

Si les plus grands peintres sont admirés à travers le monde pour leurs chefs-d'œuvre, ceux-ci n'apportent en réalité que très peu d'indices sur la facture ou le style contrairement à leurs dessins. Giorgio Vasari soulignait lui-même dès le XVI^e siècle que « le dessin [était] le père de tous les arts ». Utilisé comme outil de travail il permit aux artistes de se former et d'échafauder une multitude de projets. Devenu progressivement un élément de collection à part entière pour les amateurs ou les musées, le dessin révèle ainsi l'évolution d'une œuvre d'art et dévoile à travers de riches détails les caractéristiques essentielles d'un mouvement artistique ou la « touche » d'un artiste.

La multiplication des fresques nécessitant de nombreuses études préparatoires entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle explique que le dessin acquiert alors un rôle capital en Italie. Devenue Technique à part entière, la sanguine se diffuse progressivement parmi les artistes et répond aux préoccupations humanistes des maîtres de la Renaissance. Composée d'argile, d'oxyde de fer et d'hématite, elle permet effectivement un travail du corps humain plus élaboré grâce à de subtils contrastes et d'habiles effets volumiques comme le montre le document 1. Sur celui-ci est représentée une étude très aboutie d'un corps de femme vu de dos ainsi que des études partielles du visage, de la main gauche, du pied droit et de la position des orteils du pied droit. La signature située en bas à gauche nous laisse penser qu'il pourrait peut-être s'agir d'un dessin exécuté par Michel-Ange Buonarroti. On aperçoit également une rapide esquisse de la partie supérieure de ce corps superposée à celle du visage. Ce dessin est vraisemblablement destiné à la réalisation d'une fresque comme en témoigne le document 2 qui semble être la version finale de l'œuvre. Assise sur un trône dans une posture digne de celle d'un contorsionniste, une femme est revêtue d'un somptueux drapé aux couleurs lumineuses et harmonieuses. Celle-ci porte un imposant livre. Sa carrure athlétique et musclée est subrepticement valorisée à travers un étonnant clair-obscur au niveau de la partie droite du corps et du drapé. Elle est également entourée de deux petits garçons assis sur un escalier et dont celui qui est à sa droite pointe l'un de ses doigts dans sa direction. Celle-ci se meut par ailleurs sur une surface architecturale antique en trompe-l'œil où s'agitent sur chacun des deux pilastres deux *putti* ou statues d'enfants joufflus et moqueurs. Au-dessous du piédestal, on devine un cartouche sur lequel est inscrit le mot « LIBICA ». L'espace quant à lui est délimité de part et d'autre par deux pendentifs triangulaires curvilignes.

Si le culte du corps et des canons esthétiques de l'Antiquité gréco-romaine sont *a priori* au cœur des préoccupations de l'artiste, quels sont les autres critères capables de montrer l'appartenance de ces deux ouvrages à l'époque de la Haute-Renaissance ? Par ailleurs, dans quelle mesure la technique de la sanguine va-t-elle révolutionner la vision artistique du corps humain ? De quelle manière ces deux documents traduisent-ils la transition entre le courant Haute-Renaissance et le style maniériste de la première moitié du XVI^e siècle ? Pour répondre à ces questions, nous évoquerons dans une première partie les principaux apports de l'utilisation de la sanguine, puis nous tenterons de démontrer en quoi l'étude préparatoire répond à une représentation idéalisée de l'homme sous la Renaissance. Enfin nous essaierons de déterminer les attributs précurseurs du maniérisme de cet élément de la fresque.

Le document 1 paraît tout à fait représentatif des techniques employées par les artistes italiens de la Renaissance. La réalisation de ce dessin à la sanguine en est justement l'exemple le plus frappant puisque ce n'est qu'à partir de la fin du XV^e siècle que ce matériau est utilisé couramment pour lui seul. La sanguine est une argile de teinte rouge orangée voire brun violacé. Son association avec un papier à grain épais et riche en suggestions tactiles permet de nombreux jeux d'ombres et de lumières. On peut observer ainsi dans le document 1 sur le nu très abouti que la lumière provient de la gauche, laissant ainsi apparaître la vigueur musculaire du personnage au niveau du bras, des omoplates et du dos de la partie gauche du corps. Ce clair-obscur est accentué par les effets d'estompe que l'on peut clairement déceler sur les épaules ou l'avant-bras gauche. Il

s'en dégage une relation particulièrement charnelle, quasi érotique, entre le spectateur et la jeune femme représentée. En effet celle-ci ressemble à ces sculptures antiques étonnamment réalistes comme si l'artiste avait désiré imiter la nature en rappelant la continuité tactile d'un bas-relief. Ce travail très recherché se retrouve notamment dans l'une des études de Michel-Ange réalisées pour la Chapelle Sixtine : *La Création d'Adam* (1508-1512). Dans ce dessin, le clair-obscur procuré par la sanguine devient pour l'artiste un effet d'optique dont l'objectif consiste à distinguer le caractère naturaliste du corps de son essence artistique en rapport avec la vision néo-platonicienne du monde : à savoir que l'homme est avant tout une créature faite à l'image de Dieu et qu'elle doit en ce sens se définir par la beauté suprême et divine sur la Terre. Le corps n'est plus alors seulement une masse biologique, il devient aussi un idéal conceptualisé. En d'autres termes, le dessin devient un instrument au service de la beauté divine.

Aussi, grâce à ses propriétés terreuses, la sanguine se prête à de longs tracés fins ou épais selon les besoins et peut ainsi servir à l'élaboration d'études partielles ou à l'exécution de croquis complets selon les besoins de l'artiste. Ce dernier mémorise dès lors des points de tension et diversifie les différents points de vue en ajoutant ça et là des ombres plus ramassées ou plus délayées sur certaines parties du corps afin d'accentuer certains mouvements, effets de rotation et expressions d'un visage. On peut ainsi observer dans le pli de la nuque et au niveau de la musculature de la partie droite du dos un renforcement des ombres. On note également un étirement maximal des muscles de part et d'autre de la colonne vertébrale. La lumière éclaire la face et la moitié gauche du corps et se reflète sur l'avant-bras droit, si bien que l'on devine une intense rotation sur la gauche. Les deux tiers du dos sont en outre intentionnellement assombris et les contours soulignent le modelé de l'ensemble des muscles. Dans un dessin à la sanguine de Michel-Ange intitulé *La Vierge à l'Enfant avec Saint Jean-Baptiste* et probablement conçu vers 1503, la position de la Vierge est étonnamment similaire à celle du personnage du document 2 ainsi que le drapé, le mouvement, les jeux d'ombres et de lumières et l'apparence corporelle plutôt athlétique. Il est par conséquent fort probable que l'artiste ait pu s'en inspirer. En revanche, le tracé du visage représenté sur l'esquisse inférieure gauche demeure plus léger et plus souple et lui confère plus de douceur et de féminité. Cette expression tendre et naturelle se retrouve dans *Les études pour la Vierge du Duc d'Albe* de Raphaël (1483-1520) réalisées vers 1509-1511 à la sanguine et à l'encre. La lumière semble provenir de la gauche comme dans le document 1. Le clair-obscur est également obtenu par un enchevêtrement de traits horizontaux parallèles plus ou moins resserrés au niveau de la joue droite du visage.

Ainsi l'usage de la sanguine peut être fort judicieux si l'artiste aspire à sophistiquer le modelé de son personnage. Dans ce cas, il recourt à différents types de hachures qui, compte tenu de la teinte « chair » de la sanguine et de sa consistance argileuse, donnent au corps un aspect morphologique plus naturel. Qu'elles soient verticales, horizontales, curvilignes, en diagonale, resserrées, larges, espacées ou en parallèle, ces stries octroient plus de relief et de vitalité. Dans le document 1, on peut noter par exemple la présence de traits tantôt épais, longs et horizontaux tantôt plus fins, courts et en diagonale au niveau des muscles sterno-cléido-mastoïdiens, du poignet gauche, des trapèzes de l'épaule droite ainsi qu'à l'avant-bras droit. S'ajoute également une alternance de traits verticaux au niveau des pommettes, de courbes dans le rendu volumique des omoplates et des biceps et enfin de parallèles au niveau de la mâchoire, des cheveux et des muscles fessiers. Le papier légèrement teinté favorise une association de dégradés très aériens qui mettent en évidence les principales articulations des membres supérieurs et des mains. Instigateur du recours à la sanguine, Léonard de Vinci l'emploie souvent pour échafauder un modelé détaillé dans certains de ses portraits. Ainsi dans sa *Tête d'homme âgé* produite vers 1503, l'ajout de traits plus épais et de hachures particulièrement prononcées au niveau des pommettes, des yeux et du cou renforcent la dureté du visage et lui confèrent une remarquable rudesse. Cette perpétuelle recherche de vérité dans le travail du modelé a inspiré de nombreux artistes tels Michel-Ange. Dans son *Étude de nu au dessus de la Sibylle perse de la Chapelle Sixtine* (1510), il utilise un ensemble de hachures plutôt claires sur la face arrière du bras gauche auxquelles s'ajoute un mélange de traits très resserrés sur les muscles dorsaux plus ou moins fondus grâce à de multiples frottis réalisés avec les doigts.

Michel-Ange a également souligné les effets de lumières grâce de voluptueux dégradés de clair-obscur obtenus en fonçant davantage certaines parties du corps comme les jambes, les genoux et les pieds. Ces effets se retrouvent pareillement dans le document 1 et la pose du personnage est tout aussi audacieuse et énergique que dans l'étude de Michel-Ange citée ci-dessus. De surcroît, le corps est doté d'une sensualité débordante en raison de l'ondoiement de la lumière. La technique du *chiaroscuro* ou dégradé mêle en effet zones claires et sombres en créant des contrastes très violents. Chaque partie du modelé devient alors caresse et les formes prennent chair.

Par son rendu velouté et ses effets de lumières, la sanguine bouleverse littéralement les pratiques des artistes et révolutionne la vision de la figure humaine. Dans une Italie bercée par la Renaissance, l'homme est au cœur de tous les préceptes humanistes. Créé à l'image de Dieu, il domine non seulement la nature, mais il est aussi doué d'intelligence et se doit de la perfectionner pour se rapprocher le plus possible de son Créateur. Aussi, la redécouverte des statues antiques et des canons esthétiques gréco-romains a suscité une vive curiosité pour la représentation du corps humain et du mouvement via l'anatomie.

C'est au Quattrocento que naissent les premières dissections humaines avec pour corollaire l'avènement du dessin scientifique. A terme, ces autopsies ont notamment permis aux peintres et aux sculpteurs de maîtriser la dynamique des mouvements ou de repérer les articulations et les veines afin de les reproduire le plus fidèlement possible dans leurs ouvrages. Léonard de Vinci fut l'un des premiers à manifester de l'intérêt pour cette nouvelle discipline et à reproduire le résultat de ses observations sur de multiples planches anatomiques. Il affirmait d'ailleurs dans son *Traité de la peinture* que « c'est chose nécessaire au peintre de savoir l'anatomie des nerfs, os, muscles et tendons pour savoir dans les divers mouvements et effets quel muscle ou nerf est la cause de tels mouvements et faire ceux-là apparents et grossis ». En outre, les artistes éprouvent un intérêt de plus en plus vif pour la représentation naturaliste de la forme humaine si bien que les études sont directement réalisées sur le motif. Sur le document 1, il apparaît nettement que l'artiste connaissait fort bien les sciences anatomiques. Les formes corporelles sont d'une part bien proportionnées et on peut aisément déceler les côtes, la colonne vertébrale, la musculature et les omoplates. En outre, si l'on compare l'esquisse et les détails mis en exergue dans l'étude de nu, il s'avère que le dessinateur a volontairement supprimé les muscles pectoraux ce qui rend l'apparence du personnage plutôt androgyne. Michel-Ange fait justement partie de ces artistes qui ont sciemment modifié ou inventé des muscles dans un but d'expressivité, comme par exemple dans son *David* sculpté entre 1501 et 1504. L'une des extensions musculaires de la main droite est en effet totalement imaginaire, l'objectif étant de lui conférer une massivité plus importante. Il se peut donc très bien que l'artiste ait supprimé les pectoraux, dans le document 1, pour des raisons artistiques et pour donner à son personnage un aspect plus réaliste.

En examinant le document 2, l'ambiguïté sexuelle est quant à elle rapidement levée. Le terme « LIBICA » dont la traduction française est « LIBYQUE » renvoie à l'un de ces personnages féminins de la mythologie gréco-romaine : les sibylles. Celles-ci sont des femmes devineresses ou versées dans la divination. Elles n'étaient à l'origine probablement que des prêtresses, célèbres pour leurs oracles. Ces derniers sont d'origine judéo-hellénistique et chrétienne si bien que les sibylles sont venues à être considérées comme des prophétesses du Christ, à l'égal de leurs homologues de l'Ancien Testament. L'association de sibylles et de prophètes dans les peintures murales ou les fresques est courante sous la Renaissance et en constitue l'une des principales sources iconographiques. Leurs paroles censées annoncer la venue du Messie renforçaient la conviction humaniste selon laquelle la vérité chrétienne serait un jour révélée aux « Gentils ». Outre l'inscription précisée sur le cartouche, différents détails du document 2 indiquent qu'il s'agit bien d'une sibylle. Son drapé de style antique, ses cheveux tressés, sa blondeur – symbole de pureté et de sainteté en iconographie religieuse – ainsi que l'immense livre déposé sur l'autel confirment son

statut de prophétesse. Les traits corporels sont ici volontairement adoucis, la musculature n'est plus aussi visible que dans le document 1 même si le corps reste herculéen. Deux artistes ont représenté des sibylles sur des fresques : Michel-Ange en peignant la voûte de la Chapelle Sixtine du Vatican à Rome vers 1511 et Raphaël en l'église de Santa Maria Della Pace de Rome la même année. Cette dernière avait pour titre *Les Sibylles recevant les instructions des anges*. En comparant chacune de ces fresques avec l'œuvre du document 2, il semblerait que cette dernière ait été plutôt peinte par Michel-Ange de part l'attitude sculpturale, énergique et extrêmement puissante du personnage. De plus, les mouvements de torsion des sibylles sont nettement plus atténués dans la fresque de Raphaël que dans celle de Michel-Ange.

D'autres éléments confirment l'hypothèse que ce dernier soit l'auteur de l'œuvre du document 2. La morphologie sculpturale de la sibylle libyenne laisse penser en effet que l'artiste concevait ses personnages en trois dimensions tel un sculpteur. Si l'on examine les deux documents de près, on peut ainsi noter que l'artiste ne raisonne pas en surface mais en volume. Aussi, les rehauts de blanc dégagés par la tonalité du papier sur le document 1 évoquent les reflets de la lumière sur une statue de marbre. De surcroît, les plis du drapé sur le document 2 ressemblent étonnamment à celui porté par la Vierge Marie dans la *Piéta* de Michel-Ange réalisée en 1498. Pour le créer, l'artiste a dû sans doute s'inspirer des somptueuses études de draperie de Léonard de Vinci qui datent de 1470-1480 dans lesquelles l'effet tridimensionnel est stupéfiant et confère aux drapés un relief satiné et soyeux. De plus, les torsions extrêmes du corps de la Sibylle et son apparence très robuste évoquent plusieurs statues hellénistiques comme *Le Groupe du Laocoon* et le *Torse du Belvédère*. Ces deux chefs-d'œuvre ont grandement fasciné Michel-Ange. A ses yeux, la représentation du corps humain n'avait de sens que si elle prenait en considération le mouvement, source de vie à travers lequel transparaissent les passions de l'âme dont l'ampleur est proportionnelle aux mouvements qui animent les personnages. La sibylle, positionnée dans un mouvement de rotation serpentine et de tension extrêmes, demeure toutefois impassible comme si les émotions exprimaient un enchaînement pesant de l'âme au corps identique à celui de la *Piéta* (1498-1499).

En d'autres termes, c'est à travers le mouvement, en dissociant l'âme de la matière que Michel-Ange insufflé à ses personnages la conception néoplatonicienne des artistes de son temps. D'après celle-ci, les hommes seraient par définition des êtres d'inspiration divine plongés dans un tourment infini. Dès lors, dramatisation du moi, allongement des formes et du mouvement, primauté du décor et pouvoir de la couleur rejaillissent dans cette représentation de la sibylle libyenne et constituent les éléments annonciateurs du maniérisme.

Sur l'ensemble des voussures, Michel-Ange a soigneusement agencé architecture, sculpture et peinture. La Sibylle se meut en effet sur un espace architectural antique en trompe-l'œil finement optimisé. Elle est entourée de part et d'autre de pilastres à l'intérieur desquels les *putti* symétriques dansent avec énergie sous la forme de cariatides. Ses pieds reposent sur un piédestal. De chaque côté sont intégrés deux pendentifs. Une corniche massive soutient les pilastres. Si l'on examine la copie de l'une des esquisses reproduite par Jacopo Rocchetti, l'agencement en trompe-l'œil de la voûte ressemble étrangement à l'ensemble architectonique du tombeau du souverain pontife Jules II : les cariatides reposent chacune sur des piédestaux et soutiennent une corniche particulièrement imposante, la sibylle libyenne de Michel-Ange est assise sur un trône identique à celui des personnages placés sur le monument funéraire au dessus de la corniche et ceux-ci sont également encadrés de *putti* de part et d'autre du trône. Leur attitude est à première vue proche de celle de la Sibylle.

Mais au-delà du décor architectural, le détail le plus frappant reste cette étroite unité sculpturale et picturale de la voûte. Au rendu tridimensionnel de chacune des figures se combine une tonalité chromatique infiniment lumineuse. Pour obtenir des coloris aussi harmonieux, Michel-Ange a réalisé cette fresque à partir de la technique du *Buon Fresco*. Le principe consiste à appliquer un ensemble de couleurs délayées à l'eau sur un enduit encore frais et constitué de sable et

de chaux (*intonaco*), de sorte que les composants ne forment plus en séchant qu'une seule matière. Pour ce faire, plusieurs couches d'enduit sont d'abord appliquées afin de conserver une certaine humidité murale et y déposer les pigments colorés, soigneusement sélectionnés. Leur association avec l'*intonaco* produit une réaction chimique qui transforme la chaux en carbonate et engendre une matière équivalente à celle du ciment qui crée à son tour une croûte cristalline censée protéger les couleurs en les fixant. C'est ce que l'on peut observer sur le document 2, au niveau de la nuque, des épaules droites et du bras ainsi que sur les parties rouge et mauve du drapé puisque l'on peut y apercevoir un léger morcellement de la matière. Par ailleurs, Michel-Ange semble s'être probablement servi de la technique du *cartone* pour représenter la sibylle. Il s'agit d'un dessin réalisé à échelle réelle sur papier et que l'on pose par fragment sur l'*intonaco*. Les contours du dessins sont repassés à l'aide d'un stylet pour les inciser ensuite dans l'enduit frais. Ceux-ci, très fins au demeurant, peuvent encore être visualisés comme l'atteste le document 2, si l'on observe les bras, le visage et le dos de la sibylle ainsi que l'ensemble architectural. Le clair-obscur est quant à lui obtenu en usant de hachures très discrètes comme sur le tissu vert damassé du trône ainsi que sur la partie jaune-orangé du drapé. Michel-Ange a choisi *a priori* des couleurs primaires et complémentaires : jaune safran, rouge de cadmium véritable clair sous la forme de sulfo-sélémiure de cadmium, vert émeraude véritable auquel a été probablement ajouté une colle pour être ensuite appliqué *a secco* (compte tenu de la composition de ce pigment), violet pour la chasuble et bleu-gris pour réaliser le liseré argenté du drapé et le bandeau porté par la Sibylle. L'ensemble architectural a été peint dans des tons de gris et de blanc, ainsi que les pages du livres et le drap qui enveloppe le second garçonnet situé à gauche de la sibylle. Son drapé a été réalisé à partir d'un somptueux dégradé de couleurs chaudes qui vont du jaune orangé au rouge en passant par une teinte « lilas » jusqu'à un mauve très foncé en opposition à des teintes froides et crues comme le vert ou le gris. Ce contraste mêlé de tons chauds et crus fait partie des critères d'identification de la peinture maniériste. Aussi, on obtient vraisemblablement cette variation chromatique en procédant des retouches *a secco* puisque la technique du *buon fresco* ne permet aucune rectification en raison de l'absorption très rapide des couleurs.

Ces teintes possèdent une connotation très symbolique sur le plan religieux et liturgique. Ainsi le tissu vert damassé du trône de la sibylle évoque celui qui recouvre les sièges des cardinaux durant les conciles. Mais le vert est aussi symbole de puissance, de régénération spirituelle et d'espérance de l'immortalité. Cette teinte peut sans doute avoir été privilégiée par l'artiste pour rendre hommage à la puissance pontificale car si Michel-Ange était profondément déiste, il n'en était pas moins obnubilé par le Salut de son âme et extrêmement respectueux envers la religion chrétienne. La chasuble violet clair renvoie quant à elle à la notion de pénitence. La teinte dorée du drapé de la Sibylle rappelle plus ou moins la matière or synonyme de richesse et pouvoir. Mais l'or est aussi la couleur de Dieu. Il est donc possible d'imaginer que ces devineresses puissent promettre un avenir glorieux et radieux au peuple d'Israël lors de la venue du Messie. Ceci étant, le jaune peut aussi exprimer la trahison puisque sur la fresque de la Chapelle des Scrovegni de Padoue, Judas est représenté en jaune. Sur les genoux de la Sibylle la doublure rouge du drapé symbolise l'amour, l'esprit et la charité. Le livre ouvert et déposé par la Sibylle évoque les ailes d'un oiseau et très probablement celles d'une colombe symbole de la Trinité (le Père, le Fils et le Saint-Esprit). Ces teintes ne sont pas sans rappeler celles que Michel-Ange a utilisé pour réaliser le *Tondo Doni* vers 1503-1504 comme le jaune safran.

Outre ce travail chromatique particulièrement inédit, Michel-Ange a octroyé une taille imposante à la Sibylle libyenne. Si l'on considère la disposition de la voûte, on observera que les prophètes et les sibylles sont de mensuration toujours plus grande à mesure que l'on s'éloigne de l'autel de la Chapelle. C'est que Michel-Ange s'est heurté à un important défi : quelle dimension attribuer aux personnages pour que le spectateur puisse contempler d'emblée l'ensemble de la voûte ? L'artiste a pour ce faire volontairement calculé l'équilibre des tailles en fonction de la distance qui sépare l'autel de l'entrée de la Chapelle. Ainsi, si l'on se rapproche de l'autel en observant la voûte dans le sens de la longueur, de la gauche vers la droite, on constate que les poses et les mouvements de ces colosses deviennent toujours plus dynamiques, complexes et puissants.

Par conséquent, la fresque se métamorphose en spectacle et les figures en statues vivantes. En outre, le corps de la sibylle dessine un mouvement serpentin en forme de « S », signe précurseur du courant maniériste. Elle porte ainsi à son maximum la position du *contrapposto* jusqu'à le détruire complètement. La régularité de la ligne prévaut alors sur l'homogénéité des formes anatomiques. Ces poses inédites couplées à un allongement volontaire du corps aboutiront bien plus tard à l'exubérance du baroque.

L'étude préparatoire de la sibylle libyenne – réalisée en 1511 et conservée aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York – révèle finalement un audacieux mélange de ruptures et de continuités entre les aspirations léguées par les artistes de la Haute-Renaissance et celles des maniéristes de la première moitié du XVI^e siècle. En peignant la voûte de la Chapelle Sixtine, Michel-Ange parvient à montrer qu'il est à la fois un peintre, un sculpteur et un architecte exceptionnel. Cette prouesse lui vaut la nomination de bâtisseur, sculpteur et peintre en chef du Vatican en 1535 par Paul III. Il a d'ailleurs été sollicité à de nombreuses reprises par les souverains pontifes. Ses contemporains l'ont surnommé « le divin » tant sa puissance créatrice était sans égal et sans limites. La postérité quant à elle le reconnaîtra comme l'un des plus grands génies de l'humanité. De nombreux peintres s'inspireront de son style tel Annibal Carrache qui peindra la fresque de la Galerie Farnèse en 1597. On y retrouve en effet le même décor architectural ainsi que des *putti* ou *ignudi* – ces nus qui ornent les multiples panneaux de la voûte de la Chapelle Sixtine. Michelangelo Merisi, alias le Caravage, subira également les influences de Michel-Ange et sera fasciné lui aussi par le corps humain comme le prouve *La flagellation du Christ* peinte en 1607.

En revanche, c'est surtout en façonnant ses figures comme un ensemble architectonique et en leur conférant de l'émotion à travers le mouvement que Michel-Ange réussit à bouleverser en profondeur les grands principes de la Renaissance fondés sur la perspective. Dans ces conditions, il n'est donc pas étonnant qu'il soit considéré comme l'un des pères de la peinture moderne. On peut à ce titre admirer sans réserve la grandeur, la gravité, la puissance et la justesse des émotions que suscitent ces massives silhouettes. Mais ce qui est plus émouvant encore, c'est que Michel-Ange en vint à sublimer ses propres souffrances en les plaçant au service de sa puissance créatrice. En d'autres termes il sut mêler avec brio sensualité et véracité des formes, élégance des attitudes tout en parvenant à insuffler à ses personnages sa poignante fragilité.

BIBLIOGRAPHIE UTILISEE

Sous la direction de Rolf TOMAN, *L'art de la Renaissance italienne*, Paris, Edition Place des Victoires, 2005, 463 p.

Sous la direction de Claude MIGNOT et Daniel RABREAU, *Temps Modernes*, Paris, Flammarion, 2007, 576 p.

André CHASTEL, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1995, 640 p.

Linda MURRAY, *La Haute-Renaissance et le Maniérisme*, Londres, Thames & Hudson, 2005, 287 p.

Sous la direction de Georges DUBY, *La sculpture de l'Antiquité au XXe siècle*, Tome 2. *De la Renaissance au XXe siècle*, Köln, Taschen, 2006, 596 p.

Alessandro ANGELINI, Bruno SANTI, Lutz HEUSINGER, Filippo PEDROCCO, Giorgio BONSANTI, *Les protagonistes de l'art italien de la Renaissance au XVIIIe siècle*, Paris, Hazan, 2006, p240-322

Giorgio VASARI, *Vie des artistes*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2007, 504 p.

Pierre COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine* [1907], Paris, Pocket, 1994, 516 p.

Claire VAN CLEAVE, *Dessins italiens de la Renaissance*, Paris, RMN / The British Museum Press, 2007, 192 p.

Sous la direction de Frank ZÖLLNER et Christof THOENES, *Michel-Ange Vie et œuvre*, Köln, Taschen, 2010, 368 p.

Christina ACIDINI LUCHINAT, *Michel-Ange sculpteur*, Arles, Actes Sud, 2006, 319 p.

Alessandro CONTI, *Michel-Ange et la peinture à fresque Technique et conservation de la voûte de la Sixtine*, Paris, La maison Usher, 1987, 263 p.

Sous la direction de Chiara RABBI-BERNARD, *L'anatomie chez Michel-Ange de la réalité à l'idéalité*, Paris, Hermann Editeur des sciences et des arts, 2003, 192 p.

Paul JOANNIDES, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Paris, RMN Louvre, 2003, 471 p.

Robert FOHR, « Dessins de Michel-Ange », *L'Estampille/Objet d'Art*, n°226, juin 1989, pp. 52-64

Dossier de l'Art, n°96 spécial « Léonard de Vinci dessins et manuscrits », juin 2003, 74 p.

Véronique GOARIN et Catherine SCHECK, « Michel-Ange, les dessins du Louvre », *L'objet d'Art*, n° 380, juin 2003, pp38-46

Connaissance des Arts, H.S. N° 471, spécial « Palais Farnèse », mars 2011, 66 p.

Sous la direction de Heinrich PFEIFFER S.J., *La Chapelle Sixtine révélée Iconographie complète*, Paris, Hazan, 2007, 351p.