

# Le Nu

Alexis Merle du Bourg



CITADELLES  
& MAZENOD





La représentation du corps considéré en quelque sorte dans son état *essentiel*, c'est-à-dire nu, apparaît consubstantielle à l'histoire de la figuration humaine. Elle n'a pourtant pas été le fait de toutes les latitudes ni de toutes les époques, certaines périodes, des civilisations entières lui ayant opposé une résistance opiniâtre. D'autres y ont vu, au contraire, le support privilégié de leurs idéaux culturels, sociaux voire religieux et, au-delà, de leur vision ontologique elle-même. La tradition figurative artistique occidentale, appréciée dans la profondeur du *temps long*, se signale ainsi par une récurrence spectaculaire de la représentation du corps nu de l'homme, de la femme et de l'enfant, spécificité que les grands musées d'art d'Europe ou d'Amérique du Nord permettent de vérifier avec éclat. L'histoire de la nudité dans l'art couvre en Occident un ensemble vertigineux de siècles interrompu par la parenthèse médiévale (encore s'agit-il d'une éclipse partielle). À ce *corpus* gigantesque d'images de corps attestant la pérennité du phénomène s'ajoute un autre trait, tout aussi spécifique. Il tient à une entreprise de codification, sans équivalent, de la figuration du corps nu dont la conséquence la plus notable en Europe fut la dissociation, cruciale pour la théorie artistique classique, de la *nudité* littérale – faisant l'objet d'une large réprobation morale et religieuse parce qu'immédiatement liée au péché, à la sexualité et à un état de nature « brut » – et du *Nu* où le corps exposé sans voiles conquiert une légitimité (fragile) parce qu'il apparaît *revêtu* d'art, de culture, enfin de sens. L'un des objets de ce livre est d'étudier comment cette légitimation du Nu a pris son essor,

s'est imposée, y compris dans la sémantique, et comment elle est aujourd'hui entrée en déclin au point de devenir inintelligible à une part croissante de nos contemporains.

À l'origine de cette conception théorisée pendant la période moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle), on trouve un legs lumineux, imité, oublié, redécouvert par la Renaissance, idéalisé et enfin congédié, celui de la civilisation grecque. La civilisation hellénique – à travers le filtre de la romanité – légua à l'Occident une ample série de figures idéales tant masculines que féminines (ou, pour mieux dire, vénusienne) et l'idée, obsédante, d'une perfection esthétique atteignable par l'*imitation* et la *sélection*. La culture grecque à travers ses mythes (Pygmalion et le Jugement de Paris) et ses anecdotes « historiques » (Zeuxis et les filles de Crotonne, le triangle formé par Apelle, Alexandre le Grand et Campaspe) fournit aussi jusqu'aux soubassements narratifs et paradigmatiques du Nu.

Ces différents récits « fondateurs » font ici l'objet d'une attention particulière dans un ouvrage s'attachant, au premier chef, à étudier la fortune de ce legs au fil des siècles et comment il parvint à fusionner avec une religion chrétienne fondée sur le dogme de l'Incarnation qui absorba, avec des moments de très vives tensions, tout ce qui était assimilable au sein de l'héritage païen. Sont exposés ensuite les heurs et malheurs de la représentation du corps nu jusqu'à notre époque fertile en débats et en vives controverses sur un sujet – la représentation de la corporalité – qui paraît devoir être soustrait perpétuellement à la *banalité*.

Page de gauche  
Jean Auguste Dominique Ingres  
*Le Bain turc*, détail, 1852-1859, modifié en 1862  
Huile sur toile collée sur bois, 108 × 110 cm  
Paris, musée du Louvre

Ci-dessus  
Isabel Codrington (puis Konody, puis Mayer)  
*Drowsy Summer Days*, début des années 1920  
Huile sur toile, 66 × 86,4 cm  
Collection particulière

Couverture  
Egon Schiele  
*Femme à genoux, demi-nue*, détail, 1917  
Gouache, crayon noir, lavis sur papier,  
27,3 × 42,2 cm  
Collection particulière



Georges Seurat  
*Poseuses*, 1886-1888  
 Huile sur toile, 200 × 249,9 cm  
 Philadelphie, Fondation Barnes

## Sommaire

### Introduction

Essai de définition

### Partie I

#### Prolégomènes

Mythes fondateurs et «histoires exemplaires»

#### Le paradigme grec

L'emblème d'une civilisation  
 La réinvention du nu féminin  
 Le tournant de la période hellénistique

#### Corpus Christi: l'ambivalence du corps dans la Bible et le christianisme

Anathèmes  
 La religion de l'Incarnation

#### Nudités médiévales

#### Le corps renaissant

*Restitutio* et *Renovatio*: l'antique et la vie  
 Orner le christianisme avec les dépouilles des païens  
 La *Maniera*

#### Nus «baroques»/Nus «classiques» (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)

Baroques et classiques à l'aune de l'antique  
 Un apex «baroque»: Rubens  
 «Tension classique»: le cas Poussin  
*Excursus*. L'Espagne et les Pays-Bas du Siècle d'or  
 Le XVIII<sup>e</sup> siècle: fidélité à l'héritage et émancipation

#### Le Nu «académique»: du triomphe au déclin

Le moment néoclassique  
 Rébellions et tangentes: romantisme, exotisme et essor du réalisme  
 Érosion du Nu académique et chemin(s) du renouveau

#### Le Nu à l'épreuve de la modernité

Expérimentation, contestation et «retour à l'ordre»  
 Régimes autoritaires, révolution sociétale et hégémonie du spectacle  
 De la Modernité à la Postmodernité  
 Le corps comme matériau  
 Quelques contemporains

#### De quoi le Nu est-il le nom?

Un regard *illégitime*  
 Mauvais genre  
 L'âge du ressentiment

### Partie II

#### Typologie (et cas d'espèce)

Polysémie  
 Éloge de la force et constatation de sa ruine  
 Pathos  
 Le bain  
 Dormeuses et dormeurs  
 Revers: le Nu de dos  
 Portrait et autoportrait  
 L'artiste et son modèle

Bibliographie

Index

## Mythes fondateurs et «histoires exemplaires»

La prépondérance de « l'héritage grec » dans l'histoire du Nu ne réside pas seulement dans le fait d'avoir fixé l'horizon d'une beauté absolue ni même d'avoir offert aux artistes les moyens d'y parvenir. Cette prégnance trouve aussi son origine dans une série de mythes et récits « historiques » qui formèrent la trame conceptuelle, narrative, quasi fantasmagorique de l'exercice même de l'art de peindre et de sculpter, incarné de manière paradigmatique par la représentation du Nu, singulièrement féminin. Le type « classique » du nu masculin peut participer de plusieurs modèles définis, d'emblée, par l'art grec : la jeunesse juvénile, déliée, d'Apollon ou d'Hermès n'est pas la maturité lourde et musculeuse d'Héraclès ni la sensualité animale propre à certaines créatures bachiques ou faunesques. Le type classique du nu féminin, à travers ses diverses déclinaisons, paraît pointer, quant à lui, vers une figure unique mais ambivalente, celle d'Aphrodite. Les lecteurs du *Banquet* savent que Platon, par la voix de l'un des intervenants, Pausanias, « dédoublait » la déesse en deux déclinaisons, l'une céleste et l'autre *vulgaire*, de même qu'Éros, dieu primordial de l'Amour. Cette dissociation (que le monde grec, au-delà de Platon, semble avoir assez largement méconnu) traduisait l'embarras suscité par cette déesse équivoque vénérée sur la rive asiatique de l'Hellespont comme Aphrodite *Porné* ou, à Éphèse et Athènes même, comme Aphrodite *Hétaïra*, ces épicleses renvoyant au patronage par la déesse de la prostitution. Ailleurs, elle était *Péribasia* (qui écarte les jambes) ou *Kalligloutos/Kallipygos* (aux belles fesses). Cet aspect cultuel « scandaleux » qui trouvait, croit-on, son origine dans la prostitution sacrée pratiquée dans le bassin méditerranéen apparenterait Aphrodite à l'Inanna (Ishtar) mésopotamienne, divinité duale, tout à la fois reine céleste et hétéraïre, intimement liée au sexe et à la mort. Présidant à la fornication, l'Aphrodite qualifiée de « commune » par Platon possède une descendance à son image puisqu'elle engendre Priape, petit dieu ithyphallique de la fécondité au sexe démesuré, auquel est dévolue la protection des jardins. La plupart des mythographes prétendent que le père de Priape était Dionysos, dieu de la vigne et du vin, responsable de manifestations orgiaques et de sauvages débordements, ce en quoi il s'accorde avec une déesse qui se mue elle-même à l'occasion en impitoyable vengeresse, déchaînant chez ceux qui l'ont outragée des appétits monstrueux. À cette incarnation inquiétante de la pulsion compulsive, l'idéalisme platonicien opposa un reflet inversé, la figure civilisatrice de l'Aphrodite « céleste ». Contrairement à sa jumelle irraisonnée, elle incitait à la culture de l'esprit autant que de la vertu et accessoirement, selon le Pausanias du *Banquet*, à la pratique de la pédérastie. Éludant prudemment ce dernier aspect, la culture des élites

médiévales et de la Renaissance fit sienne la dichotomie des deux Aphrodite (*Venus coelestis* et *Venus vulgaris* ou *naturalis*), qui renvoyait en partie la première aux dépravations du paganisme, et permettait d'agréger la seconde, « moralisée », à l'idéalisme chrétien. La déesse duplice, à bien la considérer, se superpose, en véritable métaphore, à la conception classique du Nu qui prétendit par conviction, naïveté ou feinte, soustraire l'image de la beauté à la satisfaction immédiate de la pulsion. L'idée selon laquelle la beauté aurait étanché l'inclinaison de l'âme portée à identifier le beau au bien et au vrai s'enracinait dans une tradition, non exempte de défiance, qui unissait le platonisme au christianisme par l'intermédiaire du néoplatonisme subtil d'un Plotin au III<sup>e</sup> siècle de notre ère. L'histoire du Nu démontre qu'il n'était pas aisé de répudier l'Aphrodite « vulgaire » et qu'elle s'y trouva même comme en terre conquise. Les deux aspects de la déesse demeurèrent, de fait, indissociablement liés par la figuration. La civilisation grecque avait témoigné d'une rare aptitude à dépasser les antinomies de sa « mythologie » et à inscrire les plus surprenantes turpitudes de son panthéon dans le même élan vital modelant le cosmos (antinomie du *Khâos*, le *kósmos* des Grecs implique par essence un état d'harmonie). Le monothéisme chrétien n'était pas capable des mêmes accommodements avec la morale. La conjonction de la patronne des hétéraïres et de l'Aphrodite moralisée par les disciples de Platon demeura conflictuelle. Dans l'espace subsistant entre les deux Aphrodite, disjointes par l'idéalisme philosophique puis par le christianisme, viendront s'insinuer tous les degrés possibles du trouble.

### Aphrodite et Phryné

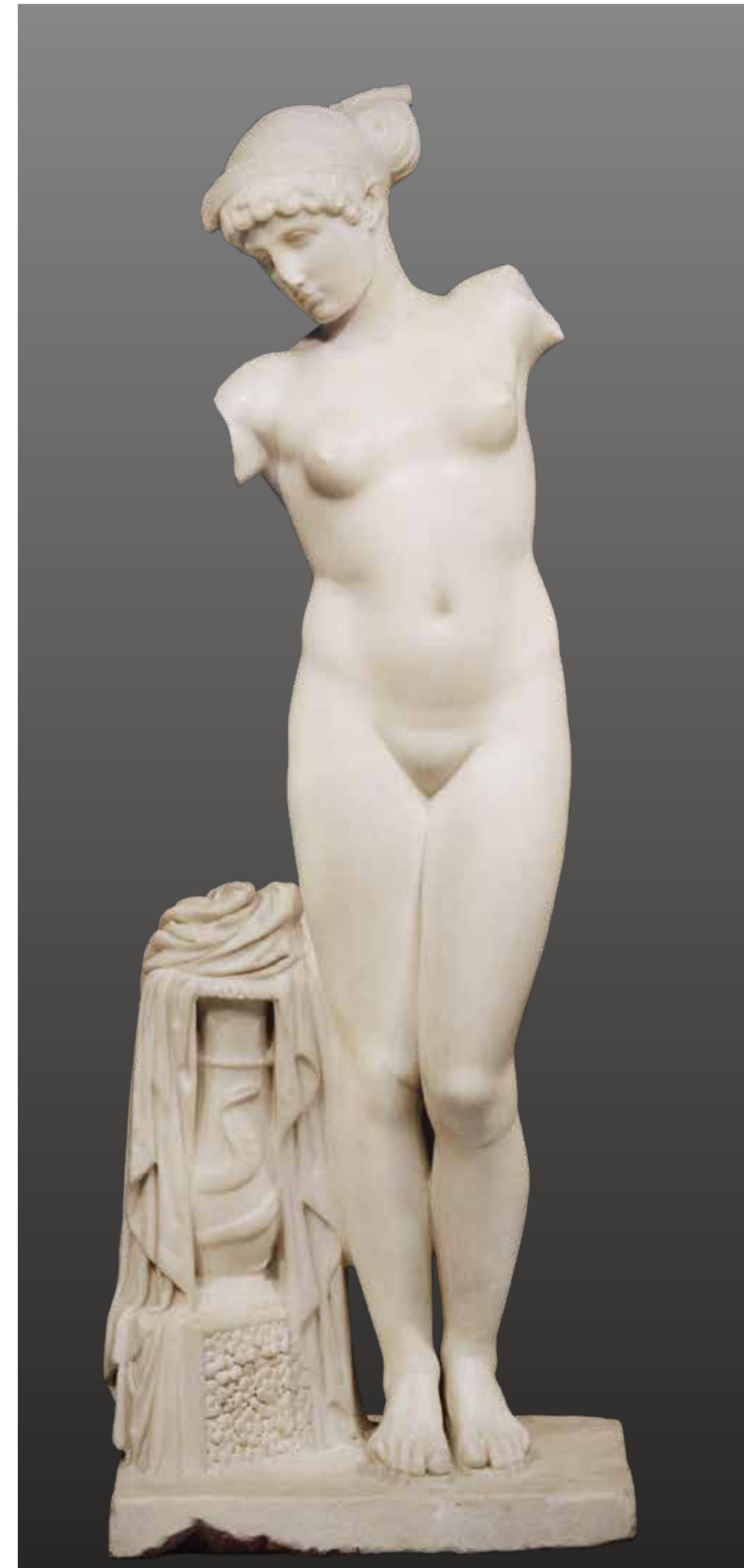
Dès la *Théogonie* d'Hésiode au VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., le récit de la naissance de la déesse présente l'aspect d'une épiphanie de la beauté d'autant plus saisissante qu'elle procède de la sanglante mutilation d'Ouranos, divinité primordiale du ciel, par son fils Cronos, lequel jette les bourses paternelles dans la mer : « elles furent emportées au large, longtemps ; et, tout autour, une blanche écume sortait du membre divin. De cette écume, une fille se forma, qui toucha d'abord à Cythère la divine, d'où elle fut ensuite à Chypre qu'entourent les flots ; et c'est là que prit terre la belle et vénérée déesse qui faisait autour d'elle, sous ses pieds légers, croître le gazon et que les dieux aussi bien que les hommes appellent Aphrodite [probable ajout postérieur : déesse née de l'écume (*aphrogenea*) et aussi Cythérée au front couronné], pour s'être formée d'une écume (*aphrô*), ou encore Cythérée, pour avoir abordé à Cythère [probable ajout postérieur : ou Cyprogénéia, pour être née à Chypre battue des flots, ou encore Philommédée, pour être sortie des bourses]. *Éros* (Amour) et le bel *Himéros* (Désir), sans tarder, lui firent cortège, dès qu'elle fut née et se fut mise en route vers les dieux. Et, du premier jour, son privilège à elle,

*Vénus « callipyge »*, II<sup>e</sup> ou I<sup>er</sup> siècle avant notre ère,  
copie romaine d'un original grec de l'époque hellénistique  
Marbre, H. 152 cm  
Naples, Museo archeologico nazionale di Napoli





le lot qui est le sien, aussi bien parmi les hommes que parmi les Immortels, ce sont les babils de fillettes, les sourires, les piperies [tromperies]; c'est le plaisir suave, la tendresse et la douceur» (vers 188-208). Aphrodite *anadyomène* « surgie des eaux » hanta et continue à hanter, souvent à l'insu des spectateurs, la culture visuelle occidentale depuis que l'art grec lui a donné une forme approchant la perfection, réalisation à laquelle le nom de Praxitèle – *Praxitélès* – (vers 390 – vers 335 av. J.-C.) demeure attaché. Sa déesse au bain (bain rituel purificateur et réitération de son épiphany marine constituant un véritable *spectacle*) porte la main droite devant son intimité et tient de la main gauche un vêtement qu'elle pose ou dont elle se saisit. Cette Aphrodite réalisée par Praxitèle (vers -364-361 ?) pour le temple de la déesse de Cnide, sur les côtes de *Carie*, n'est pas seulement l'un des premiers nus féminins en pied, grand comme nature – et fait pour être vu sous tous les angles – de l'art grec. Elle fut probablement la statue la plus célèbre de l'Antiquité. Son histoire, les circonstances de son exécution condensent les aspects opposés, voire contradictoires, d'Aphrodite. Au premier siècle de notre ère, Pline l'Ancien affirme que Praxitèle avait produit deux statues de la déesse, l'une drapée, l'autre nue (*Histoire naturelle*, II, XXXVI, 4, 9). Croyant « faire preuve de sévérité et de pudeur », les habitants de l'île de Cos choisirent celle qui était vêtue, ceux de Cnide, la déesse nue, choix judicieux puisqu'ils assurèrent ainsi l'attrait cultuel et « touristique » de leur cité. Perdue, sans doute dès la fin de l'Antiquité, la sculpture devint mythe. Son aspect nous est connu à travers une série de copies mutilées formant deux types. La *Vénus Colonna* (Vatican, musée Pio Clementino) passe pour être le meilleur exemplaire du type illustrant l'impudeur altière de la déesse, qui désigne son sexe plus qu'elle ne le cache. Représentée notamment par la *Vénus du Belvédère* (Vatican, musée Pio Clementino), une autre déclinaison correspondrait à une divinité pudique, exprimant par le geste la crainte d'être surprise. Les copies les plus complètes témoignent toutefois d'une sécheresse si rebutante que les esthètes leur ont parfois préféré des nus *praxitéliens* constituant autant de variations de l'original cnidien comme la *Vénus* retrouvée sur l'Esquilin à Rome. Ces œuvres permettent d'appréhender l'« événement culturel » que constitua la création de Praxitèle parce qu'elles ne contredisent pas le sentiment d'émerveillement qui fit consensus dans le monde antique. Mais l'*Aphrodite de Cnide* doit aussi son caractère légendaire et sa notoriété à des anecdotes dont la véracité importe moins que l'imaginaire qu'elles brassent. Les chroniqueurs de l'Antiquité assurent que le modèle de Praxitèle avait été sa maîtresse, la courtisane – et, comme telle, considérée comme « servante et prêtresse » de la déesse – Phryné de Thespies. En dépit de sa profession, Phryné veillait à ne pas se montrer nue, ne daignant pas même se rendre aux bains publics. Lors des fêtes de Poséidon d'Éleusis, elle s'offrit pourtant au regard de tous si l'on en croit Athénée de Naucratis, qui écrit au III<sup>e</sup> siècle de notre ère : « elle ôta son manteau devant tous les Grecs, laissa tomber ses longs cheveux et entra dans l'eau dans le plus simple appareil. Elle servit de modèle à Apelle quand il peignit son *Aphrodite anadyomène*, mais aussi au sculpteur Praxitèle, son amant, qui sculpta l'*Aphrodite de Cnide* à son image » (*Deipnosophistes*, XIII, 59). Vivante image d'Aphrodite anadyomène, à la fois sacrée et impure, jusque dans ce geste de provocation exhibitionniste qui l'identifiait à la déesse, Phryné aurait donc eu le privilège d'être le modèle du plus grand sculpteur du temps et de celui qui constitue son « pendant » dans l'art pictural, Apelle. Contrairement à Praxitèle, rien ne subsiste de l'œuvre d'Apelle ce qui, loin de le faire sombrer dans les limbes, en fit au contraire



Page de gauche  
Eugène Emmanuel Amaury Pineu  
Duval, dit Amaury-Duval  
*Naisance de Vénus*, 1862  
Huile sur toile, 196,8 × 108,9 cm  
Lille, palais des Beaux-Arts

Ci-dessus  
*Vénus dite de l'Esquilin* (portrait divinisé  
de Cléopâtre VII ?), début de la période  
impériale, copie d'un modèle praxitélien  
Marbre de Paros, H. 155 cm  
Rome, Musei Capitolini



une source d'émulation majeure. L'identification des peintres à Apelle, parangon de l'art, opéra de la manière la plus féconde à partir de la Renaissance, de manière exemplaire lors du Quattrocento florentin, ce n'est pas sans conséquence pour notre sujet, on y reviendra. Quant à Phryné et à son bain « fondateur », ils demeurèrent inscrits dans l'histoire fantasmagique de l'art, recevant les hommages de William Turner (1775-1851) dont le *Phryne Going to the Public Baths as Venus* fut exposé en 1838 (Londres, Tate) aussi bien que du peintre russe d'origine polonaise Henryk Siemiradzki (1843-1902), qui lui consacra un tableau monumental. Préfiguration des péplums en Technicolor (en plus audacieux), l'œuvre fit sensation lors de son exposition à Saint-Petersbourg en 1889. Phryné est en outre la protagoniste d'un sujet inspiré notamment par Athénée de Naucratis et par les *Vies des dix orateurs* (jadis attribuées à Plutarque) : Phryné devant l'aréopage. L'épisode arrêta les peintres académiques

désireux d'offrir au public salonard des tableaux « scandaleux » servis par une technique impeccable. Hypéride, avocat de la courtisane accusée d'impiété et de corrompre des femmes de la cité, l'aurait brusquement dénudée au cours de son procès afin que les juges athéniens l'acquittent, saisis d'une crainte quasi religieuse devant un corps qui avait successivement servi de modèle à Praxitèle et Apelle (ce qui serait advenu en effet). Au-delà d'anecdotes relatives à l'une des plus célèbres hétaires de l'Antiquité (ce n'est pas étranger au vif intérêt que lui porta le XIX<sup>e</sup> siècle, dont la courtisane fut l'une des héroïnes paradoxales), la tradition académique s'efforça de retenir jusqu'au bout quelque chose de la sacralité ambiguë de l'épiphanie marine d'Aphrodite et de sa nudité parfaite, devenue prétexte à une exhibition socialement acceptable de chairs lisses propres à émoustiller des bourgeois à lorgnon. La Vénus ingresque à la distinction glacée d'Amaury-Duval (1808-1885) fut composée,

dit-on, d'après les vers capiteux d'Alfred de Musset : « Regrettez-vous le temps [...] Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère, / Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère, / Et fécondait le monde en tordant ses cheveux » (*Rolla*, 1833). Elle fut blâmée parce qu'elle était trop grêle et témoignait d'une ennuyeuse « conception néoplatonicienne ». Dépouillée de son habituel cortège de petits amours ailés, elle n'était surtout pas suffisamment accorte pour complaire aux habitués des Salons. Le thème a été depuis abandonné à l'ironie et à la trivialité publicitaire des médias de masse. Il n'y a guère que les historiens de l'art pour reconnaître un avatar d'Aphrodite anadyomène dans le personnage d'Honey Ryder sortant des flots – interprétée par Ursula Andress – dans la première adaptation cinématographique de James Bond, *Dr. No*, réalisée par Terence Young (1962).

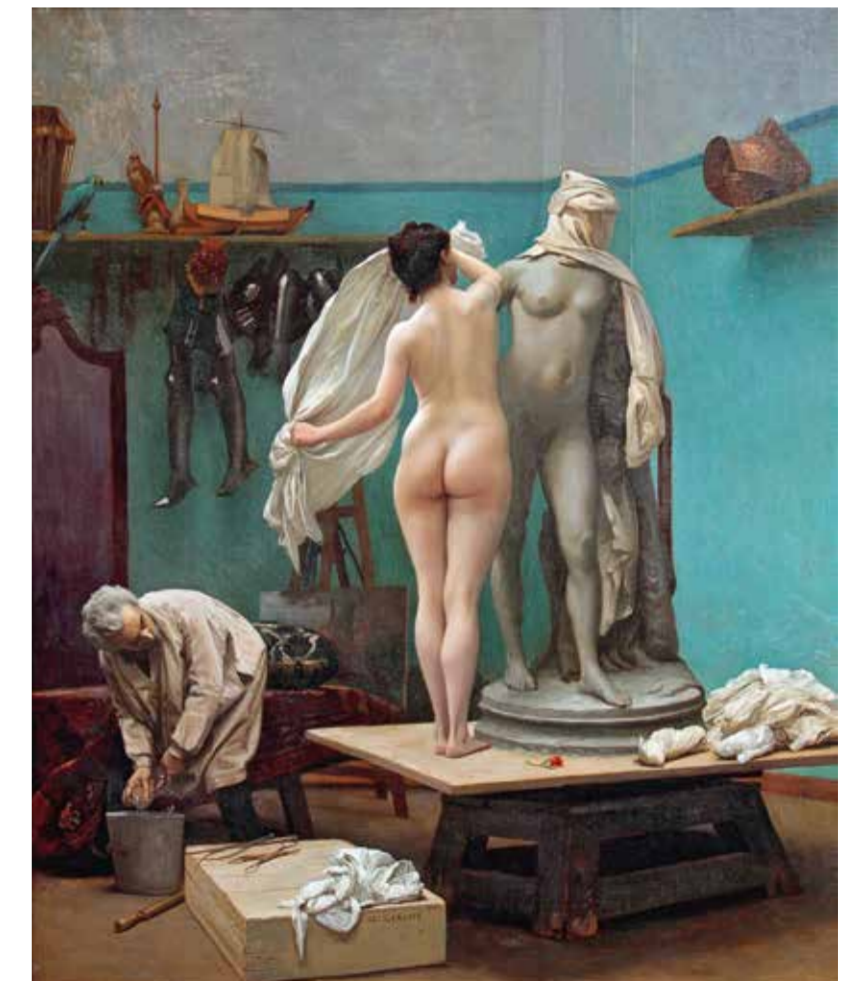
Henryk Siemiradzki  
*Phryné aux fêtes de Poséidon à Éleusis*, 1889  
 Huile sur toile, 390 × 763,5 cm  
 Saint-Petersbourg, musée d'État russe



## Pygmalion

Un autre récit *exemplaire* retiendra notre attention ici parce qu'il enclot une part des dimensions fantasmatiques brassées par l'histoire du Nu (et qu'il fait, à nouveau, entrer en jeu l'inévitable Aphrodite). Le mythe de Pygmalion bénéficia d'une « fortune » impressionnante et jouit d'une iconographie continue à partir du Moyen Âge. Plasticiens et photographes s'en inspirent encore aujourd'hui. Ce mythe, qui a pour cadre Chypre, trouva un brillant mythographe en la personne d'Ovide au début du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère (*Métamorphoses*, X, 243 et s.). Dégoûté par la prostitution à laquelle se livrent les femmes de l'île, les Propétides (débauche provoquée par une Aphrodite dont la divinité a été outragée), Pygmalion, le roi de Chypre ou bien le petit-fils du souverain, s'est voué au célibat. Pratiquant la sculpture, il réalise une statue de femme en ivoire, dont il s'éprend. Le jour de la fête de la déesse de l'Amour, il implore les dieux de lui accorder une compagne semblable à l'image parfaite qu'il a exécutée. Rentrant chez lui et enlaçant son œuvre comme il en a pris la trouble habitude, Pygmalion constate que l'ivoire se fait soudain plus tiède. La déesse ayant exaucé son vœu, Pygmalion peut épouser, en présence d'Aphrodite, la statue devenue femme qui a pour nom Galatée. Version tardive de récits bien plus anciens, possible évocation mythifiée de l'apparition des premières représentations de la déesse nue dans le creuset chypriote où fusionnèrent la culture grecque et celle des grandes civilisations moyen-orientales, le récit ovidien offre, à son tour, un ample champ à l'exégèse. On ne peut manquer de relever que les débauchées Propétides, femmes insoumises et sauvages (elles sont réputées pratiquer la dévoration sacrificielle de leurs hôtes) qu'Aphrodite finit par changer en pierre pour châtier leur impiété, constituent en quelque sorte l'*envers* de la docile Galatée et que les unes et l'autre pourraient bien se rapporter, en dernier ressort, à la figure ambivalente d'Aphrodite. [...] Le mythe renvoie d'abord explicitement et de manière crue à la puissance de suggestion érotique du Nu à travers sa version exaspérée: le *simulacre*, artefact « sans modèle » sinon celui, fantasmatique, dont l'artiste démiurge est porteur et qui se substitue *in fine* au réel. Le récit témoigne aussi (ô combien) du rapport de subordination de la représentation féminine au désir du roi-sculpteur, sujet devenu aujourd'hui inflammable.

L'art académique, placé sur la défensive au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, fournit une excellente vigie pour considérer une tradition figurative plusieurs fois centenaire sur le point de chavirer. Jean Léon Gérôme (1824-1904) revint ainsi à plusieurs reprises sur ce sujet – comme peintre et comme sculpteur – au début des années 1890, avec le projet illusoire de revivifier un thème rebattu. Les esquisses et tableaux successifs de Gérôme ont pour particularité de présenter sous plusieurs angles la statue se muant en femme. La peinture entre ici en compétition avec la tridimensionnalité propre à la sculpture (joute ancestrale du *Paragone* dont nous aurons à reparler). Grand artiste maltraité par l'histoire de l'art « officielle » pour avoir été le gardien féroce de l'orthodoxie académique et à cause de sa détestation viscérale de Manet et des impressionnistes, Gérôme possédait une conscience aigüe du fait que le mythe de Pygmalion opérait comme une métaphore de l'art jusque dans ses dimensions les plus troubles. En témoignent des analogies évidentes entre sa représentation de la légende ovidienne et une scène d'atelier comme *La Fin de la séance*, où il se met lui-même en scène en compagnie de son modèle, qui « dédouble » la sculpture modelée d'après ses rondeurs.



Page de gauche  
Jean Léon Gérôme  
*Pygmalion et Galatée*, 1890  
Huile sur toile, 88,9 × 68,6 cm  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art

Jean Léon Gérôme  
*Pygmalion et Galatée* (esquisse), vers 1890  
Huile sur toile, 93,3 × 74 cm Collection  
particulière

Jean Léon Gérôme  
*La Fin de la séance*, 1886  
Huile sur toile, 45 × 40,6 cm  
Santa Ana, Frankel Family Trust



## L'auteur

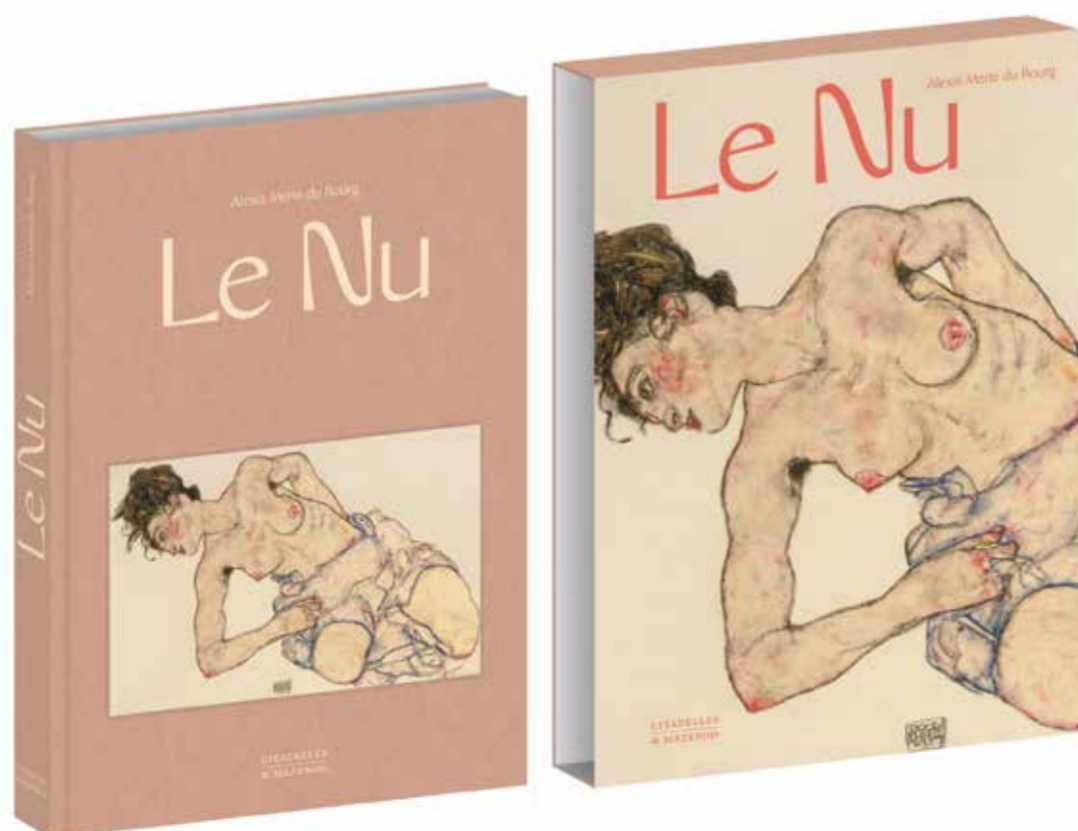
Docteur en Histoire de l'Art (Sorbonne-Paris IV), **Alexis Merle du Bourg** est un spécialiste de la peinture flamande de réputation internationale. Ces dernières années, il a été le commissaire de plusieurs expositions consacrées à Van Dyck, Jordaens ou de Crayer. Il a, en outre, contribué à l'établissement du catalogue définitif de l'œuvre de Rubens: le *Corpus Rubenianum* (2017). Il a publié en France et à l'étranger des études significatives sur l'histoire du goût ou le collectionnisme en Europe entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle tandis que l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle est un autre de ses domaines de prédilection. On lui doit ainsi une série d'études monographiques sur Jean-Baptiste Oudry, Jean-François de Troy et Jean Siméon Chardin (Citadelles & Mazenod, 2020, Prix Alfred Verdaguer décerné par l'Institut de France en 2021).

En 2023, il est le co-commissaire d'une exposition consacrée à la représentation de la Gorgone Méduse dans la tradition figurative occidentale, de la Grèce archaïque aux arts numériques (Caen, musée des Beaux-Arts).

*Ci-contre*  
Gerhard Richter  
*Ema (Nu dans un escalier)*, 1966  
Huile sur toile, 200 × 130 cm  
Cologne, Museum Ludwig

*Page de droite*  
Tamara de Lempicka  
*Adam et Ève*, 1931  
Huile sur panneau, 116 × 73 cm  
Collection particulière

*Quatrième de couverture*  
Albrecht Dürer  
*Adam*, détail, 1507  
Huile sur bois, 209 × 81 cm  
Madrid, Museo Nacional del Prado



Un ouvrage relié de 352 pages sous coffret illustré  
Couverture cartonnée plein papier avec marquage et vignette  
Format: 26 × 37,5 cm  
320 illustrations couleur env.  
ISBN: 978 2 85088 923 3  
Hachette: 3847 513  
Parution: office 514, 12 avril 2023  
Prix de lancement de 179 € jusqu'au 31 juin 2023, puis 199 €





