue Marie, Michel-Ange a fondu les figures dans une même verticalité, tandis qu'il a dissocié les corps dans leur partie inférieure. Les figures glissent l'une sur l'autre, le Fils devient consubstantiel à la Vierge-Mère en une nudité quasi-originale des corps. L'inachèvement de l'œuvre signe aussi cette forme irréductible. Tout se passe comme si Michel-Ange dans les dernières *Pietà*, tout d'abord sous les traits de Nicomède, avait pris cette fois la place du Christ. Voici venue la limite qui est aussi le passage. Le bras droit du Christ définitivement dissocié des deux figures unies marque comme le signe de l'arrachement du sculpteur au temps. La vie et la mort sont étroitement enlacées, et la tension érotique s'exhume définitivement dans l'union de la matière et de la forme, du féminin et du masculin. Michel-Ange suggère ainsi par le *non finito* et la mutilation, un genre qui n'a pas d'espèce : un corps se(x)ionné et recomposé au royaume des cieux.

Fig. 6

Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marbre, 195 cm, Milan, Castello Sforzesco.
<http://www.milanocastello.it>

- 11 Chez Léonard de Vinci comme chez Michel-Ange l'androgynie est porteuse d'une virtualité figurative : puissance et latence d'une secrète figure dans la représentation. L'antagonisme entre les deux artistes est en la matière des plus flagrants. L'ambiguïté des figures chez Michel-Ange joue moins sur un parfait équilibre des genres que sur une déstabilisation pouvant aller jusqu'à l'effondrement de toute identité sexuée, ainsi en est-il des dernières *Pietà*. Cependant l'ambivalence des genres se traduit chez lui par une mise en tension des polarités qui déjoue le réalisme anatomique en masculinisant le féminin plus qu'elle n'atteint à une réelle androgynie. Le *non finito* participe néanmoins d'un trouble des genres alors que le *concetto* qui se cherche dans le bloc de

marbre porte l'idée d'un masculin jamais totalement dégagé de la matière, du féminin. Et c'est peut-être là un point de rapprochement avec Léonard de Vinci : le *non finito* rejoint le *componimento inculto* dans la richesse de l'indistinct. Car pour ce qui est de l'opposition aristotélicienne du masculin et du féminin, qui engage celle du dessin et de la couleur, Michel-Ange tend à viriliser le féminin là où Léonard de Vinci féminise le masculin. Assurément l'érotique d'une *concordia discors* éclaire l'ambiguïté et la volupté des figures de Léonard, la fusion des genres à travers le *sfumato* vise au jouir d'un corps autre, tandis que le pouvoir de séduction de la figure se maintient dans le neutre, ou dans l'un et l'autre. Chez Michel-Ange, l'unité des opposés relève moins de la symétrie de la beauté que de l'épuisement des contraires, la force des antagonismes porte en elle un pouvoir d'anéantissement autant qu'une possible renaissance mystique. Plus tourmenté par la question du salut, Michel-Ange reste pris au tragique du déterminisme, c'est pourquoi son style qu'on a pu qualifier d'héroïque ouvre moins sur une incertitude des genres que sur leur possible aberration.

NOTES

1. Daniel Arasse, « La masculine, le féminin. Lettre à Louise Déry », in *Lectures obliques. Douze pratiques de l'écriture reliées à l'art contemporain*, sous la direction de Louise Léry et Nicole Gingras, Hérouville Saint-Clair, Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Centre régional des Lettres de Basse-Normandie, 1999, p. 55-65.
2. Ibidem, p. 62.
3. « Ainsi, à la différence de Michel-Ange (autre grand artiste homosexuel de la Renaissance), Léonard a eu la capacité de donner figure en peinture à une érotique hétérosexuelle du corps féminin », ibidem, p. 64.
4. Pour l'avoir traité plus amplement ailleurs : cet article se fait l'écho d'une intervention donnée lors d'un colloque : « Corriger la nature : l'élection de la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange », *L'écriture androgyne*, 12-14 décembre 2002, Carthage, Palais de l'Académie des Sciences, des Lettres et des Arts de Tunis, organisé par l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis. Repris dans : Frédérique Villemur, *Eros androgyne à la Renaissance* (à paraître).
5. Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994. Daniel Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 14-15.
6. Pour autant nous ne traduisons pas de manière littérale les notions de gender et trouble, on renverra à ce propos à : Judith Butler : *Trouble dans le genre* [*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990], trad. C. Krauss, Paris, Editions La Découverte, 2005 et à la lecture critique qu'en donne dans le domaine français Catherine Malabou : « Quel genre de femme êtes-vous ? Du côté de l'identité sexuelle », *Lignes*, octobre 2001, p. 150-175.
7. Sur Michel-Ange et l'histoire de l'art homosexuelle, se reporter aux ouvrages de James M. Saslow. Pour une mise au point critique de ces notions dans le champ de l'histoire de l'art, voir l'article stimulant de Abigail Solomon-Godeau, « Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer » in Sylvain Bellenger (éd.), *Girodet 1767-1824*, Paris, Editions Gallimard, musée du Louvre Editions, p. 81-95. Et notre article à paraître dans le prochain numéro des *Cahiers du Genre* consacré à « Genre, féminisme et valeur

de l'art » : « Pensée queer et mélancolie du genre : quelles valeurs pour l'histoire de l'art ? », n°42, 2007.

8. Nous utilisons la notion de figure « androgyne » dans le contexte du discours humaniste retravaillant le mythe platonicien et les catégories aristotéliennes. Nous nous permettons à ce sujet de renvoyer à notre thèse : *Figures de l'androgyne*, Paris VII, 1991.

9. Daniel Arasse, Léonard de Vinci. Le rythme du monde, Paris, Hazan, 2002, p. 462.

10. Michelet, Introduction au volume Renaissance, in *Histoire de France au XVI^e siècle* [1855], Paris, Robert Laffont, 1982, p. 66.

11. Vasari note sur Léonard, à propos de L'Ange de l'Annonciation : « ce génie, dans son désir de donner toujours plus de relief à ses ouvrages, voulant obtenir avec ses ombres les fonds les plus obscurs, recherchait des noirs dont la qualité fut plus foncée que celle des autres noirs afin de rendre les clairs plus lumineux. Mais cet assombrissement des tons avait pour résultat de ne laisser aucune partie claire et d'évoquer la nuit plutôt que la clarté délicate du jour. Son but était une recherche toujours plus poussée du relief où s'accomplissent la finalité et la perfection de l'art » in *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. André Chastel, [1981-1987], Arles, Actes Sud, 2005, livre V, p. 38.

12. *Évangile selon saint Jean* (I, 5, 7-8).

13. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, éd. E. MacCurdy, trad. L. Servicen, Paris, Gallimard, [1942], 1987, t. II, p. 332.

14. *Traité de la peinture*, éd. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 172.

15. *Ibidem*, p. 266 : « Et, poussé par mon ardent désir, impatient de voir l'immensité des formes étranges et variées qu'élabore l'artiste nature, j'errai quelque temps parmi les sombres rochers ; je parvins au seuil d'une grande caverne, devant laquelle je restai un moment frappé de stupeur, en présence d'une chose inconnue. Je pliai mes reins en arc, appuyai la main gauche sur le genou, et de la droite je fis écran à mes sourcils baissés et rapprochés ; et je me penchai d'un côté et d'autre plusieurs fois pour voir si je pouvais discerner quelque chose ; mais la grande obscurité qui y régnait ne me le permit pas. Au bout d'un moment deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire ».

16. « Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde », *Évangile selon saint Jean* (I, 29).

17. *Évangile selon Thomas*, log. 27.

18. Augusto Marinoni, « L'Essere del nulla » [1960] in *Leonardo letto e commentato*, Florence, 1974, pp. 7-28.

19. *Traité de la peinture*, op. cit., p. 172 : « L'ombre est de la nature de l'obscurité ; la lumière de la nature de la splendeur ». Et p. 266 : « Un haut degré de grâce est conféré par l'ombre et la lumière aux visages de ceux qui sont assis au seuil de demeures obscures ».

20. *Les Carnets ...*, op. cit., t. II, p. 296. « La surface de tout corps opaque participe de la couleur de ce qu'elle regarde. [...] L'endroit qui, grâce au rayon porteur de l'image, regarde la source de cette image et en est regardé, se teint de la couleur de cette source », *Traité de la peinture*, op. cit., p. 204-205.

21. *Évangile selon saint Jean*, I, 30.

22. Roland Barthes, *Le Neutre*, cours du Collège de France, 1977-78, Paris, Seuil, Imec, 2002, pp. 243-244.

23. Vasari, *Les vies ...*, op. cit., livre V, p. 43.

24. Michel Florisoone, Sylvie Béguin éd., *Hommage à Léonard de Vinci (1452-1519)*, exposition du musée du Louvre, juin 1952, Paris, Editions des Musées nationaux, 1952, p. 46.

25. Voir le *Commentaire sur le Banquet de Platon* par Marsile Ficin (1469) et plus largement de l'exégèse du passage de la Genèse (1, 27) : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa ».

26. « L'œil des ténèbres » est le nom donné par Léonard à « la vision intérieure ».

27. Carlo Pedretti, « The Angel in the Flesh », *Achademia Leonardi Vinci*, IV, 1991, p. 34-48.
28. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, IV, p. 280-428.
29. Polyclès d'Athènes, Hermaphrodite (copie romaine), original circa 150, marbre, Paris, musée du Louvre.
30. « Et il m'est arrivé de faire une image à sujet religieux, achetée par un amant qui voulait en faire enlever les attributs de divinité, pour pouvoir l'embrasser sans reproche ; mais à la fin le respect vainquit les soupirs et le désir, et il dut ôter l'image de sa maison », *Codes Urbins* 13 v, éd Chastel-Klein, p. 137.
31. « Tous les objets ont leurs images et ressemblances projetées et mêlées ensemble à travers l'étendue entière de l'atmosphère environnante » in *Les Carnets...*, op. cit., t. I, p. 396.
32. « Le peintre contraint les esprits des hommes à tomber amoureux et à aimer une peinture qui ne représente aucune femme vivante. Et il m'est arrivé de faire une image à sujet religieux, achetée par un amant qui voulait en faire enlever les attributs de la divinité, pour pouvoir l'embrasser sans reproche ; mais à la fin le respect vainquit les soupirs et le désir, et il dut ôter l'image de sa maison » in *Traité de la peinture*, op. cit., p. 244.
33. Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 2002, p. 465.
34. Il en dresse ainsi l'éloge : « De la verge. (...) Il semble que cet être a souvent une vie et une intelligence distincte de celle de l'homme, et que ce dernier a tort d'avoir honte de lui donner un nom ou de l'exhiber, en cherchant constamment à couvrir et à dissimuler ce qu'il devrait orner et exposer avec pompe, comme un officiant » in *Carnets...*, op. cit., t. I, p. 128.
35. Ce en quoi Léonard de Vinci se distingue fortement de Michel-Ange, de Lédà à Monna Vanna il a su créer une peinture érotique du corps féminin.
36. Primo Ragionamento, *Il Libri dei Sogni* [1564] in *Scritti sulle Arti*, éd. Roberto Paolo Ciardi, Florence, 1973, I, pp. 19-22.
37. En particulier à un de ceux qui encadrent la séquence de la Séparation de la Lumière des ténèbres, chapelle Sixtine.
38. *Manuscrit Arundel* [1509], British Museum, 132 v.
39. Nous reprenons ici quelques aspects d'une conférence donnée dans le cadre d'un travail conjoint avec Frédérique Dubard présenté à l'ENS (Paris) dans le cadre du séminaire « L'Italie dans l'Europe de la Renaissance », cycle Masculin/Féminin, le 22. 11. 2005. Pour un plus ample développement, voir : « De la transgression des genres chez Michel-Ange », *Revue des Etudes Italiennes*, n°3-4/2006.
40. Giorgio Vasari, *Les Vies ...*, op.cit., livre IX, p. 194. On trouvera une remarque identique dans une lettre de L'Aretin adressée au duc d'Urbino en 1542 à propos d'une Vénus de Michel-Ange : « contornata con maravigliosa rotondità di linee. E perché tal dea diffonde le proprietà sue nel desiderio dei due sessi, il prudente uomo le ha fatto nel corpo di femina i muscoli de maschio, talché ella è mossa da sentimenti virili e donneschi con elegante vivacità d'artificio » in *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, ed. E. Camesasca, Milano, Edizioni del Milione, 1947, vol I, p. 247.
41. Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titien*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, p. 99.
42. *Ibidem*, p. 169.
43. Rona Goffen, *Renaissance Rivals...*, op. cit. et « Mary's Motherhood according to Leonardo and Michelangelo », *Artibus et Historiae*, 20, 1999, p. 35-69.
44. Dans la *Madonna della Scala* (1492) où le sein est caché par le voile de la Vierge, et dans la série où il est non représenté, seulement supposé par la position du bras de l'enfant, à savoir : dans la Vierge à l'Enfant (c. 1520, Florence, Casa Buonarroti), dans la Sainte Famille (c. 1530-1534, Londres, British Museum) et dans la *Madonna Medici de San Lorenzo* (1524-1534). Cette dernière, par une double contorsion de la Vierge, croisant les genoux, et de l'Enfant, se retournant et plaçant difficilement les mains sur son buste, montre un improbable allaitement.

45. Recto et verso de Cleopâtre, 1535, Florence, Casa Buonarroti.
46. Ghiberti, *Commentari*, cité par Webster Smith, « Definitions of Statua », *The Art Bulletin*, vol. L, septembre 1968, p. 265.
47. Vasari rapporte les critiques de Michel-Ange envers Sebastiano del Piombo et l'usage de la peinture à huile qu'il qualifie d'« art de femme ». De même Francisco de Hollanda fait dire à l'artiste dans ses *Dialogues avec Michel-Ange*, écrits à la suite de leurs conversations en 1538, que la peinture vénitienne et flamande s'adresse aux femmes.
48. Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1990, 1450 b.
49. Aristote, *La Génération des Animaux*, trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 732 a et 738 b.
50. Giorgio Vasari, *Les Vies...*, op. cit., t. V, p. 14.
51. Pour une comparaison avec Léonard : Frédérique Villemur, *Eros androgyne à la Renaissance (à paraître)*.
52. Johannes Wilde, « Michelangelo and Leonardo », *Burlington Magazine*, 95, 1953, p. 77 ; Rona Goffen, *Titian's Women*, op. cit., p. 231-233. Federika H. Jacobs, « Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian : Femmina, Masculo, Grazia », *The Art Bulletin*, mars 2000, vol LXXXII, n° 1, p. 51-67.
53. *Ibidem*, p. 171-172.
54. Sharon Fermor, « Movement and gender in sixteenth-century Italian painting », in *The Body Imaged : The human form and visual culture since Renaissance*, Kathleen Adler, Marcia Pointon (eds.), Cambridge University Press, 1993, p. 129-145.
55. Ludovico Dolce, *Dialogue de la Peinture intitulé L'Arétin*, [1557], éd. Lauriane Fallay d'Este, Paris, Klincksieck, p. 86.
56. Michel-Ange à Benedetto Varchi, in Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, 1971-1977, I, p. 82. Alberti le premier a évoqué cette opposition entre les deux arts dans le *De Statua*.
57. Michel-Ange, *Rime*, op. cit., n°151, n°152.
58. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. Fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1984, p. 142-146.
59. Giorgio Vasari, *Les Vies...*, op. cit., Livre I, p. 62 et p. 149.
60. Roland Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans « Les Vies »*, Grenoble, Ellug, 1988, p. 128.
61. Giorgio Vasari, *Les Vies...*, op. cit., Livre IX, p. 223.
62. On trouve déjà la technique du non finito dans les sculptures de la Chapelle Médicis, elles sont anticipées par la Bataille des Centaures de 1491, le Tondo Taddei ou le Tondo Pitti, de 1503-1504.
63. Giorgio Vasari, *Les Vies...*, op. cit., Livre 1, p. 127.
64. Statua pour désigner une œuvre finie et figura pour un bloc de pierre dégrossie, au sens où on l'entendait vers 1450 à Florence.
65. Après avoir épannelé à la masse le bloc, il dégage la figure selon les tracés au charbon, à partir de la vue frontale et progresse en profondeur le long de lignes pointillées au foret, avec la subbia (ciseau pointu) percuté par le marteau, puis affine à la gradine (ciseau denté), pour ensuite polir avec des ciseaux plats, des limes et des tampons de paille. « Michel-Ange travaillait donc sur toute la statue simultanément, ce qui lui offrait l'avantage d'avoir tout l'ensemble sous les yeux à n'importe quel moment et dans n'importe quelle phase du travail. Les vues latérales n'étaient pas développées séparément mais au fur et à mesure que le travail progressait. Le dos de la figure était exécuté en dernier », Charles de Tolnay in *Michel-Ange*, éd. Mario Salmi, Paris, éditions Atlas, 1980, p. 26-29.
66. Sur le thème de la jambe croisée comme métaphore de l'acte sexuel : Leo Steinberg, « Michelangelo's Florentine Pietà : The Missing Leg », *The Art Bulletin*, vol L, n° 4, décembre 1968,

- p. 343-353. Et Robert S. Liebert, « Michelangelo's Mutilation of the Florence Pietà: A Psychoanalysis Inquiry », *The Art Bulletin*, March 1977, vol LIX, p. 47-54.
67. *Évangile selon Saint Jean*, I, 3.
68. *Pietà pour Vittoria Colonna*, c. 1538-1541, pierre noire, Boston, Isabella Gardner Museum.
69. Vittoria Romani, Monica Bianco, « Vittoria Colonna e Michelangelo », in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragioneri, Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005, p. 145-164.
70. John T. Paoletti, « The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest », *Artibus et Historiae*, 42, 2000, p. 53-80.
71. Hubert Damisch, *Traité du trait. Tractatus tractus*, Paris, Rmn, 1995, p. 68.

RÉSUMÉS

On se posera moins la question de l'énigme du sexe de certaines figures que celle de la neutralisation, voire de l'altération des genres, à travers les enjeux formels des œuvres de Léonard de Vinci et de Michel-Ange. En quoi la figure androgyne s'accorde-t-elle à un idéal de beauté conjuguant les genres autant qu'elle révèle une parfaite connaissance des différences sexuées qu'elle vise à déstabiliser ? Plus précisément, comment l'indéfini et le *non finito* travaillent-ils le masculin et le féminin dans des arts aussi distincts et rivaux que la peinture et la sculpture ? Nous verrons que l'androgynie est porteuse d'une virtualité figurative et que son efficacité tient chez Léonard de Vinci à la puissance de l'indistinct, à une fusion des genres jusque dans le neutre, autant que chez Michel-Ange elle vise à l'épuisement des contraires dans leurs antagonismes jusqu'à leur possible aberration.

Through the formal issues raised by the works of Leonardo da Vinci and Michelangelo the enigmatic nature of certain figures' sexual identity will receive less attention in future than the neutralisation - or even distortion - of their genders. In what ways does the androgynous figure harmonise with an ideal of beauty combining the genders as much as it reveals a perfect familiarity with the sexual differences it aims to destabilise? More precisely, what effects do the indefinite and *non finito* have on the masculine and feminine in such distinct rival arts as painting and sculpture? We shall see that androgyny has a figurative virtuality, and that with Leonardo da Vinci its efficacy is due to the power of the indistinct, to a fusion of the genders towards the neuter, while for Michelangelo it strives to exhaust the opposites in their antagonisms to the point of their possible aberration.

INDEX

Mots-clés : androgyne, Arasse (Daniel), gender, Leonardo de Vinci, Michel-Ange, *non finito*, *sfumato*

Thèmes : genre, histoire de l'art, peinture

Index chronologique : Renaissance

Index géographique : Italie

AUTEUR

FRÉDÉRIQUE VILLEMUR

Frédérique Villemur est historienne et spécialiste en histoire et théorie de l'art. Elle a consacré sa thèse aux *Figures de l'androgynie* sous la direction de Michelle Perrot (Paris VII), à paraître sous le titre *Éros androgynie à la Renaissance*. Elle est l'auteur d'articles sur la notion de genre et sur le travestissement en histoire et en histoire de l'art à la Renaissance, et a également publié *La Méridienne de Paris* (Paris-musées, Actes Sud, 2000) et *Paul Facchetti : le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, avec Brigitte Pietrzak (Actes Sud, 2004). Elle a collaboré à l'ouvrage dirigé par Francesco Furlan et Yves Hersant, *Renaissances*, (Gallimard à paraître).