



HAL
open science

Sade et les Vénus anatomiques

Leila Chevalley

► **To cite this version:**

Leila Chevalley. Sade et les Vénus anatomiques. Lumières, 2023, N° 41 (1), pp.107-123.
10.3917/lumi.041.0107 . hal-04763389

HAL Id: hal-04763389

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-04763389v1>

Submitted on 24 Nov 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

VARIA

SADE ET LES VÉNUS ANATOMIQUES

Sade and the anatomical venuses

Leila Chevalley

Université Sorbonne Nouvelle, EA 174 « Formes et idées de la Renaissance aux Lumières »

RÉSUMÉ. Les premiers modèles de cires anatomiques en grandeur naturelle, aux cheveux réels, aux sourcils, aux cils et au pubis composés de poils humains, aux yeux en verre soufflé, ont commencé à être créés au début du XVIII^e siècle. Sade n'échappe pas à l'attrait de ces cires moulées sur des cadavres, dont le réalisme trouble autant Diderot que Grimm. Cet article, qui rappelle succinctement l'histoire des Vénus anatomiques et le contexte de leur création, montre comment le regard que porte Sade à l'art de la céroplastie anatomico-médicale, et en premier chef à l'art de Zumbo, éclaire le travail de reconstitution des corps féminins dans le corpus pornographique. L'« artiste-philosophe », qui entre en concurrence avec la nature, revisite l'anatomie dans la forge de son imagination, pour inventer sur le vif un corps monstrueux, rendu à une beauté qu'interdisaient les organes du féminin.

MOTS-CLÉS. Sade, Lumières, femmes, féminin, genre, corps, Vénus anatomiques, Zumbo.

ABSTRACT. *The first life-size anatomical wax models, with real hair, eyebrows, eyelashes and pubis composed of human hair, with blown glass eyes, began to be created at the beginning of the 18th century. Sade has been affected by the attraction of these waxes molded on corpses, whose realism troubles Diderot as much as Grimm. This article, which succinctly recalls the history of the anatomical Venuses and the context of their creation, shows how Sade's view of the art of anatomical ceroplasty, and primarily the art of Zumbo, sheds light on the work of reconstitution of female bodies in the pornographic corpus. The "artist-philosopher", who enters into competition with nature, revisits anatomy in the forge of his imagination, to invent on the spot a monstrous body, restored to a beauty that the organs of the feminine forbade.*

KEYWORDS: *Sade, Enlightenment, women, feminine, gender, body, anatomical Venus, Zumbo.*

Durant son voyage en Hollande, Sade visite le cabinet d'histoire naturelle du prince Charles à Bruxelles et celui du prince d'Orange¹. L'histoire naturelle comporte trois champs au XVIII^e siècle : le coquillier, la collection d'animaux exotiques naturalisés et le Cabinet d'anatomie. Le Cabinet d'anatomie est partie prenante des Cabinets privés de « curiosités » issus de l'engouement pour un genre nouveau de collections reflétant les « lumières du savoir » ; ceux-ci appartiennent généralement à de grands seigneurs. Parmi les plus connus, le Cabinet du duc d'Orléans, au Palais-Royal, regroupait des cires anatomiques, œuvre du chirurgien Pinson. Les Vénus anatomiques ressortent de ces modèles en cire, en grandeur naturelle, provenant manifestement du moulage direct des cadavres anatomisés. Elles répondent au genre de l'anatomie artificielle, par opposition à celui de l'anatomie naturelle (dont les *Écorchés* de Fragonard proposent un parfait exemple) :

La première était constituée de sculptures en cire, moulées et travaillées directement à partir du modèle, reconstructions de ce qu'on voyait sur la table de dissection ; la seconde consistait en la préparation de cadavres entiers ou de pièces partielles, souvent injectées de cire colorée, conservés au moyen de techniques spécifiques et séchés. Les deux méthodes coexistaient parfois dans une même préparation².

Les premiers modèles de cires anatomiques en grandeur naturelle, aux cheveux réels, aux sourcils, aux cils et au pubis composés de poils humains, aux yeux en verre soufflé, ont commencé à être créés au début du XVIII^e siècle. La Specola, à Florence, disposait de son atelier de fabrication de modèles en cire dont l'enjeu était de permettre une étude de l'anatomie humaine dégagée des contingences de la mort.

Ces Vénus anatomisées trouvent leur origine dans les premières traditions de cire, qui résultent d'anciennes pratiques religieuses versées dans les offrandes votives aux dieux (offrandes prenant la forme de parties tronquées du corps), puis dans celle des ex-voto, des reliques et des effigies de cire qui se multiplient pendant la contre-réforme³. Leur multiplication, dans le courant du XVI^e siècle, répond alors à un mouvement de fétichisation catholique du corps organique en réaction

-
1. *Voyage de Hollande en forme des lettres* (1769) [in] *Œuvres complètes du marquis de Sade*, édition établie par Gilbert Lely. Édition définitive. À Paris, Éditions tête de Feuilles, 1973, 16 volumes, t. 15.
 2. Michel Lemire, *Artistes et mortels*, Paris, R. Chabaud, 1990, p. 10.
 3. Voir à ce propos l'ouvrage de Joanna Ebenstein : *The anatomical Venus. Morbid Anatomy Museum*, Thames & Hudson Ltd, 2016.

aux accusations luthériennes, et dans l'idée de réaffirmer le culte des saints et de la Vierge ainsi que l'importance des reliques sacrées. Leur forme la plus spectaculaire est celle du *corpus sanctus*: un corps de cire servant de reliquaire pour contenir la dépouille mortelle du saint. L'exemple le plus connu est celui de Sainte Victoria, exposée à l'église Santa Maria Della Vittoria à Rome, au pays du catholicisme et de la contre-réforme, et dont Sade compose une étrange description dans son récit de voyage, l'auteur paraissant avoir été dupé par le réalisme de la cire⁴.

Bien avant la Vénus démontable de Clemente Susini, qui date de la fin du XVIII^e siècle [fig. 1 et 2, page suivante] de petites figurines féminines⁵ en bois, en terre cuite, en ivoire ou en cire, de la taille d'une main, permettaient, au moyen de rabats de papier, de déplacer et de retirer les divers organes du corps afin d'en mettre à nu les différentes couches comme lors d'une dissection. Ces jouets énigmatiques et séduisants peuvent avoir été des outils pour enseigner l'accouchement aux femmes enceintes ou aux sage-femmes. Sade apprécie ceux du chirurgien Galletti dans son *Voyage d'Italie*:

Le prince forme actuellement un cabinet d'histoire naturelle dont toutes les parties de détail m'ont paru bien remplies. Celle d'anatomie, toute 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, colorée 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'anatomie; morceaux tous achevés et qu'il céderait volontiers à son maître⁶.

De telles figurines, qui trouvent certainement leurs modèles dans les statues de la Mater Gravidia ou de Notre Dame de l'Attente, étaient généralement allongées sur un lit, la tête reposant sur un oreiller: un minuscule fœtus nichait dans l'utérus, parfois rattaché au corps par un

4. « Le corps entier de Sainte Victoire se voit sous l'autel de saint Joseph. La sainte est conservée en entier. Elle est vêtue richement, couchée de son long, la tête sur des carreaux qu'elle soutient de sa main gauche. Toute la tête et le col sont très bien conservés. La peau est presque noire, la bouche est serrée, le nez très bien formé, mais plus d'yeux. Ce corps est en vénération », *Voyage d'Italie; quand le marquis devient Sade*, M. Delon (éd.), Paris, Flammarion, 2019, p. 123.

5. Les figurines masculines étaient moins répandues.

6. *Voyage d'Italie*, éd. citée, p. 93.



Fig. 1. et 2. Clemente Susini, *Venerina* (« petite Vénus »), 1782, Galerie du Musée du Pazzo Poggi, Bologne.

Courtesy of Alma Mater Studiorum University of Bologna – Sistema Museale di Ateneo | Museo di Palazzo Poggi | Ph. Fulvio Simoni.

fil de soie rouge – qui n'est pas sans faire penser au fil de soie rouge qui sert à coudre le vagin et l'anus de Justine ou de Mme de Mistival⁷.

Les cires anatomiques de Marie-Catherine Bihéron, laquelle a suivi pendant près de quarante ans des cours de dissection dans les amphithéâtres, marquent tout particulièrement l'imaginaire du siècle.

7. Justine est « rétrécie » à la demande de Saint-Florent par l'un de ses mignons, La Rose : avec un « fil ciré », « le monstre » coud successivement « l'entrée du temple de l'Amour » et « l'autel de Sodome » (*Justine ou les Malheurs de la vertu*, Œuvres, M. Delon (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1998, vol. 2, p. 378). À l'aide d' « une grande aiguille où tient un gros fil rouge ciré », Eugénie, quant à elle, coud le sexe de sa mère, Mme de Mistival, « afin qu'[elle] ne [lui] [donne] plus ni frères ni sœurs » (*La Philosophie dans le boudoir*, Œuvres, éd. citée, vol. 3, p. 175). Nous utilisons les abréviations suivantes pour le renvoi aux œuvres de Sade dans cette édition en 3 vol. : *PdB* pour *La Philosophie dans le boudoir*, *CVJS* pour *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*, *J* pour *Justine ou les Malheurs de la vertu*, *NJ* pour *La Nouvelle Justine*, *HDJ* pour *Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice*.

Louis-Sébastien Mercier évoque ses squelettes imités « si parfaitement qu'on croit en voir de véritables. Les muscles, les nerfs sont rendus avec une vérité frappante⁸ ». Grimm s'étonne de la perfection de détails de pièces anatomiques, mi-naturelles, mi-artificielles, auxquels ne manquent que la puanteur : les anatomies artificielles de Mlle Bihéron (des corps de cire entiers, composés de toutes leurs parties internes et externes) « n'ont aucune odeur », « sont incorruptibles et *d'une vérité surprenante*⁹ ». Les Vénus de cire reproduisent jusqu'à l'illusion l'aspect « vivant » de la chair, d'une vie calquée sur la mort, dépassant la simple imitation de la nature. Michel Lemire décrit ainsi la célèbre *Vénus de Médicis* en cire de Ferrini-Susini (1782) :

Cette statue féminine, dénudée, en grandeur naturelle (1,64 mètre), repose langoureusement allongée sur le dos, sur un lit couvert d'un drap de soie, la tête légèrement renversée, soutenue par un oreiller. Toute la face antérieure du tronc s'ouvre, révélant les *secrets anatomiques* du corps humain. En soulevant le couvercle de chair, apparaissent d'abord : dans la moitié gauche, la masse glandulaire du sein, les muscles, grand pectoral, oblique externe et droit abdominal ; dans la moitié droite, la cage thoracique, le poumon, l'artère mammaire interne sous-jacente, ainsi que le muscle transverse de l'abdomen et l'artère épigastrique. Puis on découvre successivement : le cœur, le diaphragme, l'estomac, les intestins, le foie, le pancréas, l'appareil uro-génital, l'aorte, la veine cave inférieure, etc. Certaines pièces comportent même des volets dévoilant la cavité des organes correspondants : cœur, estomac, jusqu'à l'utérus gravide, découvrant un fœtus âgé d'environ trois mois, amovible lui aussi¹⁰.

Les Vénus anatomiques semblent confirmer l'hypothèse sadienne de la beauté saisie dans la souffrance et ne peuvent qu'avoir frappé l'imaginaire de Sade. Armelle Saint-Martin, qui propose une importante étude déchiffrant l'intertexte médical à l'œuvre dans le corpus pornographique sadien¹¹, n'évoque pourtant pas l'intérêt certain de Sade pour les cires anatomiques. Or celles-ci parcourent le corpus pornographique¹². Le

8. *Tableau de Paris*, t. VIII, p. 123.

9. Cité par Michel Lemire, ouvr. cité, p. 80. Nous soulignons.

10. *Ibid.*, p. 61-62.

11. L'ouvrage montre combien Sade apparaît comme un témoin majeur des connaissances médicales de son temps, en se penchant sur la question de l'incorporation et de la déformation des connaissances médicales et de leur spectacularisation dans le jeu de la mise à mort. Voir Armelle Saint-Martin, *De la médecine chez Sade. Disséquer la vie, narrer la mort*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2010.

12. Outre *Justine ou les Malheurs de la vertu*, *La Nouvelle Justine*, ou *l'Histoire de Juliette*, le supplice 52 des *Cent Vingt Journées de Sodome* invite dans un cabinet des « cadavres en cire, très bien imités » (CVJS, p. 333).

lecteur découvre dans le caveau de Roland l'effigie en cire d'une femme dont la description appelle l'image de *La Vénus de Médicis* de Ferrini-Susini, ou celle de *La Venerina* de Clemente Susini¹³, ouvertement inspirée de la *Vénus de Médicis* dont nombre de victimes semblent être la réplique :

Représentez-vous, madame, un caveau rond, de vingt-cinq pieds de diamètre, dont les murs tapissés de noir n'étaient décorés que des plus lubriques objets, des squelettes de toute sorte de tailles, des ossements en sautoir, des têtes de morts, des faisceaux de verges et de fouets, des sabres, des poignards, des pistolets : telles étaient les horreurs qu'on voyait sur les murs qu'éclairait une lampe à trois mèches, suspendue à l'un des coins de la voûte ; du cintre partait une longue corde qui tombait à huit ou dix pieds de terre au milieu de ce cachot, et qui, comme vous allez bientôt le voir, n'était là que pour servir à d'affreuses expéditions : à droite était un cercueil qu'entrouvrirait le spectre de la mort armé d'une faux menaçante ; un prie-Dieu était à côté ; on voyait un crucifix au-dessus, placé entre deux cierges noirs ; à gauche l'effigie en cire d'une femme nue, si naturelle que j'en fus longtemps la dupe ; elle était attachée à une croix, elle y était posée sur la poitrine, de façon qu'on voyait amplement toutes ses parties postérieures, mais cruellement molestées ; le sang paraissait sortir de plusieurs plaies, et couler le long de ses cuisses ; elle avait les plus beaux cheveux du monde, sa belle tête était tournée vers nous, et semblait implorer sa grâce : on distinguait toutes les contorsions de la douleur imprimées sur son beau visage, et jusqu'aux larmes qui l'inondaient : à l'aspect de cette terrible image, je pensais perdre une seconde fois mes forces ; le fond du caveau était occupé par un vaste canapé noir, duquel se développaient aux regards toutes les atrocités de ce lugubre lieu¹⁴.

Le lexique de l'illusion (« j'en fus longtemps la dupe », « cette terrible image », les modalisateurs « paraissait », « semblait ») fait ressortir ce qu'il y a de bizarre dans ces poupées conçues pour l'étude, mais dont la séduction amplifiée par l'illusion du vrai problématise l'approche médicale et la fait glisser vers le terrain troublant de l'érotisme sadien. Dans une stimulante approche de l'imaginaire de la statue et du mythe de Pygmalion, Aurélia Gaillard relève ainsi une fascination débordant le seul domaine médical ou scientifique et touchant « des pulsions

13. Que Sade n'a pu connaître : *La Venerina* date de la fin du siècle. Une femme décédée d'une malformation cardiaque aurait servi de modèle à la Vénus anatomique de Clemente Susini dont l'utérus enferme un fœtus, comme c'est généralement le cas des cires anatomiques moulées sur un corps féminin, quoique ce dernier ne présente aucun signe extérieur de grossesse.

14. *J*, p. 327. Nous soulignons. À l'effigie de cire est substitué le cadavre d'une femme réelle dans *La Nouvelle Justine*, dans une surenchère spectaculaire (*NJ*, p. 1015-1016).

morbides » : « ce devenir *hyperréaliste* de la statuaire des Lumières énonçait [...] le goût pour l'horreur, le mécanisme dynamique de l'horreur et de l'attrait, la possibilité pour toute statue d'évoquer la perte et la mort » – ou encore « la coïncidence du sexe et de la mort (béance du sexe et dissection) comme enjeu profond de l'art¹⁵ ».

Lors de son périple italien, Sade s'est retrouvé immergé dans ce mouvement insufflé par le Pape Benoît XIV et, après lui, par le Grand-Duc de Toscane, futur Léopold II ; tous deux imprégnés des idées des Lumières, ils ont travaillé à un déplacement des pratiques du catholicisme, jugées superstitieuses, et, dans l'idée de créer une société rationnelle, ils ont encouragé les travaux anatomiques susceptibles de diffuser auprès des artistes, des médecins et du grand public une connaissance éclairée du corps humain et de ses composantes *divinement* rationnelles. Ces travaux anatomiques ont été le lieu d'un réinvestissement des méthodes développées par les premiers sculpteurs de cire préalablement confinés dans le champ du sacré. Au musée de La Specola de Florence, qui ouvre en août 1775¹⁶, Sade tombe en admiration devant deux des *teatrini* de l'un des premiers artistes anatomistes-ciriers. Précisément issu de la longue tradition religieuse des ex-voto d'église, l'abbé syracusain Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) est réputé pour sa série de tableaux *memento mori*, composée pour son mécène le Grand-Duc de Toscane, qui associe l'art de la cire et la rigueur scientifique de l'étude des cadavres, ainsi que pour sa collaboration avec le chirurgien français Guillaume Desnoues. Zumbo est considéré comme le précurseur de la céroplastie anatomo-médicale et l'initiateur de l'École française de céroplastie, comme de l'École italienne, en raison de ses préparations anatomiques qu'il a été le premier à modeler avec des cires de couleurs variées susceptibles de rendre compte des différentes particularités de la dissection, travaillant au départ par surmodelage sur de vrais crânes. L'*Encyclopédie* reproduit l'une de ses fameuses têtes en cire, présentée en 1701 à l'Académie des Sciences, dans les planches

15. Aurélia Gaillard, *Le corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 108.

16. Le Musée d'Histoire naturelle ouvre le 22 février 1775 sous le nom de « *Reale Museo di Fisica e Storia Naturale* ». Sade y découvre les premières préparations en cire du musée au nombre de six, présentant la musculature humaine, des viscères, pratiquement toute l'ostéologie, des détails de l'anatomie de l'œil, de l'appareil nasal, de l'oreille ou du cœur, et trois modèles grandeur nature : l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus de Médicis* et un Écorché exécuté d'après le traité d'Albinus (voir Michel Lemire, ouvr. cité).

consacrées au cerveau. Ses tableaux, hantés par le souvenir halluciné de la peste et de la syphilis, sont axés sur les étapes de décomposition du corps humain. Le récit de voyage sadien, qui se présente comme une retouche critique de la *Description historique et critique de l'Italie* de l'abbé Jérôme Richard (1766)¹⁷, en revisite la description des œuvres de Zumbo¹⁸, et notamment du célèbre groupe de *La Peste*, composé à Naples, en 1691, et inspiré de tableaux exécutés en 1656 par divers artistes comme ex-voto pour la fin de la grande épidémie qui ravagea la ville cette année-là¹⁹. Si le dégoût exprimé par l'abbé s'estompe chez Sade, l'impression de vérité est commune aux deux auteurs :

Dans une de ces armoires, on voit un sépulcre rempli d'une infinité de cadavres, dans chacun desquels on peut observer les différentes gradations de la dissolution, depuis le cadavre du jour jusqu'à celui que les vers ont totalement dévoré. Cette idée bizarre est l'ouvrage d'un Sicilien nommé Zummo. Tout est exécuté en cire et coloré au naturel. L'impression est si forte que les sens paraissent s'avertir mutuellement. On porte naturellement la main au nez sans s'en apercevoir, en considérant cet horrible détail qu'il est difficile d'examiner sans être rappelé aux sinistres idées de la destruction. Près de cette armoire en est une dans le même genre, représentant un sépulcre de pestiférés, où les mêmes gradations de dissolution s'observent à peu près. On y remarque surtout un malheureux, nu, apportant un cadavre qu'il jette avec les autres et qui, suffoqué lui-même par l'odeur et le spectacle, tombe à la renverse et meurt. Ce groupe est d'une vérité effrayante²⁰.

Juliette visite elle aussi « la superbe galerie du grand-duc²¹ » dès le lendemain de son arrivée à Florence, mais les accommodements du récit de voyage avec les convenances s'effacent au profit du spectaculaire :

17. Sade s'inscrit dans la lignée de Diderot (et avec lui des philosophes), qui présente l'abbé, sectateur du catholicisme, comme un « sot » dans son *Salon de 1767* (Paris, Hermann, 1990, p. 328).

18. Voir l'article d'Elena Taddia, « Une teste de cire anatomique », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], Articles et études, 2016, consulté le 26 mars 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/crcv.13864>.

19. Michel Lemire cite par exemple la toile de Micco Spadaro (Domenico Gargiulo) exposée à la Chartreuse de San Martino, *Largo Mercatello a Napoli durante la peste del 1656 (Artistes et mortels)*, ouvr. cité, p. 28-29).

20. *Voyage d'Italie*, éd. citée, p. 96-97. L'abbé Richard notait, quant à lui : « Un Sicilien nommé Zummo, très-industrieux, vivant sur la fin du xvii^e siècle, a représenté en cire un sépulcre plein de différents cadavres, dans toutes les situations où ils peuvent être depuis l'instant de la mort jusqu'à leur dissolution totale : cet objet affreux et dégoûtant est rendu avec tant de vérité qu'il semble voir fourmiller les vers dans quelques-uns » (cité par M. Delon, *Voyage d'Italie, ibid.*).

21. *HDJ*, p. 728.

On porte, sans le vouloir, la main au nez ; ma cruelle imagination s'amusa de ce spectacle ; à combien d'êtres, ma méchanceté a-t-elle fait éprouver ces affreuses gradations... Poursuivons : la nature me porta, sans doute, à ces crimes, puisqu'elle me délecte encore, seulement à leur souvenir²².

Ce qui frappe Sade, et après lui son personnage de papier, est cette capacité de l'artiste-céropasticien à créer un tableau « d'une vérité effrayante », dont la mimesis atteint un tel degré de perfection que l'observation (« on peut observer », « On remarque ») se mue en expérience sensible : Sade, « infecté », porte la main au nez devant ce spectacle des chairs en putréfaction, à l'image de Justine que Roland vient de plonger au fond d'un caveau où elle découvre « des monceaux de corps morts [...] et dont l'odeur [l']infectait déjà²³ » – à l'image, aussi, du « malheureux » de Zumbo, qui « meurt », « suffoqué lui-même par l'odeur et le spectacle ». Ce n'est plus la peste qui est cause d'une mort soudaine, mais l'absolue vérité du spectacle, cette même vérité que cherche à atteindre l'« artiste-philosophe » dont le modèle est l'artiste anatomiste-cirier.

L'art du céropasticien permet en effet de dépasser l'expérience théâtrale traditionnelle : il donne à voir le visible et l'invisible, la scène et ses coulisses, la fiction et les mécanismes qui en régissent l'opération. Chez Zumbo : le corps mort et la vie de cette mort agissant sur les corps, le corps mort et pourtant toujours la vie, le corps à la fois mourant, mort, et en décomposition. Un « théâtre de la mort », en somme, entre inanimation et réanimation figurative, en parfait accord avec la pensée matérialiste d'une nature destructrice-créatrice en laquelle « rien ne meurt », « rien ne se détruit », « rien ne se perd [...] si toutes les parties décomposées d'un corps quelconque n'attendent que la dissolution, pour reparaitre aussitôt sous des formes nouvelles²⁴ ».

Comme le note Mladen Kozul, le corps sadien est l'objet d'une double réduction : les effets de grossissement, « œuvres d'un metteur en scène qui participe à leur théâtralisation », contribuent à une première

22. *Ibid.*, p. 730.

23. *J*, p. 341.

24. Propos de Rodin (*J*, p. 220). Le motif d'une matière en perpétuelle refonte est l'un des plus topiques du matérialisme athée des Lumières. Chez Sade, la nature ayant même besoin de destructions, le meurtre défendu par de nombreux libertins trouve sa justification naturelle. Jean Deprun a mis au jour la source philosophique de ce qu'il nomme « l'isolisme agressif » sadien (voir Jean Deprun, « Sade et la philosophie biologique de son temps », *De Descartes au Romantisme*, Paris, Vrin, 1987, p. 196).

fragmentation du corps, avant que celui-ci ne soit mis en morceaux par les libertins, « exhibant leurs détails anatomiques²⁵ ». Modelés, découpés, manipulés, les corps des victimes sadiennes forment la matière première d'un écrivain-céroplasticien qui façonne la chair de fiction comme l'artiste anatomiste-cirier la cire. L'écrivain-céroplasticien paraît avoir saisi à la lettre la légende de l'artiste assassin, l'appliquant au domaine des sciences. Le chirurgien Rodin, qui aspire à perfectionner l'art de l'anatomie en s'employant, avec son acolyte Rombeau, à la vivisection d'un enfant de quatorze ou quinze ans, songe en effet à la légende de Michel-Ange, artiste assassin²⁶ qui aurait crucifié et poignardé un modèle pour peindre l'agonie du Christ d'après nature : au même titre que l'artiste qui se situe au-dessus des lois communes, l'anatomiste doit être en mesure de varier les expériences sur le vif afin de faire progresser la science²⁷. Sade, qui a pu observer l'œuvre de Michel-Ange au couvent des chartreux à Naples, s'est montré moins enthousiaste que sa créature de papier, déçu de ne parvenir à lire sur le visage de la sculpture « ces instants précieux de vérité qu'on ne peut trouver que là [sur la nature même] » :

Reste à savoir s'il [Michel-Ange] l'a vraiment crucifié [...]. Peut-être eût-il bien fait de le faire pour atteindre la perfection, mais le morceau n'y est pas et je ne crois pas conséquemment qu'il l'ait fait, parce que Michel-Ange, comme un autre, avait des préjugés, et le préjugé fut et sera toujours l'écueil du vrai talent²⁸.

25. Voir Mladen Kozul, *Le corps dans le monde*, Paris, Éditions Peeters, 2005, p. 27.

26. Voir, à ce propos, l'article de Michel Delon, « Souffrance et beauté. La légende de Michel-Ange assassin » (P. Vecchi, B. Soubeyran, A. Sfragarò, C. Pellandra, N. Minerva, M.-J. Latil, C. Imbroscio, C. Biondi (dir.), *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises* : mélanges offerts à Corrado Rosso, Genève, Droz, 1995, p. 77-87).

27. *J*, p. 217-218. Voir aussi *NJ*, p. 555-556. La question de l'anatomie court tout au long des ouvrages du corpus ésotérique : les dissertations de *La Philosophie dans le boudoir* relèvent de la leçon d'anatomie ; la figure du chirurgien anatomiste est présente dans la geste de Justine comme dans celle de sa sœur Juliette. Sade y récupère le nom du docteur Iberti (qu'il a rencontré en Italie) pour former un personnage de papier versé dans les expérimentations médicales sur les pauvres (*HDJ*, p. 833).

28. *Voyage d'Italie*, éd. citée, p. 207. Dans *La Nouvelle Justine*, à l'exemple de Michel-Ange vient s'ajouter celui du Guide qui aurait peint sa Madeleine en pleurs à partir d'un modèle préalablement flagellé : « Tous les artistes ont pensé de même : quand Michel-Ange voulut rendre un Christ au naturel, se fit-il un cas de conscience de crucifier un jeune homme et de le copier dans les angoisses ? La sublime Madeleine en pleurs, du Guide, fut prise sur une belle fille que les élèves de ce grand homme avaient flagellée à outrance ; tout le monde sait qu'elle en mourut. » (*NJ*, p. 555). Michel Delon note que Sade a synthétisé les deux anecdotes dans « Eugénie de Franval » : Mme de Franval y est comparée à « ces belles vierges que peignit Michel-Ange au sein de la douleur » (« Eugénie de Franval », *Les Crimes*

Seul un « artiste-philosophe²⁹ », dépouillé de tout préjugé, ayant franchi les limites du bien et du mal, est, selon Sade, en mesure de peindre sur le vif la chair soumise aux injonctions de la douleur et de capter ainsi la beauté dans la souffrance. Caroline Warman, qui pose la notion de « matérialisme sensualiste » pour observer le postulat sensualiste auquel se conforme Sade, explore le contenu matérialiste de la narration sadienne qui puise dans cette idée d'une matière en perpétuel mouvement et dont la vie et la mort offrent des états différents³⁰. Les libertins sadiens sont précisément ces « artistes-philosophes » entrés dans une féroce rivalité avec une nature qui, dans le contexte postcartésien du matérialisme athée des Lumières, en appelle à la dissolution des formes pour recomposer, à partir d'un matériau épars, des formes nouvelles. La monstruosité morale, que piste le regard anthropologue de Justine, est la forge où l'imagination, que Clément compare à un miroir³¹, modifie le réel : dans la forge du monstre, le miroir déforme le beau pour fabriquer « les choses les plus bizarres », « les plus viles et les plus affreuses³² » – toutes choses susceptibles de susciter une sensation voluptueuse résultant d'un choc : Vénus, anatomisée, y perd les attributs classiques de sa féminité et les attributs d'une féminité classique ; rendues mobiles, instables, spectaculaires, ses formes, devenues monstrueuses, provoquent un choc sensible et accomplissent, à leur manière, le travail du théâtre³³, puisqu'elles montrent ce qui existe dans le réel, ce qui est

de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques, précédé de *Idée sur les romans*, M. Delon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 305).

29. *Voyage d'Italie*, éd. citée, p. 206.

30. Voir Caroline Warman, *Sade: from materialisme to pornography*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2002.

31. Clément, qui reprend la définition de Condillac dans le *Traité des sensations*, soutient que l'imagination recompose une image du réel préalablement filtrée par « l'organe des sens », à la manière d'un miroir déformant, et cette réception-crédation de l'image produit elle-même un choc à partir duquel naissent les pensées. En clair, l'imagination, attribut du seul libertin, a le pouvoir de modifier la réalité et de procurer une jouissance que la nature seule ne peut offrir (*J*, p. 262).

32. *J*, p. 262.

33. Le poids de l'imaginaire théâtral dans le corpus sadien, la prégnance du sens de la vue qui s'appuie sur des objets précis, comme la fenêtre (délimitant l'espace de la victime et celui, protégé, du libertin), ou qui transparait dans le travail de l'hypotypose, de l'ekphrasis ou du tableau, au sein de la narration, appartiennent aux *topoi* de la critique sadienne. Emmanuelle Sauvage s'est penchée sur la question du tableau dans une lecture patiente des *Cent Vingt Journées* et des trois *Justine* (Emmanuelle Sauvage, *L'œil de Sade, lecture des tableaux dans Les 120 journées et les 3 Justine*, Paris, Honoré Champion, 2007). Voir encore Annie Le Brun (dir.), *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris Art Center, 1989.

vrai, mais que l'on ne peut voir, ce qui se passe sous la peau, sous les muscles, entre les organes, mais encore tout ce que des « parties » de vie détachées du corps et refondues sont capables d'engendrer : les variations organiques produites donnent lieu à un nouvel objet, supérieurement intéressant³⁴.

La description des *teatrini* de Zumbo observés par Juliette, sur les pas de Sade dans « la superbe galerie du grand-duc » à Florence, est encadrée par celle des deux Vénus, la *Vénus* du Titien et « la fameuse *Vénus Médicis* », qui s'imposent comme les deux modèles du Beau féminin pour les belles victimes sadiennes. La *Vénus* du Titien est « une belle blonde, les plus beaux yeux qu'on puisse voir³⁵ ». Sbrigani note la ressemblance entre cette Vénus et Raimonde. Ces ressemblances, qui répondent à une topique pornographique³⁶, sont généralement funestes³⁷. Les victimes sadiennes sont autant de Vénus appelées à être revisitées dans la forge de l'artiste assassin. Chacune de celles que rencontre Justine fait l'objet d'une ekphrasis qui fait tomber le regard du haut vers le bas, Sade se plaisant à les déshabiller progressivement pour capter l'attention de son lecteur pornographe avant de pousser plus avant l'inspection en fouillant les organes de ses Vénus anatomiques. Or si la nature semble avoir fondu dans sa matrice un *chef-d'œuvre*, certains modalisateurs laissent entendre que cette artiste a commis quelques impairs : Eulalie a « peu de couleurs », sa bouche est « un peu grande »³⁸. Aglaé est une Vénus à la peau « d'une blancheur et d'une finesse incroyables », aux « grands yeux bleus, qui ne demandaient qu'à s'animer, les plus belles dents, les plus beaux cheveux blonds »³⁹. Mais elle n'atteint pas le degré de perfection de la *Vénus de Médicis* qui enflamme Sade comme Juliette, perfection qui a nécessité l'observation patiente de « cinq cents modèles » refondus en « une créature » inimitable⁴⁰. Le sculpteur a ici dépassé son maître, la nature. L'émoi de Juliette est moins celui de la libertine que celui d'un

34. Marcel Hénaff a analysé la réduction, chez Sade, du corps à une mécanique et à un jeu de combinaisons fondé sur une théâtralité méta-textuelle. Notre propos est ailleurs. (Voir Marcel Hénaff, *Sade. L'invention du corps libertin*, Paris, PUF, 1978.)

35. *HDJ*, p. 730.

36. Nombre de victimes sadiennes, comme Élise dans l'*Histoire de Juliette*, « réuniss[ent] à toutes les grâces de Vénus, les attraits séduisants de la déesse des fleurs », (*ibid.*, p. 727).

37. Raimonde sera jetée nue dans une cage de fer, au milieu de crapauds, de serpents, de chats et de chiens « enragés » (*HDJ*, p. 1149-1150).

38. *J*, p. 358-359.

39. *HDJ*, p. 759.

40. *Ibid.*, p. 730-731.

esthète hors du commun, seul à même d'apprécier le chef-d'œuvre de l' « artiste-philosophe » qui a su *scruter* la nature *jusque dans ses replis les plus secrets*⁴¹ non plus pour la *copier* mais pour la dépasser. Or le tort des victimes sadiennes est de n'être que de simples copies de la *Vénus de Médicis*, l'équivalent de chair (ou de papier) de ces nombreuses copies de la sculpture, copies qui insupportent Juliette parce qu'elles « se sont autant multipliées » : « tout le monde peut [alors] la posséder, sans doute, [note Juliette], mais personne ne l'appréciera comme moi...⁴² ».

Reproduisant à l'infini ce même visage de la *venustas* censée susciter le désir, les Vénus sadiennes sont toujours dans l'attente d'un traitement artistique de leurs formes à la perfection imparfaite. Les cheveux d'Aglaé flottent « sans art » : il leur manque quelque chose de l'ordre du mouvement, de la vie : du théâtre. Et parce qu'elle n'est pas « pétrie par les grâces⁴³ », Aglaé suscite le désir de Juliette, « philosophe-artiste » qui va s'employer à insuffler une vie électrique à l'abstraction du portrait et à colorier ou maquiller une cire trop blanche : les blessures de la fustigation vont bientôt animer « le satin de cette peau si fraîche » et les cheveux auxquels l'art faisait défaut et qui vont permettre de suspendre la victime à la place d'un lustre, sont arrachés par poignées sous « les bonds convulsifs » de la jeune femme. Le lexique du mouvement (« se rejetait », « secousses », « convulsions ») témoigne du succès de Juliette dont la fustigation active, à l'image de l'imagination active du *monstre*, parvient à animer l'effigie de cire qui gagne en couleurs, en vie, et donc en *vérité effroyable*, sur le modèle des œuvres de Zumbo. Enfouie ensuite jusqu'à la poitrine entre les cadavres de deux mères enterrées « à mi-corps dans des trous⁴⁴ », Aglaé intègre une composition *affreusement spectaculaire*⁴⁵ qui, tout en scellant ou immobilisant la sculpture, invite la nature à prendre le relais en engageant le processus de corruption des

41. Juliette clame son adoration des arts qui « échauffent la tête » et son respect des artistes. La poétique de la mimésis débouche sur une violente scénographie où l'étude de la nature est assimilée à un viol : « La seule façon de lui [la nature] arracher quelques-uns de ses mystères, est de l'étudier sans cesse ; ce n'est qu'en la scrutant jusque dans ses replis les plus secrets, qu'on arrive à l'anéantissement de tous les préjugés : j'adore une femme à talent ; la figure séduit, mais les talents fixent ; et je crois que pour l'amour-propre l'un est bien plus flatteur que l'autre » (*ibid.* p. 729).

42. *Ibid.*, p. 731.

43. *Ibid.*, p. 759.

44. *Ibid.*, p. 766.

45. « [...] et c'est en face de cet affreux spectacle, que nous la laissons expirer lentement », *ibid.*

chairs mortes, mais à partir d'un *théâtre de la mort* préalablement formé dans la forge de l'imagination monstrueuse⁴⁶.

La destination des Vénus anatomiques est donc infléchie, lesquelles ne servent plus l'exploration de l'anatomie féminine mais son éviction ; cet infléchissement conduit à transposer au premier plan non plus la mécanique du corps mais la gestique du scalpel, tout en faisant ressortir ce que ces Vénus anatomiques ont de spectaculaire dans cette nécessité pour le chirurgien au XVIII^e siècle d'associer les sens et la science. La valorisation de l'action monstrueuse au détriment de la précision anatomique a pour enjeu de déplacer l'intérêt pour la conformation du corps féminin vers un intérêt pour la monstruosité morale. Ce qui importe est ce qui se passe dans la forge. Le lecteur ne pénètre pas dans les méandres organiques du corps féminin mais dans l'*atelier* de l'imagination monstrueuse en pleine activité, qui finit par produire ses propres monstres physiques, dont elle a besoin pour accéder à la monstruosité morale⁴⁷. La précision anatomique une fois dissoute, en effet, le corps féminin une fois nettoyé des organes qui en fondaient la spécificité, l'imagination trouve à s'épanouir pleinement sur le terrain de jeu d'un corps asexué – neutre ou neutralisé. Sur ce terrain anatomique détruit, l'organe est le jouet et le lieu d'assemblages que l'« artiste-philosophe » arrange selon l'inspiration du moment.

Mais, alors, le corps des Vénus sadiennes est moins miné que revisité dans ses potentialités par le scalpel de l'imagination monstrueuse qui échafaude sa propre science médicale dans laquelle cons et culs peuvent être réunis pour permettre un accouchement « par le trou du cul⁴⁸ », lequel devient apte encore à produire du lait comme des mamelles⁴⁹. *Les Cent Vingt Journées de Sodome* offrent un catalogue interminable de ces Mater Gravidæ anatomiques fabriquées dans la forge de l'enfermement

46. C'est « une idée vraiment délicieuse » qui prévaut à l'œuvre monstrueuse et va permettre de « perfectionner [le] délire » de Juliette (*ibid.*, p. 766).

47. Voir à ce propos la note de Michel Delon, *CVJS*, note n° 1 de la page 330, p. 1180.

48. *CVJS*, passion 131, p. 344.

49. Exemple cité et analysé par Frédéric Mazières, *Le concept d'humour pervers chez Sade*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 269. Pour F. Mazières, le détournement de la fonction originelle des zones érogènes participe de l'absurde et concourt à l'érection d'un humour pervers, lequel repose sur un jeu d'hybridation ou de restructuration des corps. Ce remodelage des corps laisse transparaître un désir sadique d'auto-engendrement. Mais pour F. Mazières, la pathologie finit par l'emporter sur toute forme d'humour, dans une volonté de choquer le lecteur vertueux.

sadien récemment étudiée par Marc Hersant⁵⁰. Les dernières notes du roman se bousculent dans un crescendo de violence que favorise « l’anonymat de la passion qui, sans accessoires, est réduite à l’acte cruel qu’inflige un pronom masculin sujet *il* à un pronom féminin objet *la* » : Jean-Christophe Abramovici évoque la succession du « martèlement de mots obscènes » et du « blasonnement méthodique du corps torturé ».⁵¹ Les victimes sadiennes y sont ouvertes, comme le sont les Vénus anatomiques, pour que soit mis à nu le fœtus. Celui-ci est généralement mis à mort. Il peut être, dans ce jeu de restructuration des organes, remplacé par « un paquet de soufre combiné avec le mercure et le vif-argent » auquel est mis le feu avant que le ventre de la Vénus ne soit recousu.⁵² Cons et anus peuvent être encore simplement fermés (puisque ce ne sont que des « trous »), cousus à l’aide d’un fil de soie rouge de façon à produire un corps hermétique, que l’on peut ainsi modeler en le gonflant d’eau⁵³, tout en le faisant échapper à la logique naturelle de la reproduction : incapable d’enfanter, il devient donc incapable, aussi, de produire des « copies » de ce qui s’érige dès lors en une œuvre non seulement unique mais encore singulière – inimitable. C’est à ce prix seulement que le *monstre* peut *dépasser la nature*.

« Dans son désir de dépasser la nature par des créations transgressives »⁵⁴, Sade se pose en créateur et invente des corps monstrueux *amphibies*⁵⁵ qui brouillent et mêlent formes et organes. Le libertin-cirier n’opère jamais que sur le vif ; moins anatomiste que physiologiste, il privilégie la vivisection, qui permet de maintenir le vivant dans le mourant. La *désorganisation* du corps d’Augustine, au fond d’un caveau, en expérimente ainsi l’endurance⁵⁶ :

Il lui enfonce un fer chaud dans le con et dans le cul, et la fout sur les blessures avec un condom de peau de chien de mer qui redéchirait les

50. Marc Hersant, *Genèse de l’impur. L’écriture carcérale du Marquis de Sade (1777-1790)*, Paris, Armand Colin, 2021.

51. Jean-Christophe Abramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, « L’Europe des Lumières », 22, 2013, p. 27.

52. *CVJS*, passion 61, p. 356-357.

53. *Ibid.*, passion 76, p. 337 et passion 151, p. 346. « Rétrécir » les corps (coudre le con et l’anus) est aussi la passion de Saint-Florent (voir précédemment).

54. A. Saint-Martin, ouvr. cité, p. 76.

55. C’est le vœu de Saint-Ange que d’être « un animal amphibie » « [réunissant] *tous les genres* » (*PdB*, p. 5).

56. « On lui donne du relâche pour la mieux faire souffrir, puis on reprend l’opération [...] », *CVJS*, p. 371.

brûlures. Cela fait, on lui découvre les os et on les lui scie en différents endroits, puis l'on découvre ses nerfs en quatre endroits formant la croix, on attache à un tourniquet chaque bout de ces nerfs, et on tourne, ce qui lui allonge ces parties délicates et la fait souffrir des douleurs inouïes. On lui donne du relâche pour la mieux faire souffrir, puis on reprend l'opération, et, à cette fois, on lui égratigne les nerfs avec un canif, à mesure qu'on les allonge. Cela fait, on lui fait un trou dans le gosier, par lequel on ramène et fait passer sa langue; on lui brûle à petit feu le tétou qui lui reste, puis on lui enfonce dans le con une main armée d'un scalpel, avec lequel on brise la cloison qui sépare l'anus du vagin; on quitte le scalpel, on renfonce la main, on va chercher dans ses entrailles et la force à chier par le con; ensuite, par la même ouverture, on va lui fendre le sac de l'estomac⁵⁷.

L'opération sur un corps vif a certes pour enjeu de favoriser une *décharge* de plaisir chez le libertin, mais elle permet encore, selon une logique carnavalesque, de donner à voir une image *vivante* d'un corps féminin dépouillé de son enveloppe, rendu à son *effrayante vérité*, c'est-à-dire à son absolue matérialité, une matérialité qui en souligne le pragmatisme, chaque trou pouvant être comblé, jusqu'à ceux créés par l'artifice de la forge monstrueuse.

Cette absolue matérialité du vivant que révèle l'art du philosophe-céroplasticien est pour Sade d'une beauté bien plus frappante que la beauté lisse d'une *Vénus de Médicis*. Et à partir du moment où le corps mort-vivant a été évidé et que les organes qui en signaient l'appartenance générique ont été évacués, il en résulte un corps *monstrueux*, coupé des attributs de la génération, un corps rendu à une beauté qu'interdisaient les organes du féminin, un corps plus lisible, enfin, que ce corps féminin éternellement recyclé par une nature insuffisante. Le philosophe-cirier ne détruit pas; il invente sur le vif un *monstre*; et ce *monstre* est ce que nous appellerons la *femme sadienne*, en ce qu'elle est cette femme forgée par Sade: une femme *coupée* du féminin⁵⁸.

57. *Ibid.*, p. 371.

58. Dans un entretien avec Éric Marty, Stéphanie Genand pose la question de savoir si « l'hypothèse d'un *féminin* affranchi des femmes » ne pourrait pas être une porte ouvrant à une réflexion nouvelle sur la question de la femme chez Sade qui, loin d'être monolithique, diffuse un discours ambivalent ou multivoque. Voir Stéphanie Genand, « Entretien », *Itinéraires* [En ligne], 2013-2 | 2014, consulté le 26 mars 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/itineraires.756>.

Leila Chevalley

Leila Chevalley est doctorante à l'université Sorbonne Nouvelle, EA 174 « Formes et idées de la Renaissance aux Lumières ». Elle prépare une thèse sous la direction de Marc Hersant, qui porte sur les discours et les représentations du féminin dans l'œuvre de Sade. Elle a précédemment publié, dans le cadre de son Master Recherche dirigé par Pierre Chartier à l'université Paris-Diderot, les articles suivants : « Bakhtine avec Sade : pour une lecture carnavalesque du roman sadien » (*Textuel*, n° 69, décembre 2012, sous la direction de Marc Hersant & Chantal Liaroutzos) et « Le dernier monstre de Chessex » (*Agenda de la pensée contemporaine*, n° 17, août 2010, revue trimestrielle dirigée par François Jullien).

Leila Chevalley is a doctoral student at the Sorbonne Nouvelle University, EA 174 "Forms and ideas from the Renaissance to the Enlightenment". She is preparing a thesis under the supervision of Marc Hersant, which focuses on the discourses and representations of the feminine in Sade's work. She previously published as part of her Research Master directed by Pierre Chartier at Paris-Diderot University the following articles: "Bakhtine with Sade: for a carnivalesque reading of the Sadean novel" (Textuel, n° 69, December 2012, under the direction of Marc Hersant & Chantal Liaroutzos) and "The last monster of Chessex" (Agenda of contemporary thought, n° 17, August 2010, quarterly review edited by François Jullien).