

!!! En cliquant sous chaque illustration ([ill. ...](#)) vous pouvez si vous le désirez être renseigné sur l'oeuvre qui vous est présentée. Vous êtes alors renvoyé à la table des illustrations où vous trouverez l'artiste qui a exécuté l'oeuvre, son titre, le médium utilisé, le lieu où elle se trouve et sa dimension. Inversement une fois dans la table d'illustration, vous pouvez revenir à l'oeuvre en cliquant sur([ill. ...](#))

LA GESTUELLE AMOUREUSE DANS L'ART ITALIEN AU XVI^e SIÈCLE

«Ingrats qui se crurent libérés du corps et de cette terre : mais à qui devaient-ils le spasme et la volupté de leur extase ? A leurs corps et à cette terre.»

(Zarathoustra, I.)

Table des matières

AVANT PROPOS.....	4
INTRODUCTION.....	7
UNE GESTUELLE QUI TRAVERSE LES ÂGES.....	13
Nourrie aux sources du passé.....	13
* Les sources antiques.....	13
- Les sources littéraires.....	13
- La statuaire et les objets.....	17
* Les sources médiévales.....	28
- Les sources littéraires.....	28
- Les oeuvres peintes, gravées, sculptées et les objets.....	29
Ancrée dans la culture de son époque.....	36
* Familiers des rhétoriciens : ut poetica retorica.....	36
- Equivalent plastique de l'exordium et de l'insinuatio.....	36
- Utilisation en peinture d'éléments comparables aux figures de rhétorique.....	40
* Familiers des poètes : ut pictura poesis.....	46
- L'exaltation de l'Eros.....	46
- l'humour.....	49
UNE GESTUELLE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DES COMPORTEMENTS AMOUREUX	
.....	53
Montrer l'amour dans sa «normalité».....	53
* L'entreprise de séduction.....	53
* L'amour conjugal ou pré-conjugal : l'amour-tendresse.....	60
* L'amour entre amants : l'amour - passion.....	66
- Le baiser.....	67
- Le dévoilement de la partenaire et autres gestes récurrents.....	73
- L'entrecroisement des jambes.....	76
- Le putto urinant.....	79
* L'«amour à mort».....	80
Montrer les débordements du comportement amoureux.....	81
* Le voyeurisme et la perversité.....	81
* L'homosexualité.....	84
* Le viol.....	89
* Les penchants sadiques.....	92
* L'inceste.....	95
* la zoophilie.....	97
LA GESTUELLE AMOUREUSE ET SES FLUCTUATIONS.....	103
Variation en fonction du contexte.....	103
* Dans le contexte de libération des mœurs.....	103
- La libération du geste.....	103
- Le glissement du sens.....	104
- Erotisation et socialisation de la représentation.....	109

* Dans un contexte de «retour à l'ordre».....	110
- Rétablissement de la hiérarchie des sens.....	110
- Un voile sur l'expression artistique.....	111
Variation en fonction des artistes.....	112
* Le geste signe l'originalité de l'artiste.....	112
- L'artiste qui prend ses distances avec les sources.....	112
- L'artiste qui montre une prédilection pour un geste ou une attitude particulière.....	113
* Le geste : expression de sensibilités différentes.....	115
- D'une école à l'autre.....	115
- D'un artiste à l'autre.....	123
Variation en fonction des thèmes.....	125
* La gestuelle amoureuse et érotique dans les thèmes profanes.....	125
* La gestuelle amoureuse et érotique dans les thèmes religieux.....	128
CONCLUSION.....	136
Annexes	142
Annexe I : Sonnet à propos de l'Enlèvement de la Sabine (Giambologna).....	142
Annexe II : Clément Marot - Le blason du beau tétin	142
Annexe III : Louise Labé : Sonnets XIII et XVIII.....	142
BIBLIOGRAPHIE.....	145
Sources.....	145
Ouvrages généraux.....	147
Catalogues d'exposition.....	155
Guides iconographiques et dictionnaires.....	155
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	156

AVANT PROPOS

En premier lieu, la signification des motifs gestuels dans l'art peut être immédiatement appréhendée, en particulier pour les gestes qu'on peut qualifier, avec Michael Baxandal¹, de «structurés dans l'expérience»² ; c'est à dire lorsque les gestes font partie d'un certain code de comportement et qu'ils sont en prise directe avec la représentation du réel ; en un mot lorsque le geste se fonde dans le sens.

Cette gestuelle expressive a commencé à prendre de l'importance dans l'iconographie à partir du moment où l'art a accordé sa pleine valeur aux réactions psychophysiques du sujet humain, d'où l'apparition d'un langage pictural rhétorique à la Renaissance, période éminemment anthropocentrique. L'imagerie amoureuse est particulièrement riche sur ce plan avec sa cohorte d'étreintes, de caresses, ...etc. Cependant il ne faut pas perdre de vue que parfois une signification élaborée se cache dans le naturel apparent de certains gestes : par exemple le geste qui consiste à toucher de la main le menton du ou de la partenaire possède un long passé rituel puisque on le trouve dans l'art égyptien à l'époque du nouvel empire ; il est alors témoignage d'affection ou d'invitation érotique. Dans l'art grec, il s'allégorise par exemple dans les représentations de Psyché et Cupidon pour célébrer l'union du Dieu de l'amour et de l'âme humaine. Au moyen âge, c'est le geste conventionnel par excellence pour figurer des relations amoureuses ou érotiques mais il va peu à peu perdre de son importance au profit du baiser³.

En second lieu, l'accès à la signification des motifs gestuels n'est parfois possible que si l'on possède la «clé», en particulier lorsque l'acte n'est pas représentable dans sa réalité ; ainsi, l'acte sexuel fait l'objet d'une représentation codée : par exemple, les personnages sont assis et la figure féminine passe une jambe par dessus la cuisse de son partenaire⁴.

Le code est également de mise lorsqu'il s'agit d'exprimer un concept ou une idée, le geste se charge alors d'une valeur symbolique ; ainsi le pouce rejoignant l'index en formant un ovale entretient un lien avec l'idée de mariage ou de fécondation⁵.

Le sujet de cet essai appelle deux précisions :

- la première d'ordre géographique : l'étude s'est très vite révélée extrêmement riche en exemples et problématiques et par conséquent trop vaste pour être étendue de manière exhaustive à toute l'Europe ; elle sera donc ciblée sur l'art Italien et plus particulièrement sur la Vénétie dont l'imagerie amoureuse offre une richesse incontestable ; l'amour est la grande affaire de la cité des Doges, «*Per Venezia, tutto era diventato occasione di gioia, di sfarzo, di strano*»⁶ et à la Renaissance un lien étymologique est communément établi entre Vénus et Venise ; cette analogie se double d'une analogie originelle puisque les mythographes de Venise la font naître des

¹BAXANDALL, 1985.

² CHASTEL, 1985, p. 13

³ Voir *infra* p. 67.

⁴ Voir *infra* p. 76

⁵ A ce sujet voir Mundt, 1973, p.99 : à propos de ce geste, l'auteur cite Andréa De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletane*, Naples, 1832.

⁶ MOLMENTI (Pietro), *La storia di Venezia nella vita privata*, Bergame, 1906, in-8°, t.II, p.103.

flots comme la déesse de l'amour. Du néoplatonisme, c'est la conception amoureuse qui triomphe à Venise. Il en résulte une peinture de plaisir ⁷ qui a aussi contaminé toute l'Europe si bien que seront évoqués des artistes incontournables comme ceux de l'école de Prague, de Fontainebleau ou encore des artistes allemands.

- La seconde précision est d'ordre chronologique : les oeuvres ont été choisies en raison de leur appartenance à la tradition *cinquecentesque* ou maniériste ; toutefois, des exemples seront parfois puisés dans la fin du *quattrocento* et le début du *seicento*.

La majeure partie des oeuvres réunies pour l'élaboration du corpus appartient au registre mythologique (ou parfois biblique) à connotation érotique ; cependant il faut garder à l'esprit que les oeuvres de ce type ne constituaient chez les artistes qu'une faible partie de leur production.

Si l'intérêt de certains commanditaires⁸ contribue au développement du genre, les auteurs de l'époque ne glosent guère sur les tableaux érotiques et ne leur donnent pas dans leurs écrits une importance prépondérante ; seuls Vasari et Dolce⁹ citent et commentent parfois les plus importantes d'entre ces peintures. Par ailleurs, le choix de la part des artistes d'un répertoire de gestes expressifs immédiatement déchiffrables et puisés dans le réel confère à ces oeuvres, dans la plupart des cas, une signification évidente.

Le propos sera circonscrit à l'«art cultivé» destiné à une élite, exigeant un minimum de convenances. Même si les représentations rompaient parfois avec le code moral, elles étaient admises par la société car elles obéissaient au code culturel et artistique. L'étude ne portera pas sur les images qui enfreignaient à la fois le code moral et le code culturel et qui étaient reléguées à un usage plus ou moins clandestin. De nos jours on pourrait qualifier de pornographiques ces images qui étaient véhiculées par les estampes. Il est vrai qu'au XVI^e siècle la distinction entre le registre érotique et «pornographique» est parfois difficile à établir ; ainsi Vasari nous parle par exemple des estampes intitulées *Les amours des Dieux* gravées par Jacopo Caraglio sur des dessins de Perino Del Vaga et de Rosso sans les trouver répréhensibles. Les estampes n'étaient pas seulement destinées à la divulgation d'images licencieuses et l'extraordinaire développement de la gravure a favorisé les échanges entre les différentes écoles européennes en fournissant un répertoire de modèles et de gestes qu'aucun centre artistique ne pouvait ignorer. Les sujets des estampes mieux protégés que ceux de la peinture en raison du nombre des tirages successifs et de leur format plus dissimulable ne sont pas à négliger et fournissent une foule d'informations, par conséquent, elles seront parfois évoquées.

Dans le domaine amoureux et surtout érotique, même si les artistes puisent dans le répertoire des gestes expressifs, toute tentative d'interprétation est subjective. En effet, la sensibilité varie d'un individu à l'autre, d'un artiste à l'autre et celle des hommes du XVI^e siècle ne

⁷ En 1558, Dolce dans son dialogue sur la peinture pose clairement que le plaisir (*diletto*) éprouvé devant la peinture est essentiel à sa qualité car lui seul lui assure son efficacité et la capacité qu'elle a de remplir les fonctions morales qui sont les siennes.

⁸ Vif intérêt de Rodolphe II à la cour de Prague et de Philippe II à la cour d'Espagne pour ne citer que les plus célèbres.

⁹ Pour la lettre de Ludovico Dolce à Alessandro Contarini commentant *Vénus et Adonis* de Titien, voir Roskill 1968, p. 213-215.

correspond pas forcément à la nôtre d'où la nécessité d'exploiter ce que les textes contemporains de cette époque ont bien voulu livrer.

Après un bref aperçu du contexte de l'époque, il a paru intéressant d'examiner comment la gestuelle amoureuse a traversé les siècles en se nourrissant aux sources du passé pour s'ancrer avec force dans la culture de son époque ; comment, en étant partie prenante de la représentation de l'amour, cette gestuelle met en évidence les comportements amoureux ; enfin comment la gestuelle se décline différemment suivant le contexte de l'époque, les artistes et les thèmes.

INTRODUCTION

Au XVI^e siècle, les guerres permanentes secouent l'Europe avec comme enjeu la recomposition de sa carte politique. En Italie, cette crise se manifeste violemment en 1527 ; le sac de Rome et ses effets traumatisants auront des répercussions durant tout le siècle. Le relâchement des mœurs, d'une part et l'affaiblissement du poids de la religion d'autre part laissent la voie ouverte à une frénésie de jouissance et un désir de luxe permettant de compenser l'insécurité et l'angoisse générées par ces bouleversements.

Les perpétuelles intrigues qui émaillent la cour des princes trouvent un écho fidèle dans la représentation d'épisodes mythologiques particulièrement riches pour illustrer la vie amoureuse.

Les jeux de la politique exigeant souvent des alliances de raison, le spectacle de nudités féminines dans des attitudes lascives ou provocantes¹⁰ (ill. 1) peuvent au besoin stimuler l'appétit sexuel du commanditaire pour une compagne de lit obligée et pas forcément à son goût.



[ill. 1](#)

De l'aspiration à la beauté divine à la vénération de la pratique amoureuse, c'est le pas que franchit le dominicain Francesco Colonna avec *le songe de Poliphile* (1499)¹¹.

La liberté morale des papes va très loin, leurs *stufette* s'ornent de grotesques et de sujets libres. Au château de Saint Ange, autour de sa chambre, sous prétexte d'illustrer la fable de Psyché, Paul III fait peindre, par Perino Del Vaga et ses élèves, une fresque dont les détails ne seraient pas déplacés dans une édition des sonnets luxurieux de l'Arétin¹². Ce genre de

¹⁰ Entre autres exemples, *La Vénus endormie* de Giorgione aurait été commandée à l'occasion du mariage de Gerolamo Marcello ; *Vénus et Cupidon* de Lotto serait également un tableau de mariage.

¹¹ Polia qui a pourtant fait vœu de chasteté devant Diane y renonce et se convertit à la "religion vénusienne" ; elle et son amant se voient en définitive accordés la bénédiction de l'intransigeante déesse.

¹² Courts poèmes ajoutés aux gravures de son ami Marcantonio Raimondi d'après des dessins de Giulio Romano, les *Modi* et composés par bravade à l'égard du secrétaire pontifical Giberti qui devait mettre à prix la tête de Romano et emprisonner

composition n'avait rien de secret et on en trouvait sur les aiguères, dans le chaton des bagues et jusque sur les portes des églises¹³. Durant les conciles oecuméniques (de Latran, de Lyon, de Constance et même de Trente) un éblouissant cortège de princes de l'église, suivis de leurs officiers, de leurs serviteurs et de leurs courtisanes, a défilé devant de semblables images et contemplé ces grotesques et priapées.

«Nourris de lettres antiques», les érudits ecclésiastiques responsables des programmes «continuent d'aimer en humanistes ce qu'ils condamnent - ou devraient condamner - comme théologiens»¹⁴ ; ils encouragent les artistes à peindre des compositions mythologiques, les invitent à doter les saintes et même la Vierge de mouvements et d'attitudes proches de celles des femmes amoureuses.

L'art de la Renaissance se tourne vers la créature humaine et à la fin du *quattrocento*, sous l'influence des humanistes, tout procède de l'amour et indiciblement tout y retourne. Les deux amours, céleste et charnel, vont de compagnie, les joies de l'âme se mêlent aux joies des sens ; le néoplatonisme sous la forme d'une métaphysique de l'amour transposait les thèmes de la courtoisie médiévale ; pour Marcile Ficin, Eros est le principe de la manifestation de Dieu par la splendeur de la création et en même temps le principe de la remontée de l'âme vers Dieu par l'attraction de la beauté naturelle et surnaturelle jusqu'à la jouissance du retour accompli ; le désir est l'aile qui emporte l'esprit par la beauté. Une théorie de l'amour humain était construite sur cet arrière plan. C'est dans cet esprit que Léon l'hébreu composa des dialogues d'amour qui renouvelèrent à l'époque les «questions d'amour» médiévales et il est probable que Bembo dans ses *Asolani* et Castiglione dans le *Cortigiano* se soient inspirés de ses dialogues.

Cette «doctrine de l'amour» et son insistance sur la beauté s'insinuait dans certains textes religieux : un prédicateur de l'Italie du Nord, Celso Maffei de Vérone publie en 1504 un opuscule, *De sensibilibus deliciis paradisi*, où est décrite «l'ampleur du plaisir dans les baisers et les étreintes qui suivront la résurrection, car au monde il n'y a et n'y a jamais eu de corps aussi agréables à étreindre et à baiser comme le sont et le seront les corps glorieux des bienheureux après la résurrection»¹⁵. La réconciliation du sensible et de l'intelligible amenait les artistes à conférer aux gestes et aux expressions d'amour une force de beauté.

Les modes socioculturelles et les pratiques antiquisantes sont caractéristiques d'une époque qui ne recule pas devant les audaces.

L'époque accueille avec ferveur le message de nouveauté qui consiste paradoxalement à un retour à l'Antiquité gréco-latine. Ils réécrivent dans leur style propre une gestuelle que les oeuvres de l'antiquité leur proposaient. Mais c'est aussi la morale même de l'oeuvre d'art qui a changé en

Raimondi. Alors que l'Arétin revendique l'honneur d'avoir sauvé, par son intervention, son ami Raimondi, Vasari dans *le Vite...*, Firenze, Sansoni, in-8°, t. V, 1880, "*Vita di Marcantonio Bolognese*", p.418, affirme que le graveur le fut grâce l'action du cardinal de Médicis et de Bandinelli.

¹³ La porte de Saint Maclou à Rouen décorée de deux satyres en érection.

¹⁴ SEZNEC, 1993, p.311.

¹⁵ Cité par E. GARIN, «*La letteratura degli Umanisti*» dans *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, 1966.

particulier sous l'influence du mécénat : souverains, financiers se plaisent à voir la nudité de leur maîtresse s'épanouir sous le pinceau des peintres ou le couteau des sculpteurs.

Une évolution sensible s'est accomplie dans les mœurs et l'art de la Renaissance traduit une large libération sexuelle ; les récits relatifs à ce qui se passait à la cour d'Alexandre VI en témoignent. A Mantoue, sur les murs du palais du Te, Giulio Romano fait courir sans gêne des dieux forts indécents (ill. 2). Rome professe qu'une belle oeuvre, le sujet aussi leste soit-il, ne saurait être immorale.



[ill. 2](#)

Les courtisanes sont les principales bénéficiaires du changement des mentalités. L'expansion du commerce, l'essor des cours, la fréquence des guerres accroît la mobilité d'hommes sans femme et favorisent le développement de la prostitution. Le rôle économique, social et parfois politique des courtisanes est indéniable et les plus belles et intelligentes d'entre elles ont ainsi pu jouer un rôle dans la vie artistique et culturelle ; en effet, rares sont les oeuvres où n'apparaisse quelque courtisane et c'est leur engouement pour les mœurs antiques qui poussent les artistes de la Renaissance, dès la fin du XV^e siècle, à l'instar des artistes grecs¹⁶, à exécuter leurs portraits et les prendre régulièrement pour modèles, y compris dans les peintures religieuses ; la beauté selon

¹⁶ Les statues, les peintures, les monuments funéraires et les documents littéraires attestent de la part occupée par les courtisanes dans la vie culturelle de la Grèce antique. Praxitèle, qui entretenait une liaison avec la célèbre courtisane Phriné la prend comme modèle pour la réalisation de la *Vénus de Cnide*.

Platon permettait d'accéder à l'idée du beau en soi. Les exemples ne se comptent pas où les Vénus renaissantes retrouvent les gestes de la *Vénus pudique* (ill. 11)¹⁷.



ill. 11

charnels, en précisait aussi toute la valeur humaine ; la gestuelle contribuait aussi à exprimer une idée de bien-être émanant du corps, les traits du visages traduisant la plupart du temps une expression de bonheur.

Cependant les artistes n'étaient pas prêts à représenter la sexualité dans sa réalité quotidienne, ils préféraient se fixer sur un choix de sujets permettant aux sentiments érotiques de se faire jour tout en se ménageant un certain recul. Le prétexte est fourni par les nobles exemples tirés de l'Antique qui reviennent en force à la Renaissance, mais aussi par certains épisodes de la Bible comme Suzanne et les vieillards, Loth et ses filles, Joseph et la femme de Putiphar, Salomé et Dalila, Bethsabée, la Madeleine ou les saintes martyres ; c'est peut-être dans ce registre que la gestuelle érotique est la plus suggestive car elle flirte avec l'interdit ce qui permet aux artistes de faire admettre bien des hardiesses.

¹⁷ *Vénus Médicis*, marbre, Florence, Offices.

¹⁸ A propos des courtisanes, Montaigne dans «*Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*» affirme que «les hommes trouvaient naturel de rechercher comme flatteuses les marques d'attention aimable que ces femmes leur accordaient publiquement de leur fenêtre en souvenir d'un moment ou d'une nuit d'intimité»,

Après le concile de Trente¹⁹ et sa tentative de reconsidérer les fondements du dogme et de la pratique chrétienne, les artistes ont recours à des astuces. Pour échapper à la censure, ils utilisent par exemple l'allégorie qui, entre autres fonctions, pouvait assurer la jonction entre l'épisode représenté (parfois exposé de façon licencieuse) et le propre vécu du spectateur. Lorsque l'audace se fait excessive, il reste toujours la ressource de la déclarer diabolique ; mais les princes, y compris ceux de l'église, ne le diront qu'en souriant et seuls la Réforme, puis plus tard le Jansénisme, voudront faire le procès de l'art.

Si des sujets mythologiques, bibliques, moraux servaient de prétexte à l'érotisme, en revanche la sexualité pouvait servir de métaphore à la vie spirituelle, en particulier à l'expression mystique qui avait du mal à s'exprimer de façon directe car elle était toujours considérée avec méfiance et hostilité par les cadres de la religion établie.²⁰ L'expression du visage de la *Madeleine pénitente* de Titien (ill. 3) avec ses yeux brillants et révulsés ainsi que le geste de ses mains laissent paraître des émotions et une forme de sensibilité fort troubles.



[ill. 3](#)

¹⁹ 19^e concile oecuménique, convoqué par le pape Paul III à la demande de Charles Quint, pour faire face aux progrès de la réforme protestante. L'assemblée se réunit en trois périodes : 1545-1549, 1551-1552, 1562-1563. Tous les points fondamentaux de la doctrine catholique furent examinés ; la plupart des institutions ecclésiastiques furent révisées.

²⁰ STEINBERG, 1970.

En Europe du Nord, les nudités de Cranach invitent à l'amour : la *Vénus* du Louvre (ill. 4) désigne du doigt le lieu des plaisirs et certaines de ses autres *Vénus* se livrent à une sorte de *strip-tease* ; toutes leurs expressions, regards, gestes et attitudes tendent à susciter le désir.



[ill. 4](#)

UNE GESTUELLE QUI TRAVERSE LES ÂGES

Nourrie aux sources du passé

* Les sources antiques

Si la connaissance de l'antique s'est diluée dans les légendes et les symboles de l'époque médiévale sans toutefois qu'il y ait une rupture complète ²¹, la Renaissance remet avec force au goût du jour l'étude des textes et des lieux antiques ; l'Antiquité offrait des modèles de scènes érotiques et des facilités pour les traiter en ménageant les pudeurs. Avant même d'être admirée pour son art, l'Antiquité était connue essentiellement par sa littérature dans laquelle les artistes puisent un répertoire de gestes.

- Les sources littéraires

Le style vivace d'Ovide s'y prête particulièrement. Dans *Le festin des Dieux* de Bellini (ill. 5), le geste de Priape est directement puisé dans le chapitre 1 des *Fastes*²² : «soulevant depuis les pieds le voile qui la couvre, le voilà en bonne voie vers la réalisation de ses vœux»



[ill. 5](#)

²¹ SEZNEC, 1993.

²² OVIDE, *Les Fastes*, vers 432 et 433.

Les sources antiques fournissent aux artistes maniéristes matière à nourrir le caractère pléthorique de leur art : peut-être peut-on y voir une illustration dans les gestes contradictoires d'Hélène, personnage féminin du groupe en marbre sculpté à Rome vers 1558-1559 par Vincenzo de Rossi (placé en 1587 dans la deuxième salle de la grotte de Boboli, espace dédié à la guerre de Troie) et représentant *l'Enlèvement de Hélène par Thésée*²³(ill. 6).



Une légende inconnue à Homère mentionne l'enlèvement d'Hélène encore jeune fille par Thésée et son ami Pirithoos qui la tirèrent au sort. Thésée l'obtint. Les Dioscures, frères de la jeune fille vinrent la délivrer ; les gestes d'Hélène semblent contradictoires : d'une part, de son bras gauche Hélène semble repousser Thésée, détournant et rejetant sa tête en arrière tandis qu'elle lève le bras droit dans un geste de protection ou de refus ; d'autre part, Hélène place sa jambe par-dessus la cuisse de Thésée, geste d'acceptation de l'union sexuelle. Or, une version²⁴ de cette légende raconte qu'Hélène avait résisté à Thésée qui avait donc respecté la jeune fille, ce qui expliquerait le geste de refus d'Hélène ; une autre version, au contraire affirmait qu'Hélène avait donné à Thésée une fille, qui n'était autre qu'Iphigénie, ce qui serait cohérent avec l'allusion de l'artiste à l'union sexuelle.

[ill. 6](#)

²³ Dans la tradition homérique, c'est l'enlèvement d'Hélène par Paris et non par Thésée qui est évoqué si bien que le couple sculpté par Rossi a parfois été identifié à tort comme Hélène et Paris. L'enlèvement d'Hélène par Thésée est rarement représenté à la Renaissance.

²⁴ GRIMAL 1951, p.179 a.

Parfois c'est l'exploitation d'un texte biblique²⁵ qui semble justifier une gestuelle dont l'emploi est a priori assez surprenant : *Isaac et Rébecca* (ill. 7) exécuté par Giulio Romano dans la loggia de Raphaël au Vatican sont représentés étroitement enlacés et les jambes entrecroisées ; doter ces deux figures bibliques d'une posture qui évoque l'acte sexuel apparaît pour le moins osée même si Giulio Romano ne recule pas devant les audaces²⁶. Or, le texte biblique pourrait



[ill. 7](#)

légitimer cette hardiesse : [Isaac habita à Guérar. Les gens du lieu l'interrogèrent sur sa femme. «C'est ma soeur» répondit-il. Il craignait de dire qu'elle était sa femme par peur d'être tué par les gens du lieu à cause de Rébecca qui était charmante à voir. Il avait passé de longs jours lorsqu'Abimélek, roi des philistins, regarda par la fenêtre et vit qu'Isaac s'amusait avec Rébecca sa femme.].

²⁵ Bible, A.T., Genèse 24, 6-8.

²⁶ Voir note ¹⁴.

Les artistes remettent à l'honneur l'épithalame²⁷, poème antique destiné à célébrer l'union nuptiale de deux nouveaux époux. L'épithalame comportait la description, plus ou moins imagée, de la défloration d'une vierge : dans le tableau nuptial *Vénus et Cupidon* (ill. 8), exécuté par Lotto, Cupidon dirige son jet d'urine à travers la couronne que lui tend Vénus et cette parodie de l'acte sexuel est confirmée justement par la branche de rosier défloré.



[ill. 8](#)

Si les textes anciens sont passés au crible de la connaissance, la *curiosità*, caractéristique de l'insatiabilité de cette époque ouvre l'histoire de la recherche archéologique ; la statuaire, les bas reliefs, les vases fournissent aux artistes des motifs pour représenter l'amour charnel.

²⁷ L'épithalame de Statius en l'honneur de Lucius Arruntius Stelle et de sa femme (Silvae, I,II, Ins. 260-273) est l'un des plus connus.

- La statuaire et les objets

Les artistes de la Renaissance attachaient une importance primordiale à la représentation de l'être humain. Ils accordaient un intérêt particulier aux scènes amoureuses, scènes dont le thème restera séduisant tant qu'il subsistera des êtres humains.

Les artistes se sont souvent inspirés des *symplegmata*²⁸ comme *Aphrodite, Pan et Eros* (ill. 9) du musée national d'Athènes où le Dieu bouc porte la main sur la déesse nue qui le menace sans trop le prendre au sérieux avec une sandale tandis qu'Eros essaie de rétablir la paix.



[ill. 9](#)

²⁸ Groupes érotiques fréquents à l'époque hellénistique.

Si la gestuelle de ce groupe de marbre ne semble pas avoir été reprise littéralement par les artistes de la Renaissance, elle inaugure la longue série d'exemples où des chèvre-pieds (simples satyres ou Dieux métamorphosés pour la cause) expriment gestuellement leur convoitise à l'égard de femmes, de nymphes ou de déesses (ill. 10, ill. 86, ill. 147).



[ill. 10](#)



ill. 86, détail



ill. 147

Le geste de la Vénus pudique (ill. 11) qui cache son sein d'une main et de l'autre son pubis est repris déjà au début du *quattrocento* par Giovanni Pisano qui sculpte à la chaire de la cathédrale de Pise une personnification de la chasteté.²⁹



[ill. 11](#)

²⁹ PANOFSKY 1967, p. 230 note 2 et ill. 113.

C'est ce geste que Botticelli choisit pour Vénus dans *La naissance de Vénus* (ill. 12) ;



[ill. 12](#)

l'ambivalence de la Vénus antique, à la fois déesse protectrice du mariage et de la fécondité (déesse des épouses légitimes) mais aussi déesse de l'amour et de la beauté (déesse des courtisanes), nourrit l'ambiguïté des gestes du registre amoureux chez les artistes de la Renaissance ;



[ill. 13](#)

c'est bien le geste de la Vénus pudique dont Raphaël dote la *Fornarina* (ill. 13) ;

un examen plus attentif révèle que les doigts écartés de sa main gauche rendent accessible le lieu qu'ils sont censés cacher tandis que la main droite met en valeur le sein de la jeune femme³⁰ plus qu'il ne le dissimule ; enfin la manipulation du voile transforme le geste de pudeur en un geste de séduction voire de provocation.

³⁰ Geste récurrent dans l'iconographie de la courtisane.

Les bas reliefs et les panneaux sculptés antiques n'échappent pas à l'observation des artistes du XVI^e siècle : *Le lit de Polyclète* (ill. 14), bas relief classique célèbre à l'époque avec Cupidon et Psyché, a fortement inspiré les élèves de Raphaël dans la fresque de la voûte de la loggia de la Villa Farnésina³¹ ;



[ill. 14](#)

l'Hébé, vue de dos reprend la position de Psyché (ill. 15).



[ill. 15](#)

³¹ Décor commandé par Agostino Chigi.

La connaissance du *lit de Polyclète* et celle du panneau sculpté avec *Satyre et Ménade* de l'autel Grimani (ill. 16)



[ill. 16](#)

a sans doute conduit Titien à adopter pour Vénus la posture de la figure féminine dans la représentation de *Vénus et Adonis*³² (ill. 17) :



la torsion du buste et le mouvement des jambes de Vénus font que la déesse dévoile la «partie contraire»³³ à celle que montrait Danaé.

[ill. 17](#)

³² Le tableau original du musée du Prado à Madrid (1554) est la deuxième «poésie» après «Danaé» dont il était le pendant pour le *camerino* de Philippe II. Son succès a engagé Titien à en réaliser d'autres versions comme celle du Metropolitan Museum de New York ici présenté ill. 17.

³³ Comme Titien l'indique dans sa lettre de 1554 à Philippe II d'Espagne lorsqu'il lui annonce l'envoi de cette oeuvre.

Avec Léda et le cygne, la Renaissance réactive les différentes représentations de ce mythe : soit un couple ayant des relations de tendresse comme en témoigne un relief du musée Palatino à Rome et un haut relief du III^e siècle après J.C. (ill. 18),



[ill. 18](#)

soit l'accouplement plus ou moins violent de Léda et du cygne.

Léonard de Vinci privilégie les relations de tendresse ; s'il s'inspire d'un groupe classique, le *Nil*, découvert à Rome en 1512 pour la position des enfants aux pieds de Lédä (ill. 19), les gestes ne sont pas imités des antiques.



[ill. 19](#)

Dans le dessin, aujourd'hui au musée Boymans de Rotterdam (ill. 20), Lédä, accroupie, caresse tendrement un cygne représenté avec un souci de naturalisme illustrant le vif intérêt de Léonard pour les sciences naturelles ;



[ill. 20](#)



dans un autre dessin conservé à Chatsworth (ill. 21) Lédä plantureuse et tout en courbes fluides invite à une tendre volupté.

[ill. 21](#)

En revanche, c'est la violence de l'accouplement qui est figuré dans la *Léda* de Michel Ange³⁴ (ill. 22) dont Rosso a réalisé une copie.



[ill. 22](#)

Il reprend le motif d'une petite lampe athénienne du III^e siècle après J.C.(ill. 23). Si par le geste de la main droite, Léda est tout à fait michelangelesque³⁵, la position mi-allongée et l'insertion du cygne entre ses cuisses accueillantes sont très proches de la figuration antique.



[ill. 23](#)

³⁴ Oeuvre destinée à Alphonse d'Este et qui ne lui parvint jamais à cause d'une indélicatesse de son envoyé à Michel Ange ; après bien des vicissitudes, le tableau a disparu et n'est connu que par quelques copies dont plusieurs effectuées par Mini et une par Rosso.

³⁵ Ce geste est récurrent à la chapelle sixtine.

Les vases peints offrent également des motifs : ainsi l'entremêlement des jambes apparaît sur une amphore antique peinte vraisemblablement par Euthymidès vers 510 avant J.C représentant *Hélène et Thésée* (ill. 24).



[ill. 24](#)

Il faut noter que les écrivains et les oeuvres de l'Antiquité païenne furent présents tout au long du moyen âge et les grands traités italiens du XVI^e siècle sur les Dieux³⁶ doivent beaucoup aux compilations médiévales. Cependant, il faut distinguer deux orientations dans l'évocation du monde mythique, l'une qui met en scène les Dieux planétaires, les héros et les allégories et puise alors dans la culture médiévale via les grands traités que nous venons de citer, et l'autre qui nous intéresse davantage pour notre propos puisqu'elle se complaît dans la représentation de Dieux célébrant les plaisirs de la chair et des sens ; il n'est plus question de continuité avec le moyen âge, et la gestuelle trouve un écho dans la représentation du vécu.

³⁶ Les traités de CARTARI 1556, CONTI 1551 et GYRALDI 1548.

* Les sources médiévales

- Les sources littéraires

Le goût pour l'allégorie dans le roman de la Rose de Guillaume de Lorris enrichi par Jean de Meung nourrit les orientations allégoriques de certaines représentations mais la grâce courtoise et un peu figée des attitudes des protagonistes ne saurait aucunement alimenter la sensualité des oeuvres du XVI^e siècle.

Certains thèmes tirés des homélies au moyen âge, tels la vanité des choses humaines et le triomphe de la Mort, fournirent un prétexte à des étreintes macabres comme celle que figure *La jeune fille et la mort* de Hans Baldung Grien (ill. 25).



[ill. 25](#)

Les oeuvres de Pétrarque ont inspiré les artistes de la Renaissance, en particulier Paris Bordone ; les thèmes de ses peintures présentaient des analogies avec les «sonnets d'amour» de Pétrarque, poète du XIV^e siècle mais déjà engagé sur la voie de la culture humaniste.

Ainsi dans le domaine amoureux et érotique, les textes médiévaux ne fournissent pas de motifs gestuels aux artistes de la Renaissance. Qu'en est-il des autres sources ?

- Les oeuvres peintes, gravées, sculptées et les objets

La sculpture, les ouvrages enluminés, les gravures, les ivoires transmettent des gestes comme celui de la main sous le menton du (ou de la) partenaire ; au moyen âge, ce geste indique l'affection et l'amour, l'amour de l'homme et de la femme, l'amour courtois ou encore l'amour dans le mariage. La gravure de P. Farget, *le Mirouer de la vie humaine* (ill. 26) figure une scène conjugale exprimée par deux gestes typiques. L'un signifiant la dispute où la femme saisit les



[ill. 26](#)

cheveux de l'homme. Ce geste n'a pas la même signification dans l'iconographie du XVI^e siècle ; en effet, lorsqu'il arrive à une femme de saisir les cheveux de celui qui lui fait face c'est en général pour lutter contre une tentative de viol ou d'agression (ill. 53).



ill. 53

L'autre geste induisant l'attachement affectif où la femme place sa main sous le menton de l'homme. Il semble qu'il faille s'attarder un instant sur la scène figurée sur une valve de boîte à

miroir en ivoire du XIV^e siècle , scène particulièrement intéressante dans la mesure où elle met en valeur l'articulation entre trois gestes (ill. 27).



[ill. 27](#)

Dans un premier temps le jeune homme marque son «affection à une jeune fille en plaçant sa main sous le menton de la jeune fille qui les deux mains jointes dans le geste de la prière invoque le Dieu Amour»³⁷.

Dans le deuxième épisode, le vœu se réalise, le jeune homme place encore une fois la main sous le menton de son amie (marque d'affection) mais de surcroît, il lui donne un baiser (préambule amoureux, prélude au plaisir total) et pose son pied droit sur le pied de sa compagne (ce dernier geste signifie la possession non seulement sentimentale mais charnelle de la jeune fille, les lapins³⁸ placés à l'angle supérieur semblent confirmer cette interprétation).

Ce crescendo dans la gestuelle est intéressant car il donne une piste en ce qui concerne les relations qui existent entre la main sous le menton et le baiser. Le troisième geste met en évidence le chevauchement des pieds qu'on peut, semble-t-il, interpréter comme l'annonce du motif gestuel qui fera recette au XVI^e siècle : l'entrecroisement des jambes. Mais revenons un instant sur le geste de la main sous le menton ; les artistes de la Renaissance ont repris assez fréquemment le motif gestuel pourtant tombé en désuétude depuis le moyen âge pour exprimer la

³⁷ Garnier 1989, p.406.

³⁸ Symbole de luxure.

communion charnelle entre deux êtres qu'il s'agisse d'époux comme *Ulysse et Pénélope* de Primatice (ill. 28),



[ill. 28](#)

ou d'amants, *Vénus et Adonis*³⁹ de Giulio Romano(ill. 29),



[ill. 29](#)

³⁹ Etude préparatoire pour la fresque du cardinal Bibiena au Vatican qui a été gravée par Marc Antonio Raimondi. Bartsch a identifié le couple comme Angélique et Médor, héros du *Roland furieux* de l'Arioste.

ou de satyres comme ceux du *petit bronze* à la fois émouvant et érotique de Riccio (ill. 30).



[ill. 30](#)

Lorsque l'imagerie médiévale aborde des terrains scabreux alors les artistes du XVI^e siècle n'hésitent pas à reprendre certains gestes ou attitudes : ainsi l'iconographie populaire du moyen âge abonde en images relatives aux bains. Certes, cette pratique perdurait depuis l'Antiquité mais dès le début de l'époque chrétienne et durant tout le moyen âge, elle eut à subir les méfiances et les interdictions des dignitaires de l'Eglise⁴⁰.

Remis à la mode au XV^e siècle comme lieux de cure, les bains, très fréquentés, devenaient un siècle plus tard un lieu de rendez-vous galants et de l'exaltation des sens. Lors de son voyage à Rome en 1581, Montaigne y affirme que «l'usage est d'y mener des amies, qui y sont frottées avec vous par les garçons.»⁴¹. Les artistes en font un lieu de prédilection pour les scènes plutôt scabreuses ou en tout cas à forte connotation érotique.

⁴⁰ Saint Clément d'Alexandrie (150-211/16) l'interdit aux femmes.

⁴¹ MONTAIGNE, 1580-1581.

Une miniature du XV^e siècle illustrant les *Facta et Dicta memorabilia* de Valère Maxime représente une scène de bain (ill. 31) dans laquelle un homme glisse une éponge entre les cuisses d'une femme nue parée de bijoux, probablement une courtisane ;



[ill. 31](#)

ce geste présente une similitude incontestable avec celui d'une des femmes de la gravure d'après Penni, *Femmes aux bains* (ill. 32).



[ill. 32](#)

Il semble, par ailleurs que la représentation de femmes aux bains dans des attitudes lascives soient fréquentes au XVI^e siècle : Brantôme⁴² nous décrit un tableau situé dans la galerie du comte de Chasteauvillain où est évoquée une scène «où estoy représentées force belles dames nues qui estoyent au bain, qui s'entretouchoient, se palpyent, se manioient et frottoyent, s'entremesloyent, se tastonnoient, et qui plus est, se faisoient le poil tant gentiment et si proprement, en monstrant tout, qu'une froide recluse oe hermitte s'en fust eschauffée et esmeue». C'est à peu de chose près ce que nous révèle le graveur bellifontain de «*Femmes au bain*».

Autre geste récurrent : le sein de la femme attire irrésistiblement la main de l'homme ; c'est le cas pour le démon luxurieux des chapiteaux romans (ill. 33),



[ill. 33](#)

comme pour l'amoureux du maître E.S. (ill. 34) (fin du moyen âge),



[ill. 34](#)

⁴² BRANTÔME, post. 1665, p. 30.

ou le cas pour les Dieux insatiables représentés par les artistes de la Renaissance (ill. 35, 36 et 37).



[ill. 35](#)



[ill.36](#)



[ill.37](#)

Il est à remarquer que la connotation moralisatrice s'estompe peu à peu au fur et à mesure que l'on s'avance dans le moyen âge.

Les gravures sur bois, toutes anonymes qui illustrèrent les premiers ouvrages imprimés, dits incunables, figurent des étreintes amoureuses où les gestes sont maladroits et froids. On ne décèle pas le moindre sentiment chez les partenaires et les relations du couple sont tournées en dérision comme par exemple dans l'œuvre anonyme extraite de l'ouvrage *Antéchrist* publié en

1475 ; le graveur y représente l'étreinte d'un couple nu (ill. 38) dont la partie inférieure des corps est cachée par le drap.



[ill. 38](#)

Lorsque l'héritage gestuel du passé pénètre la Renaissance, le XVI^e siècle essaie d'en retirer le voile moralisateur ; en déculpabilisant le geste, les artistes engagent la représentation sur les voies de la modernité.

Ancrée dans la culture de son époque

Les théories littéraires de la Renaissance ont approfondi la comparaison entre poésie, rhétorique et peinture. Alberti⁴³ conseille aux artistes de son temps «de devenir des familiers des poètes et des rhétoriciens» ; les rhéteurs pour les principes de la rhétorique, art de la persuasion que les artistes vont utiliser pour stimuler les émotions ; les poètes et lettrés pour l'*invenzione* c'est-à-dire le récit à représenter en utilisant cette fois les procédés rhétoriques propres à la littérature et à la poésie.

* Familiers des rhétoriciens : *ut poetica retorica*

Il faut être éloquent et capter l'attention du public.

- Equivalent plastique de l'*exordium* et de l'*insinuatio*

«A la Renaissance notamment, l'application de principes de rhétorique dépassait de loin le débat oratoire... et les conceptions rhétoriques... furent appliquées à la peinture»⁴⁴ ; ainsi, lorsque

⁴³ ALBERTI, 1453.

⁴⁴ KAUFMANN, 1985 (1), p. 137.

Bartholoméus Spranger propulse Maia (ill. 39) vers le spectateur dans une pose si suggestive que Vulcain en est réduit à la retenir,



[ill. 39](#)

ne faut-il pas y voir un équivalent plastique de l'*exordium*⁴⁵ et plus précisément du *proemium* c'est-à-dire l'appel direct à l'ouverture d'un discours.

⁴⁵ Le discours rhétorique se compose de l'*exordium* - ouverture du discours pour rendre attentifs les auditeurs en utilisant soit le *proemium*, c'est-à-dire l'appel direct, soit l'*insinuatio*, appel indirect - et l'*actio*, rhétorique des gestes relevant de l'ordre du visible et anciennement codifié dans les traités comme celui de DiGiovanni Bonifaccio, *L'arte de' cenni, con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio*, Vicence, 1616 ou de John Bulwer, *Chirologia : or the Naturall Language of the Hand. Whereunto is added Chiromania : or, the Art of Manual Rhetoricke*, Londres, 1664.

L'attitude de la *Vénus d'Urbain* de Titien (ill. 40) est un appel érotique direct ;



[ill. 40](#)

tout comme le geste des courtisanes lorsqu'elles montrent un sein (ill. 41).



[ill. 41](#)

Ne faut-il pas y voir un équivalent plastique de l'*insinuatio* appel indirect à l'ouverture d'un discours dans ce que Daniel Arasse appelle «la gestuelle érotique déplacée...c'est-à-dire lorsqu'on déplace la représentation sous forme de figure allusive»⁴⁶. Le XVI^e siècle fourmille d'exemples de ce type ; outre les oeuvres de Titien comme la *Danaé* de Naples ou la *Vénus et Mars* de Botticelli, *Vénus et l'Amour attendant Mars* de Lambert Sustris⁴⁷(ill. 42) est révélatrice du procédé d'une manière presque caricaturale : Vénus, nue, à demi allongée et offerte, caresse un couple de colombes en train de s'accoupler et glisse d'une manière très suggestive son index qui écarte légèrement les deux ailes de l'une de ses colombes afin que puisse y pénétrer la flèche (symbolisant le sexe masculin) que tient Cupidon, geste qui renvoie à l'attente du plaisir sexuel qui se prépare ; en effet la silhouette de Mars se profile dans le coin du tableau et le prolongement de l'autre extrémité de la flèche aboutit à son sexe.



[ill. 42](#)

⁴⁶ ARASSE 1992, p.217.

⁴⁷ Appelé Lambert d'Amsterdam par Vasari, ce peintre néerlandais part très tôt pour l'Italie, entre dans l'atelier de Titien et reste dans le milieu padouan-vénitien.

La *Vénus dans un paysage* de Cranach (ill. 4) nous offre un autre exemple d'*insinuatio* en pointant le petit doigt de sa main gauche vers son sexe, elle indique insidieusement ainsi le lieu du plaisir.



ill.4

- Utilisation en peinture d'éléments comparables aux figures de rhétorique

L'artiste, par le truchement de la gestuelle amoureuse devait atteindre le même but que Matteo Bandello⁴⁸ décrivant une beauté nue dans son lit pour que les courtisans prissent feu au récit. L'Arétin affirmait à un commanditaire : «Messer Iacopo Sansovino va vous orner la chambre avec une Vénus si vraie et si vivante qu'elle doit remplir de luxure la pensée de tous ceux qui la regardent .» Ainsi pour être éloquent, les artistes utilisaient des éléments comparables aux figures de rhétorique employées par les poètes comme le chiasme, l'antithèse, l'oxymore et enfin l'ironie.

Kaufmann⁴⁹ voit un équivalent plastique du chiasme (figure de rhétorique formée par un entrecroisement de termes) dans les entrecroisements de «diagonales formées par les membres

⁴⁸ Conteur lombard (1485-1561).

⁴⁹ KAUFMANN, 1985 (2), p. 38-39.

effilés aux extrémités et les formes entrelacées et l'enchevêtrement des membres d'*Angélique et Médor* (ill. 43)



[ill. 43](#)

ou d'*Hercule, Déjanire et Nessus*» de Spranger (ill. 44).



[ill.44](#)

L'antithèse (opposition de deux expressions que l'on rapproche dans un même discours pour en faire mieux ressortir le contraste) se retrouve dans la relation qu'entretiennent les deux tableaux exécutés par Titien pour le *studiolo* de Philippe II d'Espagne : *Danaé* (ill. 45) du Prado



[ill.45](#)

et son pendant *Vénus et Adonis* (ill. 46) :



[ill.46](#)

la posture des deux nudités confirme la relation antithétique relative au scénario amoureux, amour heureux entre un Dieu et une mortelle, Danaé, qui consent et amour malheureux entre une déesse et un mortel, Adonis, qui se refuse. L'oxymore (alliance de deux mots de sens incompatibles pour donner plus de force expressive) trouve son équivalent plastique dans le *contrapposto* qui impose une torsion aux corps représentés.

Les maniéristes ont encore amplifié ce mouvement en représentant les corps spirales, figure serpentine dont l'Arétin donne une transcription littéraire lorsqu'il décrit un dessin de Vasari où la figure représentée «laisse apparaître le devant et le dos et ceci en vertu de la force facile ou grâce à une facilité forcée.» Force facile ou facilité forcée, ce double oxymore entrecroisé peut tout aussi bien décrire le groupe de marbre, *l'Enlèvement de la Sabine*⁵⁰ sculpté par Giambologna, représentant une scène de désir dont on peut prédire l'issue puisqu'il s'agit de l'enlèvement d'une femme (ill. 47).



[ill. 47](#)

Ce groupe fut si célèbre que des sonnets furent suspendus chaque jour à la statue puis réunis en un recueil⁵¹ où l'utilisation de l'oxymore⁵² est particulièrement fréquente.

⁵⁰ Groupe en marbre réalisé par Giambologna en 1581-1582, installé en 1583 dans l'arcade droite de la loggia des Lanzi sur la place de la seigneurie à Florence. C'est une fois l'oeuvre achevée qu'il aurait été décrété qu'il s'agissait de l'enlèvement de la Sabine. Voir C. Avery, 1983.

⁵¹ SERMARTELLI 1583.

⁵² Voir ANNEXE I : le Madrigale del Medesimo au quatrième vers, le poète emploie l'oxymore «dolce rapina».

Enfin, l'ironie (façon de se moquer) est une figure de rhétorique très utilisée par les artistes du Nord, le thème d'*Hercule et Omphale* (ill. 48) s'y prête particulièrement .



[ill. 48](#)

Les artistes de l'Ecole de Fontainebleau sont sensibles à ce procédé ; dans *La femme entre les deux âges* (ill. 49), la jeune femme autorise le plaisir du toucher à son jeune amant et ne réserve que le plaisir des yeux au vieil homme qui la convoite ; convoitise que les gestes des doigts expriment sans ambiguïté.



[ill.49](#)

L'ironie n'est pas absente de certaines oeuvres italiennes comme *Vénus, Mars et Vulcain* de Tintoret (ill. 50) où Mars dissimulé sous le lit essaie en vain de faire taire le petit chien qui l'a hélas repéré



[ill. 50](#)

ou encore comme *Vénus et Mars* de Véronèse (ill. 51) où l'incursion du cheval de Mars dans le boudoir est assez humoristique.



[ill. 51](#)

* Familiars des poètes : *ut pictura poesis*

Jacobi Pontani⁵³ écrit que les poèmes peuvent à juste titre être qualifiés de tableaux ; à l'inverse, les tableaux peuvent prétendre à l'esprit des oeuvres poétiques ou littéraires.

Pour compléter son propos au sujet de Paris Bordone, Vasari voit également des analogies entre certaines de ses peintures et les «*Asolani*» de Bembo⁵⁴, œuvre contemporaine dérivant à la fois d'une certaine interprétation de la poésie de Pétrarque et de la spiritualité amoureuse du *Dolce Stil Novo* sans pour cela renoncer à s'attarder sur la description des charmes du corps féminin. L'exaltation de l'*Eros* occupe donc une place importante dans la littérature européenne du XVI^e siècle.

- L'exaltation de l'Eros

En Italie, l'Arétin consacre aux postures de l'amour une série de sonnets⁵⁵ dont Giulio Romano avait dessiné des illustrations gravées par Marc Antonio Raimondi, images si libres qu'elles firent scandale dans une société pourtant peu encline à s'effaroucher sur un tel sujet. Bembo⁵⁶ souligne l'effet éblouissant sur l'amant qui regarde les mouvements de sa dame dans des danses comme la gaillarde ou la courante.

Dans la poésie anglaise, en particulier chez le poète anglais John Donne⁵⁷, la sensualité est purement tactile et l'homme se trouve ainsi en contact immédiat avec la «substance», avec la réalité ; ce poète évoque les mains qui se nouent et décrit la caresse avec une intensité suggestive :

«Donne à mes mains licence d'errer et les laisse passer

Dessus, dessous, devant, derrière et entre»

C'est dans la 1^{ère} moitié du XVI^e siècle qu'entre autres jeux de cour poétiques furent composés les blasons du corps féminin : chaque poète choisit son blason représentant une partie du corps masculin ou féminin qui est alors analysée ou chantée dans un court poème précédé du dessin du blason choisi ; ce genre, inventé par Clément Marot qui caresse de ses vers «le beau tétin»⁵⁸, a été accueilli avec enthousiasme et a suscité de nombreuses imitations⁵⁹. Les poètes ne se sont pas bornés à célébrer les beautés visibles, ils ont aussi exalté les charmes les plus secrets et cet éclatement du corps féminin témoigne d'une singulière «objectivation» de la femme.

La Renaissance, époque de nombreuses remises en cause, ne pouvait manquer de faire une brèche dans un secteur jusque-là presque exclusivement réservé aux hommes : la littérature. Elle voit au XVI^e siècle s'élever des voix féminines sur des sujets comme l'amour, le mariage, la place de la femme dans la société contribuant ainsi à une libération vis à vis de certains préjugés.

⁵³ PONTANI, 1600 p.9.

⁵⁴ BEMBO, 1498-1502.

⁵⁵ ARETIN, 1524 et voir note ¹⁴

⁵⁶ BEMBO, Ibid.

⁵⁷ DONNE, 1633, p. 125, Elégie XIX, v. 25.

⁵⁸ MAROT, 1534. *Epigramme LXXVIII*, p.33.34 (voir ANNEXE II).

⁵⁹ QUIGNARD, 1982.

Louise Labé⁶⁰ est une poétesse lyonnaise aux moeurs provocantes pour l'époque qui selon Guillaume Aubert, auteur présumé des *Ecrits de divers poètes à la louange de Louise Labé lyonnaise*, aurait été conçue par Mars et Vénus . Louise Labé plaide pour la femme libre de ses mouvements et de sa conduite et se laisse porter dans ses sonnets aux confidences du corps en s'abandonnant aux caprices des sens, aux étreintes et aux baisers⁶¹. Alors que l'esprit du temps offrait parfois une licence verbale (certains poètes ne craignaient pas d'en user pour agrémenter leurs blasons du corps féminin), Louise Labé ne cède pas à la facilité de la mode et, tout en préservant une certaine pudeur, donne à l'être aimé une dimension charnelle, se montre heureuse de ses extases et de ses désirs ; l'aveu de ses émois ont exercé une fascination à l'époque ; il n'est donc pas surprenant que les artistes représentent les figures féminines dans des postures qui donnent libre cours à l'érotisme : le corps de *Io* de Corrège (ill.52) vibre de sensualité jusqu'aux orteils dont la légère crispation avoue une jouissance des plus suaves.



[ill. 52](#)

Les pieds et leurs mouvements sont souvent sollicités en matière de gestuelle amoureuse ; Valériano⁶² affirme que : «les plus anciens philosophes et ceux qui ont suivi leurs doctrines

⁶⁰ LABE 1554-1555.

⁶¹Voir *sonnet XIII* et *XVIII* en ANNEXE III . pour composer son célèbre *sonnet XVIII* du baiser, L. Labé s'inspire après Marot des délicats poèmes de Catulle «A Lesbie», *liber*, V et VII, *poèmes choisis*, trad. du latin et présentés par P. Feuga, Paris, Ed. la Différence, 1989, 126p.

⁶² VALERIANO, 1615.

prennent les pieds pour la plus contemptible partie et disent que les pieds en l'âme sont les voluptueux désirs et affections amoureuses .»⁶³.

La redécouverte du corps païen incite Marguerite de Navarre, dans l'*Heptaméron*⁶⁴, à faire deviser cinq hommes et cinq femmes dans un débat sur l'amour et ses multiples aspects : l'un des devisants montre à quel point les relations amoureuses et les relations tout court des hommes envers les femmes sont basées sur la force voire la violence : «Il me semble que l'on ne saurait point faire plus d'honneur à une femme que de la prendre de force .» Les *Lucrèce*, les nymphes aux prises avec des satyres ou des Dieux avides n'ont que leurs mains pour repousser l'agresseur (ill. 53) .



[ill. 53](#)

La *Suzanne* d'Allori (ill. 54) se sert de ses ongles pour se défendre contre les assiduités pressantes des vieillards, l'un deux se risquant à glisser une main entre les deux cuisses de la jeune femme.



[ill. 54](#)

Dès la fin du XV^e siècle l'amour et le sexe sont traités avec humour dans les arts graphiques comme dans la littérature.

⁶³ Op. Cit., p. 460.

⁶⁴ Marguerite DE NAVARRE 1547, posth. 1559.

- l'humour

L'art et la littérature tournent en dérision l'attitude des voyeurs en particulier lorsque ce sont des vieillards (comme dans les nombreuses évocations de Suzanne et les vieillards). Les amants frustrés interrompus dans leur activité amoureuse (comme Priape dérangé par l'âne qui en se mettant à braire réveille tout à l'entour et l'empêche de séduire Lotis) ou épuisés par l'activité amoureuse ainsi que le mari cocufié font l'objet de représentations ironiques et amusantes.

Le Mars de Botticelli (ill. 55) et peut-être encore davantage celui de Piero Di Cosimo (ill. 56) ont une attitude complètement relâchée ;



[ill. 55](#)



[ill. 56](#)

ils sont plongés dans la douce torpeur de «l'après-amour» et même les tonitruants satyres qui jouent avec leurs armes ne parviennent pas à les en tirer. Ces deux oeuvres sont tout à fait dans l'esprit du passage tiré de *Eridanus* de Pontano⁶⁵ où Cupidon joue avec les armes de Mars après que Vénus l'ai séduit :

«Dis moi Mars, Dis moi ô puissant guerrier,
où est ta lance, où est ta hampe ?»

⁶⁵ PONTANO Giovanni, *Eridanus*, In *Poeti Latini del Quattrocento*, Milan-Naples, Ed. F. Arnaldi, 1964.

Dans la littérature de la Renaissance⁶⁶, les armes (en particulier la lance, la flèche, etc...) sont une métaphore du phallus et les allusions priapiques sont omniprésentes⁶⁷. Ces allusions foisonnent chez Rosso, dans son oeuvre profane comme dans son oeuvre religieuse⁶⁸ : dans un de ses dessins (ill. 57), l'attitude de Mars suggère un manque de virilité totale, son visage et sa pose traduisent un désappointement quelque peu comique et devant cette virilité défailante qui est confirmée par le *putto* qui le regarde et neutralise entre ses cuisses l'épée (symbole phallique) de Mars.



[ill. 57](#)

Dans les nouvelles de Pietro Fortini (1500-1562), auteur siennois⁶⁹, la beauté de l'objet érotique, le luxe et le raffinement des intérieurs mais aussi l'intervention de l'insolite constituent des maillons de la chaîne des préliminaires conduisant à l'acte de chair⁷⁰ ; au service du rire, il utilise le quiproquo qui met en présence des personnages qui n'auraient pas dû se rencontrer

⁶⁶ Cette métaphore est employée également par Laurent de Médicis dans *Les amours de Mars et de Vénus* : Voir. *Amori di Marte e Venere* in Medici Lorenzo de, *Opere*, Bari, Ed. A. Simoni, 1914, Vol 2, 2 : 17.

⁶⁷ Le poète burlesque Francesco Berni, dans le *Capitolo*, in *Rime facete*, Milan, 1959, p. 145, fait du phallus le sujet d'un poème et le définit comme «*e instrumento de gli altri instrumenti*».

⁶⁸ Voir. *infra* p. 131 sq..

⁶⁹ MILANESI, 1858.

⁷⁰ GLENISSON, 1986.

comme le mari qui revient à l'improviste alors que sa femme reçoit son amant alors obligé de se dissimuler sous le lit.

C'est dans cette situation pour le moins inconfortable et ridicule que Tintoret place Mars interrompu dans ses activités amoureuses par l'arrivée de Vulcain dans *Vénus, Vulcain et Mars* (ill. 50).



ill. 50

Le plus souvent c'est Vulcain qui est l'objet de railleries ; en effet le thème du mari trompé suscite l'amusement comme en témoigne les contes de Matteo Bandello⁷¹ ou les pièces de Shakespeare.



Dans *le Parnasse* de Mantegna (ill. 58), Cupidon avec sa trompette se moque ouvertement d'un Vulcain outragé qui s'agite désespérément à cause de son infortune.

[ill. 58](#)

En effet, Mars et Vénus sont reliés l'un à l'autre par le tendre entrelacement de leur bras, debout devant un divan, le pied de Mars est posé de manière suggestive sur celui de Vénus (cette attitude annonce le croisement de jambes évocateur de l'acte sexuel) tandis qu'une des muses en

⁷¹ Voir note ⁵⁰

contrebas (ill. 58, détail) place le cercle formé par son index et son pouce autour du pouce de la muse qui l'accompagne (le pouce relié à l'index pour former un cercle étant le geste codé de l'union charnelle et féconde).



ill.58, détail

Vulcain ne peut douter de son infortune et sa détresse apparaît quelque peu pitoyable et risible. On peut cependant s'étonner de voir figurer le mari trompé dans une peinture nuptiale⁷² mais, en fait la présence du «cocu» est une plaisanterie fréquente dans l'art nuptial : dans le final de *Peines d'amour perdues* de Shakespeare⁷³ qui se termine pourtant par un mariage harmonieux, on entend le refrain :

«Coucou⁷⁴, Coucou
Oh c'est un mot haï
qui déplaît à l'oreille des maris.

Ainsi dans le monde silencieux de la peinture et de la sculpture, le langage est suppléé en autre par les gestes . Or dans le domaine amoureux, l'amour étant tout de même la grande affaire de la vie, il était facile à l'artiste de retenir les gestes construits et codifiés dans le vécu depuis le début des temps ; certes, il lui fallait parfois, morale oblige, en atténuer la portée mais aussi lorsque le moment s'avérait propice à plus de liberté, déculpabiliser et libérer le geste. C'est ce qu'ont fait les artistes du XVI^e siècle. La gestuelle devenait un outil majeur dans la mise en évidence du comportement amoureux.

⁷² Cette œuvre aurait été réalisée pour le *studiolo* d'Isabelle d'Este à Mantoue pour célébrer son union avec Jean François II de Gonzague : le lit placé derrière les époux est drapé d'étoffes aux couleurs des maisons d'Este et de Gonzague et à celles de Vénus, Mars et Mercure dont les planètes avaient présidé au mariage.

⁷³ SHAKESPEARE, *Peines d'amour perdues*, Trad. A. Berthet, Paris, Ed. Les belles lettres,, 1969, Acte V, sc.ii, p. 203, vers 905-906.

⁷⁴ Cocu.

UNE GESTUELLE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DES COMPORTEMENTS AMOUREUX

Qu'il s'agisse de montrer l'amour dans sa «normalité» ou dans ses «déviances» il ne faut pas perdre de vue que l'appréciation actuelle de ces notions, d'ailleurs subjectives, est certainement fort différente de celle qui était de mise il y a quatre siècles.

Montrer l'amour dans sa «normalité»

Il semble qu'on puisse regrouper sous la notion de «normalité», les attitudes de séduction, l'amour entre époux et l'amour entre amants.

* L'entreprise de séduction

Les attitudes de séduction ou l'appel érotique se manifestent par des attitudes lascives ou de mol abandon. Les figures féminines offrent leur nudité aux regards de plusieurs protagonistes de la scène comme les vieillards de Suzanne au bain ou d'un seul, comme l'organiste dans la célèbre version de *Vénus et l'organiste* du Prado (ill. 59), regards qui ne manquent pas de renvoyer à celui du spectateur qui devient du même coup voyeur de seconde zone mais en définitive sujet privilégié de l'entreprise de séduction ;



[ill. 59](#)

mais aussi regard du peintre ou du sculpteur qui pour être artiste n'en est pas moins homme : la célèbre histoire d'*Alexandre et de Campaspe* (ill. 60) est là pour nous le rappeler.



[ill. 60](#)

La séduction passe aussi par l'échange de regards ; il peut faire naître l'amour conformément à un topos littéraire qui a traversé l'antiquité⁷⁵ et le moyen âge⁷⁶; au XV^e siècle, selon Ficin⁷⁷ «La nature de la fascination est la suivante : l'homme mortel est alors envoûté (enchanté)

⁷⁵ En particulier dans les romans grecs de Théagène et Chariclée.

⁷⁶ On retrouve ce topos dans le roman de la rose de Guillaume de Lorris.

particulièrement, lorsque, de la façon suivant laquelle les regards s'échangent, la vue de l'un s'unit à celle de l'autre, l'œil accroche l'œil, et ainsi l'amour est bu et aspiré entre les protagonistes».



A cet accrochage du regard, la *Vénus d'Urbino* (ill. 40) s'emploie de façon très directe pour ne pas dire provocante en plongeant son regard dans les yeux de ceux qui la regardent ;

ill. 40



la *Vénus au miroir* de Titien (ill. 61) le fait plus indirectement car c'est par le truchement d'un miroir qu'elle entreprend de séduire le spectateur.

[ill. 61](#)

⁷⁷ Propos rapporté par Burton, *the Anatomy of Melancholy*, part3, sect.2, memb 2, subs. 2, Ed. Floyd Dell et Paul Jordan Smith, New York, Tudor publishing company, 1967, p. 681.

Véronèse reprend ce thème dans *Vénus avec l'Amour tenant un miroir* (ill. 62) ;



[ill. 62](#)

la pose de la déesse rappelle l'invention de Titien qui consiste à montrer le personnage féminin de dos (ill.17).



ill.17

La Vénus de Véronèse oriente le miroir tenu par Cupidon de telle façon que son regard croise celui du spectateur et que soit révélée une partie de ses charmes prometteurs, on voit en effet apparaître le bout de son sein.

La séduction n'avoue pas toujours ouvertement son nom et passe par des gestes de pudeur que les artistes empruntent à la *Vénus pudique* (ill. 11) qui d'une main cache son sein et de l'autre son sexe ;



ill. 11

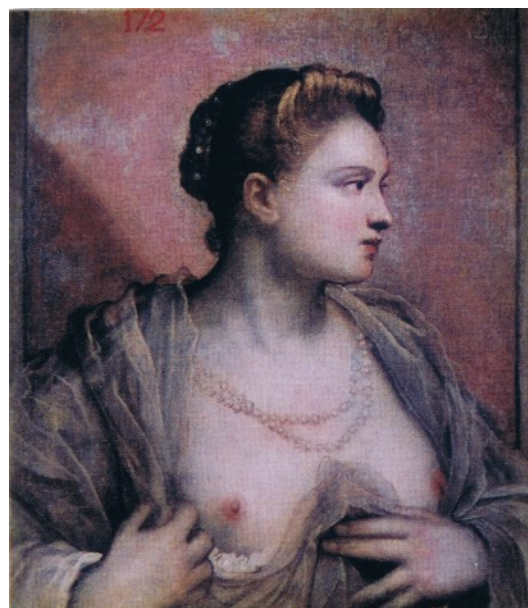
ces gestes de pudeur sont d'autant plus séduisants qu'ils mettent en valeur une grâce toute féminine et qu'ils flirtent avec la notion d'interdit. En réalité, ce type de geste se met au service d'une dialectique «cacher-révéler» : ce qu'on feint de dissimuler est en fait souligné et offert.

En matière de séduction, l'iconographie relative à la courtisane est fondamentale pour l'élaboration de l'imaginaire à la Renaissance ; elle réactive l'ambiguïté vénusienne (Vénus, déesse des prostituées et des femmes honnêtes), l'ambiguïté de Madeleine dont il est difficile de discerner si elle est en proie à une extase charnelle ou mystique, celle de Suzanne (résiste-t-elle

ou s'offre-t-elle aux vieillards qui la convoitent ?) et celle de la Samaritaine. Dans l'oeuvre de Marco Del Moro, *le Christ au puits et la Samaritaine* (ill. 63), la jeune femme porte la main à sa poitrine ; est-ce un geste qui exprime la foi ? A priori la présence même du Christ peut induire une telle interprétation, mais ce geste pourrait également être geste de séduction. En effet, Luther affirmait que Jésus avait «connu» trois femmes : la Madeleine, la femme adultère et la Samaritaine. Et au XVI^e siècle, montrer son sein ou le mettre en valeur est aussi le geste de la courtisane (ill. 64).



[ill. 63](#)



[ill. 64](#)

Ce geste, Tintoret l'attribue à Tamar (ill. 65) qui se déguise en prostituée pour séduire son beau père Juda afin d'assurer la descendance.



[ill. 65](#)

Dans *Mars et Vénus liés par l'amour* de Véronèse (ill. 66), Vénus presse son sein entre deux doigts faisant jaillir quelques gouttes de lait. Certaines interprétations y ont vu une allégorie de l'Amour qui transforme les instincts sexuels primaires en Charité ; ne peut-on pas y voir au contraire un geste destiné à alimenter le désir ?



[ill.66](#)



ill.66, détail

De nombreuses compositions consacrées aux amours de Mars et de Vénus représentent également l'hétérosexualité officielle

* L'amour conjugal ou pré-conjugal : l'amour-tendresse

Dès la fin du XV^e siècle, la philosophie humaniste rompt avec les consignes médiévales de modération dans les rapports conjugaux présentes chez saint Thomas d'Aquin et cherche à réconcilier vertu et sexualité dans le mariage. Cette difficile fusion des contraires est décrite par Perugin dans *Le combat de l'Amour et de la Chasteté* (ill. 67) terminé en 1505 pour le *Studiolo* d'Isabelle d'Este au palais ducal de Mantoue et dont toute la décoration repose sur ce thème cher à la culture de l'époque.



[ill. 67](#)

L'harmonie conjugale est atteinte grâce à la volupté des relations entre époux : la conjointe, objet légitime du désir de son époux par le soin apporté à son apparence et son comportement amoureux, garde une retenue qui décuple le plaisir du mari. Cet idéal n'est atteint que si l'union cesse d'être le produit des seules convenances économiques et sociales mais devient aussi fruit de l'amour et du consentement⁷⁸.

⁷⁸ Ces aspirations auxquelles Pétrarque avait commencé à donner formes dès le xiv^e siècle sont exprimés au siècle suivant par des hommes d'églises comme Lorenzo Guistiniani ou Francesco Colonna.

L'œuvre de Bartolomeo Veneto, *Femme en buste* dite parfois *Lucrèce Borgia* (ill. 68) en fournit l'illustration : la figure féminine, revêtue des attributs de la mariée, voile blanc, cheveux défaits et ondulés couronnés selon la coutume du feuillage de la fidélité, se confond avec la *Flore* vénale au sein découvert ; en effet, la jeune femme fixe le spectateur avec une insistance oblique tout en offrant ses fleurs, geste d'offrande sexuelle qui donne à ce très beau tableau de Veneto, un aspect ouvertement érotique.

ill. 68



ill. 8

La Vénus de Lotto (ill. 8) présente suspendues à un même ruban une cassolette d'encens et une couronne de myrte à travers laquelle Cupidon envoie un jet d'urine, métaphore de l'acte sexuel et de la fécondation .

Nous avons précédemment vu qu'il pouvait s'agir d'un tableau de mariage⁷⁹. Cependant cette Vénus-épouse est aussi allongée entièrement nue, une couronne

dorée incrustée de pierres précieuses sur la tête ; elle plante son regard directement dans les yeux du spectateur et fait davantage penser à la Vénus-courtisane comme le confirment les symboles de la lascivité (le serpent) et de la brièveté du plaisir (les pétales de roses) dont elle est entourée. La fusion d'éléments contradictoires renforce l'érotisme de ces représentations.

C'est dans cet esprit que les artistes ont recours au couple illégitime Mars-Vénus pour représenter des couples légitimes dans les tableaux nuptiaux : en effet, depuis le XV^e siècle, on

⁷⁹ Voir *supra* p. 16.

trouve les commanditaires qui pour célébrer leur union se font représenter sous les traits du célèbre couple mythologique. Il est d'autant plus facile aux artistes d'assumer cette contradiction, car si Homère souligne l'illégitimité du couple Aphrodite-Arès en narrant avec humour les ennuis conjugaux et l'infortune de Vulcain⁸⁰, en revanche, Hésiode et Pausanias rendent leur union légitime. La grâce et la douceur de la déesse de l'amour tempèrent alors la rudesse et la brutalité du dieu de la guerre. Cette union, dont il naît une fille Harmonie⁸¹, ils l'a veulent féconde. Cette tradition revient en force à la Renaissance sous l'influence des érudits⁸². Des époux travestis en Mars et Vénus ont été représentés sous cette forme par Botticelli dans le tableau de Londres, *Vénus et Mars* (ill. 55)



ill. 55

ou par Piero Di Cosimo sur des panneaux de *cassone*⁸³ Cette iconographie «conjugale» a été souvent utilisée par les artistes.

[ill. 69](#)

Titien, dans l'*Allégorie conjugale*, dite à tort *Allégorie d'Alphonse d'Avalos*, offre un exemple intéressant quant à l'étude de la gestuelle et à son évolution par rapport au dessin préparatoire (ill. 69).

Dans le dessin préparatoire, le couple travesti est accompagné de deux autres personnages Cupidon et une jeune femme ; l'époux pose sa main sur sa propre poitrine en signe de foi conjugale et l'ensemble fonctionne comme la représentation sereine et intime d'un couple récemment marié. Ici, dans l'oeuvre finale, l'homme pose sa main sur le sein de sa jeune

femme laquelle, plus parée mais le sein davantage dénudé, tient une sphère en verre. Cupidon présente un fagot lié en faisceau, symbole d'union amoureuse. L'autre jeune femme, cette fois couronnée de myrte, symbole d'amour éternel, porte sa main sur sa poitrine en signe de fidélité.

⁸⁰ HOMÈRE, *l'Odyssée*, Trad. M. Dufour et J. Raison, Ed. Garnier, Paris 1961, chant VIII, v.266-360, p. 111-113.

⁸¹ Il existe deux légendes distinctes concernant Harmonie, l'une Thébaine et l'autre liée au culte des dieux de Samothrace. C'est dans la légende thébaine qu'Harmonie est fille d'Aphrodite (Vénus) et d'Ares (Mars).

⁸² PANOFSKY, 1967, p. 236 *sq.*

⁸³ Coffres de mariage.

A l'arrière plan, une autre femme, le regard dirigé vers le haut et tenant à bout de bras une couronne de roses, évoquerait l'espérance d'un enfant, fruit de l'amour.

Panofsky⁸⁴ y a vu une réflexion sur la fragilité de la destinée humaine ; d'après lui la mort de la jeune femme survenue entre le dessin préparatoire et l'exécution finale aurait entraîné la modification du geste de l'époux qui semble dans le tableau vouloir retenir son épouse. Cependant une interprétation récente semble plus intéressante pour notre propos : la boule de verre serait une allusion à une naissance malheureuse, la présence du troisième personnage, l'Espérance, une allusion à une union plus heureuse et plus féconde. Ainsi, lorsque l'homme pose sa main sur le sein de sa jeune femme, il semble qu'il s'agisse d'un préliminaire amoureux empreint d'une discrète sensualité, une invitation à de nouvelles étreintes ; la coloration respectueuse de ce geste vient du fait que ce sont des personnages réels qui sont ici portraiturés, la sensualité débordante que se permettent les divinités mythologiques ne saurait y trouver place.



L'oeuvre allégorico-mythologique de Paris Bordone, *Vénus, Mars et Cupidon couronnés par la Victoire* (ill. 70) confirme le goût de la représentation de personnages réels sous les traits du célèbre couple et exalte ici l'amour de deux jeunes gens promis au mariage.

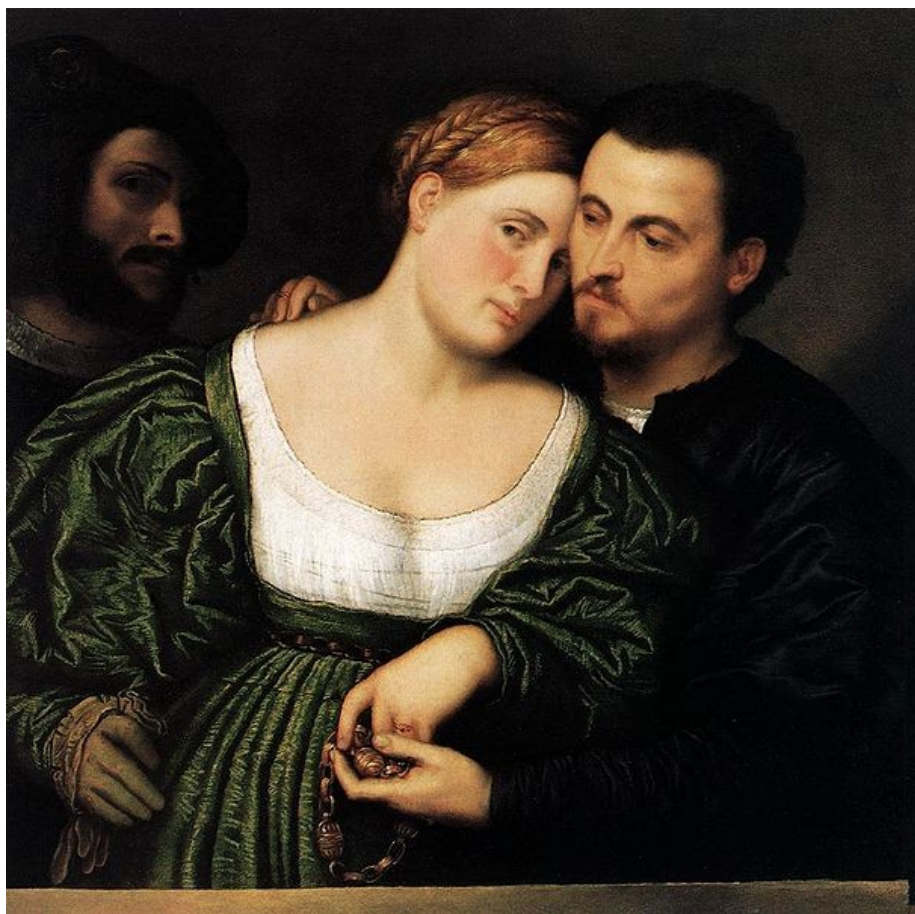
[ill. 70](#)

Si les gestes de Mars (dont la main gauche sur l'épaule de Vénus traduit l'amoureuse possession) et de Vénus (alanguie contre son amoureux) sont un écho de la réalité, en revanche, l'ensemble des gestes relèvent du répertoire symbolique. Mars recueille dans la main de Vénus les roses (attribut de la déesse symbolisant le don d'amour pur), Cupidon déverse son panier de roses sur les cuisses de la jeune femme (symbole de fertilité) tandis que celle-ci reliée à un arbre fruitier en cueille le fruit (promesse d'une union féconde). Pour finir, la Victoire auréole chacun des héros d'une couronne de myrte et fait d'eux «deux saints de la vie conjugale»⁸⁵. Cette oeuvre est en fin de compte assez complexe car elle peut être interprétée comme une allégorie du triomphe des vertus pacifiques de l'amour sur les forces brutales des armes, mais aussi comme une allégorie des vertus conjugales ; peut-être renferme t-elle, au-delà de ces allégories savantes, la représentation d'une gestuelle amoureuse pré-nuptiale teintée d'un érotisme raffiné.

⁸⁴ PANOFKY, 1969, p. 235.

⁸⁵ GRABSKI, 1987, p. 203-311.

Dans *les amants vénitiens*⁸⁶ (ill. 71) du même artiste, on retrouve le tendre laisser-aller de



ill. 71

la jeune femme et la préhension affectueuse de l'épaule. L'offre de la ceinture, attachement et fidélité avec la promesse d'une union future féconde est le don d'elle même que la jeune femme fait à son amoureux ; «Détacher la ceinture signifiait chez les grecs et les Romains se donner en mariage [...] La nouvelle mariée était ceinte d'une ceinture (*cingulum*) que l'époux détachait au lit...Le mari détache la ceinture nouée par le noeud d'Hercule, comme présage qu'il sera aussi heureux par le

nombre de ses enfants que le fut Hercule qui en laissa soixante dix.»⁸⁷

Un autre geste entretient l'idée d'union et de fécondation : le pouce rejoint l'index en formant un ovale ou un cercle ; on est tenté de rapprocher la configuration même de ce geste et celle de l'anneau qui scelle une l'union entre deux époux. Alors que la noce se déroule en quatre étapes et sur plusieurs jours⁸⁸, des témoignages des contemporains, prédicateurs ou simples observateurs font toujours un rapprochement entre «le jour de l'anneau» et la consommation du mariage. C'est le jour de l'anneau qui rend l'union charnelle licite. Par ailleurs J.C. Schmitt signale «une sorte d'homologie entre le geste des doigts, la valeur du nombre qu'il figure et la signification symbolique qui y est attachée : pour le nombre trente, qui est le symbole des époux, l'extrémité de l'index vient donner «un doux baiser» à l'extrémité du pouce»⁸⁹. Donc il semble bien que ce geste soit directement associé à l'union charnelle et donc à la fécondation.

⁸⁶ Dans la collection milanaise Prinetti, ce tableau s'appelait «La séduction» ; le titre actuel lui a été donné dans le catalogue de la Brera, en 1907.

⁸⁷ FESTUS, 1846, I, Livre III, p.106.

⁸⁸ KLAPISCH ZUBER, 1979 : l'auteur donne un aperçu des rites nuptiaux entre Giotto et le concile de Trente à travers l'exemple d'un déroulement de noces dans la Florence des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles : après des négociations, on arrête l'alliance et l'accord entre les parents des futurs époux ; ensuite c'est la rencontre solennelle des membres masculins des familles qui vont s'allier et à laquelle sont conviés les amis (la dot et les échanges de biens sont fixés par un acte notarié), enfin, arrive la journée de l'anneau marquée par le passage de l'anneau au doigt de la fiancée par le futur époux. C'est au terme de cette journée, qui s'achève par une cérémonie ayant pour but de signifier à la communauté toute entière la célébration du mariage, que le mariage est consommé.

⁸⁹ SCHMITT, 1990, p.255.

C'est, par exemple, le geste de *Danaé* de Tintoret (ill. 72) ; il s'agit bien d'une union et d'une



[ill. 72](#)

fécondation mythologique et de surcroît ce geste se fige sur une pièce d'or, représentation allégorique du rapport vénal qui relie ici Danaé au monde des courtisanes. Pedrocco⁹⁰ propose de reconnaître dans la gardienne-compagne de Danaé Veronica Franco, courtisane célèbre par sa beauté et son talent de joueuse de luth ; la présence de cet instrument sur la fenêtre de l'alcôve vient à l'appui de

cette interprétation ; sa position insolite à l'envers sur le rebord de la fenêtre pour mettre en évidence l'érection suggestive de sa crosse⁹¹ renforce la connotation érotique de la scène.



[ill. 73](#)

C'est de manière ironique que Cranach utilise le geste du pouce et de l'index (ill. 73) : Hercule se retrouve déguisé en femme et du même coup, les rôles étant inversés, le voilà virtuellement fécondable par Omphale .

Dans le cas de Hercule et Omphale, ce geste évoque également une autre idée : en effet, dans l'ordre social, l'anneau fermé répond au même symbolisme que le noeud serré et marque l'immobilisation et la dépendance, il devient le symbole de la servitude consentie⁹².

L'idée de fécondation et d'union est également présente dans le célèbre tableau de l'école de Fontainebleau *Gabrielle d'Estrée et la Duchesse de Villars* (ill. 74) : cette dernière, index et pouce

⁹⁰ PEDROCCO, 1990, p.85.

⁹¹ Dans le langage à double sens des chants carnavalesques, le luth signifie l'organe sexuel masculin.

⁹² LANGÉ-VILLÈNE, 1927, p. 117.



[ill. 74](#)

en ovale pince le sein de la soeur, maîtresse d'Henri IV que ce dernier aurait épousé si la mort de la jeune femme n'était pas prématurément survenue. La date de l'exécution de ce tableau (1594) correspond à la grossesse de Gabrielle qui portait en son sein le futur Duc de Vendôme que le «bon roi» légitimera.

Si Mars et Vénus sont sollicités par les artistes qui

souhaitent représenter l'amour légitime, ils le sont aussi pour illustrer l'amour non légitime.

* L'amour entre amants : l'amour - passion

Les artistes déshabillent les partenaires et les font se dévêtir comme dans *Mars dévêtant Vénus* de Véronèse (ill. 75) en leur autorisant tout un répertoire de gestes codifiés



[ill. 75](#)

Il serait impensable d'évoquer la totalité des gestes de ce type et seuls quelques uns d'entre eux seront évoqués, en particulier, le baiser (dont il a paru intéressant d'évoquer brièvement

l'évolution du moyen âge au XVI^e siècle), le dévoilement de la partenaire, l'entrecroisement des jambes, et le *putto* urinant.

- Le baiser

La présence du baiser est répétée dans l'histoire du moyen âge. Ce geste se trouve impliqué dans une multitude de contextes (rites de salutation, rituels juridiques, diplomatiques ou liturgiques, expérience mystique, marques d'affection et plaisirs érotiques) : malgré cela, sa diffusion est relativement restreinte dans l'iconographie médiévale, surtout au début du moyen âge, lorsqu'il s'agit d'illustrer une relation amoureuse ou érotique. Alors que le baiser érotique est considéré comme un péché mineur dans la pratique, il peut signifier dans l'image la luxure ou la sodomie. On le retrouve ainsi dans un contexte quelque peu tabou comme celui du bain par exemple ; cette pratique jugée dangereuse pour la morale et les débordements sexuels qu'elle pouvait susciter était un prétexte pour dévoiler les corps et représenter des attitudes plus osées ; il n'est pas rare d'observer, dans la représentation des scènes de bain, des couples qui s'embrassent comme le montre la miniature *Vénus, le jardin de jeunesse* (ill. 76).



[ill. 76](#)

ill. 76, détail

La plupart du temps, c'est le signe conventionnel de la main sous le menton qui est choisi par les artistes pour désigner la relation amoureuse et érotique, dans le langage iconographique comme dans le langage littéraire. Au fur et à mesure que l'on avance dans le moyen âge, l'amour

courtois opère une véritable focalisation sur le baiser pour symboliser le lien entre l'amant et sa dame. Qui plus est, les artistes s'acheminent vers une représentation réaliste ; en conséquence, la figuration réaliste du baiser se met à concurrencer et prend même le pas sur la figuration conventionnelle de la main sous le menton. Textes et images démontrent alors l'importance du baiser dans l'érotisme médiéval. Le baiser réalise l'union du charnel (contact du corps en un de ses points les plus sensuels : les lèvres) et du spirituel (échange des souffles : fusion des âmes) comme le montre par exemple Giotto avec le baiser échangé entre les vieillards Joachim et Anne lors de l'épisode biblique de *La Rencontre de la Porte dorée* (ill. 77)⁹³ ; le geste et le thème seront repris (ill. 78, détail) par le Maître de Moullins en 1488.



[ill.77](#), détail



[ill. 78](#)

Au XVI^e siècle, les valeurs changent : la société multipartite de plus en plus laïque avec ses marchands et ses officiers supplante la société tripartite et religieuse. Les valeurs chevaleresques s'essouffent et la grande unité chrétienne est minée par les incessantes guerres de religion. Le baiser perd alors sa place dans les rituels⁹⁴. Par ailleurs c'est au XVI^e siècle, période charnière pour le lexique du baiser, que le verbe baiser prend le sens de posséder sexuellement une femme ; dès lors, le baiser, expression réaliste et physique des relations amoureuses et érotiques qui avait supplanté le geste conventionnel de la main sous le menton reprend son statut de code. Si dans la littérature, le thème du baiser reprend ses droits, il en est tout autrement dans les arts plastiques. en effet, dans le contexte antiquisant de la Renaissance, les hommes de lettres s'appuient sur une solide tradition littéraire illustrée en particulier dans les épigrammes de l'*Anthologie Grecque*⁹⁵.

⁹³ L'échange de ce baiser ne figure ni dans la bible, ni dans les apocryphes, ni dans le roman de Dieu et de sa mère, ni dans la légende dorée ; la tradition attestant que ce baiser est à l'origine de la conception de la Vierge ne semble s'épanouir qu'au XIV^e et surtout XV^e siècle.

⁹⁴ 1511 : dépréciation du baiser dans le rituel de l'adoubement liturgique. Deuxième moitié du XVI^e siècle : disparition du baiser dans le rituel de l'hommage, disparition du baiser sur la bouche dans les rites d'amitié et de salutation ; il perd son sens juridique dans le rituel des fiançailles et à la fin de ce siècle, le baiser nuptial et le baiser de paix entre les époux est interdit en Italie.

⁹⁵ Épigrammes 305, 285, 14, 244, de la cinquième section, consacrée aux épigrammes érotiques.

L'*Anthologie*, publiée en 1494 à Florence par Jean Lascaris, est sept fois réimprimée entre 1494 et 1553.

Catulle et Ovide avaient décrit les charmes du baiser, Jean Second⁹⁶ est à l'origine d'une véritable «codification» du genre et multiplie les descriptions riches d'images, à forte valeur sensuelle : le motif du baiser «à l'italienne»⁹⁷, baiser lascif, est l'expression d'une vive sensualité et se veut préliminaire aux jeux de l'amour charnel dont il constitue l'amorce.

En revanche, dans les arts plastiques, alors que les exemples sculptés antiques ne manquent pas (ill. 79) pour représenter le baiser,



[ill. 79](#)

seules les estampes destinées à un public plus large et circulant sous le manteau n'hésitent pas à représenter l'union des lèvres.

En témoignent une gravure de Jacopo Caraglio d'après Perino del Vaga, *Neptune et Doris* (ill. 80)

⁹⁶ Cet humaniste hollandais publie en 1541 son *Basiarum Liber*.

⁹⁷ En comparaison avec le baiser colombin, relativement chaste, expression de tendresse.



[ill. 80](#)

et une gravure de Giulio Bonasone, *Homme et Femme s'embrassant* (ill. 81).



[ill. 81](#)

Dans l'art dit «cultivé», les artistes font appel à la représentation du baiser pour illustrer des situations qui impliquent une idée de transgression comme dans *L'allégorie de Vénus* de Bronzino (ill. 82) avec le baiser incestueux de Cupidon à sa mère



[ill. 82](#)

et la figuration osée de la langue de Vénus entre ses dents ou bien dans le dessin de Giulio Romano (ill. 83) du Musée de Stockholm où Apollon embrasse son jeune amant.



[ill. 83](#)

Le baiser n'est que très rarement représenté pour évoquer l'amour dans sa «normalité» et lorsque les artistes s'y risquent, le baiser s'effectue dans «la pénombre, hantise de l'art occidental»⁹⁸ et pourrait correspondre à la recherche d'intimité en amour (ill. 84 et 85).



[ill. 84](#)



[ill. 85](#)

⁹⁸ PONTÉVIA 1984.

Ainsi, il semble que les artistes n'aient pas osé utiliser le baiser dans sa figuration réaliste de l'amour-passion la jugeant trop osée mais ne l'aient pas utilisé non plus dans sa figuration codée pour figurer l'acte sexuel la jugeant alors trop faible ou trop simpliste par rapport à d'autres gestes conventionnels qui lui ont été préféré.

- Le dévoilement de la partenaire et autres gestes récurrents

La plupart du temps, dans les rapports amoureux entre amants, les gestes sont souvent audacieux et l'acte sexuel aiguise l'appétit et nourrit la curiosité des artistes et du public ; les intentions de se livrer à des relations sexuelles sont clairement affichées par les partenaires masculins, hommes ou satyres.

Soit ils retirent le voile qui recouvre le sexe d'une belle endormie ; c'est ce que tentent Vulcain (ill. 50),



ill. 50

le satyre de *la Vénus du Pardo* (ill. 86),



[ill. 86](#)

ou Priape dans *Le festin des Dieux* de Bellini (ill. 5, détail).



ill. 5

Soit ils essaient, la scène se déroulant le plus souvent sur un lit, d'insérer un genou entre les cuisses de la femme convoitée ; ce geste se retrouve lorsque la situation implique une certaine violence et une résistance de la part de la partenaire : c'est le geste de Tarquin dans *Tarquin et Lucrece* de Titien (ill. 87)



[ill. 87](#)

ou de Vulcain (ill. 50).



ill. 50

Lucrèce résiste à l'agression et Vénus se protège de cette intrusion qui vient inopportunément interrompre ses ébats avec Mars. Comme l'acte sexuel n'est en général pas représentable dans sa réalité dans l'art dit cultivé, il fait l'objet d'une représentation codée dont le succès est semble-t-il en partie responsable de la disparition de la représentation du baiser : c'est l'entrecroisement des jambes des partenaires qui symbolise l'union physique comme nous l'avons déjà vu à plusieurs reprises (ill. 6, 7, 43, 51, 80, 81, 83 et ill. 12, détail).



ill. 6



ill. 7



ill. 43



ill. 51



ill. 80



ill. 81



ill. 83



ill. 12, détail

- L'entrecroisement des jambes

A la fin du moyen âge, le chevauchement des pieds (ill. 27) annonce ce motif gestuel⁹⁹.



ill. 27

Il est repris à la fin du *quattrocento* par Mantegna pour illustrer les relations de Mars et de Vénus dans *le Parnasse* (ill. 58) ;



ill. 58, détail

⁹⁹ Voir *supra* p. 30.

Botticelli est-il le premier à avoir réactivé le motif de l'entremêlement des jambes : dans *La naissance de Vénus* (ill. 88), Zéphir et Chloris y sont représentés étroitement enlacés et la jeune femme franchit de sa jambe droite la cuisse de son partenaire.



ill.12, détail

Le motif gestuel et le mouvement qui anime cette scène n'est pas sans rappeler l'*Enlèvement d'Hélène par Thésée* (ill. 24).



ill. 24

Ce qui permet de déduire qu'une telle posture évoque l'acte sexuel est d'abord la récurrence de ce geste en particulier dans la figuration de situations qui évoquent une union charnelle entre deux amants, union illicite¹⁰⁰ la plupart du temps confirmée par les récits mythologiques ou

¹⁰⁰ On ne retrouve pas cette gestuelle dans les nombreuses représentations, même les plus audacieuses que les artistes ont donné d'Adam et Eve.

littéraires comme l'union de Mars et Vénus, de Vénus et d'Adonis, d'Angélique et Médor, de Saturne avec Philyra (ill. 88) ...etc.



[ill. 88](#)

Cette dernière figure présente un intérêt tout particulier dans la mesure où la nymphe esquisse ce geste alors que le partenaire n'est pas un homme mais un cheval qui n'est bien sûr autre que Saturne ainsi métamorphosé pour échapper à la jalousie de son épouse. Ce qui, en outre, tend à renforcer la signification

de ce geste et sa représentation codée est la similitude de cette posture avec celle de certaines représentations antiques ; dans un contexte de retour à l'antique, caractéristique de l'époque renaissante, les artistes, nous l'avons vu, puisent allègrement dans l'iconographie des anciens où l'acte sexuel est fréquemment représenté ; si cette évocation est relativement discrète dans *l'Enlèvement d'Hélène par Thésée* (ill. 24), elle est la plupart du temps très crue et explicite (ill. 89 et ill. 90) et n'est pas reprise telle quelle par les artistes de la Renaissance, car le code moral aurait été enfreint.



[ill. 89](#)



[ill. 90](#)

Il semble cependant qu'ils en aient gardé certains éléments, en particulier la position de la jambe de la femme franchissant la cuisse du partenaire. Des éléments étant gommés, la représentation s'en trouvait codée.

- Le *putto* urinant



[ill. 91](#)

Parfois mais plus rarement l'acte sexuel est évoqué par un *putto* qui urine¹⁰¹. Titien reprend le motif dans la *Bacchanale dite Les Andriens* (ill. 91) suggérant au spectateur une fête des sens,

Rosso l'introduit au premier plan de *La Jeunesse perdue* dans la galerie François 1^{er} au château de Fontainebleau. Il convient cependant de s'attarder sur l'oeuvre de Lotto, *Vénus et Cupidon* (ill. 8) dont le thème s'inspirant de poèmes antiques¹⁰² exprime le désir que l'union du couple soit heureuse et féconde ; le *putto* en urinant sur le corps de Vénus à travers la couronne de myrte parodie l'acte sexuel¹⁰³ et exprime le souhait d'une union fertile.¹⁰⁴



ill. 8

¹⁰¹ Le motif antique du *putto mingens* fréquent sur les sarcophages ou sur les vases sera adopté par l'art chrétien : le *putto* est, alors ivre de vin, c'est à dire du sang du christ. Michel Ange a représenté ce motif dans les bacchanales d'enfants pour Tommaso Cavalieri (Windsor Castle, Royal Library, inv.12777).

¹⁰² Epithalame, voir p. 22, note ²⁹.

¹⁰³ Métaphore employée par Catulle (Gai Valeri Cattuli Liber, LXVII, IN. 30).

¹⁰⁴ CHRISTIANSEN, *Lorenzo Lotto and the Tradition of Epithalamic Painting* in *Apollo*, CXXIV, 1986, p.166-173.

L'union n'est pas toujours teintée de cette notion positive de fertilité ; en effet, dans l'amour passion, il arrive qu'Eros s'associe à Thanatos.

* L'«amour à mort»

Le couple cosmique et alchimique Eros et Thanatos est célébré à la Renaissance dans les textes comme dans l'art. Marcile Ficin¹⁰⁵ écrit «Quiconque aime meurt en aimant» et «quand l'amant n'est pas aimé en retour, il est donc entièrement mort» ; il ajoute que là où l'aimé répond en amour» cette mort est suivie d'une résurrection. La relation amour-mort est constamment représentée par les artistes : pour ne citer que quelques exemples, Adonis paie de sa vie pour n'avoir pas écouté les conseils de Vénus ; un regard de désir porté sur la chaste Diane sera fatal à Actéon (ill. 92) ;



[ill. 92](#)

¹⁰⁵ FICIN, 1978, II, VIII, p.155-157.

Callisto séduite par Jupiter qui avait pris l'apparence de Diane n'échappera pas à la punition de cette dernière. Hercule trouve la mort pour avoir été infidèle à Déjanire ; l'étroite et terrible relation d'Eros et de Thanatos fait glisser la relation amoureuse vers les débordements amoureux.

Montrer les débordements du comportement amoureux

La gestuelle amoureuse met également en exergue les «déviances» en matière d'amour ; en essayant de tenir compte de l'esprit du XVI^e siècle, peut-être y a-t-il lieu de les exposer par ordre croissant de transgression. Souvent répandus dans l'art gréco-romain, les comportements de cette nature à l'exception de la sodomie, ont été moins représentés sous leur vrai jour dans l'art médiéval et ont fait leur réapparition à la Renaissance même si, dans certains cas, ils sont abordés de manière détournée.

* Le voyeurisme et la perversité

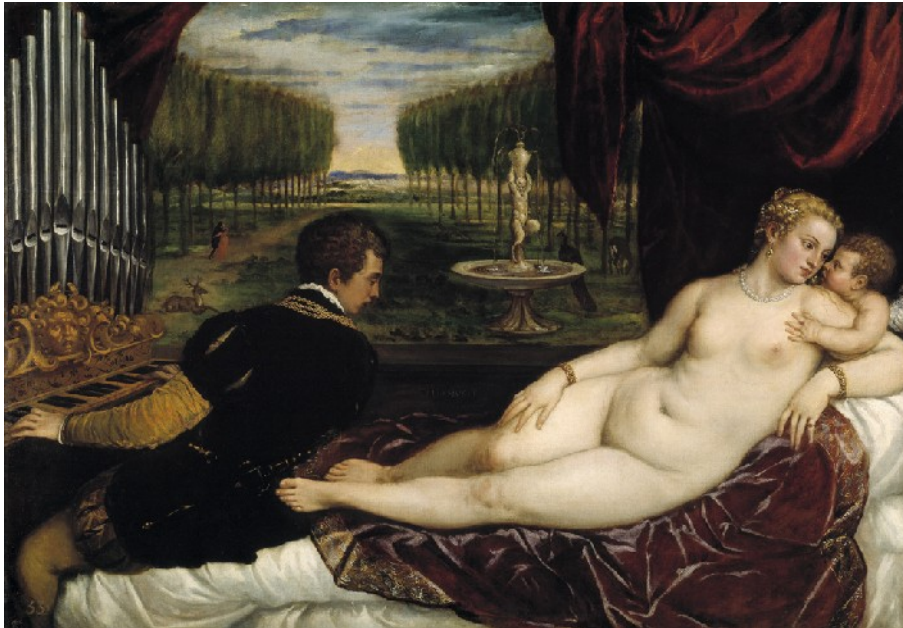
Le plaisir de l'oeil est très fort ; par le regard naît l'émoi et le voyeurisme se situe à l'interface normalité-déviance ; qui plus est, toute oeuvre d'art érotique place le spectateur dans le rôle du voyeur «qui assiste, pour sa satisfaction et sans être vu, à des scènes érotiques» et le met en retrait par rapport à l'action. Le motif du voyeur est récurrent chez Giulio Romano : il introduit un voyeur dans les *Modi*¹⁰⁶ ; dans le tableau de l'Hermitage, c'est une vieille femme, probablement une *ruffiana* qui observe avidement *Les deux amants* (ill. 93) en pleine activité amoureuse sur un lit dont les montants sont sculptés et représentent un satyre et une femme en plein ébat sexuel.



[ill. 93](#)

¹⁰⁶ Voir note¹⁴

Dans la *Vénus à l'organiste* de Titien (ill. 59), l'organiste voyeur à l'intérieur de la composition devient substitut du spectateur-voyeur qui ne peut y pénétrer.



ill. 59



Dans l'œuvre de Giambologna à la grotte de Boboli (ill. 94), ce sont des satyres lubriques qui en contre bas, à demi dissimulés, essaient de se hisser sur les bords de la vasque afin de contempler la nudité de Vénus.

[ill. 94](#)

De multiples épisodes bibliques (David et Bethsabée, Suzanne¹⁰⁷ et les vieillards) ou mythologiques (Diane et Actéon, et les innombrables nymphes ou déesses épiées à leur insu) satisfont la pulsion voyeuriste. Les variations sur le thème de Suzanne et les vieillards offrent un répertoire de gestes particulièrement intéressants : dans de nombreuses interprétations de ce thème, les gestes de Suzanne suggèrent soit un corps qui se refuse au regard des vieillards, soit un corps trouble voire consentant qui s'y prête, c'est alors le spectateur de l'oeuvre qui endosse le statut de voyeur.

Dans la version que donne Tintoret de l'épisode de *Suzanne et les vieillards* (ill. 95), il est difficile de déterminer si Suzanne ignore qu'on l'observe ou si au contraire elle se prête aux regards ; perversité et voyeurisme se disputent tour à tour le thème de Suzanne au bain.



[ill. 95](#)

l'Europe¹⁰⁸ comme Cranach ou Hans Baldung Grien (ill. 96).

La perversité est induite par la différence d'âge des protagonistes de la scène ; il en résulte un malaise comparable à celui qui est généré par les toiles représentant des couples mal assortis, thème privilégié des artistes du Nord de



[ill. 96](#)

¹⁰⁷ Sur le thème de Suzanne au bain, voir LE FOLL Joséphine, 1985.

¹⁰⁸ Voir A. G. STEWART, *Unequal Lovers*, New York, 1977.

La relation de Suzanne avec les vieillards se teinte de sadomasochisme dans la mesure où le déséquilibre des forces (deux hommes en action contre une jeune femme passive) rend la défaite de la jeune femme prévisible et humiliante. La perversité demeure lorsque le voyeurisme devient mortel : Diane, déesse farouche et chaste, renvoie en retour à celui qui l'épie, le malheureux Actéon, un regard qui est un arrêt de mort. Ainsi l'artiste montre le danger que comporte tout regard émis sur ce qui ne doit pas être vu et dévoile ainsi que la sphère intime est protégée par un système d'interdits.

* L'homosexualité

Explicitement condamnée à la fois dans l'ancien testament¹⁰⁹ et le nouveau testament¹¹⁰, par les premiers docteurs de l'Eglise¹¹¹ et par les théologiens du moyen âge¹¹², l'homosexualité était considérée comme un acte contre nature. Dante, dans *La Divine Comédie*, place les sodomites dans le 7^e anneau de l'enfer et les condamne à une course sans fin. Au XV^e siècle, Savonarole avertit le clergé des malheurs qui pourraient survenir à ceux qui se livrent à de telles pratiques avec de jeunes adolescents.

Malgré tous ces interdits, l'homosexualité n'avait rien de rare à la Renaissance puisque remise à la mode comme un trait de mœurs antiques ; on en faisait volontiers profession dans les milieux humanistes de Laurent de Médicis que Michel Ange avait fréquentés dans sa jeunesse. Le corps offert de son *Esclave* (ill. 97) se distingue par l'affirmation provocante de l'homosexualité.



[ill. 97](#)

¹⁰⁹ Lévitique, 19-22, "tu ne coucheras pas avec un homme comme on couche avec une femme ; ce serait une abomination.

¹¹⁰ Saint Paul condamne cette pratique dans l'*épître aux corinthiens*, 6-9 et l'*épître à Timothée* 1-10.

¹¹¹ Saint Augustin et Saint Jean de Chrysostome.

¹¹² Saint Bernard, Saint Thomas d'Acquin et Albert le Grand.

Dans le *Tondo Doni* (ill. 98), un des *Ignudi* essaie de dévêtir un jeune homme qui maintient entre ses cuisses écartées un jeune corps du même sexe



[ill. 98](#)

L'argument gestuel dans le dessin de Giulio Romano est suffisamment explicite sur le rapport homosexuel d'*Apollon et de son jeune amant* (ill. 83), probablement Cyparissos.



ill. 83

L'Amour taillant son arc du Parmesan (ill. 99) «offre un corps dont la mollesse travaillée souligne les replis du désir .»¹¹³



[ill. 99](#)

¹¹³ ARASSE, 1982 p. 202.

Si l'homosexualité masculine est assez largement suggérée ou représentée d'une manière pour le moins explicite, en revanche l'homosexualité féminine prend des chemins détournés sauf bien sûr dans les estampes dont le statut est un peu particulier et où les sujets lestes sont plus fréquemment représentés :



la copie contemporaine et anonyme d'une gravure de Zoan Andréa, représente *l'Etreinte de deux femmes* (ill. 100) ;

[ill. 100](#)

l'une d'elle relève sa robe pour montrer son sexe, geste que l'on retrouve dans les représentations gréco-romaines d'Hermaphrodite (ill. 101) ;



l'interprétation s'avère difficile : est-ce pour affirmer que l'homosexualité constitue un des côtés de l'hermaphrodisme humain ou est-ce la manifestation ludique de l'affirmation de son sexe ?

[ill. 101](#)

Le bain est prétexte à des activités érotiques entre femmes. La gravure de Jean Mignon, *Femmes aux bains*, (ill. 32) invite à pénétrer dans les secrets d'une étuve où des femmes se livrent à des ablutions et aux soins de leur corps.



ill. 32

Assises, deux d'entre elles affichent leur homosexualité confirmée par le motif gestuel rencontré à plusieurs reprises dans cette étude, le chevauchement de la jambe, évocation de l'acte sexuel. En illustrant la scène où Jupiter prend l'apparence de Diane pour séduire Callisto, le graveur Pierre Milan saisit le prétexte mythologique pour montrer une scène d'érotisme lesbien (ill. 102).



[ill. 102](#)

* Le viol

Parfois le désir prend la forme d'un déchaînement qui vire à l'obsession de s'emparer des choses et des autres et aboutit au viol. Dans l'iconographie du XVI^e siècle, il est représenté le plus souvent par la confrontation, en général sur un lit, de Tarquin et Lucrèce.



ill. 87

Dans le tableau de Titien sur ce thème (ill. 87) Tarquin affiche clairement son intention en insérant son genou entre les cuisses de Lucrece et qui plus est, il brandit un poignard (symbole phallique) dont le prolongement de la courbure de la lame aboutit au sexe de la jeune femme.

Tintoret choisit un parti pris différent, il affiche son intention en tentant d'arracher le mince voile qui recouvre le corps de Lucrece (ill. 103) ; la violence suggérée par la gestuelle est renforcée par le désordre de l'alcôve dans laquelle se situe la scène (statue féminine culbutée au sol), tandis que l'érection plus que suggestive du coussin (symbole de lascivité qui devient ici symbole phallique) exprime l'irrésistible force du désir.



[ill. 103](#)

Mais l'imaginaire de l'époque ne se limite pas au viol de la femme par l'homme mais aussi celui de l'homme par la femme : une gravure de Léon Davent d'après un dessin de Primatice (ill. 104) montre un satyre porté vers une femme qui, jambes ouvertes, est prête à le recevoir. Une telle représentation reste rare et appartient déjà à un registre relativement scabreux.



[ill. 104](#)

Le support fréquemment utilisé pour suggérer cette situation est fourni par l'illustration de l'épisode de *Joseph et la femme de Putiphar*¹¹⁴ (ill. 105). Dans l'interprétation qu'en donne Tintoret, le geste de Joseph traduit l'affolement et le mouvement de son corps manifeste une grâce toute féminine.



[ill. 105](#)

¹¹⁴ Bible, A.T., Genèse 39, 12.

N'est ce pas d'un viol dont il s'agit dans la représentation que donne Zucchi du thème de *Psyché et Cupidon* (ill. 106) ?



Viol, en premier lieu parce que Psyché transgresse l'interdiction de regarder Cupidon, et en second lieu car la dague qu'elle brandit devient un substitut du sexe masculin ; la femme devient ici principe actif, elle enjambe Cupidon passif et vulnérable ; cette inversion est confirmée par une foule d'éléments périphériques, comme par exemple la présence du bouquet dont une fleur s'ouvre à l'endroit précis du sexe de Cupidon. Or précisément, dans la littérature érotique de l'époque, l'évocation de l'acte sexuel fait souvent appel à un système métaphorique végétal comme la cueillette de la fleur ; on peut noter également le mol abandon de Cupidon contre le coussin (symbole de lascivité) et la couche moelleuse, attitude privilégiée à laquelle nous ont habitué les Danaé et les Vénus dans l'attente du plaisir.

[ill. 106](#)



ill. 47, détail

Les débordements amoureux conduisent parfois à des scènes de rapt et d'enlèvement mais la violence est d'une autre sorte, en tout cas ambiguë, à mi-chemin entre contrainte et séduction. Dans *l'Enlèvement de la Sabine* (ill. 47, détail), s'il s'agit d'un rapt, il est bien difficile de déterminer, aussi bien dans le grand marbre de la place de la Seigneurie à Florence que dans les études en bronze qui ont aidé à sa réalisation, si le personnage féminin est victime ou séductrice ;

sa main lancée dans l'espace peut être interprétée comme une tentative de libération ou au contraire comme l'abandon à une extase charnelle sous l'impétueuse étreinte de l'homme dont la main droite se crispe sur les fesses de la jeune femme (ill. 47, détail).



ill. 47, détail

Il en est de même pour Europe (ill. 107) qui, dans le célèbre tableau de Titien, par le geste des bras montre quelques signes d'inquiétude mais par l'écart généreux et sans retenue de ses cuisses invite aux plaisirs de la chair.



[ill. 107](#)

* Les penchants sadiques

Le goût pour les belles enchaînées à la merci des hommes ou des monstres révèle un penchant pour les relations teintées de sadisme. L'Arioste, dans un épisode du *Roland furieux*¹¹⁵ livre Angélique, enchaînée et nue, à un monstre ; son libérateur Roger, après avoir tué l'horrible créature, cède à un accès de luxure au moment où Angélique se trouve tout contre lui sur le dos du destrier ailé. Les peintres ne se fatiguaient jamais de peindre Andromède pour exciter les gentilshommes voluptueux et pervers. Dans les représentations de *Persée et Andromède*, le plaisir de Persée qui découvre la beauté et l'amour est lié à la souffrance d'Andromède, retenue à un rocher, en passe d'être dévorée par l'horrible monstre.

¹¹⁵ ARIOSTE, *Roland furieux*, X, 95-114.

Dans l'interprétation que Vasari donne de ce thème (ill. 108), Persée libère lui même Andromède de ses chaînes et la pulsion sadique fait place alors à une sorte de frustration car le désir éveillé en lui par la beauté de la jeune fille se trouve réprimé par l'aspect marmoréen du corps de la belle dont il est difficile de dire s'il va s'animer ou définitivement se figer.



[ill. 108](#)

L'*Andromède* de Titien (ill. 109) et la *Libération d'Arsinoé* de Tintoret¹¹⁶ (ill. 110) révèlent des penchants sadiques par le contraste des membres nus des belles victimes avec l'acier des armures et des lourdes chaînes (accessoires incontournables de la «panoplie» du sadique).



[ill. 109](#)



[ill. 110](#)

L'association amour-souffrance est à remarquer dans certaines oeuvres de Parmesan¹¹⁷.

¹¹⁶ PALLUCCHINI, 1982, Vol. 1, p. 174, cat. 203 et Vol. 2, p 421, fig. 267.

¹¹⁷ Voir *infra* p. 118.

* L'inceste

Avant d'aborder l'inceste, un mot du fantasme du corps maternel : ce que Vénus reprend de la Vierge, c'est le caractère maternel attesté par la présence de *putti* même au cours de ses ébats amoureux les plus osés. Dans les représentations de la Vierge, l'enfant «entreprend le plus souvent sur le corps de sa mère toute une série de déplacements, de mouvements qui forcent le corps maternel à se révéler» et qui le font apparaître «accessible, palpable ; caresses, étreintes, baisers, même s'ils ne mettent en jeu que le corps de la mère et celui de l'enfant, évoquent d'autres acteurs possibles.»¹¹⁸



Dans l'*Allégorie de Vénus* de Bronzino (ill. 82), il se peut que l'artiste ait poussé l'illustration de ce fantasme jusqu'à son paroxysme mais en tout état de cause c'est bien d'inceste dont il est question ici.

ill. 82

Ses liens avec l'œuvre de Michel Ange *Vénus et Cupidon* (ill. 111) qui n'est connue que par des copies¹¹⁹ sont incontestables.



[ill. 111](#)

¹¹⁸ PONTÈVIA, 1984, p.107.

¹¹⁹ Camesasca et De Tolnay, 1986, p.109.

On y retrouve l'expression d'une sensualité avide renforcée par la position du pied de Cupidon sur l'aine de Vénus et l'emploi de la métaphore de la pénétration suggérée par le glissement de l'index de la déesse le long d'une des flèches du carquois. Mais des différences s'affichent clairement : Cupidon n'est plus un enfant mais un adolescent et son baiser à Vénus est ouvertement lascif ; qui plus est, les corps des amants incestueux sont disposés de manière à souligner l'évocation érotique et Cupidon semble sur le point de renverser Vénus dont il palpe un sein tenant l'autre dans le creux du coude. Les gestes sont choisis de telle sorte qu'ils mettent en évidence la démultiplication de petits triangles qui renvoient au triangle pubien de Vénus, lieu du désir.

Dans l'oeuvre de Palma l'Ancien, *Vénus et Cupidon* (ill. 112),



[ill. 112](#)

Cupidon pointe l'index de sa main droite en direction du sexe de sa mère tandis que le prolongement de la flèche, symbole phallique, qu'il vient de donner à Vénus passe exactement par les aisselles de celle-ci dont les deux triangles formés par l'ombre et les replis de la chair renvoient comme chez Bronzino au triangle pubien.

L'inceste est traité de manière significative dans l'épisode de Loth et ses filles¹²⁰. Dans presque toutes les représentations de cette scène (ill. 113), l'étreinte est franche, sans sentiment de culpabilité, le vin aidant à franchir les tabous.



[ill. 113](#)

* la zoophilie

Le résultat des rapports sexuels entre humains et animaux a longtemps passionné les esprits. Thalès de Milet¹²¹ conseillait à Périandre, son hôte, de ne confier ses juments qu'à des pâtres mariés, afin d'éviter la naissance des centaures. Pline prétendait que dans l'île de Tapobrane, des humains s'accouplaient avec des bêtes sauvages et donnaient naissance à des créatures velues. Ces croyances ont longtemps survécu, souvent confirmées par une grande partie des élites intellectuelles et des sommités médicales ; au XVI^e siècle, beaucoup d'auteurs sérieux croient en la fécondité de l'union sexuelle entre espèces différentes et donc entre humains et animaux, fécondité qui serait à l'origine des monstres (satyre, chèvre-pied, etc...). Selon le démonologue Martin Delrio¹²², l'accouplement des hommes avec des bêtes marque «la plus certaine origine de la plupart des monstres». Célèbre chirurgien de l'époque, Ambroise Paré admet fort bien que les êtres hybrides peuvent résulter de l'union contre nature «de sodomites et

¹²⁰ Bible, A.T., Genèse 19, 31-35 : Loth, seul survivant au châtimeant humain lors de l'anéantissement de Sodome ne doit l'assurance de sa descendance mâle qu'en partageant la couche de ses filles.

¹²¹ Mathématicien, physicien, astronome, géographe et philosophe de la fin du VII^e siècle avant J.C.

¹²² Martin DELRIO, *Les controverses et recherches magiques*, trad. Du latin par A. Du Chesne, Paris, Ed ; Jean Petit-Pas, 1611, II, quest. 14.

athéistes avec des bêtes brutes»¹²³ et donne très sérieusement l'exemple en «l'an 1499, d'un enfant conçu d'une femme et d'un chien». Boaistuau narre «l'histoire prodigieuse d'un monstre produit vif sur terre lequel depuis le nombril en haut était de figure humaine, et le reste de chien»¹²⁴ (ill. 114).



[ill. 114](#)

Par ailleurs, l'antiquité gréco-romaine s'est complue au récit de légendes divines où l'on assiste au coït d'un humain avec un animal et dans le contexte antiquisant de la Renaissance, l'art invite à contempler ces sortes d'amours :



Saturne se transforme en cheval pour séduire Philyra (ill. 88),

ill. 88

¹²³ Ambroise PARÉ, *Les oeuvres d'Ambroise Paré, Conseiller et Premier chirurgien du Roy*, Paris, Gabriel Buon, 1585, *Oeuvres I*, XXV.

¹²⁴ P. BOAISTUAU, *Histoires prodigieuses...extraites de plusieurs fameux auteurs...*, Paris, Jean Longis et Robert Le Mangnier, 1560.



Jupiter en taureau pour séduire Europe
(ill. 107);

ill. 107

il prend l'apparence de son attribut, l'aigle, pour enlever le jeune Ganymède qu'il convoite (ill. 115).



[ill. 115](#)

Le côté symbolique de toute connotation à caractère zoophile est également évident dans la légende tournant autour du thème de Lédä et du cygne. Véronèse (ill. 116) comme Michel Ange (ill. 22) montrent le cygne en plein acte amoureux ;



[ill. 116](#)

le cygne qui n'est autre que Jupiter s'agrippe au flanc de la jeune femme, baise ardemment ses lèvres de son bec, baiser auquel Lédä répond tout en accueillant l'oiseau entre ses jambes.



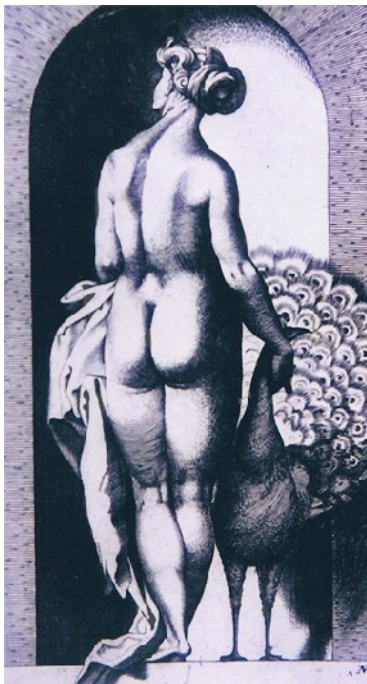
ill. 22

Les artistes ont tiré parti de la forme phallique du cou du cygne pour érotiser l'image (ill. 117).



[ill. 117](#)

Une très belle gravure de Jacopo Caraglio, faisant partie d'une série de trente dessins de Rosso de divinités antiques représente Junon et son attribut le paon (ill. 118) ;



la manière dont Junon caresse le cou de l'oiseau est très suggestive et appartient à la tradition iconographique¹²⁵ et littéraire¹²⁶ qui consistait à assimiler l'oiseau à un phallus. Il faut cependant nuancer le caractère zoophile des représentations de relations à caractère sexuel entre des femmes et des animaux ; en effet, en donnant à ses beautés nues et sensuelles un animal pour partenaire, les artistes ont peut-être voulu neutraliser le sentiment de rivalité qu'aurait pu ressentir le spectateur si le partenaire avait été un humain et lui laisser ainsi «une liberté d'esprit plus grande pour apprécier sans limite les incomparables évidences de la beauté nue»¹²⁷

[ill. 118](#)

¹²⁵ On peut citer l'exemple de cette gravure du Nord de l'Italie qui représente un énorme et amusant phallus ailé : voir Jay Levenson, *Early Italian Engraving from the National Gallery of Art*, Washington, D.C., 1973, pl. 527.

¹²⁶ En particulier dans la littérature burlesque, voir Toscan, 1978, p. 1762.

¹²⁷ DUNAND ET LEMARCHAND, 1977, p. 293.

Ainsi normalité et déviances en matière d'amour s'expriment clairement au XVI^e siècle à travers les représentations qu'en donnent les artistes. Dans le domaine amoureux ou érotique, les gestes font partie d'un certain code de comportement et ont aussi valeur de signe. Leur aspect récurrent en fait le vocabulaire d'une langue commune et si les gestes et mouvements sont limités comme nous l'avons vu à quelques formes typiques, la gestuelle se décline différemment suivant le contexte, les artistes ou la nature du thème exploité.

LA GESTUELLE AMOUREUSE ET SES FLUCTUATIONS

Variation en fonction du contexte

* Dans le contexte de libération des mœurs

- La libération du geste

La libération des mœurs entraîne dans son sillage la libération du geste.

Au moyen âge, la nudité signale une situation d'infériorité, de dénuement ou de déchéance ; de misérable elle devient glorieuse à la Renaissance. De même l'image négative que la période médiévale confère à la femme, tentatrice et corruptrice, fait place à celle d'un être dont la beauté et la vertu sont célébrées par les humanistes et notamment dans les «*Dialoghi*» comme les *Asolani* de Pietro Bembo et le *Cortigiano* de Baldassar Castiglione. L'étreinte du sein d'une femme nue par un être qui ne pouvait être que Satan et qui symbolisait jusqu'alors la luxure exprime désormais le désir «l'aile qui emporte l'esprit vers la beauté». Les passions, l'amour terrestre, les plaisirs sensuels ne sont plus enchaînés à la damnation mais sont devenus des étapes sur la voie du salut.

C'est pourquoi même lorsqu'il s'agissait de peindre un sujet religieux, les artistes utilisant la formule d'Horace *quid libet audendi potestas* - le peintre comme le poète peut tout oser - n'hésitent pas à utiliser des gestes et des attitudes qui appartiennent au répertoire amoureux voire érotique : les exemples ne se comptent pas où l'on assiste au dévoilement ostentatoire ou à l'attouchement du sexe de l'Enfant Dieu, au motif ithyphallique dans la représentation du Christ suggéré par le soulèvement du linge sensé cacher son sexe ¹²⁸ ; dans le *Jugement dernier* (ill 119) ¹²⁹, Michel Ange place certains personnages et en particulier saint Blaise et sainte Catherine dans une attitude plutôt scabreuse (ill. 119, détails).



ill. 119, détail



ill. 119, détail

¹²⁸ STEINBERG, 1987, p. 109-115.

¹²⁹ Voir *infra* p. 129.

Tout au long du XVI^e siècle la gestuelle amoureuse se déleste de sa charge de culpabilité dans cette ambiance de liberté même si parfois les audaces qu'elle permet suscitent de violentes réactions au sein de l'Europe chrétienne¹³⁰.

- Le glissement du sens

A la fin du XV^e siècle, Botticelli, par le jeu des attitudes et des gestes de *Mars et Vénus* (ill. 55) ose un «glissement progressif vers le plaisir» pour reprendre l'expression de Robbe Grillet¹³¹ :



ill. 55

le sens mythologique qui s'offre au premier abord prend une consonance allégorique. En effet, l'attitude sereine de Vénus comparée à celle complètement relâchée de Mars peut se lire comme la victoire de l'amour sur les puissances de la guerre.



En regardant de plus près le jeu des doigts des deux protagonistes le sens se fait beaucoup plus trivial : pour attirer l'attention du spectateur Vénus relève la draperie diaphane révélant ainsi sa jambe et son genou et qui plus est, la position de ses doigts dans le tissu suggère le lieu du plaisir ;

ill. 55, détail

¹³⁰ Le pape Adrien VI (1522-1523) anticipant sur les arrêts du concile de Trente déclare que «Tout ce qui est lascif doit être évité de telle façon que les figures humaines ne seront pas peintes ou ornées d'une beauté incitant aux appétits charnels».

¹³¹ Auteur et cinéaste français.



ill. 55, détail

l'index de Mars évoque l'épuisement amoureux¹³² (ill. 55, détail).

A l'aube du XVI^e siècle, le «divin» Raphaël consacre une part de son temps à peindre pour le banquier Chigi un *Triomphe de Galatée* (ill. 120)

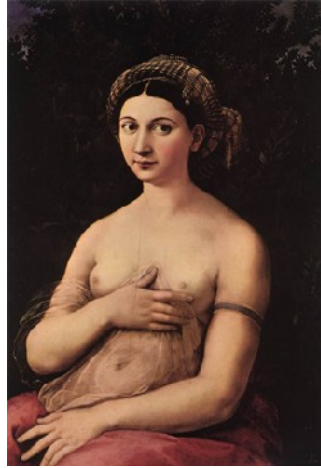
[ill. 120](#)

ill. 120, détail

et une *Histoire de Psyché* qui font la part belle aux étreintes de tritons et de naïades même si l'artiste prend soin d'orienter le regard des pécheresses vers les cieux.

¹³² ARASSE, 1992, p.217.

La posture a priori pudique et chaste de la *Fornarina* (ill. 13) révèle après un examen plus attentif, comme nous l'avons vu précédemment¹³³, une attitude de séduction confirmée par les gestes et par les traits du visage de la jeune femme dont les cernes sous les yeux trahissent les fatigues de l'amour¹³⁴.



ill. 13

Plus tard chez les élèves de Raphaël, en particulier Giulio Romano, la sensualité par le biais de la gestuelle avoue son nom ; le très beau tableau du Musée de l'Hermitage à Leningrad, *Les deux amants* (ill. 93), en témoigne.



ill. 93

A Venise, plus à l'écart des rigueurs de Rome et de ses traumatismes¹³⁵, Titien «étaie aux regards dans la pourpre et dans l'or, la beauté, la jeunesse, toutes les amoureuses poésies du corps féminin»¹³⁶ et ses «nudités ...parlent aux sens avec autant d'éloquence que la plus belle des

¹³³ Voir *supra* p. 20.

¹³⁴ STENDHAL, 1970, p.300, il évoque les yeux bordés de noir des femmes de Raphaël qui font penser qu'elles ont passé la nuit avec leur amant.

¹³⁵ Le sac de Rome par les impériaux en 1527.

¹³⁶ T. GAUTIER, 1852, p. 253.

créatures vivantes...le nonce papal Giovanni della Casa remarque qu'un nu de Titien «faria venir il diavolo adosso al Cardinale San Silvestro»¹³⁷. Par le jeu des gestes, Titien opère un basculement du sens qui vise à ancrer ses représentations dans la réalité et peut-être même jusqu'à la trivialité ; sa Danaé du musée de Naples (ill. 121) en donne une illustration.



[ill. 121](#)

Dans un mol abandon le corps presque entièrement nu de la jeune mortelle s'enfonce dans la matière moelleuse du coussin (symbole de lascivité) dont les plis renvoient à ceux de la chair. Qui plus est, le jeu des doigts confirme la sensualité qui émane de cette scène : les doigts de Danaé ménagent dans les plis du drap une forme qui évoque le lieu le plus intime du plaisir féminin soumis à la caresse de deux doigts indiscrets. De ce fait, l'accouplement mythologique suggéré par l'émission de la précieuse semence se voit ravir son importance par l'expression métaphorique du plaisir sexuel féminin. Le succès de cette toile amena Titien à en exécuter d'autres versions où l'on peut observer la modification de certains détails et gestes .

¹³⁷ Gilbert CREIGHTON, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory : Alberti and Pino*» p. 97.

Dans la version aujourd'hui au Prado et réalisée pour Philippe II d'Espagne (ill. 45), la suggestion métaphorique du plaisir sexuel par le jeu des doigts est abandonnée au profit d'un geste ancré dans la réalité.



ill. 45

En effet, Danaë complètement dévêtue écarte ses cuisses et la trivialité de cette attitude est confirmée par la présence de la vieille servante qui remplace Cupidon présent dans la toile de Capodimonte ; pour recueillir les pièces d'or, elle donne au tissu de son tablier des formes semblables aux courbures du corps de Danaë, courbure du dessous du sein gauche suivie de celle du ventre, deux parties du corps sollicitées dans la relation amoureuse. La métaphore fait place à l'écho formel. Replacé dans le contexte littéraire de l'époque, cette toile n'est pas sans évoquer le passage des *Ragionamenti*¹³⁸ de l'Arétin, dans lequel la Nanna, vieille courtisane expérimentée initie sa fille Peppa aux roueries et à la vénalité qui sont de mise dans l'exercice du plus vieux métier du monde.

¹³⁸ ARETIN, 1534-1536.

- Erotisation et socialisation de la représentation

Chez Titien, la gestuelle devient partie prenante de la tendance à l'érotisation et à la socialisation des figures, même s'il faut pour cela bousculer la hiérarchie des sens chère aux humanistes : la *Vénus d'Urbino* de Titien (ill. 40),



ill. 1



ill. 40

installée non plus dans un paysage comme la *Venus de Dresde* (ill. 1) mais dans l'intérieur d'un appartement vénitien, plante son regard dans les yeux du spectateur. Il ne lui reste pas grand chose des attributs de la déesse de l'Amour et le geste de sa main gauche qui suggère le plaisir tactile n'est plus celui de la Vénus pudique cachant son sexe. La *Vénus à l'organiste* du Prado (ill. 122),



[ill. 122](#)

débarassée elle aussi du geste et des attributs de la Vénus antique, n'est plus qu'une femme dont la main est sensuellement posée sur sa cuisse ; de son autre main, elle prend un plaisir évident à caresser le petit chien tandis que le regard du musicien ne manifeste rien d'autre que le désir de la posséder.

Avec Titien, la tendance à l'érotisation atteint un paroxysme mais il lui faudra, après le Concile de Trente estomper cet érotisme jugé trop voyant.

* Dans un contexte de «retour à l'ordre»

- Rétablissement de la hiérarchie des sens

Ainsi dans la relecture du thème de *Vénus à l'organiste*, dix ans plus tard, Titien dans la *Vénus au joueur de luth* (ill. 123) revient à une gestuelle qui semble renoncer à la référence au toucher et aux connotations sexuelles :



[ill. 123](#)

cette modification est confirmée par la présence du voile qui cache à présent le sexe de Vénus et la perte de toute allusion sexuelle dans le paysage. Le luthiste regarde le visage de Vénus et non plus son sexe comme osait le faire l'organiste du Prado ; elle tient une flûte dans la main gauche et paraît davantage en proie à l'inspiration musicale qu'au désir de séduire.

C'est le retour à l'ordre et le rétablissement de la hiérarchie des sens telle que l'entendaient les néoplatoniciens et selon laquelle seules la vue et l'ouïe, et non plus le toucher et le désir sexuel, permettaient la perception de la beauté.

- Un voile sur l'expression artistique

Dans l'art maniériste, l'abondance d'allégories périphériques vient nuancer la véritable signification de la gestuelle :



ill. 82

ainsi dans *l'Allégorie de Vénus* de Bronzino (ill. 82), les quatre allégories représentant la jalousie, le plaisir, le temps, le jeu visent à atténuer ce qu'exprime l'attitude de Vénus et de son fils, c'est-à-dire le triomphe de l'amour charnel comme nous l'avons vu p. 95.



ill. 70

Paris Bordone aime à faire allusion sous le voile de la vertu à des situations amoureuses extra- conjugales : dans *Mars, Vénus et Cupidon couronnés par la Victoire* (ill. 70), sous l'apparence d'une allégorie nuptiale, si l'on en croit la couronne de myrte et le geste de Vénus tendu vers l'arbre

chargé de fruits symbolisant la fécondité, l'artiste adresse un hymne à l'érotisme conjugal à travers l'histoire de Mars et de Vénus et en particulier par le geste d'offrande florale assimilée à l'offrande sexuelle.

La modification de la gestuelle s'impose parfois lorsque le contexte moraliste ou religieux invite à plus de modération. Mais cette variation peut être aussi le fait des artistes eux-mêmes lorsqu'il s'agit de faire montre d'originalité ou d'exprimer une autre vision des choses.

Variation en fonction des artistes

* Le geste signe l'originalité de l'artiste

- L'artiste qui prend ses distances avec les sources

C'est ce que décide Titien, dans *l'Enlèvement d'Europe* (ill. 107).

Dans sa correspondance avec Philippe II, il ne mentionne pas la source¹³⁹ souhaitant probablement que son travail n'apparaisse pas comme «un exercice pédant et antiquisant mais comme une création originale»¹⁴⁰. Il adapte donc librement le texte antique et met en place une gestuelle qu'il crée de toute pièce :



Europe soulève son bras au dessus de sa tête et l'ombre projetée sur son visage contribue à dramatiser la scène tandis que l'écart prononcé des cuisses contribue à l'érotiser.

ill. 107

Dans *Vénus et Adonis* (ill. 46),



ill. 46

Titien, infidèle à Ovide, invente purement et simplement l'instant crucial où Adonis est confronté à l'épreuve de beauté avant le départ vers le tragique destin que l'on connaît et la gestuelle contribue à illustrer cet arrachement .

¹³⁹ Le texte de Tatiüs : Leucippe et Clitophon ; à ce sujet voir D. Rosand, 1971-1972, p.541-544.

¹⁴⁰ HOPE, 1980, p.113.

- L'artiste qui montre une prédilection pour un geste ou une attitude particulière

Parfois l'artiste montre une prédilection pour un geste particulier. Ainsi on retrouve très souvent chez Paris Bordone l'échange de main à main d'un objet appartenant à la symbolique amoureuse ;



ill. 70, détail

ainsi Mars recueille des roses dans la main de Vénus dans *Vénus, Mars et Cupidon couronnés par la Victoire* (ill. 70, détail) ;

la jeune femme offre la ceinture à son amant dans *les amants vénitiens* (ill. 71).



ill. 71, détail

Toujours chez Bordone, Flore reçoit les roses que Vénus lui dépose délicatement dans la main dans *Mars désarmant l'amour entre Vénus et Flore* (ill. 124).



[ill. 124](#)

Un motif gestuel revient très souvent dans les oeuvres de Véronèse : la main placée sous le sein en souligne le contour tandis que l'index et le majeur formant un «V» mettent en valeur l'aréole (ill. 125 et ill. 126 ;



[ill. 125](#)



[ill. 126](#)

Ce motif gestuel est utilisé par Véronèse dans un contexte érotique mais également dans d'autres situations puisqu'on le retrouve dans la représentation de la fécondité, de l'allaitement, et Véronèse dote même Saint Jérôme de ce geste dans *Saint Jérôme dans le désert*¹⁴¹ à San Pietro Martire (Murano).

Chez Tintoret, les figures féminines Vénus (ill. 50), Tamar (ill. 65), Danaé (ill. 72) ...etc. sont très souvent saisies dans une attitude oblique ;



ill. 50



ill. 65



ill. 72

le corps dans son entier se laisse parcourir du regard dans «cette oblicité de la séduction ... Là où le trait linéaire se heurte au mur de la conscience et n'escompte qu'un maigre bénéfice, la séduction a plutôt l'oblicité du trait du rêve ou du trait d'esprit, qui d'une seule diagonale traverse l'univers psychique et ses différents niveaux pour aller, aux antipodes, toucher un point aveugle et inconnu, le point scellé du secret, de l'énigme que constitue la jeune fille»¹⁴².

* Le geste : expression de sensibilités différentes

L'indépendance des idées et du langage au XVI^e siècle favorise chez les artistes l'expression de leurs différences

- D'une école à l'autre

Au sein même de l'école italienne, les différences s'affichent : à Rome et à Florence, qu'il s'agisse de «l'érotisme divinisé» de Raphaël ou de «l'érotisme intellectualisé» de Vasari. Giulio Romano, gestuelle à l'appui, évoque la sexualité avec clarté, naturel et violence ; si pendant longtemps toute figuration amoureuse de sa main a été tenue pour licencieuse, en réalité, Giulio Romano semble avoir dégagé les goûts essentiels de son époque de toute hypocrisie. Pour Michel Ange, différemment, le mouvement n'est pas naturel mais spirituel et le geste qui anime le corps est l'instrument privilégié par lequel est transmise l'interrogation spirituelle. Alors qu'à Rome et à Florence les artistes voient dans le néoplatonisme l'instrument d'une vision intellectuelle, à Venise ils en retiennent la conception amoureuse ; le néoplatonisme change de nature et devient presque une philosophie de «l'art de vivre». Il en résulte une science de l'attouchement et du frôlement incontestable. Les artistes vénitiens mettent la gestuelle au service d'une franche sensualité et

¹⁴¹ BEGUIN, 1970, p. 109, ill. 123.

¹⁴² BAUDRILLARD dans *De la séduction*, Paris, Ed. Galilée, 1988, p.146-147.

d'un érotisme parfois brûlant dans le but de créer un effet direct ou un choc émotif sur le spectateur..

Même lorsque les artistes vénitiens font le choix d'une évocation érotique déplacée sous forme de figures allusives comme nous l'avons vu dans l'œuvre de Sustris (ill. 42), le spectateur se trouve directement impliqué par le jeu que lui impose le déchiffrement de l'œuvre.



ill. 42

Quant à l'ambiguïté de la gestuelle propre aux maniéristes, elle sert à voiler un érotisme qui n'avoue pas tout à fait son nom. Le parti pris d'une grâce extrême s'épanouit dans une ambivalence des sexes : le déhanchement de Moïse dans l'œuvre de Beccafumi *Moïse brisant les tables de la loi* (ill. 127) confère au personnage une grâce toute féminine ;



[ill. 127](#)

parfois il aboutit à une identité sexuelle pouvant trouver son accomplissement dans l'homosexualité (ill. 99).



ill. 99

D'ambiguë, la gestuelle devient d'une sensualité presque suspecte avec l'abandon du corps du Christ dans *le Christ mort* de Rosso (ill. 128).



[ill. 128](#)

Chez les maniéristes florentins, l'affectation et la sophistication des poses servant le plus souvent un érotisme glacial, créent une distanciation avec celui qui contemple l'œuvre. On retrouve cela chez Parmesan dans *la Vierge à la rose* (ill. 129).



[ill. 129](#)

Dans *Cupidon taillant son arc* (ill. 99), la conjonction amour-souffrance ne fait pas de doute :



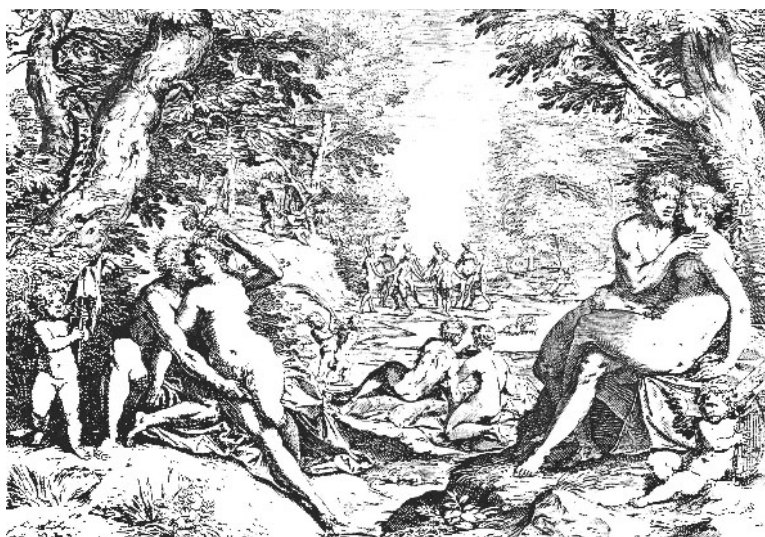
ill. 99

l'un des deux *putti* aux pieds de Cupidon, inflige avec une satisfaction non dissimulée une souffrance à son compagnon qui sous l'effet de l'étreinte et de la torsion grimace de douleur. Cupidon, dont le visage juvénile et le regard font écho à celui du jeune « persécuteur » est semble-t-il en train d'affûter les armes de l'amour s'apprêtant lui aussi à torturer ceux qui succomberont à son charme tentateur. Il semble donc que Parmesan ait été particulièrement sensible au cliché selon lequel l'amour engendre la douleur, cliché souvent exprimé dans la littérature de l'époque¹⁴³.

¹⁴³ Par exemple, dans *Gli Asolani*, Bembo associe l'amour et l'amertume, *amore et amaro*.

Corrège comme les vénitiens recherche une communication directe avec le spectateur et c'est la force de la gestuelle qui provoque l'émotion voulue. La grâce et la sensualité des gestes chassent toute tension intellectuelle.

Il en est de même avec l'école de Bologne et les Carrache qui, à la fin du siècle, opposent à la gestuelle sophistiquée et raffinée parfois glacée des maniéristes toute une cohorte de geste puisés directement dans l'observation du comportement amoureux à laquelle ils associent l'esprit de *jocositas* qui existait en particulier dans les grotesques. Pour la décoration de la voûte de la galerie Farnèse, Annibale Carrache met en scène une véritable fête des sens. C'est avec ironie et bonne humeur que les *lascivie* (ill. 130 et ill. 131) d'Agostino ne se lassent pas d'illustrer les jeux de l'amour ; les étreintes, parfois d'un réalisme assez cru, ne sont pas choquantes car la franchise des gestes, l'audace des attitudes, leur «*jocie et facezie*» sauvegardent l'harmonie sans pour autant atténuer la réaction émotionnelle.



[ill. 130](#)



[ill. 131](#)

Hors d'Italie et en particulier dans l'art de Fontainebleau, les gestes sont saisis la plupart du temps dans des attitudes sophistiquées, raffinées et bizarres qui contribuent à créer un érotisme distancié.

Les artistes du Nord et principalement ceux de l'Ecole de Prague dotent leurs personnages de gestes et d'attitudes parfois outrées : Dirck de Quade van Raveysten offre au désir des spectateurs les courbes gracieuses de jeunes femmes endormies ou enivrées d'amour (ill. 132 et ill. 133) et dont les bijoux soulignent les formes .



[ill. 132](#)



[ill. 133](#)

C'est dans cet appareil que Vénus reçoit Adonis (ill. 134) qu'elle cherche à retenir d'une façon fort licencieuse.



[ill. 134](#)

Spranger représente des étreintes parfois si acrobatiques qu'elles défient les lois de l'équilibre (ill. 135 et ill. 136).



[ill. 135](#)



[ill. 136](#)

Les doigts effilés de ses personnages égrainent toute une série de mouvements complexes mais très suggestifs et les accessoires périphériques, comme par exemple les vêtements, viennent confirmer l'érotisme gestuel : ainsi le voile sur le sexe d'Angélique en accentue la conformation et le vêtement de Médor (ill. 43) s'érige effrontément suggérant son désir.



ill. 43

C'est avec les artistes du Nord que s'épanouissent les relations Eros-Thanatos : le squelette de la mort agrippe d'une main la chevelure d'une jeune fille dans *La femme et la Mort* de Hans Baldung Grien (ill. 137) ;

[ill. 137](#)

Niklaus Manuel Deutsch, dans *La Mort embrasse une jeune femme* (ill. 138), colore l'étreinte passionnée des figures d'un avant goût de vampirisme qui fascinera les romantiques.



[ill. 138](#)

- D'un artiste à l'autre

Parfois au sein d'une même école, il arrive qu'une attitude ou un geste fasse recette et soit utilisé de manière identique alors que le thème à illustrer est différent. C'est le cas de Nicolo Dell'Abate qui choisit des gestes identiques à ceux du couple légitime, *Ulysse et Pénélope*, de Primatice (ill. 48) pour représenter une relation incestueuse dans *Vénus et l'Amour* (ill. 139).



ill. 48



[ill. 139](#)

Botticelli et Penni utilise le repli de l'index pour indiquer semble-t-il l'état de non érection de Mars (ill. 140 et ill. 55) ;



ill. 140



ill. 55, détail

Il arrive au contraire que le choix d'un parti pris différent dans le traitement de la gestuelle affirme



ill. 141

la volonté d'un artiste de se démarquer ou plutôt de faire montre de son originalité. Véronèse, dans sa version de *Vénus et Adonis* (ill. 141), se montre comme Titien (ill. 46) infidèle à Ovide en montrant Adonis s'arrachant à Vénus ; celle-ci, nue, est montrée de dos avec un traitement de sa jambe gauche quasi identique.

En revanche, la modification des gestes contribue à transformer complètement le climat de l'oeuvre et à révéler une sensibilité différente¹⁴⁴ : la souplesse tout en courbure des mouvements fait perdre à la scène l'atmosphère dramatique que les gestes tendus visaient à illustrer dans la toile de Titien. Peut-être plus convaincant encore, Titien et Véronèse attribuent à Vénus une stratégie gestuelle différente ;

chez Titien, pour retenir Adonis, Vénus l'étreint mais leurs corps sont déjà projetés dans une direction opposée (ill. 46),



ill. 46

alors que chez Véronèse (ill. 141), Vénus se donne à voir et provoque un instant d'hésitation chez Adonis qui peut encore céder au désir de la déesse.

¹⁴⁴ M. BROCK, 1996.

Variation en fonction des thèmes

* La gestuelle amoureuse et érotique dans les thèmes profanes

Nous avons pu constater différentes gradations dans l'expression gestuelle : les thèmes mythologiques, en particulier lorsqu'ils illustrent les amours des Dieux, offrent aux artistes la possibilité d'user d'une gestuelle amoureuse ou érotique très franche et sans équivoque. Cependant lorsque le contexte exige plus de modération, ou tout simplement à des fins purement ludiques, on note l'emploi d'une gestuelle érotique «déplacée» ou allusive. Au XVI^e siècle, on assiste au succès des langages de l'équivoque qu'ils soient littéraires ou bien plastiques : en effet, qu'il s'agisse d'amateurs ou de gens de lettres confirmés, les auteurs des chants carnavalesques pratiquaient tous les cas de travestissement du discours à des fins comiques ou érotiques. Les poèmes burlesques comme par exemple ceux de Berni ou de Grazzini suscitaient également l'enthousiasme grâce au maniement de l'expression à double sens. L'Eglise comme le siècle voyaient ce libertinage de l'esprit comme un moyen de délasserment car la fonction de cette littérature de l'équivoque était d'aggraver «la tension entre deux niveaux de sens, de sorte qu'au moment de l'absorption du premier niveau par le deuxième jaillisse avec éclat l'étincelle libératrice du rire.»¹⁴⁵. Le maniement de l'équivoque étant devenu un exercice courant et apprécié en littérature, on peut imaginer que les arts plastiques ne restaient pas en marge d'une telle pratique. Ainsi dans le lexique érotique¹⁴⁶ certains mots ont un double sens, par exemple :

enlacer (*abbracciare*) signifie : copuler

baiser (*baciare*) : posséder charnellement

le bec (*becco*) et le doigt (*dito*) sont une métaphore du phallus.

Or à plusieurs reprises nous avons pu constater que les artistes utilisent le baiser ou les étreintes pour figurer l'acte sexuel, et que dans les nombreuses représentations de Lédä dont on connaît l'accouplement avec Jupiter ayant pris l'apparence d'un cygne, ce dernier s'insinue entre ses cuisses et baise de son bec la bouche de la jeune femme. On peut donc émettre l'hypothèse que les peintres ont utilisé le double sens du lexique dans l'élaboration de la gestuelle.

L'artiste bellifontain qui a réalisé *La femme entre les deux âges* (ill. 49) nous offre peut-être



ill.49

l'occasion de vérifier cela : la jeune femme se laisse légèrement aller contre l'homme jeune qui la presse de ses assiduités ; en revanche de sa main droite, elle semble refuser les avances du vieillard concupiscent dont les gestes des doigts sont éloquents ; en effet, il pointe son index gauche (*dito*, métaphore du phallus) vers le cercle formé par l'index et le pouce de sa main droite (geste symbolisant l'union charnelle).

¹⁴⁵ Toscan, 1978.

¹⁴⁶ Ibid., lexique p.1658-1770.

Mais ce qui paraît le plus intéressant, ce sont les lunettes que la jeune femme tient de sa main gauche¹⁴⁷. Or dans le langage équivoque les lunettes (*occhiali*) indiquent deux rapports successifs dont le premier est normal et le deuxième contre nature. A la lumière de ce nouveau sens pour le mot «lunettes», on peut peut-être avancer que l'artiste fait ici état de deux rapports successifs possibles : le premier, dans la norme, admis par la jeune femme qui se laisse caresser par le jeune partenaire et le deuxième que l'on peut juger contre nature puisqu'une relation avec ce vieillard ridicule et libidineux ne saurait être motivé que par la vénalité ou le vice, et pour lequel le personnage féminin semble exprimer sa réticence.

Un autre exemple mérite d'être évoqué : la toile de Véronèse, *Vénus et Mars lié par l'Amour* (ill. 66).



ill. 66

Ce tableau a été interprété comme la transformation par l'Amour de la Charité en Chasteté¹⁴⁸. Cette interprétation est fondée sur le geste de la Vénus-Charité qui presse son sein pour en faire jaillir le lait nourricier et que le *Cupidon* de droite, en retenant de sa flèche le cheval (symbole des

¹⁴⁷ Voir *supra*, p. 44, une autre interprétation possible.

¹⁴⁸ Wind, 1968 p. 84.

instincts sexuels débridés), transforme en Vénus-Chasteté. Cependant, cette action semble être contredite par le Cupidon de gauche qui au contraire lie les jambes des deux amants et qui de plus les assemble croisées. Or, le terme *liar* (*legare*) dans la littérature érotique signifie rendre impuissant. Si l'on s'en tient à ce nouveau sens, alors, les actions des deux Cupidon (en réalité il s'agit du même Cupidon mais représenté dans deux actions simultanées) s'harmonisent et deviennent cohérentes l'une par rapport à l'autre.

Dans la gravure de Louis Davant, *Vénus découvrant Mars endormi* (ill. 142),



[ill. 142](#)

on retrouve le geste des doigts de la main gauche, en particulier le repli de l'index gauche, métaphore de l'épuisement amoureux et donc de son impuissance momentanée confirmée par le lien en tissus qui ceinture sa jambe droite.

Une gravure de Jean Mignon *Vénus et Mars* (ill. 36) est également intéressante pour notre propos : en effet, ce sont cette fois les jambes de Vénus qui sont liées, ce qui pourrait signifier l'impuissance de la déesse à retenir son amant dont on peut remarquer qu'il n'a pas comme à l'ordinaire déposé ses armes et donc être allégoriquement interprétée comme l'impuissance de l'Amour à faire lâcher prise aux puissances de la guerre.



ill. 36

Ainsi l'ambiguïté, l'équivoque sont fréquemment utilisées dans la gestuelle amoureuse et érotique lorsque les artistes développent des thèmes profanes. Il paraît intéressant de voir si ces procédés sont utilisés lorsque les artistes exploitent des thèmes religieux .

* La gestuelle amoureuse et érotique dans les thèmes religieux

Si tant est que l'on puisse parler de gestuelle amoureuse ou érotique dans ce domaine, on peut imaginer à priori qu'elle ne fonctionne que de manière allusive même si parfois les allusions sexuelles sont à peine voilées ou apparaissent comme telles. L'emploi d'une telle gestuelle dans l'iconographie religieuse relève t-elle d'une volonté de détournement de la spiritualité au profit de la sensualité ou d'une sorte de montrer-cacher un peu malsain de la part des artistes ? Autant de questions auxquelles on ne peut semble-t-il répondre qu'avec la plus grande prudence sachant qu'aux XV^e et XVI^e siècles, ni l'Eglise ni le siècle n'avaient la même idée de l'indécence que nous et que l'art religieux pouvait être plus explicite et plus cru qu'on ne l'a toléré par la suite. Essayons malgré tout de le faire à travers quelques exemples.



[ill.143](#)

A la chapelle Sixtine, Michel Ange illustre *le péché originel* (ill. 143) en plaçant, très près l'un de l'autre, Adam dans la station debout et Eve assise à ses pieds tournant la tête vers le «Péché» tentateur. Si Eve abandonnait le *contrapposto* pour revenir à une posture plus naturelle, alors son visage serait alors placé très près du sexe d'Adam.

Ce détail peut paraître scabreux dans la mesure où il s'agit de la représentation d'un épisode biblique mais après tout, c'est le péché

originel qui est ici évoqué ce qui atténue considérablement l'audace de la représentation.

Le *Jugement dernier* n'est pas exempt d'allusions de ce type qui n'échappèrent pas aux contemporains de Michel Ange ; en effet l'Arétin, dans une lettre à l'artiste¹⁴⁹, estime bafouée «la décence qui s'impose pour les martyres et les vierges ...Votre ouvrage avait place dans une agréable étuve, non dans un chœur grandiose.», propos quelque peu hypocrites et provocateurs de l'Arétin dont le tempérament et le comportement libertin a été plusieurs fois évoqué dans cette étude ; lui-même ne trouvait pas inconvenant de faire exécuter par Parmesan une Vierge à l'enfant¹⁵⁰ (ill. 129) dont les attitudes font penser à celles qui illustrent les relations entre Vénus et Cupidon.



ill. 129

Dans ce passage, sans doute l'Arétin fait-il allusion entre autre à la position quelque peu curieuse de saint Blaise et de sainte Catherine d'Alexandrie. En effet, dans une copie¹⁵¹ réalisée par Venusti (ill. 119) de l'œuvre initiale de Michel Ange, les deux saints sont complètement dévêtus et saint Blaise est arc-bouté sur les reins de sainte Catherine (ill. 119, détail).



ill. 119



ill. 119, détail

¹⁴⁹ Lettre du 6 novembre 1545.

¹⁵⁰ VASARI, 1550, Ed. Fr., Vol.6, p.247 Au sujet de ce tableau *La Vierge à la rose* de Parmesan, Vasari dit que «ce tableau avait été fait pour messire Pietro Aretino, mais quand le pape Clément vint à Bologne, Francesco (Le Parmesan) le lui offrit ;». Le pape la jugeant sans doute inconvenante s'en dessaisit très vite puisque Vasari la signale sa présence dans une collection privée.

¹⁵¹ Copie réalisée pour Alexandre Farnèse par Marcello Venusti.

A leur propos, Vasari nous dit que les nudités jugées indécentes, Daniele da Volterra¹⁵² les «couvrit de quelques légers pans d'étoffe ; il acheva ce travail sous Pie IV en repeignant sainte Catherine et saint Blaise, dont les figures paraissaient inconvenantes». Après modifications, saint Blaise tourne son regard vers Dieu (ill. 144, voir flèches), ce qui atténue considérablement l'audace de la scène.



[ill. 144](#)

Dans son exposé sur le *Jugement dernier*, Lomazzo¹⁵³ «souligne l'indécence de ces membres et de ces testicules si visibles non seulement chez les diables et les esprits mais aussi chez les saints, peu s'en faut qu'il (Michel Ange) ne les fasse exhiber au Christ et montre sa nature à sainte Catherine dont l'attitude suggère aux spectateurs des pensées de luxure plus que de crainte comme on l'attendrait d'un jour comme celui là. On rapporte encore que les baisers échangés ne sont pas convenables, que c'est bon pour les noces et les bordels». Toutes ces critiques déclenchées par quelques cardinaux groupés autour de Giampero Carafa, le futur Paul IV, insistent

¹⁵² VASARI, 1550, Ed. Fr., Vol.9, p.107. Daniele Ricciarelli, dit Daniele da Volterra fut surnommé le Braghettone pour les repeints de pudeur qu'il effectua sur le *jugement dernier*

¹⁵³ LOMAZZO, 'il libro dei sogni', *Scritti sulle arti*, Ed ; R.P. Ciardi, Florence, 1973, p.101-102.

sur l'inconvenance des postures. Faut-il pour autant douter de la religiosité de Michel Ange ? Dans le dialogue sur le Jugement dernier de Comanini¹⁵⁴ en 1591, la réponse de *Martinenghi* à *Figino* affirme le contraire :

Figino : ...Et les baisers que, sur cette peinture, échangent certains élus dans le ciel, donnent du souci aux censeurs sévères de l'art : il est tombé - disent-ils - sans nul doute là encore dans l'incongruité...

Martinenghi : Sauriez vous débarrasser Michel Ange de cette accusation d'inconvenance ? Je l'estime si grand que, je suppose, il n'a pas figuré cet échange de baisers dans les rangs des élus sans jugement ni signification élevée... Quels rapports entre les gestes amoureux et l'amour divin ? ... Il faut comprendre que c'est l'incarnation du Verbe, où se conjuguent les deux natures divine et humaine, où s'échangent les deux idiomes de l'une et de l'autre comme dans le baiser s'unissent les bouches et se mêlent les souffles.

Michel Ange n'est pas le seul artiste à figurer des attitudes et des gestes qui paraissent désacraliser la peinture religieuse : en effet chez Rosso par exemple, la gestuelle est si ambiguë qu'on ne peut pas s'empêcher d'y relever des détails parfois très scabreux. On est en droit de se demander, comme le fait Daniel Arasse¹⁵⁵ en évoquant *le Christ mort* de Boston (ill. 128) : «où le corps du Christ, thème eucharistique est pris au pied de la lettre : quel est le sentiment qui anime l'ange aux boucles rousses amoureuxment tendu vers cette anatomie parfaite...Et comment cette



ill. 128

image amènerait t-elle à se souvenir que l'hostie, dans sa pureté abstraite et circulaire, incarne un corps, ici, promis aux délices d'une autre consommation».

¹⁵⁴ COMANINI, *Il Figino ovvero della fine della pittura*, Mantoue, 1591. Comanini fait dialoguer Figino et Martinenghi.

¹⁵⁵ ARASSE, 1980, p.215.

Dans *le Mariage de la Vierge avec sainte Anne, sainte Apolline et saint Vincent Ferrier*, (ill. 145) Rosso place au premier plan une Sainte Apolline dont le traitement des habits met en valeur la nudité et la sensualité du corps ; derrière elle, un personnage est identifié par Richa¹⁵⁶ comme étant Vincent Ferrier grâce au geste qui consiste à pointer l'index vers le ciel et qui constitue un des attributs de ce saint.



[ill. 145](#)

Or d'une part la localisation et d'autre part l'érection de cet index en font le substitut du sexe de Joseph, témoignage de sa virilité. Celle-ci est confirmée par le fait que Rosso donne à Joseph¹⁵⁷, non pas les traits d'un vieillard comme le voulait la tradition, mais au contraire celle d'un jeune Apollon jeune et viril dont la poitrine dénudée sous la chemise entrouverte accentue la sensualité du personnage ; sa virilité ne fait aucun doute et peut être envisagée comme une menace pour la virginité de Marie.

¹⁵⁶ RICHIA, 1757, Vol V, p.24-25.

¹⁵⁷ FRANKLIN, 1994, p. 100.

Toujours chez Rosso, on peut trouver des allusions sexuelles. Dans la *Déposition du Christ* de l'église San Lorenzo à Borgo San Sepolcro (ill. 146).



ill. 146

La jeune femme de droite identifiée comme étant Madeleine se prosterne et enserre de ses bras le pied du Christ ; or dans la Bible «les pieds» sont un euphémisme courant pour désigner les «genitalia»¹⁵⁸. Le geste de Madeleine pourrait cacher sous une apparente dévotion le désir qu'elle aurait éprouvé pour le Christ et la tête simiesque qui apparaît au fond derrière le groupe de personnages rendre compte de l'animalité qui réside dans l'homme.

Certes, il ne fait aucun doute que les gestes renvoient à l'inconscient, au caché surtout quand il s'agit de gestuelle amoureuse ou érotique et effectivement certaines de ces allusions voilées peuvent inconsciemment cacher quelque perversité ou déviance chez certains artistes cependant il semble que dans le cas de Michel Ange et de Rosso, on ne puisse pas accuser ces deux artistes de mettre à dessein la gestuelle érotique allusive au service d'une indécence frondeuse à l'égard de l'Eglise ou bien au service d'un montrer-cacher un peu malsain. Il semble plus probable que cette association sensualité-spiritualité vienne du fait que les artistes de la Renaissance s'étaient engagés sur des modes de représentations naturalistes. Mais surtout ce qui peut nous paraître comme des gestes déplacés, à fortiori dans une peinture religieuse, (exhibition du sexe de l'Enfant-Dieu ou son attouchement, ithyphallisme suggéré du Christ etc...) est en fait destiné à confirmer le mystère de l'incarnation qui fait de Dieu en la personne du Christ, un être mortel et sexué. Mais Jésus comme le Joseph du *Mariage de la Vierge* de Rosso triomphe de la concupiscence et consacre l'idéal chrétien de la chasteté (Joseph représenté sous une apparence jeune et viril n'en a que plus de mérite). Il semble que dans la *Déposition du Christ*, l'opposition plastique et morale entre la laideur de la tête simiesque et la beauté des figures de premier plan soit destinée à exalter le sentiment religieux et symboliser la Rédemption ; la beauté des corps du

¹⁵⁸ Dans ses commentaires de la Bible qu'il traduit en latin (Vulgate), Epître XXII, 6, Saint Jérôme parle de la prostituée qui ouvre ses jambes (littéralement : ses pieds) à tous ceux qui passent.

Christ et des deux jeunes femmes sont le moyen de soustraire les humains à l'animalité soumise au péché. Qui plus est, peut-être pourrions nous oser une relecture du geste de Marie Madeleine à la lumière des interprétations qui ont été données du *Cantique des cantiques*. Si l'on s'en tient à la lecture littérale de ce poème, souvent présenté comme un des plus mystiques de la Bible, on ne peut pas rester insensible à sa charge sensuelle. Avant le XVI^e siècle, la plupart des commentateurs n'ont pas exploité la dimension charnelle du *Cantique des cantiques* et s'en sont interdit la lecture littérale. Au XVI^e siècle, l'engouement pour ce texte biblique est attesté par ses nombreux commentateurs sans doute parce qu'ils pouvaient, par des mots sensuels, exprimer une relation spirituelle. Les artistes semblent avoir suivi la même voie, ce texte s'avérant un vivier pour la gestuelle amoureuse ou érotique. Certains commentateurs font de ce chant d'amour un épithalame, une invitation à s'unir au Seigneur et à l'aimer et y ont donc vu l'illustration de la relation époux-épouse, l'époux - Christ¹⁵⁹ alors que l'épouse serait soit l'Eglise, la Vierge ou encore Marie Madeleine¹⁶⁰. Or, dans la *Déposition du Christ* de Rosso, qu'en est-il du geste de Marie Madeleine : elle enserre le pied du Christ prête à le baiser comme le font les pénitents ce qui est cohérent avec le personnage de Madeleine mais c'est aussi la Madeleine-épouse qui en enserrant les pieds du Christ souvent assimilés au «genitalia» exprime son désir de s'unir à Dieu, désir d'incarnation, pour que le Christ s'incarne se chargeant des affaires de salut. Par ailleurs, certains détails iconographiques de la *Déposition du Christ* semblent s'accorder avec des vers du *Cantique des cantiques* : Ct 1, 9 à 11

(Lui)

- 9 A une cavale d'équipage de luxe,
je te compare, ma compagne.
- 10 Tes joues sont jolies entre les torsades,
ton cou dans les guirlandes.
- 11 Des torsades d'or nous te ferons faire
avec des incrustations d'argent

Ce luxe, ces torsades de la chevelure sont des éléments de la tenue de Madeleine telle que l'a peint Rosso.

Ct 2, 6

(Elle)

- 6 Sa gauche est sous ma tête, et sa droite m'enlace !

Le pied gauche du Christ est sous la tête de Madeleine et la courbure de sa jambe droite, qui si elle n'était pas retenue par Nicodème, envelopperait le corps de la jeune femme.

¹⁵⁹ Dans un ouvrage paru en 1460-1465 au Pays bas et dont certains exemplaires sont intitulés *Dit is die voersienicheit van marien der mod'godes Eñ is geheten in latyn cantic.[a canticorum]*, des gravures mettent en scène le Christ-époux.

¹⁶⁰ Pour l'identification de l'épouse à Marie Madeleine, voir Engammare, 1993, *Le Cantique des cantiques à la Renaissance*, p.394-398.

Si on retient l'hypothèse selon laquelle il y aurait dans la *Pietà* des éléments gestuels tirés du *Cantique des cantiques*, on peut alors en déduire que, par cette exploitation Rosso utilise la dimension charnelle pour donner encore plus de force à la relation spirituelle fondée ici sur la Rédemption et l'Incarnation.

CONCLUSION

Dans l'image véhiculée par la mythologie les gestes viennent intercaler l'imagerie de la représentation du réel ; les artistes du XVI^e siècle utilisent les vertus de la gestuelle dont André Chastel dit qu'elle est «une seconde perspective, une perspective psychique ou psychophysiologique»¹⁶¹. Les poses et les gestes ont une valeur de signe et leur aspect récurrent en fait le vocabulaire d'une langue commune.

L'artiste s'appuie sur la puissance du geste pour opérer une sorte de toucher à distance et pour combler la faille créée entre l'apparence et la sensation et c'est le geste qui confère à l'oeuvre sa charge affective. Les attitudes et les gestes de tendresse et de passion sont perçus naturellement ; par conséquent le passage du geste-signifiant à la situation-signifiée se fait de manière à peine consciente. Pour se faire l'artiste anime le corps, le fait se découvrir ; il suffit que le vêtement soit légèrement tendu sous l'effet d'un geste ou d'une torsion pour que les formes se révèlent et que des parties du corps censées être tenues secrètes s'offrent avec un goût d'interdit pour le plus vif plaisir du spectateur de l'oeuvre. Il est frappant de constater que dans les figurations amoureuses, les attitudes et les gestes les plus passionnés accèdent à une irrésistible force de beauté ; les bras étreignent les corps, les jambes se font étau et dans le corps à corps des amants, les chairs vivent avec une intensité surprenante l'entente de leur intimité. La sophistication des poses et la grâce des attitudes ne sont pas un simple raffinement élitiste ; les images enregistrent et proposent un comportement collectif pour cette élite. Elles révèlent un phénomène de culture et de civilisation qui rejoint parfois le goût de l'ironie, du rire et de la bouffonnerie.

Qui plus est, la gestuelle amoureuse vient appuyer une tendance à la socialisation de la représentation, voie ouverte en particulier par Titien, et à l'érotisation de la femme dont le rôle est éclairé parfois de façon très crue. Si les gestes et les attitudes confèrent au corps féminin un pouvoir de séduction, en retour, le corps féminin, de toute la puissance de vénusté qu'il tient de lui même, enrichit la gestuelle. La plupart des figures féminines sont engagées au même titre que les hommes dans le dialogue amoureux ; dans de nombreuses figurations passionnées, la partenaire du couple donne libre cours à «son amour de l'amour» ; et même lorsqu'elle se trouve installée dans une attitude des plus consentantes de l'amour sensuel (abandon au sommeil, par exemple) sa fougue amoureuse s'affirme encore. Par ailleurs, on assiste également à une féminisation de la gestuelle, à un passage du masculin au féminin : les attitudes d'abandon de Mars (ill. 55) ou des personnages masculins de Michel Ange ou encore du Christ de Rosso (ill. 128) le démontrent. La féminisation parfois poussée des héros révèle une position de subordination : dans le cas de Mars et de Vénus par exemple, elle symbolise la victoire des plaisirs de l'amour sur les plaisirs de la guerre et est porteuse d'harmonie. Au siècle suivant, la contrainte de l'église catholique imposant une croissante intériorisation du contrôle des affects, cette position de subordination prendra une toute autre nature ; elle deviendra synonyme de faiblesse dans le

¹⁶¹ CHASTEL, 1985 p. 10.

conflit «rester-partir» du héros qui en définitive devra abandonner les plaisirs de l'amour et céder à la raison ou au devoir¹⁶².

La gestuelle se confirme aussi comme le vecteur idéal de l'ambiguïté car le geste est un signe, or le propre d'un signe est d'être ambiguë et équivoque, il demande à être interprété. L'ambiguïté naît aussi du télescopage entre une représentation classique¹⁶³ et une réalité triviale ; l'érotisme divinisé du divin Raphaël refoule un univers de sensualité, la grâce, la beauté des formes et des gestes ne sont que l'expression de sa passion pour les fruits terrestres.

A mesure que s'impose la réforme catholique, en particulier après le Concile de Trente, se font jour des inquiétudes, des ambiguïtés et des témoignages de contradictions croissantes entre une morale qui devient de plus en plus rigide et des comportements socioculturels qui continuent à associer les raffinements de l'esprit aux plaisirs charnels. Dans une période où la gravité côtoie l'impudeur, où les peintres passent de la plus mystique des représentations aux évocations les plus triviales, où l'Arétin, auteur de poèmes à scandale, écrit quelques uns des plus beaux textes religieux de l'époque et critique Michel Ange, il ne faut pas s'étonner que la gestuelle amoureuse installe la représentation dans l'ambiguïté que les maniéristes vont systématiquement cultiver dans le domaine de l'érotisme. Cette évolution a pour effet de voiler l'expression artistique, dans la littérature¹⁶⁴ comme dans les arts plastiques : les gestes allusifs ou la redondance de détails symboliques masquent la véritable signification, et l'ambiguïté des gestes intensifie plaisir et transgression. L'allégorie joue les intermédiaires entre les histoires d'amour des Dieux et le propre vécu amoureux du spectateur et il est alors difficile de déceler si le geste est code ou expression naturelle. Lorsque Réforme et Contre Réforme tenteront de chasser les représentations licencieuses, la violence du désir qui s'exprimait par la gestuelle trouvera un exutoire dans l'exubérance ornementale ou picturale de l'âge baroque ; en fait à l'extrême fin du *cinquecento*, ce sont surtout les «abus» dans la peinture religieuse qui font l'objet de violentes critiques, la licence étant tolérable dans la fiction et seulement là¹⁶⁵. Dans son traité sur «les images» (1564) dédié au cardinal Alexandre Farnèse, le chanoine G.A. Gilio estime que dans l'ordre profane les peintres peuvent représenter librement ce que les poètes ont inventé : l'amour du mouvement et de la joie physique animent la représentation des amours des Dieux d'Annibal Carrache à la galerie Farnèse. Y sont décrits les moments les plus intimes où les préludes amoureux touchent à leur fin et dans cette célébration de l'amour terrestre, les mouvements sont évoqués avec une telle intensité qu'ils obligent le spectateur non seulement à les percevoir mais à les ressentir. Dès lors qu'il est difficile aux Dieux représentés comme aux spectateurs d'échapper à cette volupté, «le moment où l'on peut embrasser ainsi les apparences poétiques des passions les plus trompeuses consacre le

¹⁶² Voir les nombreuses figurations de Renaud et d'Armide réalisée par les artistes du XVII^e siècle, inspirées par *la Jérusalem libérée* du Tasse

¹⁶³ Ambiguïté cultivée par les sculpteurs grecs notamment par la représentation des corps couverts de draperies mouillées révélant ainsi les formes.

¹⁶⁴ GLENISSON, 1986 : le discours érotique de Pierre Fortini par exemple est allusif et équivoque, il choisit des termes qui facilite l'interprétation érotique.

¹⁶⁵ Le cardinal Paleotti, grand théologien de la contre réforme, affirme en 1582 qu'à condition de ne pas céder à la tendance de l'époque qui consistait à étaler les figures de Jupiter ou de Vénus, on pouvait traiter des dieux païens « sans qu'il y ait quelqu'un d'assez sot dans le peuple chrétien pour les vénérer quand il les lit ou les regarde ».

triomphe de la peinture, capable d'instaurer ce spectacle à la fois voluptueux et cathartique»¹⁶⁶. Dans l'entreprise d'imitation qui trompe les sens et l'emporte sur la réalité, le geste devient un outil indispensable qui permet à l'artiste de rivaliser avec la nature.

Lorsque la sensualité tend à se faire exubérante comme dans *l'Enlèvement d'Europe* de Titien (ill. 107), la couleur vient apaiser les affres de la passion et l'appel des sens. Parfois, au contraire la facture vient renforcer le geste. Corrège utilise le *sfumato* pour renforcer le mol abandon de la jeune femme dans *Jupiter et Antiope* (ill. 147).



[ill. 147](#)



[ill. 148](#)

Parfois les fureurs charnelles sont évoquées par le geste qui pourfend l'espace : le pinceau ou le crayon semblent parfois déchirer le support comme le dessin de Titien figurant un couple enlacé (ill. 148).

La gestuelle est fondamentale dans la composition d'une œuvre car les gestes servent à ancrer les formes, et les mouvements du corps engendrent des relations spatiales. Le peintre ne se borne pas à indiquer le trajet, la direction, la lenteur ou la rapidité, il fait ressentir au

¹⁶⁶ CHASTEL, 1988, *Problèmes de la galerie Farnèse* dans *Les Carrache et les décors profanes*, p. 161.

spectateur de l'oeuvre la résistance forte ou légère que le corps en mouvement rencontre et, gestuelle à l'appui, en fait un corps vivant. L'hypocrisie des siècles suivants a réussi à détourner la signification de ces oeuvres pour n'en voir que l'inconvenance. En effet, dès que l'on perd de vue ce qui a motivé les artistes de la Renaissance, la gestuelle paraît osée et le langage du corps peut devenir intolérable à certains ; il semble donc qu'il faille garder à l'esprit que pour les artistes de la Renaissance, il s'agissait essentiellement d'art. Les attitudes sont dictées par des règles esthétiques très rigoureuses qui existent en dehors de tout jugement moralisateur ; le réalisme n'est pas gênant lorsque les gestes des partenaires dégagent le plus nettement possible les lignes et les volumes des corps. Grâce à l'extension d'un bras ou d'une jambe, la ligne du corps féminin est plus facile à suivre du regard et l'important est que la beauté du corps féminin reste l'attrait dominant des figures voluptueuses.

Par ailleurs, ce sont aussi ces règles esthétiques qui guident les artistes lorsqu'ils attribuent à leurs personnages des attitudes qui peuvent paraître trop molles ou insuffisantes par rapport à la situation évoquée : ainsi lorsque Tintoret nous montre Lucrece violente par Tarquin, il ne nous la présente pas dans une lutte désespérée comme l'exigerait ce type de situation ; la jeune femme résiste selon les lois de l'art qui excluent des mouvements trop heurtés ou violents. (ill. 103)



ill. 103

Autre exemple, la finesse des gestes allusifs de la *Danaé* du Prado (ill. 45) confèrent à cette œuvre une grande sensualité,



ill. 45

alors que les gestes trop explicites des personnages de la *Danaé* de Domenico Calvaert (ill. 149) font perdre à l'œuvre de son pouvoir érotique.



[ill. 149](#)

En distribuant les gestes, c'est sa présence que l'artiste manifeste : quand le peintre fait jaillir Actéon au milieu de Diane et ses nymphes, il cherche à arracher son secret à la nudité car c'est le rôle du peintre d'aller chercher au delà de ce qu'il lui est donné à voir. Il lui faut scruter le corps de son modèle, l'épier pour en deviner tous les secrets et l'appréhender comme un vivier de gestes et d'attitudes intimes qui révèlent son propre désir. L'acte de peindre devient un substitut de l'acte de chair et tout au long du siècle le désir avoue son nom par le biais de la gestuelle amoureuse. Dans le répertoire amoureux et érotique, le geste peint et le geste du peintre atteignent un haut degré de fusion et d'intimité ; il s'installe alors une relation charnelle avec la peinture. Un peu contradictoirement peut-être, mais est-ce-bien étonnant, le XVI^e siècle étant l'époque des contradictions qui au lieu de s'annuler se conjuguent, les gestes contribuent à réconcilier «l'intelligence» avec la chair. Alors même que les gestes confèrent à l'œuvre une dimension charnelle, la perfection de leur agencement place le dialogue assez haut pour y ajouter une dimension spirituelle. La beauté des figurations de l'amour charnel et passionné réside dans une connaissance extrêmement fine des corps dans tout leur détails et leurs possibilités de mouvement.

Grâce à la gestuelle, les artistes démontrent la liaison qui existe entre l'idée de bonheur et la valeur plastique d'un beau corps de femme. Le sens aigu de la beauté allié à l'intelligence apportée à la compréhension des rapports humains ont permis aux artistes du *cinquecento* de donner libre cours dans un siècle pourtant tourmenté à leur amour de l'amour.

Annexes

Annexe I : Sonnet à propos de l'Enlèvement de la Sabine (Giambologna)

Annexe II : Clément Marot - Le blason du beau tétin

Annexe III : Louise Labé : Sonnets XIII et XVIII

74

ANNEXE I



O L mesto padre afflitta,
e di duol piena,
La vergine Sabina,
E quei che fa di lei dolce
rapina,
Viui fur dianzi, E hebber
polso, e lena;

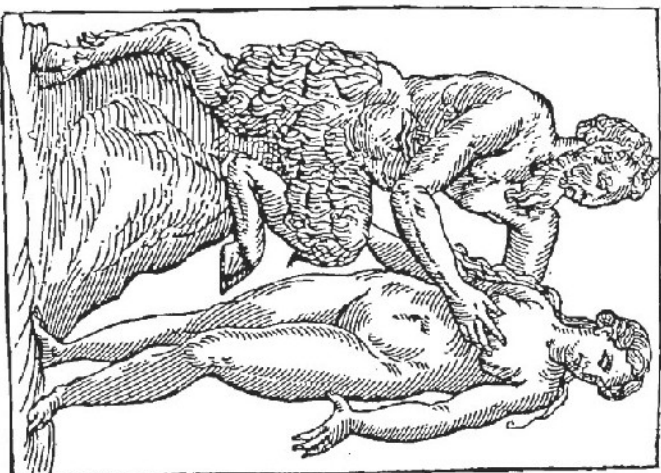
Ma nel passar mirando
Medusa, ch'hanno a destra empia vicina,
Di marmo fersi, e quindi auuièn ch'errando
Or dice chi gli mira; ei pur son viui,
Or ei son d'alma priui,
Or (quai prima gli vide)
Quei piangè pur, quei fugge, e quella s'ride.

Sonetto

Sonnet extrait du recueil de Sermatelli

LE BEAU TÉTIN

ANNEXE II



CLÉMENT MAROT

*Tétin refaict, plus blanc qu'un œuf,
 Tétin de satin blanc tout neuf,
 Tétin qui fais honte à la Rose,
 Tétin plus beau que nulle chose
 Tétin dur, non pas Tétin, voyre,
 Mais petite boule d'Ivoire,
 Au milieu duquel est assise
 Une Fraise, ou une Cerise
 Que nul ne voit, ne touche aussi,
 Mais je gage qu'il en est ainsi:
 Tétin donc au petit bout rouge,
 Tétin qui jamais ne se bouge,
 Soit pour venir, soit pour aller,
 Soit pour courir, soit pour baller:
 Tétin gauche, Tétin mignon,
 Toujours loin de son compaignon,
 Tétin qui portes tesmoignage*

*Du demourant du personnage,
 Quand on te voit, il vient à maints
 Une erroie dedans les mains
 De te taster, de te tenir:
 Mais il se fault bien convenir
 D'en approcher, bon gré ma vie,
 Car il viendroït une autre erroie.
 O Tétin ne grand ne petit,
 Tétin meur, Tétin d'appetit,
 Tétin qui nuit et jour criez:
 Mariez moy tost, mariez!
 Tétin qui t'enfles, et repoules
 Ton gorgias de deux bon poules,
 A bon droict beureux on dira
 Celluy qui de lait t'emplira,
 Faisant d'un Tétin de pucelle,
 Tétin de femme entière et belle.*

ANNEXE III

XIII

Ah! si j'étais en ce beau sein ravie
 De celui-là pour lequel vais mourant,
 Si avec lui vivre le demeurant
 De mes courts jours ne m'empêchait envie;

Si, m'accollant, me disait: « Chère Amie,
 Contentons-nous l'un l'autre », s'assurant
 Que jà tempête, Euripe, ni courant,
 Ne nous pourra disjoindre en notre vie;

Si, de mes bras le tenant accollé,
 Comme du lierre est l'arbre encerclé,
 La mort venait, de mon aise envieuse,

Lorsque souef plus il me baiserait,
 Et mon esprit sur ses lèvres fuirait,
 Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse.

XVIII

Baise m'encor, rebaise-moi et baise;
 Donne m'en un de tes plus savoureux,
 Donne m'en un de tes plus amoureux:
 Je t'en rendrai quatre plus chauds que braise.

Sonnets de Louise Labé

Las! te plains-tu? Ça, que ce mal j'apaise,
 En t'en donnant dix autres doucereux.
 Ainsi mêlant nos baisers tant heureux,
 Jouissons-nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra;
 Chacun en soi et son ami vivra.
 Permits m'Amour penser quelque folie:

Toujours suis mal, vivant discrètement,
 Et ne me puis donner contentement
 Si hors de moi ne fais quelque saillie.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ALBERTI, 1453

Léon Battista ALBERTI, *Della pittura* (Florence, 1453, Ed. L. Mallè, Florence, 1950, réed. Bologne, 1988

ARETIN, 1524

Pierre ARETIN, *Les sonnets luxurieux*, Paris, Ed. Deyrolle, 1990, préf. et trad. de l'italien Didier Ottinger, Paul. Larivaille, collab. Philippe Sollers, ill. Vincent Corpet, 128 p., ill.

ARETIN, 1524

Pierre ARETIN, *Ragionamenti*, in *L'Oeuvre du divin Arétin*, introd., notes, essai bibliogr. de G. Apollinaire, Paris, Bibliothèque des curieux, 1909-1923.

BEMBO, 1498-1502

Pietro BEMBO, *Gli asolani*, translated by Rudolf B. Gottfried, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1954, 200 p.

BRANTÔME, Post. 1665

BRANTÔME, *Les dames galantes*, Paris, Ed. Garnier, 1955..

CARTARI, 1556

Vincenzo CARTARI, *Le imagini colla spozizione degli Dei degli antichi = Les Images des Dieux*, Marcolini, Venise, 1556.

CONTI, 1551

Natale CONTI, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem = La Mythologie*, Venise, Alde, 1551.

DOMENICHI, 1555

Ludovico DOMENICHI, *La notabilità delle donne*, Venise, 1555

DONNE, 1633

John DONNE, *The Complete English Poems*, Harmondsworth, Ed. Penguin books, 1971, 677 p.

FESTUS, 1846

Pompeius FESTUS, *De la signification des mots*, Paris, CLF Panckoucke, 1846, 2 vol., 755 p.

FICIN, 1582.

Marsile FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Trad. de R. Marcel, Paris, Belles lettres, 1978.

GYRALDI, 1548

Lilio GYRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, etc.* = *L'Histoire des Dieux*, Bâle, Oporinus, 1548.

LABÉ, 1554-1555

Louise LABÉ, *Oeuvres poétiques de Louise Labé*, avec un poème d'Aragon à la mémoire de L. Labé, Porrentruy (canton de Berne - Suisse), Ed. Portes de France, 1943.

LOMAZZO, 1584

Giovani Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1584 in G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, Ed. P. Ciardi, 2 vol., Firenze, 1973-1974.

MAROT, 1534

Clément MAROT, *Oeuvres complètes*, Pref. P. Jannet, Paris, Ed. Marpon et Flammarion, 273 p.

MONTAIGNE, 1581

Michel Eyquem de MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne*, 1581, les oeuvres représentatives, 1932, 309 p., 8 pl.

NAVARRE, Marguerite de, 1547, posth. 1559-

Marguerite de NAVARRE, *l'Heptaméron*, Paris, Garnier Flammarion, 1982.

OVIDE

OVIDE *L'Art d'aimer*, Paris, Orphée / la différence, 1991, 125 p.

OVIDE

OVIDE, *Les Fastes*, Paris, les Belles lettres, 1992, 2 vol.

OVIDE

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Pref. Par J.P. Néraudau, 1992, 621 p.

PONTANI, 1600

Jacobi PONTANI, *Poeticarum Institutionum Libri III*, Ingolstadt, 1600

SERMARTELLI, 1583

B. SERMARTELLI, *Alcune composizioni di diversi autori in lode del Ritratto della Sabina. Scolpito in marmo dall'Eccellentissimo . Giovanni Bologna, posto nella piazza del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Firenze, 1583

VALERIANO, 1615

Bolzani VALERIANO , *Hiéroglyphes*, Lyon, 1615.

VASARI, 1550

Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568, in *Opere*, Ed. G. Milanesi, 9 vol., 2^e éd. Florence, 1906

VASARI, 1550 - 1568

Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Ed. trad. Fr. et comment. sous la dir. d'A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, coll. Arts, 1981-1989.

Ouvrages généraux

ANDERSON, 1984

J. ANDERSON, «*La contribution de Giorgione au génie de Venise*», in *La Revue de l'Art*, 1984, n° 66, p. 59-68.

ARASSE, 1976

Daniel ARASSE, *deux notes sur l'invenzione chez Raphaël*, in *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1976, p.13-34, 2 ill.

ARASSE, 1980

Daniel ARASSE, *Lorenzo Lotto dans ses bizarreries, le peintre et l'iconographie* in *Lorenzo Lotto : Atti del convegno Interzionale di studi per il V^e centenario della nascita*, Asolo, 1980, Treviso, Ed. Zampetti et Scarpi, 1981.

ARASSE, 1980

Daniel ARASSE, *Le temps des génies*, Paris, Ed. France-Empire, 1980, 357 p., 166 ill.

AVERY, 1983

Charles AVERY, *Giambologna*, London, 1983.

ARASSE, 1992

Daniel ARASSE, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, 287 p., 252 ill.

BAROLSKY, 1978

Paul BAROLSKY, *Infinite Jest, wit humour in Italian Renaissance Art*, 1978, London, University of Missouri press, 224 p., 133 ill.

BARTSCH

Adam BARTSCH , *le peintre graveur*, 21 vol., Vienne, 1803-1821

BAXANDALL, 1985

Michaël BAXANDALL, *L'oeil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985, 254 p., 85 ill.

BEGHIN, 1970

Sylvie BEGUIN, *Tout l'œuvre peint de Véronèse*, doc. Par Remigio Marini, Paris, Flammarion, 1970.

BEGHIN, 1970

Sylvie BEGUIN, *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, doc. Par Remigio Marini, Ed. Mise à jour par M. Brock, Paris, Flammarion, 1988, 104 p., 132 ill., 64 pl. En coul.

BERENSON, 1911

B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, Londres, 1911.

BERENSON, 1957-1958

BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, a list of the principal artists and their works. Venetian School*, 2 vol., Londres, 1957, Ed. Italienne, Florence, 1958.

BERGER, 1972

John BERGER, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting corporation and Penguin Books, 1972, 166 p., 155 ill.

BIALOSTOCKI, 1989

Jan BIALOSTOCKI, *L'Art du XV^e siècle : des Parler à Dürer*, Ed. La pochothèque, 1989, 526 p., 342 ill.

BOSWELL, 1985

John BOSWELL, *Christianisme, tolérance social et homosexualité : les homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1985, 524 p., 13 ill.

BRIGANTI, 1993

Giuliano BRIGANTI, *Le maniérisme italien*, Paris, Ed ; Gérard Montfort, 1993, 113 p., 39 ill.

BROCK, 1996

Maurice BROCK, «Titien et Véronèse : Adonis à l'épreuve de Vénus» in *Andromède ou le héros à l'épreuve de beauté* dans les actes du colloque, Paris, musée du Louvre, Klincksieck, 1976

BOSCHLOO, 1974

Anton Willem Adriaan BOSCHLOO, *Annibale Carracci in Bologna : Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Staatsdrukkerij/ 's-Gravenhage, 1974, Vol. 1: 163 p. & Vol. 2 : 376 p., 188 ill.

BRENDEL, 1970

Otto BRENDEL, «*The Scope and Temperament of Erotic Art in the Greco-Roman World*» in *Studies in Erotic Art*, Ed. Th. Bowie and C.V. Christenson, London, p.3-108.

CAMILLE, 1992

Michael CAMILLE, *Image on the Edge, The Margins of Medieval Art*, London, Reaktion book, 1992, 176 p., 86 ill.

CHARBONNEAUX, 1986

Jean CHARBONNEAUX, Roland MARTIN, François Villard, *La Grèce Hellénistique*, 330 - 50 av. J.C., Paris, Gallimard, 1986, 499 p., 500 ill.

CHASTEL, 1985

André CHASTEL, «*L'Art du geste à la Renaissance*», in *La Revue de l'Art*, 1985, n° 75, p. 9-16, 24 ill.

CHASTEL, 1982

André CHASTEL, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1982, 831 p., 508 ill.

CHASTEL, 1988

André CHASTEL, *Problèmes de la galerie Farnèse in Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome, 2-4 octobre 1986, Rome, 1988, Ed. Ecole française de Rome, 1988.

CHASTEL, 1989

André CHASTEL, *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Ed. Skira, 1989, 399 p., ill. en noir et en coul.

CHASTEL et KLEIN, 1995

André CHASTEL et Robert KLEIN, *L'humanisme : l'Europe de la Renaissance*, Genève, Ed. Skira, 1995, 288 p., 93 ill., 78 pl.

CORTI, 1991

Laura CORTI, *Vasari, catalogue complet*, trad. Par M. Baudoux, Paris, Bordas, 1991, 159 p., 125 ill.

CROCE, 1931

B. CROCE, «*il linguaggio dei gesti*», *La Critica*, XXIX, p.223-228

DE TOLNAY et CAMESASCA, 1986

Charles DE TOLNAY et Ettore CAMESASCA, *Tout l'œuvre peint de Michel Ange*, Paris, Flammarion, 1986, 120 p., 167 ill., 64 pl. en coul.

DUNAND et LEMARCHAND

L. DUNAND et Ph. LEMARCHAND, *Les compositions de Jules Romains intitulées les Amours des Dieux*, Lausanne, Ed. J. Lemarchand, 1977, 384 p., 775 ill.

ENGAMMARE, 1993

Max ENGAMMARE, *Qu'il me baise des baisers de sa bouche : le Cantique des Cantiques à la Renaissance, étude et bibliographie*, Genève, Librairie Droz, 1993, 792 p., 41 ill.

FRANKLIN, 1994

David FRANKLIN, *Rosso in Italy*, The Italian Career of Rosso Fiorentino, London, Yale University Press, 1994, 326 p., 211 ill.

FREEDBERG, 1990

S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, London, Ed. Penguins books, 1990, 767 p., 300 ill.

GARNIER, 1982

François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Paris Le Léopard d'or, 1982.

GARNIER, 1989

François GARNIER, *Grammaire des gestes*, Paris Le Léopard d'or, 1989.

GAUTIER, 1852

Théophile GAUTIER, *Italia*, Paris, Ed. Victor Lecou, 1852, Réed. Editions d'aujourd'hui, 364 p.

GLENISSON, 1986

Françoise GLENISSON, «*Erotisme et obscénité dans les nouvelles de Pietro Fortini*», in *Au pays d'Erôs : Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986, p.11-70.

GRABSKI, 1987

J. GRABSKI, , *Rime d'amore di Paris Bordone : strutture visuali e poesia rinascimentale*, Paris Bordone e il suo tempo, Atti del convegno Internazionale di Studi, Trévis, 28-30 oct. 1985 ; Trévis, 1987.O.N.C.

GRIMAL, 1951

Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et Romaine*, Paris, P.U.F.,1951, 576 p.

GUINZBURG, 1980

Carlo GUINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel ' 500*, in *Tiziano e Venezia*, Atti des Convegno Internationale di Studi, Venise, 1976, Vicence, 1980, p.125-135.

HABERT, 1996

Jean HABERT, *Véronèse, une dame vénitienne dite la belle Nani*, Ed. De la Réunion des musées nationaux, Coll. Solo, Paris, 1996, 64 p., 65 ill.

HOPE, 1980

Charles HOPE , *Problems of interpretation in Titian's erotic paintings*, in *Tiziano e Venezia*, Atti des Convegno Internationale di Studi, Venise, 1976, Vicence, 1980, p.111-124, 14 ill.

JESTAZ, 1983

Bertrand JESTAZ, «*Un groupe de bronze érotique de Riccio*», Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, Académie des Inscriptions et des Belles lettres, Paris, 1983, Vol; 65, p.25-54, 28 ill.

JESTAZ, 1984

Bertrand JESTAZ, *L'Art de la Renaissance ?* Ed. Citadelles et Mazenod, 1984, 603p.,894 ill.

KAUFMANN, 1985 (1)

Thomas Da Costa KAUFMANN, *L'Ecole de Prague : la peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris, Flammarion, . 1985, 335 p.(Texte et catalogue raisonné.)

KAUFMANN, 1985 (2)

Thomas Da Costa KAUFMANN, «*Eros et poesia : la peinture à la cour de Rodolphe II*», in *La Revue de l'Art*, 1985, n°. 69, p.29-46, 24 ill.

KLAPISCH-ZUBER, 1979

Christiane KLAPISCH-ZUBER, «*Zacharie ou le père évincé. Les rites nuptiaux toscans entre Giotto et le concile de Trente*» *Annales E.S.C.*, 1979, 6 p. 1216-1243.

LANGÉ-VILLÈNE, 1927

LANGÉ-VILLÈNE, *Le livre des symboles*, Paris, Ed. Bossard, 1927.

LARIVAILLE

Paul LARIVAILLE, *la vie quotidienne des courtisanes dans l'Italie au temps de la Renaissance, Rome et Venise, XV^e - XVI^e siècles*, Paris, Hachette, 1975, 221 p., ill.

LASCAULT, 1977

Gilbert LASCAULT, *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Union générale d'éditions, Coll. 10-18, série esthétique, n°1171, 223 p.

LE FOLL, 1985

Joséphine LE FOLL, *Etude du thème iconographique de Suzanne et les vieillards dans la peinture italienne du XVI^e siècle*, Mémoire de maîtrise, Université Paris I, 1985.

LISE, 1975

Giorgio LISE, *L'incisione erotica del rinascimento*, Milano, Carlo Emilio Bestetti Editore, 1975, 136 p.

LORD GREENHAUS, 1989

Carla LORD GREENHAUS, *Some ovidians themes in Italian Renaissance Art*, Columbia Univ., 1969

LUCIE-SMITH, 1993

Edward LUCIE-SMITH, *La sexualité dans l'art occidental*, Londres, Ed. Thames & Hudson, 1972, Ed fr. Paris, 1993, 286 p., 274 ill.

MÂLE, 1932

Emile MÂLE, *l'art religieux après le concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e siècle, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932, 532 p., 294 pl.

MANCA, 1989

Joseph MANCA, «*Sacred vs. profane : images of sexual vice in Renaissance art*», in *Studies in iconography*, 1989-1990, Vol. 13, p.145-190, 32 ill.

MASON RINALDI, 1984

Stefania MASON RINALDI, *Palma il Giovane, l'opera completa*, 1984, Milano, Alfieri electra, 501 p., 800 ill.

MILANESI, 1858

Carlo MILANESI, *Notizie di Pietro Fortini e di Giacomo Pacchiarotto* in «*l'Eccitamento*», Bologna, 1858 - O.N.C.

MIRIMONDE, 1984

A.P. de MIRIMONDE, *Le langage secret de certains tableaux du musée du Louvre*, Ed. De la Réunion des musées nationaux, Paris, 1984.

MUNDT, 1973

Wilhelm MUNDT, *The language of gestures*, Paris, 1973, Ed. Mouton, 149 p., 24 ill.

PALLUCCHINI, 1982

Rodolfo PALLUCCHINI et Paola ROSSI, *Tintoretto - Le opere sacre e profane*, Milano, Ed. Electa, 1982, 2 vol., 718 p., 768 ill.

PANOFSKY, 1967

Erwin. PANOFSKY, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, 395 p., 173 ill.

PANOFSKY, 1969

Erwin. PANOFSKY, *Idée : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989, 285 p.

PANOFSKY, 1969

Erwin. PANOFSKY, *Le Titien, Question d'iconologie*, Paris, Hazan, 1990, 307 p., 179 ill..

PONTÉVIA, 1984

Jean Marie PONTÉVIA, *La peinture, Masque et miroir, écrits sur l'Art et pensées détachées*, Paris, Ed. William Blake and Co, 1984.

QUIGNARD, 1982

P. QUIGNARD, *Blasons anatomiques du corps féminin*, Paris, Gallimard, 1982, 151 p., 31 ill.

QUIGNARD, 1982

P. QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 356 p., 12 ill.

REINACH, 1909-1912

Salomon REINACH, *Répertoire de reliefs : grecs et romains*, Paris, Ed. Ernest Leroux, 1909-1912, Tomes I, II et III.

RENSSELAER, 1991

W. Lee RENSSELAER, *Ut pictura poesis, : Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVI^e siècles*, Trad. Et mise à jour par M. Brock, Paris, Ed. Macula, 1991, 216 p.

RICHA, 1754-1762

RICHA, *Notizie Istoriche delle chiese Fiorentine divise ne 'suoi quartieri*, Firenze, 1754-1762

ROBERTSON, 1992

Clare ROBERTSON, *'Il gran Cardinale» Alessandro Farnese, Patron of the Arts'*, London, Yale University Press, 1992, 323 p., 199 ill.

ROSAND, 1971-1972

David ROSAND, *«Ut Pictor Poeta : meaning in Titian's Poesie»*, New Literary History, III, 1971-1972.

ROSAND, 1980

David ROSAND, *«Ermeneutica amorosa : Observation on the Interpretation of Titian's Venuses»* in *Tiziano e Venezia*, Atti des Convegno Internationale di Studi, Venice, 1976, Vicence, 1980 ? P. 375-381.

ROSAND, 1993

David ROSAND, Titien, *«l'art plus fort que la nature»*, Paris, Gallimard, 1993, 176p., 165 ill.

ROSKILL, 1968

M.W. ROSKILL, *Dolce's Aretino and Venetian Art theory of cinquecento*, New York, 1968.

RYLANDS, 1988

Philip RYLANDS, *Palma il Vecchio., L'Opera completa*, Milan, Ed. Arnoldo Mondadori, 1988.

SCHMITT, 1990

Jean Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, 432 p., 40 ill.

SEZNEC, 1993

Jean SEZNEC, *La survivance des Dieux antiques essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'Art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1993, 442 p., 109 ill.

SOLÉ, 1976

Jacques SOLÉ, *L'Amour en Occident à l'époque moderne*, Paris, Albin Michel, 1976, 311 p.

STEINBERG, 1970

Leo STEINBERG, *The metaphors of love and birth in Michelangelo's Pietas, studies in Erotic Art*, New York, 1970.

STEINBERG, 1987

Leo STEINBERG, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Ed. Gallimard, 1987, 265 p., 246 ill.

STENDHAL, 1970.

STENDHAL, *Journal littéraire des oeuvres complètes*, Genève, 1970, XXXIII.

TERVARENT (De),

Guy de TERVARENT, *Attributs et symboles de l'art profane, 1450-1600 : dictionnaire d'un langage perdu,,* Genève, Ed. Droz, 1958, 490 p., 85 ill.

THIRION, 1971

Jacques THIRION, «Rosso et les arts décoratifs» in *La Revue de l'Art*, 1971, n° 13, p.32-47, ill.

TIETZE et TIETZE-CONRAT, 1979

H. TIETZE et E. TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York, 1979

TOSCAN, 1978

Jean TOSCAN, *Le carnaval du langage : le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Lille, Presses Univ. De Lille, 1978.

VAN MARLE, 1971

Raymond VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, New York, Hacket Art Books, 1971, 2 vol., 507 p., ill.

VILLENEUVE, 1982

Roland VILLENEUVE, *Le musée de la bestialité*, Paris, Ed. Henri Veyrier, 1982, 285 p., 298 ill.

WERNER, 1993

Gundersheimer WERNER, *Clarity and ambiguity in Renaissance gesture : the case of Borso d'Este*, in *Journal of medieval and Renaissance studies*, 1993, vol.23, N°1, Winter, p.1-17, 23 ill.

WIND, 1968

Edgar WIND *Pagan Mysteries of the Renaissance*, London, 1968.

ZERNER, 1969

Henri ZERNER, *L'Ecole de Fontainebleau, Gravures*, Paris, 1969

ZERNER, 1977

Henri ZERNER, *Tout l'œuvre peint de Corrège*, Paris, Flammarion, 1977, 116 p., 126 ill., 64 pl. en coul.

ZERNER, 1980

Henri ZERNER, *L'estampe érotique au temps de Titien*, in *Tiziano e Venezia*, Atti des Convegno Internazionale di Studi, Venise, 1976, Vicence, 1980, p.85-90, 7 ill.

ZERNER, 1982

Henri ZERNER, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1982, 132 p., 344 ill., 64 pl. en coul.

ZERNER, 1990

Henri ZERNER, *La dame au bain dans Le corps à la Renaissance*, Actes du XXX^e colloque de Tours, 1987, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p.95-111.

Catalogues d'exposition

L'amore : dall'Olimpo all'alcova, Milano, Ed. Mazotta, 1992, 29 mai au 4 octobre 1992, 331 p., ill.

Le dessin à Bologne, 1580-1620, la réforme des trois Carracci, Paris, Musée du Louvre, 102^e expo. du cabinet des dessins du 2 juin au 5 septembre 1994.

Le dessin à Vérone aux XVI^e et XVII^e siècles, Paris, Musée du Louvre, 101^e expo. du cabinet des dessins du 7 octobre au 13 décembre 1993.

Du maniérisme au baroque, art d'élite et art populaire, expo. du 23 mars au 8 mai 1995, Chambéry, Musée des Beaux Arts, 1995, 141 p., 55 ill.

Pittura bolognese del'500, Bologne, Vera Fortunati Pietrantonio, Ed. Grafis, 1986, 2 vol., 875 p., ill.

Prints and related drawings by the Carracci family, Diane de Grazia Bohlin, Washington, 1979.

Da Tiziano a El Greco, Per la storia Del Manierismo a Venezia, 1540-1590, Milano, Electa, 1981, 349 p., 182 ill.

Le siècle de Titien, l'âge d'or de la peinture à Venise, Paris, Ed. Réunion des musées nationaux, 1993, expo. Grand palais du 9 mars au 14 juin 1993, 745p., 279 ill.

Véronèse, catalogue complet des peintures, Terisio Pignatti, Filippo Pedrocco, Ed. Bordas, 1991, 351 p., 265 ill.

Guides iconographiques et dictionnaires

AGHION, BARBILLON & LISSARAGUE, 1994

Irène AGHION, Claire BARBILLON et François LISSARAGUE, *Héros et Dieux de l'Antiquité*, Paris, Flammarion, 318 p.

DUCHET-SUCHAUX & PASTOUREAU, 1990

Gaston DUCHET-SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *La Bible et les Saints*, Paris Flammarion, 319 p.

CHEVALIER & GHEERBRANT

Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : Mythes, Rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Ed. Robert Laffont et Ed. Jupiter, coll. Bouquin, 1982, 1060 p.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- [ill. 1](#) GIORGIONE (Giorgio Barbarelli, dit), v. 1477 – 1510
Vénus endormie, 1507
 Huile sur toile
 Dresde, Gemäldegalerie
 108,5 x 175 cm
- [ill. 2](#) GIULIO ROMANO (Giulio Pippi), v. 1499-1546
Jupiter et Psyché, 1527-1531 (Détail)
 Fresque
 Mantoue, Palais du Té
- [ill. 3](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Madeleine pénitente, 1565
 Huile sur toile
 Madrid, Musée du Prado
 118 x 97 cm
- [ill. 4](#) CRANACH l'Ancien, 1472-1553
Vénus dans un paysage, 1529
 Huile sur bois
 Paris, Musée du Louvre
 53 x 26 cm
- [ill. 5](#) BELLINI (Giovanni), 1430-1516
Le festin des Dieux, 1514 (Détail)
 Huile sur toile
 Washington, National Gallery of Art (collection Widener)
 170 x 188 cm
- [ill. 6](#) ROSSI (Vincenzo de), 1525-1587
Thésée et Hélène, 1560
 Marbre
 Florence, Jardin deBoboli, Grotte de Buontalenti
- [ill. 7](#) GIULIO ROMANO (Giulio Pippi), v. 1499-1546
Isaac et Rebecca, 1518-1519 (Détail)
 Fresque
 Rome, Vème loge de Raphael au Vatican
- [ill. 8](#) LOTTO (Lorenzo), 1480-1557
Vénus et Cupidon, v. 1523-1526 ou 1526-1530
 Huile sur toile
 New York, The Metropolitan Museum of Art
 92,4 x 111 cm
- [ill. 9](#) *Aphrodite, Pan et Eros*
 Ex-voto religieux de la fin du II^{ème} siècle av.J.-C.
 Musée national d'AthènesH : 1,29 cm

- [ill. 10](#) PRIMATICE (Francesco, dit Bologna), 1504-1570 (d'après)
Jupiter et Antiope
 Gravure de Léon Davent
 44,2 x 62 cm
- [ill. 11](#) *La Vénus Médicis* ou Vénus pudique
 1er siècle avant J.C.
 Florence, Galerie des Offices
- [ill. 12](#) BOTTICELLI (Alessandro di Mariano, del Filipepi, dit), 1445-1510
La Naissance de Vénus, v. 1486
 Huile sur toile
 Florence, Musée des Offices
 175 x 278 cm
- [ill. 13](#) RAPHAEL (Sanzio), 1483-1520
Portrait de la Fornarina, 1518-1519
 Huile sur bois
 Rome, Galerie Nationale
 85 x 60 cm
- [ill. 14](#) *Le Lit de Polyclète*
 Bas relief classique
 Ashford, Kent, Collection K.J. Hewett
- [ill. 15](#) RAPHAEL (Sanzio), 1483-1520
le banquet nuptial - loggia de Psyché, 1517,
 Fresque
 Rome, Villa Farnésine.
- [ill. 16](#) *Satyre et ménade*
 Bas relief classique
 Autel Grimani, Musée archéologique de Venise
- [ill. 17](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus et Adonis, 1560-1565
 Huile sur Toile
 New York, The Metropolitan Museum of Art
 106,7 x 133,3 cm
- [ill. 18](#) *Léda et le Cygne*
 Haut relief du IIIème siècle
 Musée archéologique de Venise
- [ill. 19](#) LEONARD DE VINCI (Ecole de)
Léda et le cygne
 Rome, Galerie Borghèse
- [ill. 20](#) LEONARD DE VINCI, 1452-1519
Léda et le cygne
 Dessin
 Rotterdam, Musée Boymans

- [ill. 21](#) LEONARD DE VINCI, 1452-1519
Léda et le cygne
Dessin
Chatsworth
- [ill. 22](#) MICHEL ANGE BUONAROTTI, 1475-1546
Léda (d'après) attribué à Rosso, 1530
huile sur toile
Londres, National Gallery
105 x 141 cm
- [ill. 23](#) Lampe athénienne
Léda
III^e siècle av. J.-C.
- [ill. 24](#) EUTHYMIDES
L'enlèvement d'Hélène par Thésée
Amphore, 510 av. J.-C.
- [ill. 25](#) GRIEN (Hans BALDUNG), v. 1484-1545
La jeune fille et la Mort
Huile sur toile
Bâle, Kunstmuseum
30 x 14,5 cm
- [ill. 26](#) FARGET (Pierre)
le Mirouer de la vie humaine
Gravure
Strasbourg
- [ill. 27](#) Valve de boîte à miroir en ivoire
XIV^e siècle
Musée de Cluny
- [ill. 28](#) PRIMATICE (Francesco, dit Bologna), 1504-1570
Ulysse et Pénélope, v. 1570
Huile sur toile
Toledo (Ohio), Museum of Art
112 x 123 cm
- [ill. 29](#) GIULIO ROMANO (Giulio Pippi), v. 1499-1546
Vénus et Adonis
Dessin à la sanguine
Vienne, Albertina
24,8 x 43,2 cm
- [ill. 30](#) RICCIO ou CRISPUS, (Andréa Briosco, dit), 1470-1532
Couple de satyre enlacés, v.1525 ou 1532
Bronze
Londres, Victoria and Albert Museum
H. 0,30 cm

- [ill. 31](#) Miniature
extraite des *Facta et Dicta memorabilia* de Valerio Massimo
- [ill. 32](#) PENNI (Luca), 1504-1556 (d'après)
Femmes aux bains,
Gravure de Jean Mignon,
44,2 x 62 cm
- [ill. 33](#) Châteaueau roman, XII^e siècle.
La luxure
Basilique de Vézelay
- [ill. 34](#) Maître E.S
Jeune homme et jeune femme, v. 1460
Gravure
Paris, Bibliothèque Nationale
- [ill. 35](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611,(d'après)
Neptune et Cœnis,
Gravure de Sadeler
Vienne, Graphische Sammlung Albertini
- [ill. 36](#) PENNI (Luca), 1504-1556 (d'après)
Vénus, Mars et l'Amour
Gravure de Jean Mignon,
Diamètre : 28 cm
- [ill. 37](#) FARINATI (Paolo) ?, 1524-1606
Vénus, Vulcain et l'Amour
Plume, encre, lavis et gouache
Paris, Musée du Louvre
35,2 x 27,9 cm
- [ill. 38](#) ANONYME
Gravure sur bois
Extraite de l'ouvrage *Antéchrist* publié en 1475
- [ill. 39](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611
Vulcain et Maia (?),
Huile sur cuivre
- [ill. 40](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus d'Urbain, 1538
Florence, Musée des offices
119 x 165 cm
- [ill. 41](#) GIULIO ROMANO (Giulio Pippi), v. 1499-1546
La femme au miroir
Huile sur toile
Moscou, Musée Pouchkine
111 x 92 cm

- [ill. 42](#) SUSTRIS (Lambert), 1515/20-1568
Mars, Vénus et Cupidon
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre
 132 x 184 cm
- [ill. 43](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611
Angélique et Médor, 1580
 Huile sur toile
 Munich, Pinacothèque
 107,3 x 79,5 cm
- [ill. 44](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611
Hercule, Déjanire et Nessus
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 112 x 82 cm
- [ill. 45](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Danaé, 1545
 Huile sur toile
 Naples, Musée National de Capodimonte
 120 x 172 cm
- [ill. 46](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus et Adonis, 1554
 Huile sur Toile
 Madrid, Musée du Prado
 186 x 207 cm
- [ill. 47](#) GIAMBOLOGNA (Jean de BOLOGNE dit), 1529-1608
L'enlèvement des Sabines
 Marbre
 Florence, loggia des Lanzi
 Ht. 4,30 m.
- [ill. 48](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611
Hercule et Omphale, 1585
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 24 x 19 cm
- [ill. 49](#) FONTAINEBLEAU (Ecole de)
Femme entre les deux âges
 Huile sur toile
 Rennes, Musée des Beaux Arts
 117 x 170 cm
- [ill. 50](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
Vénus, Mars et Vulcain, 1551-1552
 Huile sur toile
 Munich, Alte Pinakothek
 134 x 198

- [ill. 51](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Vénus et Mars
 Huile sur toile
 Turin, Galleria Sabauda
 47 x 47 cm
- [ill. 52](#) CORRÈGE (Antonio Allegri, dit le), 1489-1534
Io, 1531
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Muséum
 163 x 714
- [ill. 53](#) SALVIATI (Francesco de Rossi dit Cecchino), 1510-1563 (d'après)
Satyre violentant une femme défendue par trois amours, 1543
 Gravure de Antonio Fantuzzi
 39,3 x 26,7 cm
- [ill. 54](#) ALLORI (Alessandro), 1537-1607
Suzanne et les vieillards, 1561
 Huile sur toile
 Dijon, Musée des Beaux Arts
 202 x 117 cm
- [ill. 55](#) BOTTICELLI (Alessandro di Mariano, del Filipepi, dit), 1445-1510
Vénus et Mars, v. 1483
 Panneau de bois
 Londres, National Gallery
 69 x 173 cm
- [ill. 56](#) PIERO DI COSIMO, 1462-1521
Mars et Vénus, 1490-1500
 Huile sur bois
 Berlin, Gemaldegalerie
 72 x 182 cm
- [ill. 57](#) ROSSO (Giovanni Battista DI JACOPO, dit le), 1494-1540
Mars et Vénus servis par les nymphes et les amours
 Plume et encre
 Paris, Musée du Louvre
 42,8 x 33,8 cm
- [ill. 58](#) MANTEGNA (Andréa), 1431-1506
Le Parnasse, 1503-1505
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre
 160 x 182 cm
- [ill. 59](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus avec Cupidon et un organiste, 1550
 Huile sur toile
 Madrid, Musée du Prado
 148 x 217 cm

- [ill. 60](#) PRIMATICE (Francesco, dit Bologna), 1504-1570 (d'après)
Alexandre et Campaspe
 Gravure de Léon Davent
 Ovale : 34,1 x 24 cm
- [ill. 61](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus au miroir, 1555
 Huile sur toile
 Washington, National Gallery
 124,5 x 104,1 cm
- [ill. 62](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Vénus avec l'Amour tenant un miroir, 1584-1586
 Huile sur toile
 Omaha, Joslyn Art Museum
 161,3 x 120,7 cm
- [ill. 63](#) MORO (Marco del)
Le Christ au puits et la Samaritaine
 Dessin
 Paris, Musée du Louvre
 41,7 x 29 cm
- [ill. 64](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 - 1594, (Ecole de)
Courtisane
 Huile sur toile
 Madrid Musée du Prado
- [ill. 65](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
Tamar et Juda,
 Huile sur toile
 Lugano, Collection Thyssen-Bornemisza
 150 x 155 cm
- [ill. 66](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Mars et Vénus liés par l'Amour, 1580
 Huile sur toile
 New York, The Metropolitan Museum of Art
 206 x 161 cm
- [ill. 67](#) PERUGIN (Pietro Vanucci, dit le), 1445-1523
Le combat de l'Amour et de la Chasteté, 1503-1505
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre
 156 x 192 cm
- [ill. 68](#) VENETO, (Bartoloméo), v. 1502-1530
Femme en buste, dite parfois Lucrece Borgia
 Huile sur toile
 Francfort-sur-le-Main, Städelches Kunsinstitut, Städtische Galerie.

- [ill. 69](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
L'allégorie conjugale, dite à tort d'Alphonso d'Avalos, 1530
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre
 100 x 101 cm
- [ill. 70](#) BORDONE (Paris), 1500-1571
Vénus, Mars et Cupidon couronnés par la Victoire
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 111,5 x 174,5 cm
- [ill. 71](#) BORDONE (Paris), 1500-1571
Les amants vénitiens, 1530
 Huile sur toile
 Milan, Pinacoteca di Brera
 95 x 80 cm
- [ill. 72](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 - 1594
 Danaé, v. 1570
 Huile sur toile
 Lyon, Musée des Beaux Arts
 142 x 182 cm
- [ill. 73](#) CRANACH l'Ancien, 1472-1553
 Hercule et Omphale, 1532
 Huile sur toile
 Autrefois au Kaiser Friedrich Museum, Berlin
 80 x 118 cm
- [ill. 74](#) FONTAINEBLEAU (Ecole de)
Gabrielle d'Estrées et la Duchesse de Villars, 1594
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre
 96 x 125 cm
- [ill. 75](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Mars dévêtant Vénus, 1580
 Huile sur toile
 Edimbourg, National Gallery of Scotland
 165 x 126,4 cm
- [ill. 76](#) CHRISTOFORO DE PREDIS (Ecole de)
Vénus, le jardin de jeunesse, 1470
 miniature du "de Sphaera" MA. LAT. 209. Folio 10 Recto
 Modène, Bibliothèque Estense
- [ill. 77](#) GIOTTO
La rencontre de la porte dorée, (Histoires de Joachim)
 Fresque
 Padoue, Chapelle des Scrovegni
 200 x 185 cm

- [ill. 78](#) MAITRE DE MOULINS
La rencontre de la porte dorée, 1488
 Huile sur toile
 Londres, National Gallery.
 72 x 59 cm
- [ill. 79](#) *L'invention du baiser*
 Groupe sculpté (copie d'après une œuvre hellénistique), v. 150 ap. J.C.
 Paris, Musée du Louvre
- [ill. 80](#) PERINO DEL VAGA (Buonaccorsi dit), 1500-1547 (d'après)
Neptune et Doris
 Gravure de Jacopo Caraglio
 Amsterdam
 175 x 133 cm
- [ill. 81](#) PERINO DEL VAGA (Buonaccorsi dit), 1500-1547 (d'après)
Homme et femme s'embrassant
 Gravure de Giulio Bonasone d'après *Les Amours des Dieux*
 Vienne
 165 x 110 cm
- [ill. 82](#) BRONZINO (Angelo Di Cosimo), 1503-1572
Allégorie du triomphe de Vénus, 1545
 Huile sur toile
 Londres, National Gallery
 146 x 116 cm
- [ill. 83](#) GIULIO ROMANO (Giulio Pippi), v. 1499-1546
Apollon et un jeune amant
 plume et aquarelle
 Stockholm, Musée National
 28,8 x 22,9 cm
- [ill. 84](#) DOSSO DOSSI (Giovanni de LUTERO, dit), 1475 – 1542
Les Trois Ages de l'homme, 1516
 Huile sur toile
 New York, The Metropolitan Museum of Art
 77,5 x 111,8 cm
- [ill. 85](#) PALMA LE JEUNE (Jacopo Di Antonio NEGRETTI, dit), 1544-1628
Vénus et Mars, 1590
 Huile sur toile
 Londres, National Gallery
 130,9 x 164,6 cm
- [ill. 86](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus du Pardo, v. 1564
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre
 196 x 385 cm

- [ill. 87](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Tarquin et Lucrece, 1570
 Huile sur toile
 Bordeaux, Musée des Beaux Arts
 193 x 143 cm
- [ill. 88](#) BONASONE (Giulio), 1498-1580,
Saturne et Philyra
 Gravure
 Milan, Collection Bertarelli.
 31,5 x 42 cm
- [ill. 89](#) *Scène érotique*
 Bas relief sur un bol en bronze du 1er siècle J.C.Naples, Musée National.
- [ill. 90](#) *Scène érotique*
 Couver-miroir du 1er siècle J.C.Rome, Musée du Capitole.
- [ill. 91](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
La Bacchanale des Andriens, 1519
 Huile sur toile
 Madrid, Musée du Prado
 175 x 193 cm
- [ill. 92](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Diane et Actéon, 1559
 Huile sur toile
 Edimbourg , National Gallery of Scotland
 190 x 207 cm
- [ill. 93](#) GIULIO ROMANO (Giulio Pippi), v. 1499-1546
Les deux amants
 Huile sur toile
 Leningrad, Musée de l'Ermitage
 163 x 337 cm
- [ill. 94](#) GIAMBOLOGNA (Jean de BOLOGNE dit), 1529-1608
Vénus
 Florence, grotte de Boboli
- [ill. 95](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
Suzanne et les vieillards, v. 1557
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 146,6 x 193,6 cm
- [ill. 96](#) GRIEN (Hans BALDUNG), v. 1484-1545
Le Vieillard et la Jeune Femme, 1507
 Gravure
 Albertina, Vienne 173 x 139 cm

- [ill. 97](#) MICHEL ANGE BUONAROTTI, 1475-1546
L'esclave, 1513
 Marbre pour le tombeau de Jules II
 Paris, Musée du Louvre
 Ht. 2,29 m.
- [ill. 98](#) MICHEL ANGE BUONAROTTI, 1475-1546
Sainte famille avec St Jean ou *Tondo Doni* (Détail), 1503-1505
 Tempéra sur panneau
 Florence, Galerie des Offices
 Diam. 120 cm
- [ill. 99](#) PARMESAN (Francesco Mazzolla, dit le Parmigianino ou le), 1503-1540
Cupidon taillant son arc (copie de Heintz d'après)
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 135 x 63,5 cm
- [ill. 100](#) ZOAN ANDREA
Etreinte de deux femmes
 Gravure, copie anonyme et renversée (d'après)
 198 x 145 cm
- [ill. 101](#) *Hermaphrodite*
 Bronze
 Epoque Gréco-Romaine
- [ill. 102](#) PRIMATICE (Francesco, dit Bologna), 1504-1570 (d'après)
Jupiter et Callisto
 Gravure de Pierre Milan
 18 x 28,6 cm
- [ill. 103](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
Tarquin et Lucrece
 Huile sur toile
 Chicago, The Art Institute
 175,3 x 151,8
- [ill. 104](#) PRIMATICE (Francesco, dit Bologna), 1504-1570 (d'après)
Satyre porté vers une femme, 1547
 Gravure de Léon Davent
 23,6 x 42,4 cm
- [ill. 105](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
Joseph et la femme de Putiphar
 Huile sur toile
 Madrid, Musée du Prado
 54 x 117 cm
- [ill. 106](#) ZUCCHI (Jacopo), 1541-1590
Psyché et Cupidon, 1589
 Huile sur toile
 Rome, Galerie Borghèse
 146 x 116 cm

- [ill. 107](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
L'enlèvement d'Europe, 1559
 Huile sur toile
 Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
 185 x 205 cm
- [ill. 108](#) VASARI (Giorgio), 1511-1574
Persée délivrant Andromède, 1570
 Huile sur ardoise
 Florence, Palazzo Vecchio, studiolo de François 1er de Médicis
 117 x 100 cm
- [ill. 109](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Persée et Andromède, v. 1580
 Huile sur toile
 Rennes, Musée des Beaux Arts
 260 x 211 cm
- [ill. 110](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
La libération d'Arsinoé
 Huile sur toile
 Dresde, Gemäldegalerie
 153 x 251 cm
- [ill. 111](#) MICHEL ANGE BUONAROTTI, 1475-1546
Vénus et l'Amour, 1532-1534
 Bois
 copie attribuée à Pontormo (d'après)
 Florence, Accademia
 128 x 199 cm
- [ill. 112](#) PALMA LE VIEUX (Jacopo NEGRETTI, dit), 1480-1528
Vénus et Cupidon, 1522-1524
 Huile sur toile
 Cambridge, Fitzwilliam Museum
 118,1 x 208,9 cm
- [ill. 113](#) TINTORET (Jacopo Robusti, dit le), v. 1518 – 1594
Loth et ses filles, 1555-1558
 huile sur toile
 Kassel, Gemäldegalerie
 116 x 147 cm
- [ill. 114](#) Gravure du XVIème siècle
Être Hybride.
- [ill. 115](#) CORRÈGE (Antonio Allegri, dit le), 1489-1534
Ganymède
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum 163 x 71 cm

- [ill. 116](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Léda et le Cygne,
 Huile sur toile
 Dresde, Gemäldegalerie
 106 x 90,5 cm
- [ill. 117](#) CORRÈGE (Antonio Allegri, dit le), 1489-1534
Léda, 1531
 Huile sur toile
 Berlin, Staatliche Museum
 152 x 191
- [ill. 118](#) ROSSO (Giovanni Battista DI JACOPO, dit le), 1494-1540
 (d'après) *Junon*
 Gravure de Jacopo Caraglio
- [ill. 119](#) VENUSTI (Marcello), 1512/15-1579
Le Jugement dernier, copie d'après Michel Ange, 1549
 Naples, Musée National de Capodimonte
 187,5 x 144,5 cm
- [ill. 120](#) RAPHAEL (Sanzio), 1483-1520
Le Triomphe de Galatée, 1511
 Fresque
 Rome, Villa Farnésine 295 x 225 cm
- [ill. 121](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Danaé, 1545
 Huile sur toile
 Naples, Musée National de Capodimonte
 120 x 172 cm
- [ill. 122](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus avec un joueur d'orgue et un petit chien, 1550
 Huile sur toile
 Madrid, Musée du Prado 136 x 220 cm
- [ill. 123](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Vénus et le joueur de luth, 1560
 Huile sur toile
 New York, The Metropolitan Museum of Art
 157 x 205 cm
- [ill. 124](#) BORDONE (Paris), 1500-1571
Mars désarmant l'amour, (Détail)
 Huile sur toile
- [ill. 125](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Suzanne au bain,
 Huile sur toile
 Lyon, Musée des Beaux arts
 227 x 237 cm

- [ill. 126](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Vénus et Adonis, 1580
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 68 x 52 cm
- [ill. 127](#) BECCAFUMI (Domenico Di Page, dit), 1486-1551
Moïse brisant les tables de la loi
 Huile sur toile
 Pise, Duomo
- [ill. 128](#) ROSSO (Giambattista DI JACOPO, dit le), 1494-1540
Le Christ Mort, 1525-1526
 Huile sur toile
 Boston, Museum of fine Arts
 133,5 x 104 cm
- [ill. 129](#) PARMESAN (Francesco Mazzolla, dit le Parmigianino ou le), 1503-1540
La Vierge à la rose
 Huile sur bois
 Dresde, Gemäldegalerie
 109 x 88,5 cm
- [ill. 130](#) CARRACCI (Agostino), 1557-1602
L'Amour réciproque
 Gravure
 220 x 305 cm
- [ill. 131](#) CARRACCI (Agostino), 1557-1602
L'Amour réciproque
 Gravure
 220 x 305 cm
- [ill. 132](#) VAN RAVESTEYN (Dirck de Quade), v. 1570-v. 1620
Nu allongé, v. 1608
 Huile sur bois
 Dijon, Musée des Beaux Arts
 70 x 146 cm
- [ill. 133](#) VAN RAVESTEYN (Dirck de Quade), v. 1570-v. 1620
Nu allongé, v. 1608
 Huile sur bois
 Dijon, Musée des Beaux Arts
 70 x 146 cm
- [ill. 134](#) VAN RAVESTEYN (Dirck de Quade), v. 1570-v. 1620
Vénus et Adonis, v. 1608
 Huile sur bois
 Paris, Musée du Louvre
 131 x 108 cm

- [ill. 135](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611,(d'après)
Mars, Vénus et l'Amour
 Huile sur toile
 Graz, Landesmuseum Johanneum
 163 x 105 cm
- [ill. 136](#) SPRANGER (Bartholomeus), 1546-1611,(d'après)
Ulysse et Circé, v. 1580
 Huile sur toile
 Vienne, Kunsthistorisches Museum
 108 x 72 cm
- [ill. 137](#) GRIEN (Hans BALDUNG), v. 1484-1545
La Mort et la femme
 Huile sur toile
 Bâle, Kunstmuseum
- [ill. 138](#) DEUTSCH (Niklaus Manuel), 1484-1530
La Mort embrasse une jeune femme,
 Bâle, Kunstmuseum
- [ill. 139](#) NICOLO DELL'ABATE, 1509-1571
Vénus et l'Amour,
 Huile sur toile
 Detroit, The Detroit Institute of Arts
 100 x 93 cm
- [ill. 140](#) PENNI (Luca), 1504-1556
 (d'après)*Vénus et Mars*
 Gravure de Léon Davent
 29,6 x 27,3 cm
- [ill. 141](#) VERONESE (Paolo Caliari, dit), 1528-1588
Vénus et Adonis, 1562
 Huile sur toile
 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
 122 x 178 cm
- [ill. 142](#) PENNI (Luca), 1504-1556 (d'après)
Vénus et Mars, (Détail)
 Gravure de Léon Davent
 29,6 x 27,3 cm
- [ill. 143](#) MICHEL ANGE BUONAROTTI, 1475-1546
Le péché originel, 1509-1510
 Fresque
 Rome, Voûte de la chapelle Sixtine
 280 x 270 cm
- [ill. 144](#) MICHEL ANGE BUONAROTTI, 1475-1546
Le Jugement dernier, 1537-1541, après intervention de D. Da Voltera,
 (Détail)Fresque
 Rôme, chapelle Sixtine
 1370 x 1220 cm

- [ill. 145](#) ROSSO (Giambattista DI JACOPO, dit le), 1494-1540
Mariage de la Vierge avec ste Anne, ste Apolline et st Vincent Ferrier, 1523
 Huile sur toile
 Florence, Eglise San Lorenzo
 325 x 247 cm
- [ill. 146](#) ROSSO (Giambattista DI JACOPO, dit le), 1494-1540
La Déposition du Christ, 1528
 Huile sur toile
 Sansepolcro, Eglise San Lorenzo
 270 x 201
- [ill. 147](#) CORRÈGE (Antonio Allegri, dit le), 1489-1534
Jupiter et Antiope ou Vénus et Cupidon surveillée par un satyre, 1528
 Huile sur toile
 Paris, Musée du Louvre 190 x 124 cm
- [ill. 148](#) TITIEN (Tiziano Vecellio, dit le), v.1490-1576
Couple mythologique enlacé
 Pierre noire et fusain sur papier bleu
 Cambridge, Fitzwilliam Museum
 129 x 180 cm
- [ill. 149](#) CALVAERT (Denys), 1540-1619
Danaé,
 Kingston upon Hull, Ferens Art Gallery