



HAL
open science

Le nu, une invention des théoriciens de l'art humanistes ?

Émilie Séris

► **To cite this version:**

Émilie Séris. Le nu, une invention des théoriciens de l'art humanistes ?. *Studi Rinascimentali : rivista internazionale di letteratura italiana*, 2019, 17, p. 11-25. hal-03261899

HAL Id: hal-03261899

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03261899v1>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE NU, UNE INVENTION DES THEORICIENS DE L'ART HUMANISTES ?

EMILIE SERIS

Sorbonne Université, Faculté des Lettres

Longtemps l'histoire de l'art s'est fondée sur la distinction que Kenneth Clark, l'auteur de la première grande étude sur le nu, avait établie entre « le Nu » idéal (*the Nude*) et la trouble et décevante « nudité » (*nakedness*)¹. Cette définition n'a cependant pas résisté à la critique des sciences humaines et de la psychanalyse et sa déconstruction a laissé le discours sur l'art dans un flou durable². Les tentatives pour redéfinir le nu se succèdent sans remporter une adhésion décisive. Ainsi, Jill Burke, qui a produit récemment des travaux très novateurs sur les nus de la Renaissance, ne propose pas une définition radicalement différente de celle de Clark : en opposant le nu « académique » et le nu « érotique », elle semble reconduire une nouvelle fois la distinction entre la forme et le sensible³. Plus se multiplient les expositions et les livres d'art sur le nu, plus les contours de l'objet s'estompent sous sa trompeuse évidence. L'existence même d'un genre du nu est aujourd'hui mise en doute et nombreux sont les historiens de l'art à préférer parler de 'nudités' plurielles.

De fait, si la Grèce antique a introduit la nudité athlétique⁴ et si elle a produit les premiers modèles de nus dans l'art occidental, on ne trouve pas dans l'Antiquité de théorie clairement formulée sur le nu, ni dans les livres de Plin le Vieux sur la sculpture et sur la peinture (*Historia*, XXXV et XXXVI), ni dans le discours de Cicéron sur les statues (*De signis*), ni non plus dans le dialogue *Des images* de Lucien ou dans les *Images* des deux Philostrate. Une étude linguistique plus ample et plus systématique confirme que le mot *nudus* n'avait pas à Rome d'emploi substantivé. Il existe bien des Vénus, des Cupidons, des Hercules nus, mais la nudité n'est pas le prédicat définissant un genre d'œuvres : « le nu », pour les Anciens, n'existait pas. Le Moyen Âge, qui globalement condamne la nudité corporelle et réserve les images de nus païens à la dénonciation de l'idolâtrie et à la vitupération des vices, n'a pas davantage fourni de théorie du nu dans l'art⁵. Ce sont les humanistes qui, les premiers, ont nommé le nu, l'ont défini et ont formulé des préceptes spécifiques pour sa fabrication. Si nous voulons comprendre ce qu'est le nu et redonner à ce mot des déterminations précises, ce sont donc eux qu'il faut interroger.

Le nu, comme substantif singulier générique, apparaît en effet à la Renaissance dans les premiers traités d'art européens. Leon Battista Alberti aurait ainsi créé « le nu » en 1435 dans le traité *De pictura* (II, 36) en énonçant des assertions comme « il faut dessiner un nu ... » (*nudum subsignare oportet...*) ou encore « quand il s'agit de peindre un nu » (*in nudo*

¹ Cfr. KENNETH CLARK, *The Nude*, Princeton, Princeton University Press, 1956 (tr. fr. de Martine Laroche : *Le Nu*, I, Paris, Hachette, 2008, pp. 19-25).

² Voir GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999 et RICHARD LEPPERT, *The nude. The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Western Modernity*, Boulder, Westview, 2007.

³ Voir JILL BURKE, *The European Nude*, in *Splendor, Myth and Vision. Nudes from the Prado*, a cura di Thomas J. Laughman, Kathleen M. Morris, Lara Yaeger-Crasselt, New Haven-London, Yale University Press, 2018, pp. 16-49.

⁴ Voir JEAN-PAUL THUILLIER, *La nudité athlétique (Grèce, Étrurie, Rome)*, Hildesheim, Weidmann, 1988 ; MYLES McDONNELL, *The introduction of Athletic Nudity : Thucydides, Plato, and the vases*, « The Journal of Hellenic Studies », 111, London, 1991, pp. 182-193 ; JEAN-PAUL THUILLIER, *La nudité athlétique, le pagne et les Etrusques*, « Nikephoros », 17, 2004, pp. 171-180.

⁵ L'importance de la nudité à cette époque ne doit cependant pas être sous-estimée : voir *Le Nu et le vêtu au Moyen-Age (VII^e-XIII^e siècles)*, actes du 25^e colloque du Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001.

pingendo)⁶. Bientôt après, dans les *Carnets* de Léonard de Vinci, apparaît en italien, doté d'un article, *il nudo* (G5v) ou *l'ignudo* (Lu336)⁷. D'Alberti à Giovanni Paolo Lomazzo, les théoriciens de l'art de la Renaissance définissent le nu à la fois par rapport au vêtu et par rapport à l'écorché⁸. La confection d'une figure humaine est un processus technique d'habillage progressif à partir de la structure des os que l'on recouvre de muscles, de chair et de peau ; puis, le cas échéant, on ajoute aux tissus anatomiques des tissus artificiels. Le nu est donc un état intermédiaire entre les deux extrêmes que sont le squelette et la figure la plus richement parée. C'est pourquoi il connaît une multitude de degrés divers, le corps étant plus ou moins voilé ou plus ou moins ouvert. De plus, les humanistes divisent le nu en plusieurs espèces non seulement en fonction de l'objet (nus masculin, féminin et enfantin), mais aussi de l'*êthos* de l'artiste et du *pathos* éprouvé par le spectateur (nus terribles ou recherchés et nus doux ou gracieux)⁹. Les théoriciens du nu affirment généralement tirer leurs principes d'un même petit nombre d'auteurs anciens. Ils se réfèrent tous à quelques autorités qui sont principalement Platon, Aristote, Vitruve, Galien et Adamantius le sophiste. À travers ces *auctoritates* antiques, ils se sont efforcés de fonder leur objet, le nu artistique, sur trois disciplines anciennes, les mathématiques, la médecine et la philosophie morale. D'une part, le nu est un microcosme, mesuré, proportionné et géométrisé conformément à l'enseignement du *Timée* de Platon ou du *De architectura* de Vitruve. D'autre part, le nu naît de la vérité anatomique : dans l'enthousiasme de la légalisation des dissections, les théoriciens du nu ont repris, comme les médecins avec lesquels ils collaboraient, l'essentiel de leur doctrine anatomique de Galien, auquel ils ont parfois combiné des éléments du *corpus* hippocratique ou d'Aristote. Enfin, le corps est un miroir de l'âme et révèle le tempérament qui est conditionné par les humeurs. Si les premiers théoriciens du nu affichent un certain scepticisme à l'égard de la physiognomonie médiévale, influencée par la divination orientale, à mesure que les humanistes redécouvrent les écrits du pseudo-Aristote¹⁰, d'Adamantius¹¹ et de l'anonyme latin¹², ils lui donnent une part grandissante.

Je voudrais montrer comment les humanistes ont élaboré la théorie du nu à partir de trois doctrines antiques, qu'ils ont enrichies et adaptées à leur objet : la symétrie – l'étude des proportions du corps humain –, l'anatomie – l'étude de sa structure interne – et la physiognomonie – l'étude des signes de l'âme qu'il présente au regard –.

La symétrie du corps humain

Se fondant sur le début du *De architectura* de Vitruve, les premiers traités humanistes, confiants dans la science mathématique, ont placé dans la loi des nombres et des figures géométriques toute la recherche de la symétrie du corps humain¹³. La relecture de Vitruve et

⁶ LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*. Cfr. *Leon Battista Alberti. De la peinture. De pictura* (1435), a cura di Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, pp. 162-163 et *Il nuovo 'De pictura' di Leon Battista Alberti*, a cura di Rocco Sinisgalli Roma, Kappa, 2006, p. 192.

⁷ LEONARD DE VINCI, *Libro di pittura*, II, a cura di Carlo Pedretti e di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 1995, pp. 183 et 276.

⁸ Voir VICTOR STOICHITA, *Le corps transparent*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

⁹ Voir LODOVICO DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, a cura di Mark W. Roskill, New York, New York University Press, 1968, p. 172.

¹⁰ Voir Pseudo-Aristote, *Fisiognomonica*, a cura di M. Lombardi, Roma, Aracne, 2004 et IDEM, *Fisiognomonica*, a cura di M. F. Ferrini, Milan, Bompiani, 2007.

¹¹ *Scriptores physiognomici graeci et latini*, a cura di Richard Förster, Lipse, Teubner, 1893.

¹² ANONYME LATIN, *Traité de physiognomonie*, a cura di Jean André, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

¹³ Voir GEORGIA CLARKE, *Vitruvian's Paradigms*, « Papers of the British School at Rome », 70, London, 2002, pp. 319-346 ; EADEM, *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ; LUIGI CELLAURO, *Daniele Barbaro and Vitruvius : the architectural Theory of a Renaissance Humanist an Patron*, « Papers of the British School at Rome », 72, London, 2004, pp. 293-329 ; LIISA KANERVA, *Between science and drawings. Renaissance architects on*

son interprétation au travers des deux filtres néoplatonicien et aristotélicien ont produit des connaissances sur le corps humain et stimulé les progrès techniques de sa représentation. Pour les architectes comme Leon Battista Alberti, Antonio Filarete ou Francesco di Giorgio Martini, la symétrie est, comme chez Vitruve (III, 1, 1), le rapport des parties entre elles et celui de chaque partie avec le tout. Ces rapports sont réglés par des quotients de nombres entiers et supposent la détermination d'un module.

À propos de la composition du corps humain en peinture (*De pictura*, II, 36-37), Alberti se réfère explicitement au troisième livre du *De architectura* de Vitruve, reprenant à l'architecte romain le principe du canon, même s'il prétend innover en substituant le module de la tête à celui du pied. De même, Alberti considère que la statuaire relève de « l'esprit de l'architecte »¹⁴ et les « tables des dimensions de l'homme » qu'il livre à la fin du traité *De statua* s'accordent pour la plus grande part avec le canon de Vitruve, dont il reprend aussi le système fractionnel¹⁵. Les mesures qu'il dit avoir prises à l'aide d'un nouvel instrument, l'exempède, formé d'une règle et d'équerres, correspondent généralement à celles établies par l'architecte romain.

Antonio Filarete s'intéresse plus particulièrement dans son *Trattato di Architettura* (1464) à la construction géométrique du corps humain : il reprend de Vitruve (III, 1, 3) la double inscription du corps de l'homme, étendu à terre et membres écartés, dans un cercle et dans un carré¹⁶. Il s'interroge néanmoins sur la situation exacte du centre du cercle, s'efforçant probablement de combiner les prescriptions de Vitruve, qui le place au nombril, avec la pratique médiévale qui le plaçait au niveau du sexe. C'est en effet la solution retenue vers 1480 par Francesco di Giorgio Martini pour la figure de son propre traité (Fig. 1)¹⁷.

Au tournant du XVI^e siècle, d'autres théoriciens de l'art comme Pomponius Gauricus ou les théologiens Luca Pacioli et Francesco Zorzi,¹⁸ substituent à l'autorité de Vitruve celle de Platon. Conformément à la cosmologie platonicienne, la symétrie du corps humain est davantage une harmonie musicale et divine, aussi bien entre ses parties qu'entre lui et l'âme, ou entre lui et le monde. Au-delà des mesures et des quotients, l'artiste doit viser dans la réalisation du nu une sorte d'accord entre des intervalles, une tension comme entre les cordes d'une lyre.

C'est sous l'autorité de Platon et de son *Timée* que Pomponius Gauricus choisit de placer en 1504 le chapitre de son traité *De sculptura* consacré à la symétrie du corps humain¹⁹. La rationalité du canon et la géométrisation du corps sont imputées au démiurge. Si Gauricus s'écarte résolument du canon de Vitruve en énonçant les règles principales du canon médiéval d'origine byzantine, il signale aussi et surtout un changement de méthode. Il ne parlera pas du

Vitruvius's educational ideas, Helsinki, Bookstore Tiedekirja, 2006 ; PAOLO CLINI, *Vitruvio e il disegno di architettura*, Venezia, Marsilio, 2012 ; MARGARET M. D'EVELYN, *Venice and Vitruvius. Reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio*, New Haven, Yale University Press, 2012.

¹⁴ Cfr. JANE A. AIKEN, *Alberti's System of Human Proportions*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institute », 43, London, 1980, p. 101. Voir aussi ARTURO CALZONA, FRANCESCO PAOLO FIORE, ALBERTO TENENTI, CESARE VASOLI, *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Firenze, Olschki, 2007.

¹⁵ Voir LEON BATTISTA ALBERTI, *De statua*, a cura di Mariarosa Spinetti, Naples, Liguori, 1999 et IDEM, *La statue*, a cura di Oskar Bätschmann et Dan Arbib, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2011.

¹⁶ Cfr. ANTONIO FILARETE, *Trattato di Architettura*, I, a cura di Anna Maria Finoli et Liliana Grassi, Milano, Il Polifilo, 1972, p. 18.

¹⁷ Voir FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare, Fortezze*, I, a cura di Corrado Maltese e Livia Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967.

¹⁸ Voir FRANCESCO ZORZI, *L'armonia del mondo*, a cura di Saverio Campanini, Milano, Bompiani, 2010.

¹⁹ Cfr. POMPONIUS GAURICUS, *De sculptura (1504)*, a cura di André Chastel et Robert Klein, Droz, Genève-Paris, 1969, p. 92-93 et POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999, II, 1, p. 152.

corps humain en « architecte », mais il mesurera l'homme « debout et vivant » (*uiuuum stantemque*) : le sculpteur se donne la figure humaine pour finalité et s'interroge notamment sur la conservation de ses proportions, quand elle est réduite ou agrandie pour les besoins de la statuaire.

De même, le franciscain Luca Pacioli se propose de rendre claire et compréhensible pour l'usage du tailleur de pierre la divine proportion que Vitruve n'avait fait que présupposer sans l'exprimer de manière explicite²⁰. Pour ce faire, il s'en remet à Platon qui dans le *Timée* (70a) a placé la tête au sommet du corps telle une citadelle pour gouverner le corps. Il propose aussi une nouvelle interprétation du texte de Vitruve pour la géométrisation du corps, suggérant que les extrémités des bras et des jambes touchent la circonférence du cercle quand ils sont écartés en diagonale et non à l'équerre. C'est la solution adoptée par son ami Léonard de Vinci dans le célèbre dessin de « L'homme de Vitruve » (ca. 1490), mais aussi par Paolo Segazione pour l'illustration du Vitruve édité par Cesare Cesariano en 1521 (Fig. 2).

Albrecht Dürer, peintre et graveur, également convaincu que la proportion du corps humain est une vérité théologique, pense pouvoir l'approcher par les mathématiques et par la mesure à l'aide de la règle et du compas. Il propose donc de compléter les quelques règles utiles aux architectes que Vitruve s'était contenté de formuler²¹. Renonçant au canon unique, il donne en effet trois modèles distincts pour l'homme, pour la femme et pour l'enfant et montre aussi comment les faire varier dans le sens de la hauteur et de la largeur, tout en conservant le rapport de proportionnalité entre les membres (Fig. 3). Sensible au néoplatonisme italien, qu'il a découvert lors de ses voyages, il conçoit comme Gauricus ou Pacioli la symétrie du corps comme une harmonie musicale²². Comme le cercle, le carré ou l'octave, le corps humain conserve sa proportion qu'il soit grand ou petit. La symétrie est en passe de devenir le propre de l'homme en général, et non le seul fait de quelques êtres parfaits.

À la faveur du renouveau de l'enseignement d'Aristote et de la philosophie péripatéticienne, notamment dans les cités de Padoue ou de Venise, des théoriciens de l'art reconnaissent la symétrie dans la nature et l'identifient plus particulièrement au corps humain. La diversité et la disparité naturelles de celui-ci tendent à devenir les conditions nécessaires d'une beauté qui est précisément composition du dissemblable, *concordia discors*. Les théoriciens de l'art aristotéliens cherchent moins leur nouvelle définition de la symétrie dans la *Métaphysique* que dans la *Rhétorique* et dans la *Poétique*, nouvellement publiée par Giorgio Valla. À la théorie arithmétique et anthropométrique du nu succède, dans le cadre de la réflexion sur l'*ut pictura pæsis*, une théorie dont le modèle est moins le nombre que la langue.

Pour le philosophe péripatéticien Agostino Nifo²³ ou pour les théoriciens coloristes comme Paolo Pino et Lodovico Dolce, la symétrie était, selon la métaphysique et la rhétorique aristotélienne, l'union de parties diverses et inégales adjointe à de belles couleurs. En effet, à la conception néo-platonicienne de la beauté comme splendeur divine

²⁰ LUCA PACIOLI, *De diuina proportione*, Venezia, A. Paganino Paganini, 1509, *Architectura*, I, 1, f. 25r. Voir ENRICO GIUSTI, *Luca Pacioli e la matematica del rinascimento*, Città di Castello, Petrucci, 1998 ; ARGANTE CIOCCI, *Luca Pacioli e la matematizzazione del sapere nel Rinascimento*, Bari, Cacucci, 2003.

²¹ Cfr. PIERRE VAISSE, *Albrecht Dürer. Lettres et écrits théoriques et traité des proportions*, Paris, Hermann, 1964, p. 182. Voir aussi ERWIN PANOFSKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1943 ; MARCELLO PEZZA, *Albrecht Dürer e la teoria delle proporzioni dei corpi umani*, Roma, Gangemi, 2007.

²² Cfr. ALBRECHT DÜRER, *De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri in latinum conuersi*, Nüremberg, J. Formschneider, 1532, III, Gv.

²³ Voir AGOSTINO NIFO, *De pulchro et amore. De pulchro/ Du beau et de l'amour. Du beau*, a cura di Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003-2011 (2 tomes).

réflétée par le monde sensible s'oppose une autre conception de la beauté comme convenance de qualité au moins autant que de quantité.

Le vénitien Paolo Pino, invoque au début de son *Dialogo di pittura* (1548) le nom d'Aristote pour définir la beauté comme une alliance de la commensuration et de la convenance entre les membres²⁴. Plus qu'au philosophe, c'est au rhéteur qu'il se réfère : il applique probablement à la peinture la théorie aristotélicienne de la symétrie du style (*Rhétorique*, III, 9, 1409b) qui consiste à la fois dans une égalité numérique (la parisose) et dans une correspondance sonore (la paromoiose). Faisant dialoguer un peintre florentin, Fabio, docte défenseur du canon de Vitruve, et son homologue vénitien, Lauro, il dénonce l'impuissance des peintres géomètres à représenter la vie dans toute sa variété et dans son mouvement.

Lodovico Dolce, une dizaine d'années plus tard, trouve dans la *Poétique* d'Aristote sa conception de l'harmonie du corps humain. Comme la fable dramatique, le nu doit sa beauté à l'étendue (*mégéthos*), mais aussi à l'ordonnance (*taxis*)²⁵ : sa mesure doit être moyenne et son ordonnance simple et une. À l'Hélène de Zeuxis, louée par l'orateur Cicéron, il préfère la Vénus d'Apelle qui aurait pour modèle une femme unique et réelle, la courtisane Phryné²⁶. Pour éviter de produire une chimère, mieux vaut que le peintre élise un modèle vivant quitte à le corriger d'après les chefs d'œuvre du passé. En somme, les théoriciens de l'art vénitiens nous rappellent que chez Vitruve lui-même l'eurythmie n'est qu'une partie de la symétrie, à côté de l'ordonnance, de la disposition ou de la convenance (*De architectura*, I, 2).

La quête d'une « raison » de la beauté du corps humain a donc abouti à des réponses diverses, selon que les auteurs comprenaient cette *ratio* comme un rapport numérique (une fraction, une analogie, un nombre magique) ou une relation formelle (correspondance de forme, convenance d'aspect ou de qualité, harmonie de couleurs). Tous ont contribué, par la définition de cette *ratio*, à donner au nu en art une cause, une méthode, une règle, qu'ils l'aient recherchée du côté de l'architecture, de la musique ou de la littérature en comparant le corps aux paradigmes de l'édifice, de l'instrument ou du langage. Il est apparu assez tôt néanmoins que si la connaissance des proportions du corps était nécessaire à l'art du nu, elle ne lui était pas suffisante. Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci, chacun à sa manière, ont attiré l'attention des peintres sur la principale difficulté de la représentation de la figure humaine, en particulier dénudée, celle qui consiste à saisir le corps en plein mouvement. Au XVI^e siècle, le problème devenait plus aigu pour un sculpteur comme Vincenzo Danti²⁷. Alors que Léonard de Vinci ou Albrecht Dürer croyaient encore pouvoir traduire en termes mathématiques et géométriques les mouvements du corps humain, Danti constate l'échec de toutes ces tentatives.

L'anatomie

En effet, les experts de l'art s'accordent sur l'idée que c'est la connaissance de l'anatomie universelle humaine qui garantit l'exactitude des proportions de la figure. À la Renaissance, l'autorisation de la dissection a donné un nouvel essor à l'anatomie et celle-ci a aussi contribué pour une grande part à l'élaboration de la théorie du nu²⁸. Les théories

²⁴ Voir PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, a cura di Isabelle Bouvrande, Paris, Garnier, 2016.

²⁵ ARISTOTE, *Poétique*, 1450b35-1451a6.

²⁶ LODOVICO DOLCE, *op.cit.*, p. 138.

²⁷ VINCENZO DANTI, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, a cura di Emma Barocchi, in EADEM, *Trattati del Cinquecento*, XI, Bari, Laterza, 1960, pp. 237-238.

²⁸ BERNARD SCHULTZ, *Art and anatomy in renaissance Italy*, Ann Arbor, UMI research press, 1985 ; ANDREA CARLINO, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1994 ; JONATHAN

médicales antiques et leur prolongement dans la réflexion sur la gymnastique fournissaient aux humanistes des concepts très féconds dans le domaine esthétique comme la crase, la diarthrose, ou l'*hygiéia*. Les théoriciens du nu ont emprunté, comme les médecins de la Renaissance, leur doctrine anatomique à Galien, qu'ils relisent parfois à travers Celse ou à travers Avicenne et Averroès.

Les théoriciens du début du Quattrocento – Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti – semblent encore ignorer la pratique de la dissection et ne considérer l'anatomie que comme une discipline théorique. Léonard de Vinci est manifestement le premier à avoir fait personnellement l'expérience de la dissection anatomique ; après lui, ils considèrent qu'il est nécessaire pour un artiste d'en avoir eu une expérience visuelle et pratique. Tous cependant privilégient la méthode de la synthèse qui s'accorde avec le processus de création artistique du nu, qu'il soit conçu comme une composition du corps, comme une démonstration de son organisation interne ou comme la reconstitution de son mécanisme.

Léonard de Vinci, qui a travaillé avec Marcantonio della Tore, professeur d'anatomie à Pavie, fait de l'anatomie un savoir nécessaire à l'art du nu (L79r). Le chapitre qu'il souhaitait consacrer dans son traité de peinture à la « figure humaine » devait enseigner la composition interne du corps de l'homme et de la femme et se diviser en quatre sections : les veines, les nerfs, les muscles et les os (B20r). Léonard de Vinci reprend ici les divisions traditionnelles de la doctrine galénique – angiologie, neurologie, myologie et ostéologie – ; néanmoins, il se distingue des anatomistes en adoptant dans la description du corps non pas l'ordre de la dissection, de l'extérieur vers l'intérieur, mais celui, inverse, de la synthèse. Ses planches anatomiques sont sans doute aussi des « démonstrations » (*dimostrazioni*) du corps humain qui anticipent l'opération artistique et démiurgique de la *membrificazione* du nu (Fig. 4)²⁹.

Pour Giorgio Vasari également, la dissection était la voie unique et incontournable pour connaître et représenter l'organisation fondamentale des êtres vivants. Dans les *Vies*, il loue l'appétit de connaissance qui a conduit Michel-Ange à « écorcher des cadavres »³⁰. Comme Léonard de Vinci, il adopte les quatre parties de l'anatomie galénique et il les présente dans l'ordre de la composition, de l'intérieur vers l'extérieur. Il distingue bien la démonstration du corps en vue de l'art et la dissection anatomique qui la précède et qui est le propre du spécialiste de la médecine. Le Christ de la *Pietà* du Vatican lui apparaît comme l'illustration exemplaire de l'utilité de ce savoir : « on ne peut imaginer un nu si bien étudié (...) ni un mort plus semblable à un mort » (Fig. 5).

La théorie vésalienne de la « fabrique » (*fabrica*) du corps humain, en redonnant à la méthode antique de la synthèse anatomique toute son importance, correspondait parfaitement aux besoins de l'art³¹. La nouvelle anatomie médicale a conforté la conviction que le corps

SAWDAY, *The body emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London-New York, Routledge, 1995 ; RAPHAËL MANDRESSI, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003 ; ANDREA CARLINO, ROBERTO P. CIARDI, ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009 ; ANDREA CARLINO, *L'anatomia tra arte e medicina. Lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*, Milano, Silvana, 2010 ; MARY-NELLY FOULIGNY, MARIE ROIG MIRANDA, *Réalités et représentations du corps dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, Nancy, Université de Nancy II, 2011 et JULIEN GOEURY, THOMAS HUNKELER, *Anatomie(s) d'une anatomie. Nouvelles recherches sur les Blasons anatomiques du corps féminin*, Genève, Droz, 2018.

²⁹ Voir LEONARD DE VINCI, Windsor RL 19001v ; 19008r-v ; 19009r-v ; 19012v ; 19037r.

³⁰ Cfr. GIORGIO VASARI, *Le vite*, III, *Michelangelo Buonarroti Fiorentino*, in *Vite scelte di Giorgio Vasari*, a cura di Anna Maria Brizio, Torino, U.T.E.T., 1948, pp. 373-374 et IDEM, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, tr. fr. de André Chastel, Paris, Berger Levrault, 3^e éd., 1989, t. IX, pp. 302-303.

³¹ Voir ANDRÉ VESALE, *De humani corporis fabrica*, reprod. de l'éd. de 1543, préface de Jackie Pigeaud, Paris, Les Belles Lettres, 2001 ; IDEM, *Résumé de ses livres sur 'La fabrique du corps humain'*, a cura di Jacqueline Vons et Stéphane Velut, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

était une « belle machine » et incité davantage les artistes à s'ingénier à la reproduire dans leurs œuvres. Cependant, si l'art du nu a pu se confondre un moment, en pratique, avec l'anatomie médicale et en partager les ambitions scientifiques, les théoriciens de l'art ont élaboré une doctrine anatomique spécifique et bien distincte de celle des chirurgiens, sélectionnant les connaissances utiles au dessinateur, au peintre ou au sculpteur. Tous s'accordent néanmoins sur l'idée que l'anatomie est l'unique moyen de connaître avec certitude le mouvement et aussi que c'est là sa principale utilité pour leur art. En effet, la dissection anatomique, qui consistait à ouvrir le corps et à en analyser les causes, laissait entrevoir la possibilité de comprendre l'origine du mouvement, enjeu essentiel de la représentation artistique du corps humain dénudé. Si le nu est une démonstration de l'organisation anatomique du corps, il doit aussi, pour être mimétique, représenter un homme en action. La théorie aristotélicienne du mouvement des animaux a nourri les préceptes des théoriciens du nu sur les mouvements de l'homme. Leon Battista Alberti reprend, peut-être d'après Quintilien (XI, 3, 105), la liste des mouvements fondamentaux définis par le traité aristotélicien sur la marche des animaux selon les six dimensions de la grandeur, sans oublier le mouvement circulaire qui est le premier mouvement local (*De motu*, I, 2, 704b)³².

L'artiste doit connaître le fonctionnement des parties du corps et appliquer son savoir avec finesse en fonction du mouvement de la figure. Léonard de Vinci distingue des mouvements locaux les mouvements actionnels, plus variés et plus difficiles à représenter. Le bon peintre ne cherche pas à faire étalage de son savoir anatomique, mais il l'applique à bon escient en respectant le principe d'économie qui préside au fonctionnement du corps humain (Lu 377). Par exemple, la loi du « balancement » (*bilico*) ou de la « pondération » du corps (*ponderazione*), qui est essentielle à la structure anatomique de l'homme et à sa station sur deux pieds, fait l'objet d'une étude particulière (Lu 318 et Lu 394). De même, chez Pomponius Gauricus, le *contrapposto* à l'antique ou *status obliquus*, est la position idéale, juste équilibre entre la station droite (*status rectus*) et la station courbe (*status flexus*)³³. Les modèles du *Doryphore* de Polyclète et du *Discobole* de Myron servent de support à une réflexion qui conduira, avec Giovanni Paolo Lomazzo, à l'élaboration de la figure serpentine³⁴.

Néanmoins, l'importance de la question de la grâce dans la théorie humaniste du nu témoigne de la persistance, malgré la pratique de la dissection et les découvertes de la nouvelle anatomie, de la théorie antique de la crase. Pour les penseurs et les artistes de la Renaissance, la beauté du corps humain n'est pas seulement l'agencement parfait d'un organisme, la fabrique adéquate de tous ses membres, c'est aussi et toujours le mélange de quatre éléments et le juste dosage des humeurs. La pensée anatomique superpose à la conception dynamique du corps comme belle machine la théorie médicale des humeurs et les théoriciens de l'art gardent la conviction que la beauté du nu tient à un « je ne sais quoi » que seule cette mystérieuse chimie de la nature peut expliquer. Par exemple, Benvenuto Cellini, critiquant le groupe d'*Hercule et Cacus* sculpté par son rival Baccio Bandinelli, rappelle la nécessité pour l'artiste de travailler d'après des modèles vivants³⁵. L'application mécanique

³² LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, II, 43, a cura di Rocco Sinisgalli, cit., pp. 215-216 (a cura di Jean-Louis Schefer, cit., p. 180-181).

³³ POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, cit., IV, 6, pp. 212-213 (a cura di André Chastel et Robert Klein, cit., pp. 191-194).

³⁴ Cfr. GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, P.G. Pontio, 1584, I, 1, p. 23. Voir DAVID SUMMERS, *Maniera and Movement. The Figura Serpentina*, « The Art quarterly », 35, Detroit, 1972, p. 271.

³⁵ BENVENUTO CELLINI, *La vita*, II, 70, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, U.T.E.T., [1971] 1980, p. 508 et IDEM, *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1575)*, tr. fr. de Nadine Blamoutier, Paris, Scala, [1987] 1992, p. 325.

du savoir anatomique est impropre à donner aux figures humaines la grâce dont se glorifient les artistes maniéristes et qui ne peut venir que du tempérament.

La physiognomonie

L'art du nu ne se limite ni à la recherche des justes proportions du corps humain ni à l'imitation exacte du corps observé. À la Renaissance, le nu est un corps animé, c'est-à-dire parcouru d'un mouvement qui trouve naissance dans l'âme. Le nu est le reflet d'une vie intérieure. Sculpté, peint ou dessiné, il est éloquent et il doit exprimer avec la plus grande convenance possible les divers mouvements de l'âme, les intentions, voire les pensées et les mots du personnage représenté. Pour l'homme de la Renaissance, le corps est un signe ou un miroir de l'âme et révèle le tempérament qui est conditionné par les humeurs et aussi, souvent, par les astres. Les humanistes redécouvrent les traités antiques de la physiognomonie, cette discipline au statut problématique, et certains s'efforcent de lui donner la rigueur méthodologique et la systématité d'une science³⁶.

Les théoriciens humanistes du nu diffèrent entre eux par les sources dont ils disposent et par la tradition qu'ils privilégient — le pseudo-Aristote, la rhétorique latine, Adamantius et l'anonyme latin ou leurs relectures médiévales —. Les auteurs des premiers traités d'art humanistes, au Quattrocento, ne connaissent la physiognomonie antique que par Aristote et par l'intermédiaire de la rhétorique latine. Si Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci sont conscients de l'utilité de la physiognomonie pour les arts, ils affichent aussi un certain scepticisme à l'égard d'une doctrine médiévale teintée d'occultisme et de superstition³⁷. Au cours du XVI^e siècle, à mesure que les humanistes redécouvrent et diffusent les textes antiques et qu'ils enrichissent la doctrine de leurs propres écrits, l'influence de la physiognomonie sur les arts de la Renaissance ne cesse de s'accroître et les traités d'art lui font une part grandissante.

Les théories humanistes du nu divergent également en fonction de la part qu'elles accordent aux différentes méthodes de la physiognomonie, la zoologie, l'ethnologie ou l'éthologie. Léonard de Vinci trouve dans l'analogie animale un processus d'invention dont témoignent ses *Têtes grotesques* et ses esquisses de l'homme léonin, la crinière et la robustesse étant depuis l'Antiquité les signes d'un caractère courageux et généreux. Pour Giovanni Battista della Porta, l'homme est la seule créature à réunir tous les signes propres des animaux, qui chez lui sont tous des signes communs, c'est-à-dire qui apparaissent seulement chez certains de ses spécimens. Il développe également le type de « l'homme fort et courageux » par comparaison avec une série d'animaux comme le lion, le taureau et le chien, et par opposition au type peureux commun à la femme, au cerf, au lièvre, au lapin et aux corneilles³⁸. Son traité, publié en 1586, s'accompagne de planches gravées montrant notamment un nu masculin et un nu féminin de face et de dos (Fig. 6).

³⁶ Voir ULRICH REISSER, *Physiognomik und Ausdruckstheorie des Renaissance. der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. Und 16. Jahrhunderts*, München, 1997 ; LAURENT BARIDON, MARTIAL GUEDRON, *Corps et arts. Physiognomonies et physiologies dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; MARTIAL GUEDRON, *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Paris, Kimé, 2001 ; LINA BOLZONI, COLIN KONES, NADEIJE LANEYRIE-DAGEN, *La Physiognomonie à la Renaissance / The Arts of Sciences of the Face 1500-1850*, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=367> ; NADEIJE LANEYRIE-DAGEN, *De la physiognomonie au portrait. Peindre la figure avec un code*, in *La représentation du corps à la Renaissance*, a cura di PAUL VERT, « Péristyles », 42, Nancy, 2013, pp. 75-92.

³⁷ Cfr. LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, a cura di Rocco Sinisgalli, cit., II, 44, pp. 221-222 et LEONARD DE VINCI, C.U.109r-v., in *Leonardo. Studi di fisiognomica*, a cura di Flavio Caroli, Milano, Leonardo, 1991, p. 30.

³⁸ GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA, *De humana physiognomonia*, Vico Equense, J. Cacchio, 1586, IV, 10 et 12, pp. 242 et 246.

Pomponius Gauricus et Albrecht Dürer développent, quant à eux, la méthode ethnologique : le Napolitain, qui est le premier à adapter le texte d'Adamantius à des fins artistiques et à consacrer une partie entière d'un traité d'art à la physiognomonie, se fonde sur la théorie des climats pour proposer une répartition géographique des caractères tant moraux que physiques³⁹. Pour réducteur qu'il soit, ce système où l'ethnocentrisme domine a le mérite de présenter également comme des excès l'homme du Nord, pâle et impulsif, et l'homme du sud, noir et lâche, et même de faire l'éloge du métissage démographique et culturel qui les modère. Albrecht Dürer, s'inspirant davantage des *Physiognomonica* du pseudo-Aristote que d'Adamantius, oppose aussi l'homme méridional à l'homme du Nord. Ne pouvant toutefois se réfugier, comme ses homologues italiens, dans un ethnocentrisme réconciliateur, il exprime son sentiment d'étrangeté à l'égard du *genus australium*. S'il condamne les particularités du visage des Ethiopiens, il fait, dans le traité de la symétrie du corps humain, l'éloge de la perfection de leur corps⁴⁰.

D'autres théoriciens préfèrent la méthode éthologique, qui rapporte directement un trait physique à une passion de l'âme. Selon qu'ils considèrent les passions comme des dispositions permanentes ou comme des perturbations accidentelles de l'âme, ils mettent l'accent tantôt sur la caractérologie, cherchant à produire une typologie d'êtres humains, tantôt sur l'expression des émotions, donnant au peintre la mission de distinguer par son regard et d'interpréter par son art la gamme variée, mais universelle des sentiments.

Dans son *Traité de l'art de la peinture* (1584), Giovanni Paolo Lomazzo consacre le second livre, dédié au mouvement, à la figuration des passions accidentelles par les mouvements du corps. Engagé dans la Contre-Réforme, il propose une classification des passions sensuelles, rationnelles et intellectuelles largement inspirée du thomisme. Toutefois, ces passions donnent lieu à une immense variété de mouvements corporels selon le tempérament humoral des personnes. Par exemple, analysant le baiser, Lomazzo montre qu'il y a mille et une façons de le représenter selon les émotions des deux personnages,⁴¹ et il suggère différents gestes pour l'invention de divers sujets, comme le viol de Lucrece qui avait été représenté notamment par Titien et par Tintoret (Fig. 7). Ainsi, l'émotion naît d'abord en peinture des mouvements du corps : les théoriciens du nu ont trouvé dans la rhétorique et la poétique gréco-latines les premiers éléments d'une codification des gestes et dans la physiognomonie un encouragement à développer, par l'observation, l'invention artistique de mouvements et d'attitudes exprimant et suscitant les différentes passions humaines.

Cependant, la doctrine physiognomonique ouvrait aussi une autre voie de recherche pour l'art du nu, car elle associait aux humeurs des couleurs spécifiques : en réglant les variations de couleur de la chair, il devenait théoriquement possible de rendre toute la gamme des émotions. La tradition physiognomonique issue de Polémon de Laodicée (Adamantius et l'anonyme latin) a eu ainsi une part dans l'élaboration de la théorie vénitienne du coloris, car l'art de mélanger les couleurs est apparu comme le langage le plus subtil et le plus approprié pour donner à voir, principalement dans la carnation, toutes les nuances des passions⁴².

Dans le *Dialogo di Pittura*, Paolo Pino donne comme premier exemple de l'art de la couleur la variation des chairs et il établit la relation entre la « composition » des couleurs (*compositio*) et la « complexion » du corps peint (*complessione*)⁴³. Le coloris suppose donc un mélange de couleurs qui correspond à celui des humeurs dans le corps humain. Pour

³⁹ Cfr. POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, cit., III, pp. 173-176 (a cura di André Chastel et Robert Klein, cit., pp. 130-133).

⁴⁰ ALBRECHT DÜRER, *De symmetria partium...*, cit., III, f. 5r.

⁴¹ Cfr. GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *op. cit.*, II, 13, p. 149.

⁴² Voir ISABELLE BOUVRANDÉ, *Le coloris vénitien à la Renaissance*, Paris, Garnier, 2014.

⁴³ PAOLO PINO, *op. cit.*, f. 17r, pp. 272-275.

Lodovico Dolce, le coloris de la chair est la plus grande difficulté de la peinture car non seulement il doit donner à voir les émotions de la figure en convenance avec son état et toucher l'âme du spectateur par la pitié, la terreur ou le plaisir, mais il résulte du tempérament de l'artiste⁴⁴. Seul un peintre dont l'*êthos* est doux et agréable saura donner à ses figures la morbidesse propre à la chair de la femme ou de l'enfant, grâce au clair-obscur et au fondu des couleurs. Titien est pour lui celui qui a reconquis le teint des figures d'Apelle, chanté par Properce dans ses poèmes (Fig. 8).

Après un examen des théories du nu à la Renaissance,⁴⁵ dont nous n'avons donné dans cet article qu'un bref aperçu, il nous semble que les traités humanistes livrent des réponses assez claires concernant les critères et le statut de notre objet. Il y a au moins, à la Renaissance, trois critères à l'aune desquels les spécialistes de l'art jugent de la réussite d'un nu. Le premier est le rapport de proportion qui règle ses parties entre elles et chacune d'elle avec la totalité du corps. Que ces rapports puissent s'exprimer par des nombres entiers naturels ou qu'ils soient de simples analogies, qu'ils passent ou non par l'élection d'un module ou d'une construction géométrique, ils sont présumés dans le corps humain et font l'objet d'une étude et d'un savoir spécifique. Le second critère est la conformité de l'organisation anatomique : la représentation du corps, statique ou a fortiori en mouvement, ne peut être vraisemblable, mimétique, si elle ne respecte pas la disposition interne des parties du corps (os, muscles, veines et nerfs) ainsi que leur fonctionnement correct. Le troisième critère est l'efficacité affective de l'image : si l'attitude ou le geste de la figure ne sont pas en correspondance étroite avec le caractère ou l'affect momentané qu'ils doivent représenter, autrement dit si le principe de la co-affection de l'âme et du corps n'est pas vérifié, le nu échoue à susciter l'émotion du spectateur. Le nu est donc à la fois la représentation d'un corps harmonieux dans sa totalité et dans ses parties, d'un corps dont la structure est anatomiquement exacte et d'un corps qui exprime une affection de l'âme.

Mieux, les théoriciens de l'art de la Renaissance répondent aussi, quoique de façon plus indirecte, aux interrogations actuelles sur le statut du nu. En effet, pour désigner et définir le nu, les auteurs emploient différents termes parmi lesquels reviennent le plus souvent la « forme » (*forma*) et la « figure » (*figura*). Se dessine une première ligne de partage entre les auteurs qui considèrent le nu seulement comme une forme (*eidos*) et ceux qui cherchent à le comprendre comme figure (*schèma*). En effet, les premiers théoriciens du Quattrocento, les mathématiciens et les architectes qui se préoccupent avant tout de la symétrie du corps, emploient généralement le terme *forma*. Les théoriciens de l'art anatomistes revendiquent, eux, pour le nu, le statut de figure. C'est Léonard de Vinci qui donne le premier pour objet au peintre la *figura umana*, comprenant non seulement la forme extérieure, les contours (*lineamenta*), mais aussi « la forme intrinsèque de l'homme » (*l'intrinseca forma de l'omo*), c'est-à-dire l'organisation interne qui en est la cause. Il existe donc un second ensemble d'auteurs qui font du nu une figure, un *schèma*, reprenant cette catégorie d'origine médicale qui a l'intérêt pour les théoriciens humanistes du nu d'avoir le double sens de 'structure', configuration analysable, et de 'posture', attitude. Enfin, les théoriciens qui s'intéressent à la physiognomonie et comprennent dans le nu les causes psychologiques de la figure, le tempérament, prétendent ajouter à la « forme » (*eidos*) de l'homme sa « matière » (*hylè*) ou à la « figure » (*schèma*) la « couleur » (*chroma*)⁴⁶. Pour eux, le nu doit aussi restituer l'apparence sensible (*morphè* ou *species*), l'aspect et les émotions de la personne représentée. Le nu serait donc une figure au moins en trois sens du mot, géométrique, médical, mais aussi

⁴⁴ Cfr. LODOVICO DOLCE, *op. cit.*, pp. 152-154.

⁴⁵ ÉMILIE SERIS, *Les théories humanistes du nu (XV^e-XVI^e siècles)*, inédit de l'Habilitation à Diriger des Recherches soutenue le 25 novembre 2017 à l'Université Paris-Sorbonne, à paraître.

⁴⁶ PAOLO PINO, *op. cit.*, f. 25r, pp. 308-309 et introduction d'Isabelle Bouvrande, pp. 145-147.

rhétorique. À la Renaissance, les théoriciens de l'art ont conjugué les trois statuts du nu – *forma*, *figura* et *species* – privilégiant parfois l'un d'eux, mais les combinant le plus souvent entre eux.

Ainsi, les inquiétudes et les doutes de la critique d'art contemporaine à propos du nu se trouvent-ils pleinement justifiés : le nu n'est pas à proprement parler un genre d'œuvres d'art. Les théoriciens de l'art humanistes nous apprennent qu'il est bien plus que cela. C'est la « figure » de l'être humain.

Résumé

A la Renaissance, à la faveur de la redécouverte des nus antiques, la représentation de la nudité se diffuse dans les arts figuratifs et dans la littérature de toute l'Europe. Notre thèse est que les humanistes, qui furent les premiers à employer le mot *nudus* comme un adjectif substantivé au singulier, ont inventé le nu en art à partir de trois sciences anciennes – les mathématiques, la médecine et la philosophie morale – et, plus précisément, en renouvelant trois doctrines qui constituent dans les traités d'art latins ou vernaculaires les principales parties de l'art du nu – la symétrie, l'anatomie et la physiognomonie –. Se plaçant sous le triple patronage de Vitruve, de Galien et d'Aristote, les théoriciens de l'art humanistes ont conçu le nu à la fois comme un corps géométrisé, comme une « belle machine » et comme un miroir de l'âme. Ainsi, le nu – dont la définition et le statut posent aujourd'hui problème à la critique d'art – était-il identifié et apprécié par les spécialistes de la Renaissance en fonction de trois critères bien précis : le rapport de proportion qui règle ses parties entre elles et chacune d'elle avec la totalité du corps, la conformité de l'organisation anatomique et l'efficacité affective de l'image.

Abstract

During the Renaissance, thanks in large part to the rediscovery of ancient nudes, the representation of nudity distills itself into both the figurative arts and into the literature of all Europe. The thesis of this article is that the humanists, who were the first to employ the word *nudus* as a substantive in the singular, based their invention of the nude in visual art upon three ancient sciences – mathematics, medicine, and moral philosophy. They accomplished this, more precisely, through the renewal of three specific doctrines which, in treatises of art in both Latin and the vernacular languages, were to become the very core of the art of the nude, namely, symmetry, anatomy, and physiognomy. Placing themselves under the triple tutelage of Vitruvius, Galen and Aristotle, humanist theoreticians of art conceived of the nude at once as a geometrical body, a “beautiful machine” and as a mirror of the soul. As such, the nude, whose very definition and status prove so troubling to art critics today, was identified and indeed admired by specialists during the Renaissance as a function of one of three precise criteria. These are: the relationship of proportion which organises its parts amongst themselves and each one in relation to the body's totality, the relative conformity of the anatomical organisation, and, finally, the affective valence of the image.

Mots-clés : nu – symétrie – anatomie – physiognomonie – proportion – mouvement – crise – dissection – *contrapposto* – coloris

Keywords : nude – symmetry – anatomy – physiognomy – proportion – movement – crisis – dissection – *contrapposto* – colour