L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique

Morwena Joly

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/3502>

DOI : 10.4000/rde.3502

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 29 octobre 2008

Pagination : 57-70

ISBN : 978-2-952089-8-0

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Morwena Joly, « L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 43 | octobre 2008, mis en ligne le 29 octobre 2010, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/3502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.3502>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2021.

Propriété intellectuelle

L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique

Morwena Joly

- 1 Dans l'*Essai sur le mérite et la vertu ou Principes de la philosophie morale* que Diderot traduit en 1745, Shaftesbury utilise la métaphore anatomique pour caractériser la nouvelle étude du tempérament qu'il aimerait conduire :

L'esprit a pour ainsi dire ses parties, et ses parties ont leurs proportions. Les dépendances réciproques et le rapport mutuel de ces parties, l'ordre et la connexion des penchants, le mélange et la balance des affections qui forment le caractère, sont des objets faciles à saisir par celui qui ne juge pas cette anatomie intérieure indigne de quelque attention. L'économie animale n'est ni plus exacte, ni plus réelle. Peu de gens toutefois se sont occupés à anatomiser l'âme ; et c'est un art que personne ne rougit d'ignorer parfaitement. Tout le monde convient que le tempérament varie, et que ses vicissitudes peuvent être funestes ; et qui que ce soit ne se met en peine d'en chercher la cause. [...] Personne ne prend le scalpel et ne travaille à s'éclairer dans les entrailles du cadavre : on en est à peine, dans cette matière, aux idées de parties et de tout¹.

- 2 Si l'exploration de l'intériorité de l'homme avait déjà été l'occasion de telles métaphores au XVII^e siècle², créant l'expression aujourd'hui tombée en désuétude « faire l'anatomie de quelque chose », Shaftesbury lui donne une coloration particulière en la développant jusqu'à la dissection, faisant surgir la réalité de l'anatomiste au sein d'une image affadie en un syntagme figé. Vingt années plus tard, en 1765, Diderot déclare dans ses *Essais sur la peinture* que « l'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination³ ». Il revient sur cette idée en 1781, dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, en affirmant que « l'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau⁴ ». Quel a donc été le cheminement de Diderot face à l'étude anatomique et ses images pour qu'un tel renversement s'opère ? Pour quelles raisons cet amateur d'anatomie affirme-t-il qu'il ne faut pas trop chercher à savoir ce qu'il y a « dessous » ? De nombreux éléments contextuels viennent en fait éclairer sous un double jour, rationnel et fantasmatique, ce

qu'il y a réellement « à craindre », ainsi que les raisons pour lesquelles les images anatomiques sont « dangereuses » aux yeux de Diderot.

Une attitude ambiguë : entre opportunisme de polémiste et attrait pour l'intérieur

- 3 Lorsque Diderot s'essaie au commentaire des œuvres exposées aux salons, l'application des connaissances anatomiques aux arts commence déjà à cristalliser les attentions chez les amateurs « critiques d'art ». Ces derniers se sont multipliés depuis la parution des *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne en 1747, et affirment leur « goût », qui va parfois à rebours des jugements formulés par les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Une polémique est née. Artistes et amateurs débattent des critères de jugement de l'œuvre : pour l'artiste, il est nécessaire de maîtriser certains éléments techniques comme l'anatomie afin de juger de la correction des figures ; pour l'amateur, il convient de pondérer les éléments techniques par l'appréciation de l'invention. La Font de Saint-Yenne considère ainsi que la correction du dessin peut s'acquérir à l'aide d'une simple « étude opiniâtre⁵ », alors que le génie se distingue par son invention et la maîtrise de la couleur.
- 4 Le débat est relancé par le graveur et éditeur d'estampes anatomiques Jacques-Fabien Gautier Dagoty, qui rassemble les textes qu'il a rédigés sur la peinture dans ses *Observations sur la peinture* (1753). Sa critique des œuvres exposées au Salon de 1751 s'attache à démontrer qu'un peintre « doit être physicien et anatomiste⁶ » s'il ne veut pas tomber dans la médiocrité. Pour la première fois, un critique se revendique juge « en qualité d'anatomiste⁷ ». Ce texte pourrait passer pour marginal si l'article CRITIQUE de l'*Encyclopédie* (1754), rédigé par Marmontel, ne revenait pas sur la question. L'écrivain y condamne le jugement qui voudrait dévaloriser l'appréciation technique. La correction du dessin témoigne en effet des qualités d'observation de l'artiste et les connaissances anatomiques sont explicitement désignées pour appuyer la démonstration :

Que d'études pour la partie du dessin ! Qu'on demande à nos prétendus connaisseurs où ils ont observé, par exemple, le mécanisme du corps humain, la combinaison et le jeu des nerfs, le gonflement, la tension, la contraction des muscles, la direction des forces, les points d'appui, etc. Ils seront aussi embarrassés dans leur réponse, qu'ils le sont peu dans leurs décisions⁸.
- 5 Le savoir anatomique devient l'exemple-type dans le débat qui vise à déterminer le type de connaissances techniques que doit posséder l'amateur.
- 6 L'attitude de Diderot face à l'étude anatomique appliquée aux arts pourrait s'expliquer en grande partie par ce contexte critique : le genre du commentaire au Salon étant devenu polémique, il n'est guère étonnant de voir Diderot prendre d'emblée position sur la question. Ainsi, commentant le *Prométhée* exposé par Lambert-Sigisbert Adam au Salon de 1763, Diderot dénonce la démonstration anatomique à l'œuvre :

Le *Prométhée* [...] est un morceau de force dont je ne me sens pas capable de juger. Qui est-ce qui a jamais vu la nature dans cet état ? Qui sait si ces muscles se gonflent ou se contractent avec précision ? Si c'est là le cours réel de ces veines enflées ? Qu'on porte ce morceau chez l'exécuteur de la justice, ou chez Ferrein l'anatomiste, et qu'ils se prononcent⁹.

- 7 Au fort de la querelle opposant artistes et amateurs sur les critères de jugement de l'œuvre d'art, Diderot déclare qu'il ne se sent « pas capable de juger » et renvoie le *Prométhée* à l'examen du célèbre anatomiste exerçant au Jardin du Roi, Antoine Ferrein (1693-1769), renvoi ironique qui vise probablement les déclarations de Gautier Dagoty. Au-delà du jeu sur la polémique, Diderot s'attache à dévaloriser l'étude anatomique dès ses *Essais sur la peinture* (1765). L'apprenti dessinateur ne devrait s'exercer qu'une fois par mois d'après l'écorché, afin de comprendre que « les chairs sur les os et les chairs non appuyées ne se dessinent pas de la même manière¹⁰ ». Autant dire que l'étude anatomique pour Diderot devrait se cantonner à la morphologie, même s'il doit concéder qu'une connaissance ostéologique est nécessaire pour parvenir à rendre la chair. Quelle est la crainte affichée de Diderot ? Un conflit entre le savoir et l'imagination de l'artiste :

L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoit toujours le muscle, son origine, son attache, son insertion ; qu'il ne prononce tout fortement, qu'il ne soit dur et sec, et que je ne retrouve ce maudit écorché même dans les figures de femmes ? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à bien le voir ; et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide qu'il faut que j'oublie. On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude on a beaucoup de peine à ne pas le voir autrement qu'elle est¹¹.

- 8 De fait, l'écorché semble bien hanter l'imagination de Diderot dès ses *Essais*, puisqu'il y revient à l'occasion d'une digression sur la draperie, déplorant de voir « l'écorché sous la peau », mais non « le nu sous la draperie¹² ». Mais de manière paradoxale, l'éloge le plus vibrant de l'extérieur et du rendu de la chair se trouve dans le commentaire de la *Raie*, œuvre qui exhibe, justement, l'intérieur :

L'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement¹³.

- 9 Cette hantise de l'écorché est d'autant moins compréhensible sur le plan théorique qu'il demande au dessinateur de prendre en compte à la fois l'intérieur et l'extérieur, dans la fiction d'un corps transparent, qui est en fait la fiction sur laquelle repose l'image anatomique :

Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente et de placer votre œil *au centre*. De là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine [...] et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas¹⁴.

- 10 Et cette compréhension de l'histoire du corps nécessite de réelles connaissances anatomiques. Pour bien peindre un bossu, il faut savoir comment, « tandis que les cartilages antérieurs du col s'allongeaient, les vertèbres postérieures s'en affaissaient » et comprendre la manière dont « tous les membres ont cherché le centre de gravité commun qui convenait le mieux à ce système hétéroclite¹⁵ ».

La raison hantée par l'écorché : une passion pour l'anatomie (1747-1771)

- 11 Diderot est paradoxalement un amateur d'anatomie¹⁶, et suit même, probablement vers les années 1744-1747¹⁷, les cours dispensés par l'anatomiste céroplasticienne, Marie-Marguerite Bihéron (1719-1795)¹⁸, qu'il évoque longuement en s'adressant à Catherine II :

Mais, me direz-vous, où a-t-elle [il s'agit de sa fille] pu prendre ces connaissances anatomiques, sans conséquence ? Chez une demoiselle, très habile et très honnête, où j'ai fait mes cours d'anatomie, moi, mes amis, vingt filles de bonne maison, et cent femmes de la société, science qu'elle a rendue assez commune parmi nous. [...] J'ai fait ce cours avec Grimm. Il n'a guère passé d'étrangers à Paris qui n'aient visité cette fille singulière et qui n'aient vu ses ouvrages. Je crois que monseigneur le prince héréditaire de Darmstadt y a été¹⁹.

- 12 Le cabinet de Marie-Marguerite Bihéron quoique de vocation didactique (elle est encouragée par l'Académie Royale des Sciences en 1759 et 1770), est à cette époque une véritable attraction touristique, pour laquelle est éditée en 1761 une notice²⁰ incitant le public à venir voir ses collections. Le cabinet est répertorié dans les guides et vanté en octobre 1763 dans les *Mémoires secrets*²¹. L'illusionnisme des pièces impressionne même l'Académie royale des Sciences :

dans les pièces de ce genre [...] on n'avait représenté jusqu'ici que la position, la forme, et la couleur des parties : l'imitation n'allait pas plus loin ; la consistance, la légèreté, la souplesse qu'il eût été nécessaire d'imiter encore dans plusieurs de ces parties, ne se retrouvaient point dans ces pièces : on n'y voyait, en quelque façon, que des blocs qui rendaient fort mal la nature et surtout les parties minces. Mlle Bihéron a si bien réussi dans l'anatomie dont nous parlons, que ces parties qui ont si peu d'épaisseur, comme les membranes, y sont imitées de manière à tromper les spectateurs²².

- 13 Marie-Marguerite Bihéron reprend la technique de moulage sur le cadavre, puis d'assemblage des pièces en cire sur un mannequin, mais innove par la mise au point d'une substance molasse et souple dont les parties peuvent se joindre et se disjoindre pour les démonstrations :

On les déplace et on les replace à volonté. Les parties molles ont leur souplesse et leur flexibilité naturelle. On ouvre le bas-ventre : les spectateurs voient d'abord l'épiploon ou toile membraneuse qui recouvre les intestins ; cette machine artificielle trompe les yeux ; on croirait voir la nature même. Quand on a enlevé l'épiploon, l'estomac, tout le paquet intestinal et le foie se présentent. On ôte les parties et on découvre le pancréas, les reins, les gros vaisseaux, les muscles, tels qu'on les verrait sur le sujet même, après avoir enlevé l'intestin²³.

- 14 Outre la peau, « les muscles, les nerfs sont rendus avec une vérité frappante. La matière qu'elle emploie est un secret qu'elle se réserve²⁴ ». Ces « pièces anatomiques d'une vérité et d'une exactitude merveilleuses²⁵ » ont également frappé Diderot, dont l'engouement pour mademoiselle Bihéron s'est poursuivi, au point de la recommander en 1771 aux soins de son ami John Wilkes²⁶, alors qu'elle a dû s'exiler en Angleterre. Or Diderot n'utilise que ponctuellement ses connaissances anatomiques pour juger de la qualité d'une œuvre. Au salon de 1771, seul le morceau de réception de Le Comte, *Œdipe*, est jugé sévèrement du point de vue de la correction anatomique :

Quelle doit être la nature de cet homme-là ? A peu près celle du gladiateur. Et point du tout : c'est un paysan de la Champagne pouilleuse, dont les graisses sont

fondues, les chairs émaciées, les peaux collées sur les os comme aux oreilles, et les muscles saillants, flasques, mis où il n'y en a point, et ceux qui y sont déplacés²⁷.

- 15 En juillet 1771, son intérêt pour l'anatomie appliquée aux arts se précise : il cherche à théoriser les effets morphologiques d'une action répétée, en demandant à deux médecins de développer leurs observations sur le sujet. Diderot rassemble en effet « les matériaux d'un discours académique pour Pétersbourg » où il se propose « de démontrer aux artistes qu'ils ont besoin d'une connaissance de l'anatomie beaucoup plus que superficielle²⁸ ». Le revirement est complet depuis les *Essais sur la peinture* de 1765. Les réponses très divergentes des médecins le laissent probablement dans l'embarras. Antoine Petit (1722-1794), titulaire de la chaire d'anatomie au Jardin du Roi de 1769 à 1777, le décourage de poursuivre ses recherches :

Mais je ne pense pas que *l'étude profonde* de cette dernière science soit nécessaire à ceux qui s'adonnent aux arts plastiques, ni qu'elle soit propre à perfectionner ces arts. Il suffit, à mon avis, pour remplir cet objet, de voir et d'observer avec attention. [...] Quand il serait possible de faire philosopher des artistes au point de connaître toutes ces causes, je suis sûr qu'ils n'en seraient pas des dessinateurs plus élégants et plus corrects²⁹.

- 16 Le deuxième médecin consulté, dont le nom est resté inconnu, s'avère plus enthousiaste sur la démarche, mais guère plus encourageant quant aux résultats :

Le problème que vous m'avez proposé, mon cher philosophe, est d'une solution bien plus difficile que vous ne l'avez imaginé. Non seulement il surpasse mes connaissances anatomiques, mais encore je suis persuadé qu'il n'est pas actuellement d'anatomiste en état de le résoudre. Vous en serez convaincu comme moi lorsque je vous aurai dit que la théorie du développement de nos organes n'est pas encore faite ; d'où il résulte qu'on ne peut espérer de connaître les changements que les différents genres d'exercice sont capables d'opérer, que par une opération longue et difficile et des dissections multipliées dirigées selon ces vues³⁰.

- 17 Le discours académique de Pétersbourg sur l'intérêt d'une étude approfondie de l'anatomie pour l'artiste n'a donc pas vu le jour, mais Diderot a bel et bien songé à élaborer une théorie poussée des rapports entre anatomie et art. Alors qu'il déclarait sa méfiance envers l'étude de l'écorché dans ses *Essais* de 1765, Diderot assure désormais la promotion de l'*Écorché* de Houdon auprès de Catherine II :

Il vous manque une pièce essentielle pour l'instruction de la jeunesse : c'est un grand écorché. Le plus célèbre est celui de Houdon. On pourrait en envoyer un plâtre à Votre Majesté Impériale ou faire ce que j'avais conseillé à M. Demidoff qui voulait offrir à Votre Majesté Impériale quelque chose qui fût digne d'elle : le faire fondre en bronze³¹.

Maintenir à distance une anatomie centrée sur la définition de règles (1773-1777)

- 18 À l'issue de cette tentative avortée de théorisation, l'attitude de Diderot face à l'anatomie devient plus complexe, d'autant que l'argument anatomique a évolué sous l'influence d'autres personnalités du monde de l'art. Liée au modèle antique et à l'étude des proportions, l'étude anatomique devient à nouveau polémique. Un amateur comme comte de Caylus ou un professeur à l'Académie de peinture et de sculpture comme Dandré-Bardon n'ont eu de cesse, depuis 1765, de lier l'étude anatomique à celle des antiques. Dandré-Bardon, dans son *Traité de peinture* publié en 1765, a ainsi établi un lien entre proportions antiques et justesse anatomique, dans le but de définir des

règles. Le sculpteur ami de Diderot, Falconet, semble avoir bien compris l'importance de cet enjeu théorique lorsqu'il lance le débat sur les proportions du cheval de Marc Aurèle, débat qui va être l'occasion de dissocier justesse anatomique et vénération des proportions antiques. En 1770, le sculpteur rédige un *Parallèle des proportions du cheval de Marc Aurèle, et de celles du beau naturel*, au sein duquel la connaissance anatomique va servir à discréditer les proportions dites « idéales », d'un modèle de cheval antique. Et Falconet de conclure sans nuances que « l'artiste de ce cheval ne connaissait ni la vérité des mouvements, ni l'ostéologie d'un cheval³² ». La critique des proportions ne repose pas exclusivement sur l'argument anatomique, mais il y tient une place significative dans la mesure où il est présenté comme un argument objectif, confirmé par des anatomistes.

- 19 Falconet n'est pas le seul à choisir l'angle anatomique pour contrer l'hégémonie du modèle antique. Un autre amateur d'art, Watelet, va dans le même sens comme le rappelle Diderot dans une lettre de 1773 adressée à son ami sculpteur :

M. Watelet dit que les héros et les demi-dieux ont les articulations des membres bien noués, serrées, peu couvertes de chair, la tête petite, le col nerveux, les épaules larges et hautes, la poitrine élevée, les hanches et le ventre petits, les cuisses musclées, les principaux muscles relevés et détachés, les jambes sèches par en bas, les pieds minces et la plante des pieds creuse³³.

- 20 Mais le discours avorté de Petersbourg semble l'avoir convaincu que la valorisation de l'exactitude anatomique n'aboutit qu'à une définition rigide de normes :

Hé bien ! il est vrai ; ce cheval de Marc Aurèle est une copie très incorrecte d'une nature mal choisie : il n'y a ni la vérité simple et rigoureuse qui plaît toujours, ni cette hardiesse du mensonge qui nous en dédommage quelquefois. Les muscles du cou ne sont ni justes ni de position ni de volume. [...] Mais à quoi ne répond-on pas ? On vous dira que ce cheval est peut-être d'une race qui vous est inconnue ; qu'il est mède ou parthe ; que c'est peut-être un animal laid, à la vérité, mais que l'empereur affectionnait : que sais-je encore ?³⁴

- 21 Son second texte théorique, les *Pensées détachées sur la peinture* (écrit entre 1776 et 1777), explicite sa position, lorsqu'il défend les incohérences dans les proportions de certaines statues grecques :

le Laocoon et l'Apollon ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite ; le premier, de quatre minutes, ou un tiers de partie ; le second, de près de neuf minutes. La Vénus de Médicis a la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus que la jambe qui porte. La jambe droite du plus grand des enfants du Laocoon a presque neuf minutes de plus que la gauche. [...] Cependant il n'est pas à présumer que les auteurs de ces incomparables morceaux se soient trompés d'inadvertance. Quel est l'artiste de nos jours qui oserait en faire autant ? Quel est celui qui l'aurait osé sans en être blâmé ?³⁵

- 22 Les normes nées de l'étude des proportions, appuyées par la science anatomique, sont devenues trop rigides pour celui qui considère que « les règles ont fait de l'art une routine » et qu'« elles ont servi à l'homme ordinaire » mais « nui à l'homme de génie³⁶ ». Le parallélisme des déclarations est significatif : les règles ont été « plus nuisibles qu'utiles³⁷ », et « l'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné³⁸ ». Loin du jugement expéditif et de circonstance des *Essais*, Diderot tente cette fois de modérer l'étude anatomique au nom de la liberté créatrice, mais peut-être également parce qu'il a échoué à théoriser les rapports entre art et anatomie en 1771. Il ne sauve de l'anatomie que « la théorie des muscles³⁹ », qui permet de comprendre le mouvement⁴⁰. Désormais, les remarques anatomiques ne concerneront

que la myologie. Au salon de 1781, à propos du *Martyre de St Etienne* de Lagrenée le jeune, Diderot note que « les muscles y sont trop petits, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas dans leurs grandes masses⁴¹ ». Plus loin, c'est au tour de la *Samaritaine* de Renou, d'être critiquée à l'aide d'un terme anatomique de spécialiste : « Le Christ n'est pas beau ; les muscles mastoïdes forment deux cordes qui ont l'air de soutenir la tête avec effort⁴². »

« En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau »

- 23 Si les raisons pour lesquelles Diderot conclut que « l'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné⁴³ » s'éclairent par l'évolution générale de l'argument anatomique dans les arts, il serait dommageable de laisser de côté la phrase qui suit cette déclaration : « En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau⁴⁴ ». Phrase admirable par ses glissements : de la peinture à la morale, du nuisible au dangereux, de la dissection au voyeurisme. Quittant l'argumentaire esthétique, Diderot laisse entrevoir pourquoi l'écorché hante son imagination. Le « danger » semble moins venir de l'Écorché de Houdon, destiné à l'instruction des artistes, que des cires anatomiques contemplées chez mademoiselle Bihéron, qui s'est spécialisée dans l'anatomie féminine et la démonstration des accouchements. Les pièces rachetées par le Roi à mademoiselle Bihéron en 1786, afin d'en faire la démonstration à la famille Royale⁴⁵, montrent en effet que sur les cent six pièces choisies, vingt-neuf sont consacrées à la procréation⁴⁶. Si aucune de ses pièces ne sont parvenues jusqu'à nous, les planches du traité de William Hunter *The anatomy of the human gravid uterus exhibited in figures*, publié en 1774⁴⁷ peuvent néanmoins donner une idée de ce que furent les cires de mademoiselle Bihéron sur le sujet. En effet, « le despotisme médical força mademoiselle Bihéron à quitter deux fois Paris : elle se rendit à Londres où elle ne trouva pas plus d'encouragement que dans son pays ; toutefois Hunter et Guillaume Hewson son élève l'accueillirent comme elle le méritait et lui ouvrirent leurs bourses. C'est après avoir connu mademoiselle Bihéron que Hunter publia son beau travail sur l'anatomie de l'utérus. Nul doute que la protégée, qui avait fait une étude spéciale de l'utérus et ses annexes dans l'état de gestation, n'ait été le premier maître du protecteur ; car en rapprochant les ouvrages de l'une et de l'autre nous trouvons une analogie parfaite⁴⁸ ». À regarder les planches du traité de Hunter, les propos de Diderot s'éclairent sous un nouveau jour. Outre le réalisme pointilleux dans la figuration de l'écorchement d'une femme enceinte, le sectionnement des jambes accentue la violence de l'image, et il apparaît vraisemblable qu'il soit lui-même marqué par ces cours. Pour quelles raisons alors Diderot agit-il en véritable prosélyte auprès de ses amis, et surtout auprès de ceux qui pourraient faire suivre ces cours à des jeunes filles ? Il conseille ainsi à Catherine II de ne pas hésiter à favoriser les cours d'anatomie au sein du couvent qu'elle a voué à l'éducation des filles :

On a pris dans votre couvent des précautions plus sûres pour fortifier la santé, conserver au caractère son naturel, son innocence et sa gaieté, donner des talents sans gêne, former à l'économie domestique sans avilir, en un mot préparer des mères, des épouses et des citoyennes instruites, honnêtes et utiles. Le seul point, plus ou moins important selon le coup d'œil sous lequel on le considérera, le seul point, dis-je, qu'on ait omis, c'est un petit cours d'anatomie sur des pièces en cire et injectées qui aient la vérité de la nature, sans en offrir le dégoût⁴⁹.

- 24 Son propos pédagogique se teinte, au regard des images de Hunter, d'une certaine cruauté lorsqu'il explique que sa fille a elle-même suivi ce cours, afin, selon propre aveu, de « couper racine à la curiosité » de sa fille⁵⁰ et d'« assoupir son imagination » :

Quand elle a tout su, elle n'a plus rien cherché à savoir. Son imagination s'est assoupie et ses mœurs n'en sont restées que plus pures. [...] C'est ainsi qu'elle a appris ce que c'était que la pudeur, la bienséance, et la nécessité de dérober aux yeux des hommes des parties dont la nudité, dans l'un et l'autre sexe, les aurait réciproquement menés au vice. C'est ainsi qu'elle s'est instruite sur le péril et les suites de l'approche de l'homme. C'est ainsi qu'elle a apprécié la valeur de tous les propos séducteurs qu'on a pu lui tenir. C'est ainsi qu'elle a été préparée au devoir conjugal et à la naissance d'un fils ou d'une fille⁵¹.

- 25 Autant dire que la cire anatomique permet d'écarter sûrement l'idée du plaisir, tout en préparant « au devoir conjugal ». La démonstration est assez trouble pour enchanter Diderot, qui recommande à son ami John Wilkes, en 1771, d'effectuer la même opération pédagogique auprès de sa fille lorsque la demoiselle Bihéron tente de trouver refuge à Londres :

Madlle Bihéron qui vous remettra ce billet extravagant est une souris effarouchée qui sort de son trou et qui va chercher chez vous la sécurité. Cette souris est une souris distinguée dans son espèce. Elle justifiera la considération dont elle jouit ici par une quantité de très beaux ouvrages. Ce sont des pièces anatomiques d'une vérité et d'une exactitude merveilleuses. Je vous prie de l'accueillir et de lui rendre tous les bons offices qui dépendent de vous. Ma fille a fait avec facilité et sans dégoût un cours d'anatomie chez elle. Si vous m'en croyez, vous engagerez Mademoiselle Wilks à prendre quelques unes de ses leçons⁵².

- 26 L'apologie des vertus morales du cours d'anatomie laisse par ailleurs songeur, au regard de certaines pièces réalisées par mademoiselle Bihéron, qui ne sont pas sans mêler, sur un plan certes fantasmagique, cruauté et sexualité. Ainsi, les pièces 76 et 77 représentent le testicule intègre et sectionné, tandis que la pièce 74 figure « une mamelle détachée et ouverte par le mamelon, pour en faire voir le tissu⁵³ ». Diderot feint-il d'ignorer l'ambiguïté attachée à ce type de représentation ? Pour feutré qu'il soit, le fantasme sexuel né de la contemplation de l'anatomie féminine semble bien présent chez Diderot.

- 27 Mais il revient à Sade d'avoir explicité cette dimension ambiguë de la cire anatomique féminine. Avant même son entreprise romanesque, Sade porte une attention particulière aux images anatomiques, qu'il choisit au milieu de toutes les images qui traversent le siècle. Dès son *Voyage d'Italie* qu'il rédige en 1776, il évoque Florence en tant que capitale de la céroplastie :

Le prince forme actuellement un cabinet d'histoire naturelle dont toutes les parties de détail m'ont parues bien remplies. Celle d'anatomie, tout en cire, est belle et complète. On désirerait cependant que le grand-duc l'augmentât du cabinet d'un chirurgien de la ville, nommé Galletti. Cet homme a une collection en terre cuite, colorisée au naturel, de tous les différents accouchements et une jeune fille de neuf mois, en cire, qui se démonte, et sur laquelle on peut faire un cours complet d'anatomie⁵⁴.

- 28 Sous la direction de Felice Fontana (1730-1805), une véritable officine de cires anatomiques s'est établie à Florence : avec la collaboration de Paolo Mascagni (1755-1815) et Clemente Susini (1754-1814), le Reale Museo di Fisica e Storia Naturale (La Specola), qui ouvre ses portes le 22 février 1775⁵⁵, offre au public six salles de cires anatomiques. Les itinéraires de Sade et de Diderot se ressemblent sur ce point : à la Specola ou dans le cabinet de Galletti, Sade s'est penché sur la démonstration des

accouchements, tout comme Diderot a suivi les cours de Mlle Bihéron, spécialisée dans les pièces d'accouchement. Ces cabinets ont manifestement frappé l'imagination de Sade, puisqu'il seront mentionnés dans *Les Cent-vingt journées de Sodome*, près de dix ans plus tard, en 1785, date présumée de la rédaction de l'ouvrage. La cinquante-deuxième passion, qui prend place parmi les cent cinquante « de troisième classe ou criminelles », est mise en scène au sein d'un cabinet de cires anatomiques : « Il reçoit la fille dans un cabinet rempli de cadavres en cire, très bien imités ; ils sont tous percés de différentes manières. Il dit à la fille de choisir, et qu'il va la tuer comme celui des cadavres dont les blessures lui plaisent le mieux⁵⁶. » La vision des cires anatomiques féminine a certainement contribué à renforcer le lien qui, chez lui, unit excitation sexuelle et désir de dissection. Lorsqu'il rédige en 1791 *Justine*, le fantasme anatomique se développe et se lie plus directement à l'érotisme :

– Jamais, dit Rodin, l'anatomie ne sera à son dernier degré de perfection, que l'examen des vaisseaux ne soit fait sur un enfant de quatorze ou quinze ans, expiré d'une mort cruelle ; ce n'est que de cette contraction que nous pouvons obtenir une analyse complète d'une partie aussi intéressante.

– Il en est de même, reprit Rombeau, de la membrane qui assure la virginité ; il faut nécessairement une jeune fille pour cet examen. Qu'observe-t-on dans l'âge de puberté ? Rien ; les menstrues déchirent l'hymen, et toutes les recherches sont inexactes ; ta fille est précisément ce qu'il nous faut ; quoiqu'elle ait quinze ans, elle n'est pas encore réglée ; la manière dont nous en avons joui ne porte aucun tort à cette membrane, et nous la traiterons tout à l'aise. Je suis ravi que tu te sois enfin déterminé.⁵⁷

- 29 Sade ne fait finalement que tirer les conséquences de la logique qui a conduit Diderot à suivre les cours de Mlle Bihéron, et à les faire suivre par sa fille. Chez Diderot aussi, l'érotisme n'est jamais bien loin des réflexions sur l'écorché. Dès ses *Essais*, après avoir analysé de manière très rationnelle l'apprentissage anatomique de l'artiste, Diderot craint « que ce maudit écorché [ne se retrouve] même dans ses figures de femmes⁵⁸ ». Plus loin encore, il déclare : « Je ne puis souffrir qu'on me montre l'écorché sous la peau ; mais on ne peut trop me montrer le nu sous la draperie⁵⁹ ». Le parallélisme invite donc aussi à considérer l'écorché comme un nu d'un nouveau genre. Et s'il demande qu'on le dispense « d'une connaissance perfide⁶⁰ » qu'il veut oublier, les raisons pour lesquelles il court acquérir cette connaissance chez Mlle Bihéron laissent songeur. Ses déclarations dans les *Pensées détachées* montrent en tout cas qu'il a pris la mesure, sur le plan strictement esthétique, du plaisir spéculaire provoqué par la contemplation de l'intérieur. Ce plaisir paradoxal du regard, situé à l'opposé de la fonction idéalisante de l'art : la représentation anatomique, tout en provoquant un « dégoût » de la vérité, « poursuit l'imagination », selon les termes de Stendhal :

« J'ai le diable au corps pour montrer l'écorché à tout le monde. C'est un peintre qui voudrait s'illustrer dans le genre de l'Albane, qui aurait judicieusement commencé par l'étude de l'anatomie, et pour qui, comme objet utile, elle serait devenue tellement agréable, qu'au lieu de peindre un joli sein, voulant enchanter les hommes, il peindrait à découvert et sanglants tous les muscles qui forment la poitrine d'une jolie femme, d'autant plus horrible, dans leur sotte manie, qu'on s'attendrait à une chose plus agréable. Ils procurent un nouveau dégoût pour la vérité des objets qu'ils présentent. On ne ferait que les mépriser s'ils étaient faux, mais ils sont vrais, ils poursuivent l'imagination⁶¹. »

NOTES

1. D. Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, DPV 1, p. 328.
2. R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste*, Paris, Seuil, 2003, p. 233.
3. D. Diderot, *Essais sur la Peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 13-14.
4. D. Diderot, *Héros et Martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995, p. 431.
5. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France...*, La Haye, J. Neaulme, 1747, p. 90-91.
6. J.-F. Gautier Dagoty, *Observations sur la peinture...*, Paris, Delaguerre, 1753, p. 187.
7. *Ibid.*, p. 70.
8. *Enc.*, IV, p. 493b.
9. D. Diderot, *Essais sur la Peinture...*, *op.cit.*, p. 251.
10. D. Diderot, *Essais sur la Peinture...*, *op.cit.*, p. 18.
11. *Ibid.*, p. 13-14.
12. *Ibid.*, p. 65.
13. *Ibid.*, p. 220.
14. *Ibid.*, p. 17.
15. *Ibid.*, p. 11.
16. C'est à lui qu'on doit très long article ANATOMIE, paru au tome I de l'*Encyclopédie*, qui contient un plaidoyer en faveur de l'utilité de la dissection, voire de la vivisection.
17. R. Trousson, *Denis Diderot*, Paris, Tallandier, 2005, p. 61.
18. G. Boulinier, « Une femme anatomiste au siècle des Lumières : Marie-Marguerite Bihéron (1719-1795) », *Histoire des sciences médicales*, 2001, n°4, p. 411-423.
19. Lew, vol. 10, p. 613-614.
20. M.-M. Bihéron, *Anatomie artificielle*, Paris, P.A. Le Prieur, 1761, 4 p.
21. L. Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets...*, Londres, Adamson, 1784, t. 1, p. 291.
22. *Histoire de l'Académie Royale des Sciences...*, Paris, Impr. Royale, 1765, p. 94.
23. Gauthier de Simpré, *Voyage en France de M. le Cte de Falckenstein*, Paris, Cailleau, 1778, p. 183-184.
24. L.-S. Mercier, *Tableau de Paris V-VII*, Amsterdam, [s.n.], 1783, t. 7, p. 123.
25. D. Diderot, *Correspondance*, Paris, éd. de Minuit, 1964, t. 11, p. 210.
26. *Ibid.*
27. D. Diderot, *Héros et Martyrs*, *op.cit.*, p. 238.
28. D. Diderot, *Correspondance*, *op.cit.*, t. 11, p. 71.
29. *Ibid.*, p. 74-77.
30. *Ibid.*, p. 77.
31. Lew, vol. 10, p. 770-771.
32. M.-E. Falconet, *Œuvres complètes*, Paris, Dentu, 1808, t.3, p. 129-130.
33. D. Diderot, *Correspondance*, *op.cit.*, t. 12, p. 244.
34. M.-E. Falconet, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t.3, p. 187-188. Lettre de Diderot à Falconet, 6 décembre 1773.
35. D. Diderot, *Héros et Martyrs*, *op. cit.*, p. 432-434.
36. *Ibid.*, p. 383
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*, p. 431.
39. *Ibid.*, p. 402.
40. *Ibid.*, p. 419.
41. *Ibid.*, p. 313.

42. *Ibid.*, p. 321.
43. *Ibid.*, p. 431.
44. *Ibid.*
45. Académie de Médecine, « Rapport sur le cabinet de la citoyenne Bihéron – fait à l'Académie de médecine le 22 janvier 1793 », SRM C195, dossier 4, pièce n° 3.
46. Académie de Médecine, « État des pièces d'anatomie artificielles qui composent le cabinet de Mlle Bihéron, dressé par Vicq d'Azyr », SRM C195, dossier 4, pièce n° 2. Pièces 48 à 77.
47. William Hunter, *The anatomy of the human gravid uterus exhibited in figures*, Birmingham, J. Baskerville, 1774.
48. A. Delacoux, *Biographie des sages-femmes célèbres...*, Paris, Trinquart, 1834, p. 35.
49. Lew, vol. 10, p. 612-613.
50. Voir sur ce point M. Leca-Tsiomis, « Une anecdote familiale de Diderot », in *Cahiers Voltaire*, 4, 2005, p. 202-206
51. *Ibid.*, p. 613.
52. D. Diderot, *Correspondance*, op.cit., t. 11, p. 210-211.
53. Académie de Médecine, « État des pièces d'anatomie artificielles qui composent le cabinet de Mlle Bihéron, dressé par Vicq d'Azyr », SRM C195, dossier 4, pièce n° 2.
54. D.A.F. de Sade, *Œuvres complètes*, Paris, Tête de Feuilles, t. 16, 1973, p. 147-148.
55. M. Lemire, *Artistes et mortels*, Paris, Chabaud, 1990, p. 50.
56. D.A.F. de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 391.
57. D.A.F. de Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966, p. 144.
58. *Essais sur la Peinture...*, op.cit., p. 14.
59. *Ibid.*, p. 64.
60. *Ibid.*
61. Stendhal, *Œuvres intimes, I*, Paris, Gallimard, 1981, p. 303 (29 mars 1805).

RÉSUMÉS

La position de Diderot au sujet des connaissances anatomiques nécessaires à l'artiste est un élément révélateur de la manière dont Diderot utilise la polémique pour marquer ses débuts de commentateur des Salons de peinture. Mais l'auteur de l'*Essai sur le mérite et la vertu*, qui demande la réalisation d'une anatomie de l'âme humaine, et qui va lui-même suivre des cours d'anatomie chez Mlle Bihéron, célèbre céroplasticienne qu'il protège, a une relation en définitive très complexe face au sujet. De nombreux éléments contextuels viennent éclairer sous un double jour, rationnel et fantasmagorique, les raisons pour lesquelles Diderot déclare qu'il est à craindre que « l'écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ».

The obsession with the “underneath”: Diderot and anatomical images

Diderot's attitude to the anatomical knowledge needed by the artists helps to reveal the way he used controversy to launch his career as a commentator of art exhibitions. But the translator of Shaftesbury – who called for an anatomy of the human soul and followed the anatomy classes given by his protégé the famous wax-modeller Mlle Bihéron – had a complex attitude to the subject. Many contextual elements bring out the rational and fantasmagorical reasons why Diderot expressed his fear that the flayed anatomical model should stick permanently in the imagination.

AUTEUR

MORWENA JOLY

Centre de Recherche et Restauration des Musées de France