

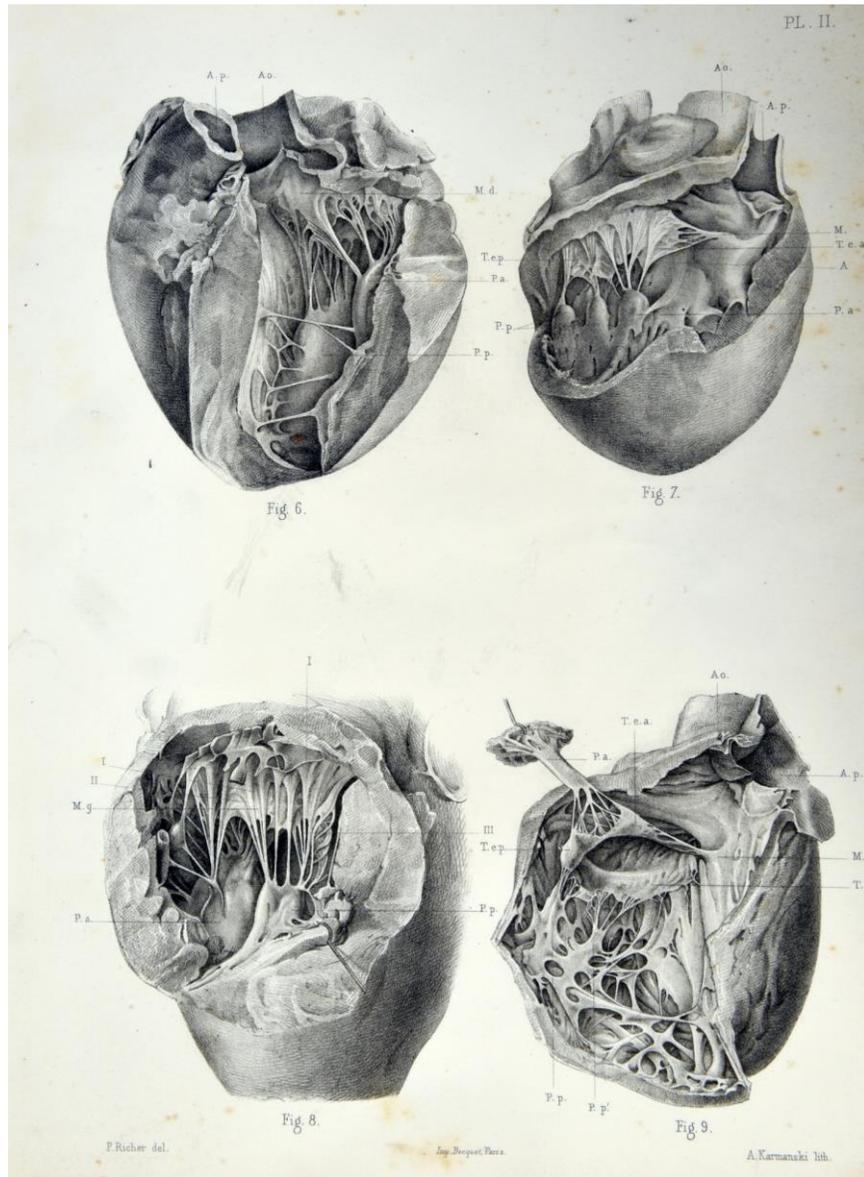
Paul Richer (1849-1933)

Les rapports entre art et science



Après une scolarité dans les institutions religieuses chartraines, Paul Richer commence ses études de médecine à Paris en 1869, interrompues un an plus tard par la guerre franco-prussienne. Il incorpore alors une ambulance de la Croix-Rouge au lendemain de la cruelle bataille de Loigny du 2 décembre 1870. Il assiste le chirurgien Georges Sainfort Dujardin-Beaumetz (1833-1895) dans ses amputations, répétées comme à la chaîne, tout en trouvant le temps de réaliser de multiples croquis des blessés sur le champ de bataille, alors que le thermomètre affiche - 15°C. Amoncellement de corps, chargement de blessés sur une carriole, casques à pointe, etc., toutes ces esquisses sont dessinées finement à la mine et montrent combien Richer maîtrise déjà parfaitement, si jeune, le rendu du mouvement, des proportions et de la perspective. Richer bénéficie, en plus, d'une excellente mémoire visuelle capable de saisir durablement une scène mobile et ses acteurs, lui permettant ainsi de rendre par le dessin, a posteriori, comme un instantané photographique.

Paul Richer, *Etudes de soldats et d'accessoires*, 1870, crayon noir sur papier, 21 x 26 cm, coll. part.



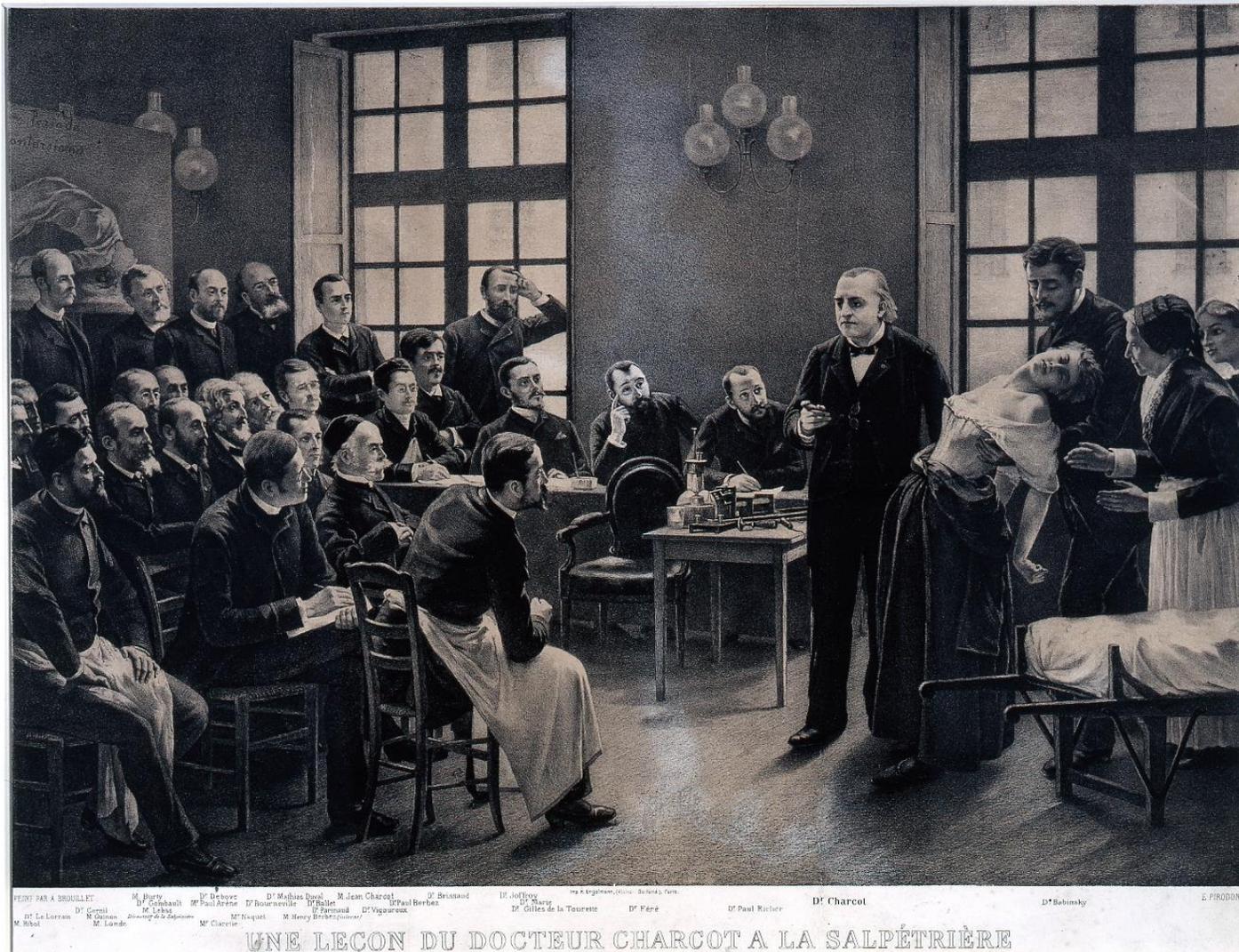
Henry Meige (1866-1940) a parfaitement analysé le talent de Richer : « les dessins de Paul Richer égalent ceux des meilleurs maîtres. Son trait est toujours d'une impeccable précision ; ses ombres toujours discrètes, rendent les plus délicats modelés. Il excella surtout à manier la plume. 'Avec celle-ci, disait-il, on ne peut escamoter les difficultés, comme cela arrive trop souvent quand on se sert du fusain et de l'estompe. Le trait seul est sincère et il suffit pour exprimer toutes les finesses du nu'. » Richer met ce talent au service de quelques collègues afin d'illustrer leurs livres ou leurs thèses. Ainsi, pendant son externat des hôpitaux de Paris auquel il est reçu en 1871, Richer illustre le livre de Marc Sée (1827-1912), en représentant les valves cardiaques et leurs cordages avec un réalisme quasi photographique. Le talent de Richer est reconnu, et l'artiste médecin est très souvent sollicité dans les années 1880-1890. Ainsi, en 1881, Richer conçoit des feuilles de grand format schématisant différentes vues et coupes du cerveau, destinées à faciliter la représentation des locations des lésions constatées lors des autopsies. Cet outil, à la fois pédagogique et de recherche, encourage une standardisation des pratiques permettant des études comparatives des différents cas cliniques, quelques soient les médecins réalisant les autopsies. La même année, lors d'un hommage rendu à Charcot à l'occasion du congrès international de médecine de Londres, des dessins de Richer figurant notamment une patiente affligée d'arthropathies tabétiques accompagnant une fracture du fémur gauche sont présentés. Exécutés en 1878, ces dessins illustrent une pathologie que Charcot décrit en 1868 et publie six ans plus tard, en 1874. Le président du congrès James Paget (1814-1899), baptise alors cet état clinique *Charcot's disease* (maladie de Charcot), expression toujours usitée dans les pays anglosaxons pour dénommer des arthropathies compliquant une neuropathie périphérique comme le diabète ou le tabes, c'est à dire la syphilis de la moëlle épinière.

Paul Richer, planche II dans Marc Sée, *Recherches sur l'anatomie et la physiologie du cœur, spécialement au point de vue du fonctionnement des valvules auriculo-ventriculaires*, Paris : G. Masson, 1875, coll. part.



En 1874, Jean-Martin Charcot (1825-1893) préside le jury de thèse d'un de ses amis, Henri Meillet (1846-1914). Le neurologue est frappé par l'acuité des dessins, dus à Richer, des mains déformées par les maladies, autorisant un diagnostic au premier regard. C'est ainsi que les deux hommes se rencontrent. Richer, reçu troisième à l'internat des hôpitaux de Paris en 1874, est donc accueilli en 1878 par le maître de La Salpêtrière afin qu'il dessine les différentes phases des crises d'hystérie, telles qu'il les a systématisées à cette époque. En 1879, une centaine de ces croquis illustrent sa thèse consacrée à l'hystéro-épilepsie. Des versions commerciales, largement augmentées, paraissent en 1881 puis en 1885. Un carnet des croquis réalisés dans le service de La Salpêtrière illustre Charcot examinant un malade ou enseignant. Charcot et Richer, deux médecins artistes, collaborent ainsi pendant une quinzaine d'années. De leurs visites en commun de quelques musées naissent *Les démoniaques dans l'art* en 1887 et *Les difformes et les malades dans l'art* en 1889, deux livres destinés à prouver que, de tout temps, les peintres ont figuré des malades et des maladies et non « une perversion de l'âme due à la présence du démon et à ses agissements ».

Paul Richer, *Étude descriptive de la grande attaque hystérique ou attaque hystéro-épileptique et de ses principales variétés*, thèse pour le doctorat en médecine n° 179, Paris : Adrien Delahaye, 1879, coll. part.



Comme cela est fréquent en cette fin du XIX^e siècle parmi les médecins célèbres, Charcot commande un tableau le montrant professant devant un auditoire attentif composé d'élèves et de littérateurs, et de ses amis. Richer a suggéré le nom de son ami André Brouillet (1857-1914) pour peindre *Une Leçon clinique à La Salpêtrière*, présenté au salon de 1887. En 1886, Richer représente d'ailleurs Brouillet composant sa toile. Sur cette très grande toile qui fait sensation, le peintre a placé Richer à la droite de Charcot, un crayon à la main, regardant attentivement la scène qu'il dessine.

Louis Eugène Pirodon d'après André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, après 1887, eau-forte, 62 x 75 cm, Paris, Musée de l'AP-HP, AP1188.



En parallèle de sa production livresque et à la demande de Charcot, Richer conçoit des statuettes à visées pédagogiques. La plus connue demeure la *Parkinsonienne*, d'un réalisme exceptionnel. Richer rend visible non seulement « l'émaciation générale et les plis cutanés » mais aussi « à l'avant-bras, le long supinateur [qui] forme une saillie caractéristique ». Tout, du maintien général aux détails musculaires, fait sentir le ralentissement moteur et la raideur caractérisant la maladie de Parkinson. Certains exemplaires sont reproduits en bronze et d'autres en plâtre.

Paul Richer, *La Parkinsonienne*, 1895, plâtre, 46 x 15 x 15 cm, coll. part.



En 1860, Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) publie une série de malades atteints « d'une paralysie musculaire progressive de la langue, du voile du palais et des lèvres. » Il s'agit de la forme bulbaire de la sclérose latérale amyotrophique ou maladie de Charcot. Avec cette troisième statuette, Richer rend vivant, mais avec compassion, cette dramatique maladie : « la malade est représentée tenant à la main son mouchoir pour recevoir la salive qui s'écoule incessamment de sa bouche entr'ouverte. Une alèze nouée à son cou protège ses vêtements [...]. La bouche reste béante et la langue paralysée apparaît molle et ratatinée dans l'ouverture buccale. Par l'angle commissural le plus déclive s'écoule un filet de salive qui ne tarit pas. Par contraste, la partie supérieure de la physionomie conserve son animation. »

Paul Richer, *Femme atteinte de paralysie glosso-laryngée*, fin du XIXe siècle, plâtre, 78 x 45 x 40 cm, Paris, Musée de l'AP-HP, P2344.



La quatrième statuette montre l'arrêt du développement engendré par une hypothyroïdie congénitale. L'homme de dix-neuf ans mesure un mètre et pèse vingt-trois kilos : « sa face, aux téguments épais, aux traits effacés, noyés en quelque sorte dans la bouffissure générale, ne trahissait aucune lueur d'intelligence. Le nez était épaté, les lèvres étaient épaissies et les paupières bouffies, le front était très bas et le crâne allongé d'avant en arrière, la mâchoire supérieure en prognathisme. »

Paul Richer, *Malade*, fin du XIXe siècle, plâtre, 30 x 10 x 9 cm, Paris, Musée de l'AP-HP, AP2352.

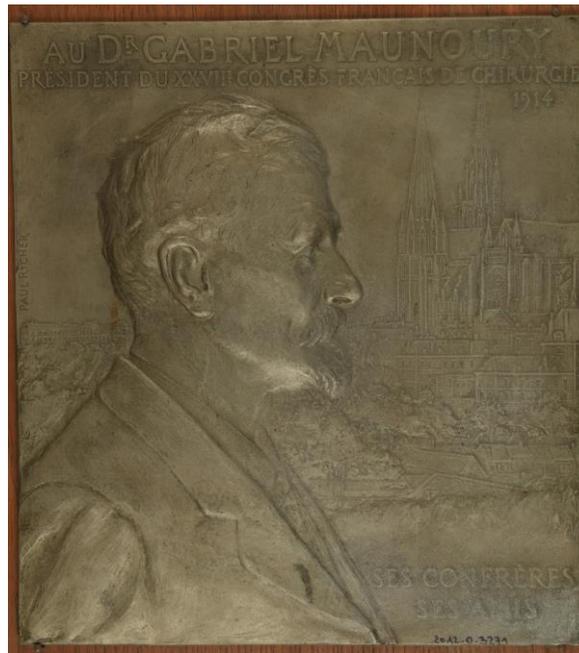


La carrière de Paul Richer est protéiforme : il est, tour à tour et en même temps, médecin, sculpteur et professeur. Il a été pionnier dans le rapprochement transversal des disciplines notamment par sa méthodologie théorique. Ce souci constant de liaison entre sciences médicales et sciences sociales et ce regard porté sur le passé, associé à son cercle de relations, le conduisent à devenir naturellement Président de la Société d'histoire de la médecine entre 1907 et 1908. Interroger le passé d'une science est aussi une manière de réfléchir à sa postérité. Celle-ci se fabrique, en partie, par les hommages locaux et nationaux aux personnalités du corps médical. En tant que médecin et sculpteur, c'est assez naturellement que Richer est choisi pour la réalisation de plusieurs monuments publics rendant hommage à de grandes figures de la médecine, qu'il a parfois côtoyées. Si ce type de commande est, pour un sculpteur, l'assurance d'un revenu et la reconnaissance d'une carrière officielle, il est également synonyme de contraintes, voire de carcan à la création. Paul Richer a cependant d'original de s'être vu confier l'image de grands hommes œuvrant dans le même domaine, lui offrant ainsi une large cohérence de création.

Si la ressemblance avec le portraituré est le présupposé de ce type de réalisation, le monument public peut tout à fait s'émanciper de cette contrainte, privilégiant en effet la fonction et le symbole. Choisir l'âge, la posture et l'expression du portraituré est un acte mémoriel et éminemment subjectif.

Pour preuve le buste de Louis Pasteur érigé au sommet du monument chartrain. Le plâtre, exposé au Salon de 1902, comme la pierre définitive, représentent le grand homme plus jeune que l'âge auquel Richer l'aurait connu. S'il reste reconnaissable, il est cependant représenté torse nu, à l'antique « en dehors des contingences » selon le mot même de Richer. Ce choix d'une représentation de Pasteur plus jeune, fait probablement référence à l'âge qu'il avait lors des expérimentations mises en valeur dans le bas-relief associé. Ce n'est en effet pas la célèbre invention du vaccin contre la rage (1884) qui est représentée ici, mais ses expérimentations moins connues sur la maladie du charbon des moutons autour de 1878. Elles ont eu lieu à Saint-Germain-La-Gâtine, non loin de Chartres et ont permis la diffusion d'un remède bienvenu pour les éleveurs de la région. Véritable « note de bas de page » développée, le relief montre une scène constituée de huit personnes : une réelle narration ancrée dans la « réalité concrète ». Car loin de représenter des inconnus, chaque personnage est en réalité le portrait d'une personnalité locale. A gauche, Charles Chamberland réalise l'autopsie d'un mouton atteint de la maladie du charbon, dont le sang malade est inoculé à un mouton bien portant par le Dr Emile Roux, accompagné des vétérinaires chartrains Daniel Boutet et Jules Vinsot, de Jules Maunoury propriétaire du troupeau et son oncle docteur en médecine. Le berger Séverin Jacquet n'a pas été oublié et observe la scène à l'écart. Notons que cette figure a par ailleurs fait l'objet d'un tirage à part en bronze et qu'un dessin préparatoire est conservé au musée d'Orsay. Si l'ancrage local est évidemment ici exacerbé à des fins de rayonnement de la ville, on ne peut s'empêcher de penser que le goût de Richer pour les représentations de paysans au travail n'est pas étranger à cette grande composition. Avec son ami Jules Dalou, il a en effet à de maintes reprises étudié les gestes, postures des ouvriers et des paysans, visibles notamment dans les dessins conservés dans le fonds du musée d'Orsay et les sculptures du musée de Chartres. Le monument est inauguré en grandes pompes en 1903, après qu'une maquette en plâtre a été exposée au Salon de l'année précédente. A cette occasion, Richer explique : « Je suis né à Chartres et c'est à ma triple qualité de Beauceron, de médecin et d'artiste, que je dus d'être choisi pour exécuter le monument ». En 1942, le bas-relief est fondu par le régime de Vichy dans le cadre de la Mobilisation des métaux non ferreux. C'est à partir du modèle en plâtre à l'échelle 1, donné par l'artiste à la Société archéologique d'Eure-et-Loir, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-arts de Chartres, qu'une seconde fonte a pu être réalisée et le bas-relief remis en place en 1950.

Paul Richer, *Monument à Louis Pasteur*, 1903, Chartres.



Richer a également été sollicité pour le buste de Gabriel Maunoury (1850-1926), inauguré à Chartres en 1932. De taille plus modeste il ne se constitue que d'une stèle surmontée d'un buste en marbre. Richer crée également une médaille à l'effigie de Maunoury, dont le profil se détache sur une vue de la ville de Chartres.

Paul Richer, *Monument à Gabriel Maunoury*, 1932, Chartres.



Richer renouvelle la composition du monument à Pasteur, un bas-relief ambitieux surmonté du buste du grand homme, pour le monument élevé à la mémoire de Victor Cornil (1837-1908), médecin et homme politique. Un comité s'est en effet formé à la mort du médecin, proposant l'érection de deux monuments, l'un à Cusset, ville natale du grand homme (c'est le sculpteur Raoul Vernet qui obtient la commande), et un autre à la faculté de médecine de Paris. Richer le compose ainsi : une allégorie féminine en bronze tenant un miroir, symbolisant la vérité, est assise au bord d'un relief lui aussi en bronze figurant une scène de dissection. Au-dessus, le buste de Victor Cornil en pierre. La thématique fait écho au monument de Cusset, qui comporte lui aussi, dans le registre inférieur, un bas-relief sur ce thème. Victor Cornil remplace Jean Charcot en 1882 au poste de professeur d'anatomie pathologique où la pratique de la dissection est primordiale. Si Raoul Vernet installe à Cusset une réelle leçon d'anatomie (dans les pas même de Rembrandt, Cornil est représenté face à ses élèves), Richer ne représente à Paris que le cadavre sur sa table. Richer expose au Salon de 1920 le buste en plâtre isolé de l'allégorie sous le titre *Jeunesse*, et la version en marbre l'année suivante.

Paul Richer, *Monument à Victor Cornil*, 1911, Paris, Faculté de médecine.



Deux maquettes en plâtre conservées au musée de l'AP-HP montrent qu'il a peut-être voulu travailler une autre composition (avait-il espéré obtenir la commande des deux monuments ?). Loin d'être dépouillée, cette seconde composition propose un buste surmontant une stèle, adossée à laquelle une figure allégorique (la Science ?) contemple un cadavre écorché gisant au pied de la stèle. On peut d'ailleurs y voir une ressemblance avec l'homme nu tombant de Jules Dalou (avant 1885). Que cette composition ait été destinée à l'espace public de Cusset ou à l'École de médecine, on peut penser qu'elle n'a pas plu en raison de cette dramaturgie peu pédagogique. Le choix final du vaste bas-relief et le cadavre dans son contexte de salle de dissection pourrait être une réponse à ces éventuelles critiques. Ce dépouillement place l'hommage sur la science même de l'anatomie.

Paul Richer, *Maquette pour le monument à Victor Cornil*, plâtre, 31 x 14 x 10,5 cm, Paris, Musée de l'AP-HP, AP2354.



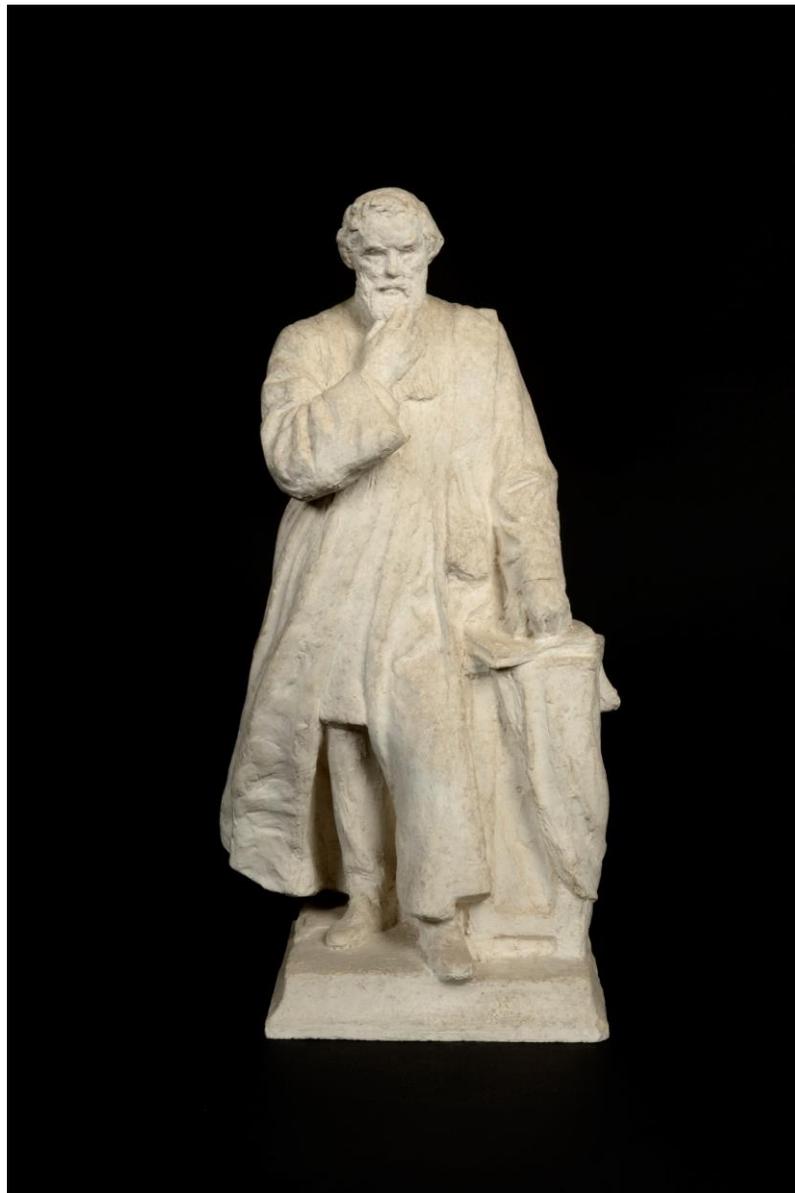
Placé à l'École vétérinaire de Lyon (actuel Conservatoire national supérieur de musique et de danse), il se compose du buste et d'une scène allégorique ambitieuse en bronze. A gauche, la Science, appuyée sur un bœuf, symbolisant la connaissance de la pathologie comparée, vient au secours de la Souffrance humaine au sol. Si les allégories sont relativement classiques, l'exécution du bœuf en taille réelle est de très bonne qualité. Richer montre de nouveau ici ses talents d'observateur et de dessinateur de la nature, et son attachement aux animaux domestiqués. Le buste a disparu et n'apparaît plus sur le monument.

Paul Richer, *Monument à Saturnin Arloing*, 1922, Lyon, Conservatoire national supérieur de musique et de danse.



Alfred Vulpian (1826-1887) est le dernier médecin à bénéficier des ciseaux du médecin-sculpteur alors qu'il disparaît pourtant en 1887. La sculpture en marbre est commandée par un comité financé par ses élèves à l'occasion du centenaire de la naissance du savant en 1927. Autorisée par la ville de Paris, elle est érigée dans le 6^e arrondissement en 1928, en face de l'entrée de l'École de médecine. Le médecin y est représenté en doyen de l'Académie de Médecine. Une maquette est conservée au musée de l'AP-HP.

Paul Richer, *Monument à Alfred Vulpian*, 1928, Paris.



Paul Richer, *Maquette pour le monument à Alfred Vulpian*, plâtre, 39 cm, Musée de l'AP-HP, AP2351.



Si cette carrière officielle de faiseur de monuments aux grands hommes de la médecine a pu contenter l'artiste, qui a su mobiliser son réseau professionnel au service de son art, on peut supposer que l'ambition de Richer était plus haute. De manière répétée, Richer a mélangé les registres allégorique et réaliste au sein de monuments parfaitement ancrés dans leur temps. Dans une vision plus totale, et peut-être plus grandiloquente, Richer pourrait avoir également réfléchi au dépassement de cette typologie en envisageant une création d'envergure, entièrement tournée vers l'allégorie. En témoigne un projet en plâtre présenté au Salon de 1930, figurant plus grands que nature l'Art et la Science main dans la main devant Minerve. Une maquette est conservée au musée de l'AP-HP. Le projet de grande taille n'a pas trouvé de réalisation définitive et est resté dans l'atelier du sculpteur. Il le conserve néanmoins et sa veuve le donne au musée de Chartres en 1934, preuve de l'importance de ce projet que Richer aurait qualifié, selon Claude Vurpas, de « testament sculpté de ma main. » Sa propre sépulture, à Chartres, se verra décorée de l'allégorie de la Science, réalisée d'après celle du monument à Saturnin Arloing. Les yeux baissés et la couronne de lauriers à la main, elle contemple tout naturellement son fervent représentant.

L'Art et la Science devant Minerve, photographie, coll. part.



Paul Richer, *Maquette pour l'Art et la Science*, plâtre, 65 x 57 cm, Paris, Musée de l'AP-HP, AP2362.



La sculpture représente en effet un homme préhistorique nu, assis sur un rocher sur une peau d'ours, en train de dégrossir une figure de mammouth avec un silex. Aux pieds du personnage, et à côté d'autres objets gravés et sculptés, un cartel mentionne le titre et la date *PREMIER // ARTISTE // AGE DE LA PIERRE TAILLEE // Mars 1890*. Le bronze coulé dans les ateliers de la fonderie Thiébaut est exposé l'année suivante au même Salon. Le succès est immédiat et l'État acquiert les deux sculptures pour les déposer pour l'une, dès 1892 au musée Crozatier du Puy-en-Velay (Haute-Loire) et pour l'autre, à l'extérieur devant le Muséum national d'histoire naturelle. *Le Premier artiste* relève d'une synthèse des travaux de recherche du neurologue sur l'anatomie artistique. En effet, Paul Richer était alors en 1890, chef du laboratoire de la clinique des malades du système nerveux, située dans l'hôpital de la Salpêtrière, dans le service du célèbre Jean-Martin Charcot (1825-1893). Afin d'étudier le comportement des personnes hystériques et névrotiques, doté d'un don dès son plus jeune âge pour la pratique artistique, il avait adjoint au laboratoire un atelier lui permettant de reproduire plus aisément par le dessin et par le modelage, les diverses attitudes de ses patients en état de crise. De la même manière, il se concentre sur l'anatomie des formes humaines et le corps en mouvement, aboutissant en 1890, à la publication d'un *Atlas de l'Anatomie artistique* regroupant 300 dessins finement exécutés de sa main, d'après nature. Paul Richer privilégie ainsi le dessin et le modelage d'après le modèle vivant, contrairement à l'usage plus courant de la dissection du cadavre. Adoptant ces principes dans le domaine artistique, il institue de fait une passerelle entre la Science et l'Art, dont la sculpture du *Premier Artiste* incarne une illustre représentation. Ainsi, l'épreuve en plâtre du musée de l'Assistance Publique montre qu'il s'appuie sur sa propre observation et sur son analyse d'un corps humain vivant, pour reproduire avec exactitude l'anatomie musculaire du buste et des membres. Celle-ci, en effet, respecte le mouvement cambré vers l'arrière du torse du personnage et le positionnement dynamique des jambes et des bras disposés en vis-à-vis. Grâce au modelage de la glaise par adjonction et aplatissage de boulettes bien visibles sur l'œuvre, le neurologue adapte parfaitement la musculature à celle d'un corps en action, refusant tout écart possible de la nature humaine. De même, la ligne de contour des formes, les modelés et les hachures du dessin du musée du Louvre confirment ses préoccupations de probité et de clarté. « Rien n'est plus beau que le vrai, le seul vrai est aimable » affirme Paul Richer, recherchant ainsi l'expression de la vérité et de la simplicité.

Paul Richer, *Premier Artiste*, Salon de 1890, plâtre, 179 x 67 x 80 cm, Le Puy-en-Velay, musée Crozatier, 2014.4.5.55.



Bien que le positionnement du personnage de la sculpture assis sur un éperon rocheux semble s'inspirer, suivant la tradition classique, de celui du torse du Belvédère, proche des esquisses d'*Ugolin* de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), Paul Richer innove par ses emprunts à l'art préhistorique. Par désir d'authenticité et de rigueur iconographique, avec la précision d'un diagnostic médical, il analyse son œuvre, dans son article dédié à *L'Art préhistorique*, en déterminant les parties relevant de l'objet reproduit et celles reconstituées de manière factice. Il confirme ainsi que « la tête a été modelée directement sur le moulage d'un crâne fossile le plus beau et le plus complet de ceux trouvés à Cro-Magnon » ; de même, il indique que le poignard en bois de renne et le bâton de commandement percé de plusieurs trous, pièces gravées et sculptées figurant au sol, reproduisent les objets issus des fouilles de Laugerie-Basse (Les Eyzies, Dordogne) et de Bruniquel (Tarn-et-Garonne), présentés au public au musée des Antiquités nationales inauguré en 1862 et à l'Exposition universelle de 1867. Paul Richer s'inspire aussi des parures retrouvées de l'homme de Menton, pour imaginer le chignon de son personnage, retenu par une longue épingle en os complétée de coquillages retombant sur les tempes. Il sculpte par ailleurs volontairement le mammoth comme une simple figure parce qu'il estime qu'aucun objet sculpté de ce type « n'ait été jusqu'alors mis à jour ». Enfin, il évalue, suivant ses propres compétences médicales, la taille grandeur nature d'un homme préhistorique de l'époque et affirme devoir reconstituer ses « parties molles » alors méconnues, correspondant à la musculature du corps humain.

Alors que fleurissent sous la III^e République de nombreux monuments dédiés aux Hommes illustres dont les artistes, la sculpture de Paul Richer portant aussi ce titre diffère des modèles classiques et solennels car elle ne se réfère pas à une personne mais à la question de la naissance de l'art avant l'invention de l'écriture. La découverte depuis les années 1860 d'animaux et de figures humaines gravés et sculptés sur des matières telles que l'os, l'ivoire ou le bois de renne constitue une étape essentielle à la connaissance de la période et suscite parmi les milieux scientifiques, de nombreuses interrogations sur l'existence et la signification d'un art préhistorique. Les artistes se sont rapidement emparés de ce sujet novateur, en se détournant des visions violentes et bestiales antérieures de luttes intestines entre hommes des cavernes et animaux, prônées par le peintre Fernand Cormon (1845-1924) et le sculpteur Emmanuel Frémiet (1824-1910). Au contraire, la diffusion de revues illustrées abonde en faveur de la reconnaissance de cet art tandis que les artistes Albert Besnard (1849-1934), Paul Jamin (1853-1903) et Paul Richer humanisent l'homme primitif en le représentant à l'action en train de faire émerger une œuvre d'art.

Paul Richer, *Esquisse pour Premier Artiste*, 1890, plâtre patiné bronze, Paris, musée de l'AP-HP, AP2346.



L'histoire de la réalisation de cette œuvre est étroitement liée à celle, pavée de rebondissements inattendus, du crâne de Descartes, mort en 1650 à Stockholm alors qu'il est le précepteur de Christine de Suède. Cet élément crucial de la dépouille du célèbre philosophe, restituée à la France quelques années plus tard, est alors dérobé par le capitaine des gardes qui préside à l'exhumation. Revendu maintes fois, il est repéré lors d'une vente aux enchères par le chimiste Jöns Jacob Berzelius et remis en 1821 au paléontologue Georges Cuvier, professeur au Museum d'histoire naturelle. Mais l'objet suscite la suspicion au sein de l'Académie des sciences, où le chimiste Claude Louis Berthollet, Cuvier et l'astronome Jean-Baptiste Delambre débattent de son authenticité. Cuvier sollicite alors Alexandre Lenoir, le fondateur du musée des Monuments français et expert en reliques d'hommes célèbres, qui lui suggère de confronter le crâne avec le portrait de Frans Hals conservé au musée du Louvre. Cuvier échoue cependant à convaincre, laissant planer le doute, si bien qu'un siècle plus tard, le débat reprend au sein de l'Académie. A l'automne 1912, à l'occasion de la publication de la correspondance entre Berthollet et Berzelius, le mathématicien Gaston Darboux redécouvre l'existence du crâne du philosophe, ce qui amène le directeur du Museum et professeur d'anatomie, Edmond Perrier, à en retrouver la trace dans son institution et à en interroger l'authenticité. Tandis que le préhistorien René Verneau, qui détient la chaire d'anthropologie du Museum, mène l'enquête, Darboux sollicite aussi l'Académie des Beaux-Arts qui charge Paul Richer, membre de l'auguste assemblée depuis 1905, de lever le doute.

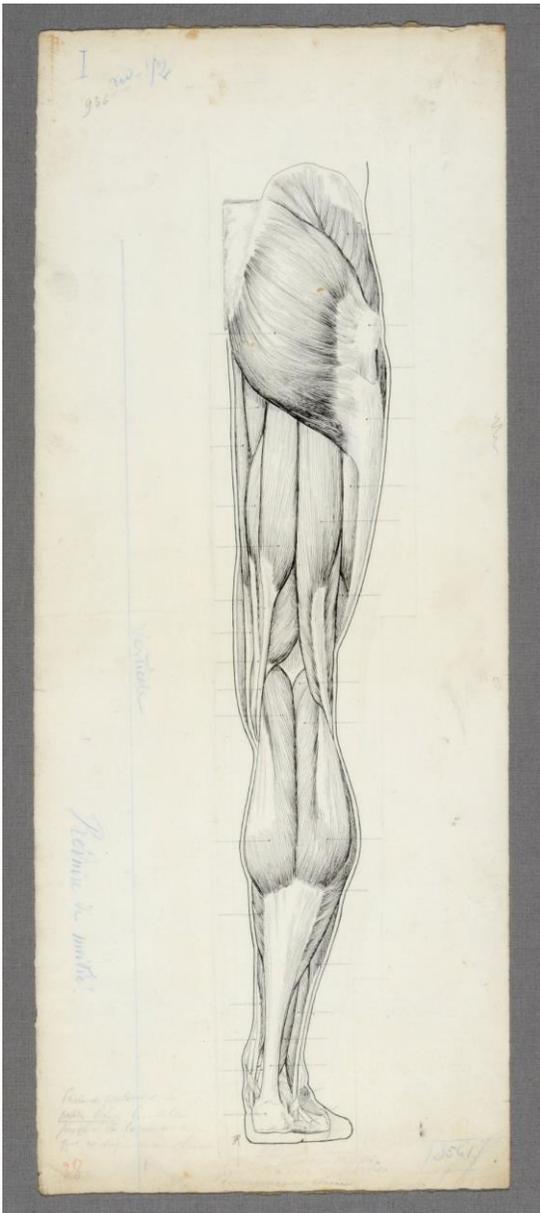
Dès janvier 1913, l'artiste-médecin présente successivement aux deux académies le résultat de son travail, qu'il souhaite plus rigoureux que l'article récemment publié par Verneau et fondé sur une comparaison entre une photographie du tableau d'Hals et une photographie du crâne réduite à l'échelle de la reproduction. La réflexion de Richer a également comme point de départ le portrait de Frans Hals, « le plus véridique des portraits de Descartes », mais celui-ci a souhaité donner plus de précision à cette « confrontation en contrôlant et complétant d'une façon méthodique la tentative de superposition déjà entreprise par M. Verneau ».

Pour ce faire, il recourt à une photographie du tableau réalisée par la célèbre Maison Braun ainsi qu'au moulage (fourni par Verneau) du crâne supposé de Descartes. Il établit, d'après la reproduction du portrait de Hals un dessin du crâne. Celui-ci a été facilité par le fait que les points de repère osseux correspondant sont très visibles dans cette peinture. Ceux-ci sont aussi des jalons pour déterminer « avec une précision pour ainsi dire mathématique » la position et les dimensions à adopter pour dessiner le moulage du crâne afin que celui-ci puisse être superposé au crâne du portrait. Ce dessin a été réalisé à la chambre claire par un architecte, Roger-Henri Expert, fraîchement diplômé, maîtrisant parfaitement cet instrument et « chez qui l'absence de connaissances anatomiques est un garant de sincérité ». La superposition des deux dessins a mis en évidence « une concordance presque absolue ». Meticuleux, Richer a été soucieux de confirmer ce résultat en comparant de façon infructueuse le tableau avec d'autres crânes pris au hasard, en recommençant l'opération avec une photographie au cas où serait contesté l'usage de la chambre claire qui suppose une intervention humaine, et en confrontant avec succès le crâne à d'autres portraits de Descartes. Ce n'est qu'après toutes ces opérations qu'il expose à l'Académie l'ensemble de dessins et de photographies issu de ces expériences, preuves irréfutables de la démonstration permettant d'assurer l'authenticité du crâne.

Richer est ainsi parvenu à convaincre ses contemporains avec une démonstration minutieuse, fondée sur les outils de son époque, révélatrice de son intérêt pour les sciences contemporaines, la physiognomonie et l'anthropométrie, ainsi que sa passion personnelle pour le dessin et ses convictions en ses qualités scientifiques. Si sa méthode peut aujourd'hui apparaître désuète, les conclusions de Richer ont récemment été confirmées grâce au recours à la technologie moderne par le médecin légiste et anthropologue Philippe Charlier.

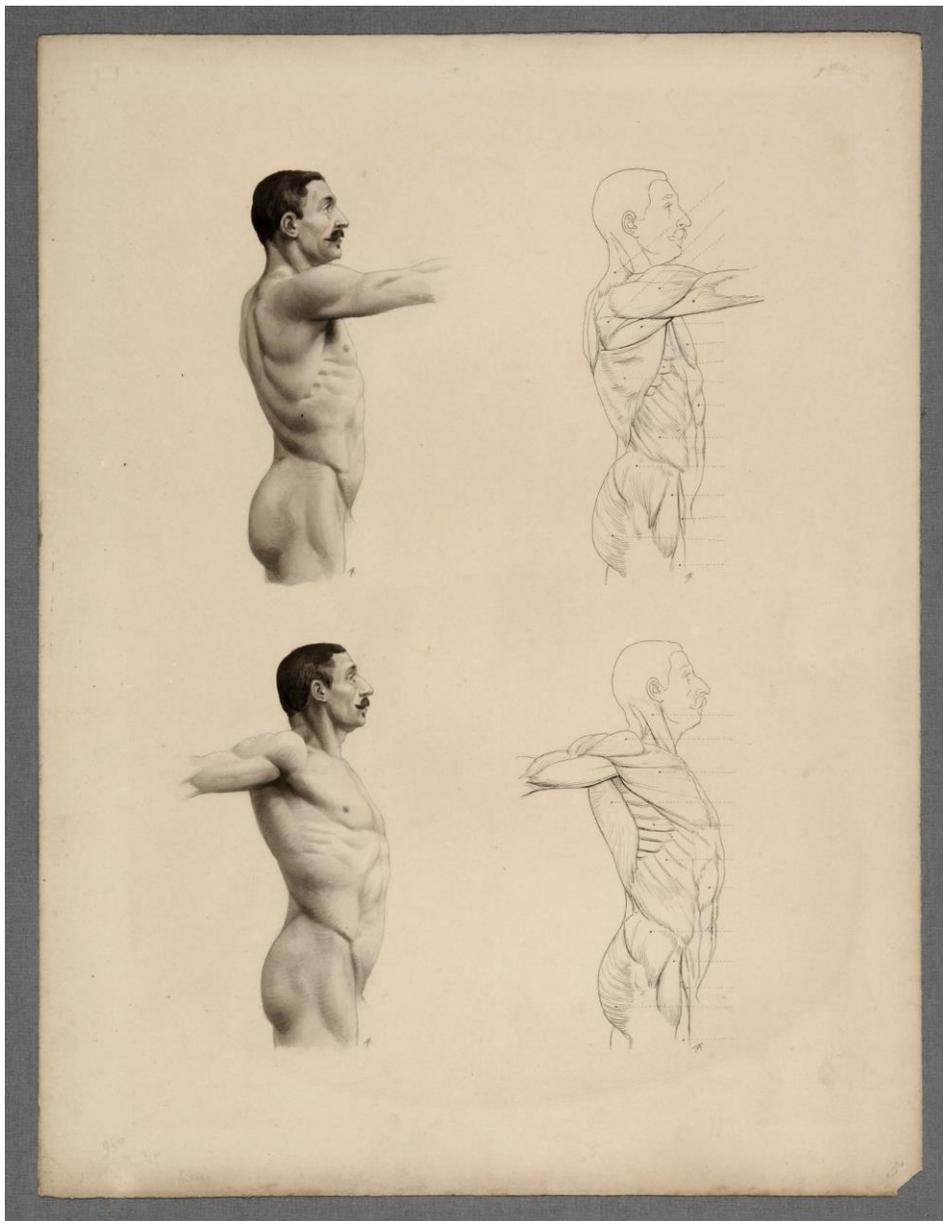
Médecin mais aussi sculpteur, « toujours hanté par la nécessité de figurer les choses dans l'espace », héritier du souci du criminologue Alphonse Bertillon de mettre en perspective les preuves figurées, Richer a eu à cœur de traduire en trois dimensions sa réflexion autour du crâne de Descartes. Sans doute dans l'année qui suit la présentation de son étude aux académies, il modèle en plâtre un buste reprenant très précisément les formes du tableau de Frans Hals au sein duquel il insère un surmoulage du crâne du philosophe. Plus encore que les dessins et les photographies, cette composition profondément hétéroclite, dont le caractère démontable permet de dévoiler de façon saisissante la boîte crânienne de Descartes, détient un puissant caractère probatoire. Elle incarne de manière emblématique la richesse de l'imbrication entre art et sciences à la démonstration de laquelle Richer a dédié toute sa carrière.

Paul Richer, *Portrait of Descartes with integrated skull mold*, 1913, plâtre, 44 x 40 x 28 cm, Paris, Beaux-Arts, MU11990.



Richer, médecin mais aussi artiste, va contribuer à donner plus d'importance encore au dessin. Lors des cinq années passées à la réalisation de son premier livre, *Anatomie artistique*, publié en 1890, il a personnellement découvert que sa pratique constitue une excellente méthode d'observation scientifique. C'est pourquoi arrivé aux beaux-arts, il souhaite faire en sorte qu'à son instar, ses élèves en fassent eux-mêmes l'expérience dans le cadre de leur formation. Persuadé que « l'enseignement de la science appliquée aux arts plastiques se doit faire par les yeux et par la main, », il décide de « compléter ces leçons orales [par] des cours pratiques d'anatomie où les élèves sous sa direction dessin[ent] le squelette et les muscles de modèles vivants posant devant eux. » Ce nouvel enseignement par le geste artistique détient une place considérable puisqu'il représente trois heures et demie de cours, réparties en deux séances par semaine.

Paul Richer, *Muscles du membre inférieur, plan postérieur*, avant 1895, plume et encre de Chine sur calque collé sur bristol, 61,3 x 24,7 cm, Paris, Beaux-Arts, EBA8352.



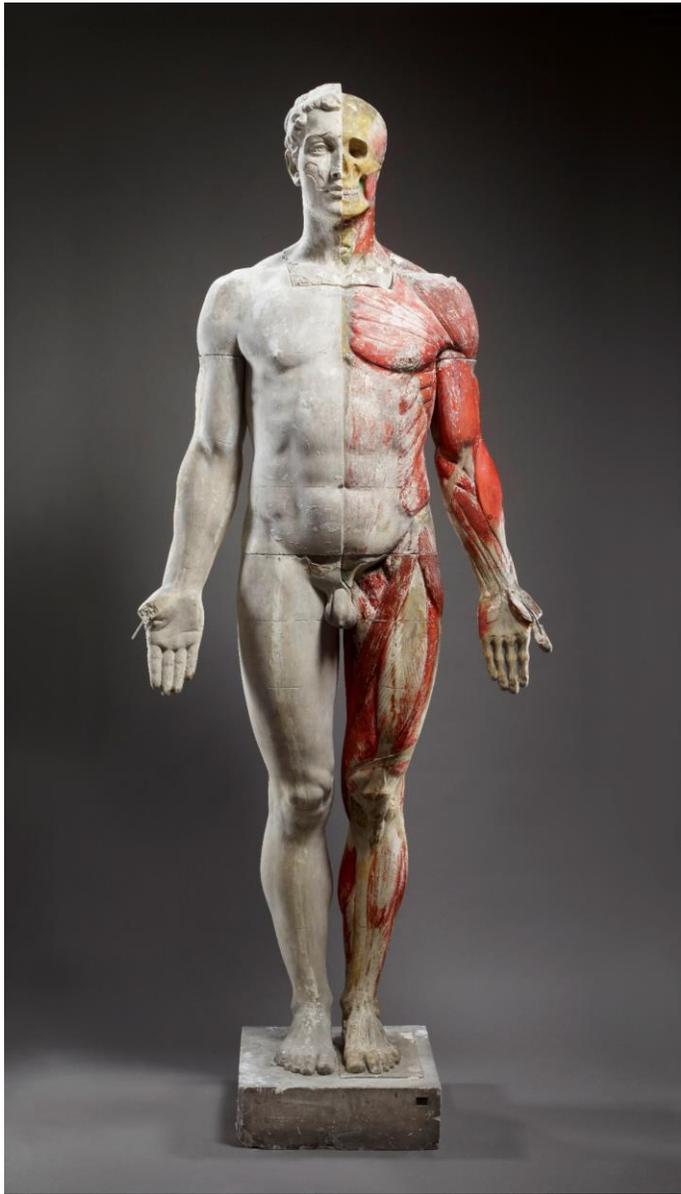
Richer lui-même a décrit son fonctionnement : « L'élève commence par dessiner, sous leurs diverses faces, les ossements isolés. Puis lorsqu'il a ainsi figuré tous les os d'une partie du corps, d'un membre par exemple, il apprend à les mettre à leur véritable place dans le corps humain en dessinant tout le squelette de la région d'après le modèle vivant. Il doit commencer par faire un dessin aussi exact que possible des formes du modèle, puis à l'aide des points de repère osseux qui s'y révèlent, reproduire [...] le squelette dans son entier. Il s'efforcera de dessiner non un squelette quelconque mais bien celui du modèle lui-même dans la forme et dans la situation exacte en rapport avec la pose donnée. Ensuite il dessinera les muscles de cette même partie du corps également d'après le modèle vivant. Là encore, le but de ses efforts doit être de reproduire aussi fidèlement que possible non un muscle quelconque, celui de l'écorché ou d'une planche anatomique par exemple mais bien celui du modèle lui-même dans sa forme précise en rapport avec l'état physiologique (contraction, distension ou relâchement qui lui impose l'attitude du corps tout entier). » Outre l'avantage « d'offrir à l'élève un véritable atlas d'anatomie artistique d'autant plus précieux pour lui qu'il en est lui-même l'auteur », cette façon de procéder, par éléments anatomiques et avec le respect de la diversité anatomique des individus, est une rupture profonde avec la méthode de Mathias Duval qui consistait à utiliser d'abord le squelette puis à reconstruire de façon idéale l'ensemble du corps.

Ce cours pratique se révèle un succès. Parce qu'il est « accueilli par les élèves et leurs maîtres avec une telle faveur que la démonstration [...] semble aujourd'hui faite qu'elles répondaient à un réel besoin », trois ans à peine après son arrivée à l'École, Richer en fait la base d'une publication, qu'il intitule de façon significative, *Nouvelle anatomie artistique*.

Paul Richer, *Mouvements du bras*, 1889, plume et encre de Chine sur calque collé sur bristol, 60,4 x 45,5 cm, Paris, Beaux-Arts, EBA8384.



Paul Richer, *Tête de demi-écorché*, vers 1906, plâtre coloré, 57,5 x 21,5 x 28 cm, Paris, Beaux-Arts, MU12035.



Presque naturellement pour un sculpteur, l'alternative pédagogique à la dissection imaginée par Richer est la création d'un plâtre artificiel écorché où les muscles sont figurés sous leur forme vivante. Il choisit pour celui-ci la pose adoptée dans son premier volume de l'anatomie artistique, « celle de la station droite, les bras tombant le long du corps et la paume des mains tournée en avant ». Ce plâtre se distingue de ce que révèle la dissection par son réalisme : « le pectoral, par exemple, n'a pas l'aspect triangulaire et aplati que l'on voit sur le cadavre et sur certaines statues écorchées [...]. Elle est de forme quadrangulaire comme la région pectorale elle-même, forme qu'elle doit à l'état de relâchement dans lequel elle se trouve. » Perfectionniste, Richer le remanie « vingt fois [...] pour l[e] rendre plus démonstrati[f] et pour accorder les notions fournies par le cadavre avec les accents marqués sur le nu. » De ses tâtonnements et recherches, il reste aujourd'hui trois variations autour de cet « écorché vivant » dans les collections des Beaux-Arts de Paris.

Paul Richer, *Ecorché vivant*, 1906, plâtre coloré, 195 x 79 x 43 cm, Paris, Beaux-Arts, MU12196.

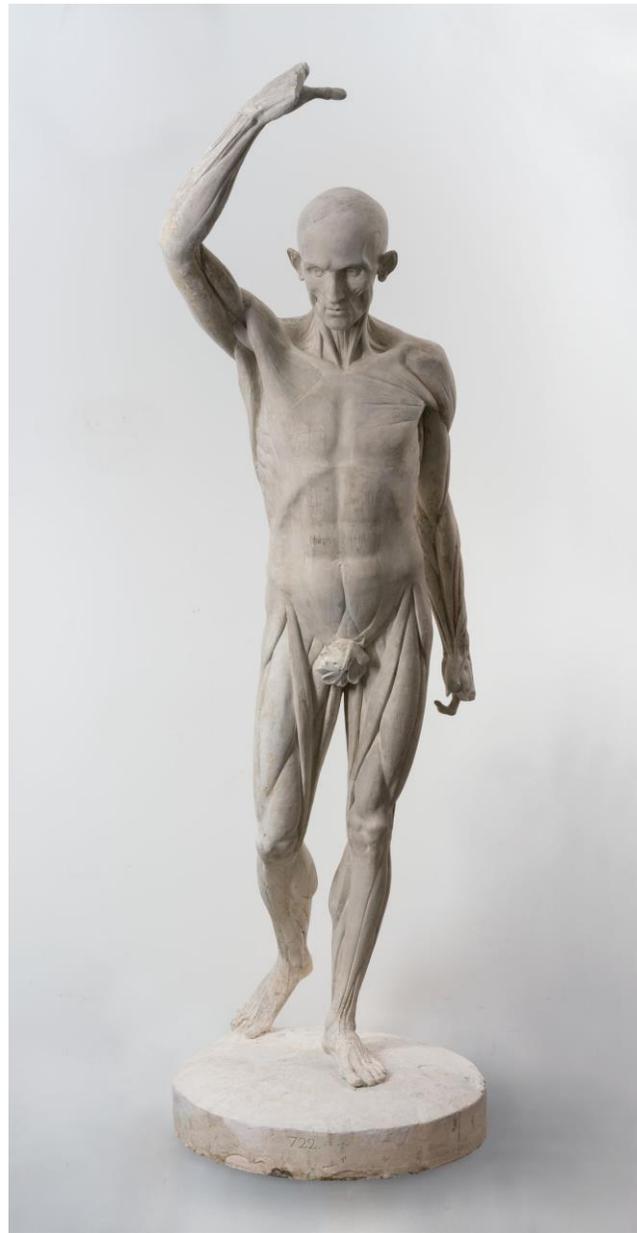


Cette profonde transformation de l'enseignement est également perceptible dans son cours magistral, qu'il consacre à la forme extérieure, au mouvement et à l'histoire de la représentation du nu. Cet intérêt pour la forme et le mouvement l'amène à adopter une nouvelle terminologie, la « morphologie », c'est à dire la science de la forme, qui apparaît en 1920 dans la publication de son deuxième volume de la *Nouvelle anatomie artistique*, où il rassemble des éléments. Ce faisant, il achève de bouleverser la hiérarchie de l'enseignement de l'anatomie des Beaux-Arts, qui n'est plus basée sur l'intérieur, le squelette et l'étude d'un corps statique, mais sur l'extérieur, le modèle vivant qui bouge. Cette terminologie peut être directement liée à son intérêt pour la philosophie du vitalisme, qui considérait que la vie ne peut être réduite aux lois physiques.

Le deuxième volume de sa *Nouvelle anatomie* est par ailleurs consacré entièrement à l'étude du corps féminin, ce qui constitue également une importante innovation puisque depuis la Renaissance, les études artistiques privilégient le corps masculin, considéré comme représentatif d'un canon harmonieux. Son enseignement n'a pas non plus vocation à rendre compte de normes physiques idéales mais de la diversité du corps féminin. Les réflexions et recherches relatives à la comparaison des morphologies dans le cadre de son enseignement l'ont conduit à concevoir le groupe *Tres in Una*, « un groupe de trois femmes dont les formes seraient complètement différentes et se feraient valoir les unes les autres par leur rapprochement » (fig. 4 : *Esquisse pour Tres in Una*, avant 1903, plâtre, 25,8 x 19,2 x 11,2 cm, Paris, musée d'Orsay, RF2342). A l'instar de l'écorché vivant, ce groupe est un excellent témoignage des liens étroits qui se sont établis entre les activités de l'artiste et du pédagogue.

Paul Richer, *Esquisse pour Tres in Una*, avant 1903, plâtre, 25,8 x 19,2 x 11,2 cm, Paris, musée d'Orsay, RF2342.

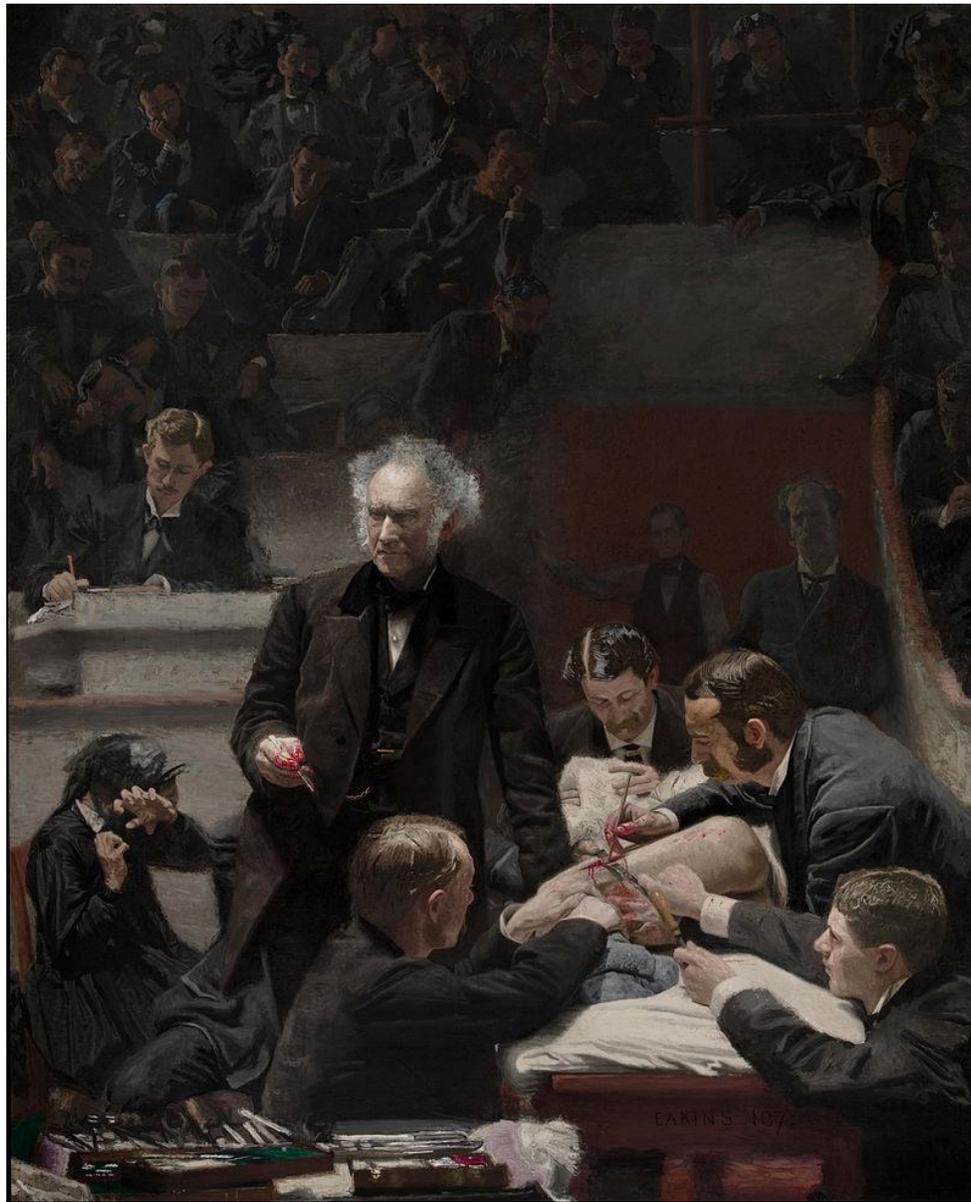
Œuvres de comparaison



Jean Antoine Houdon, *Le Grand Ecorché*, 1767, plâtre, 185 x 80 x 80 cm, Montpellier, musée Fabre, 806.32.



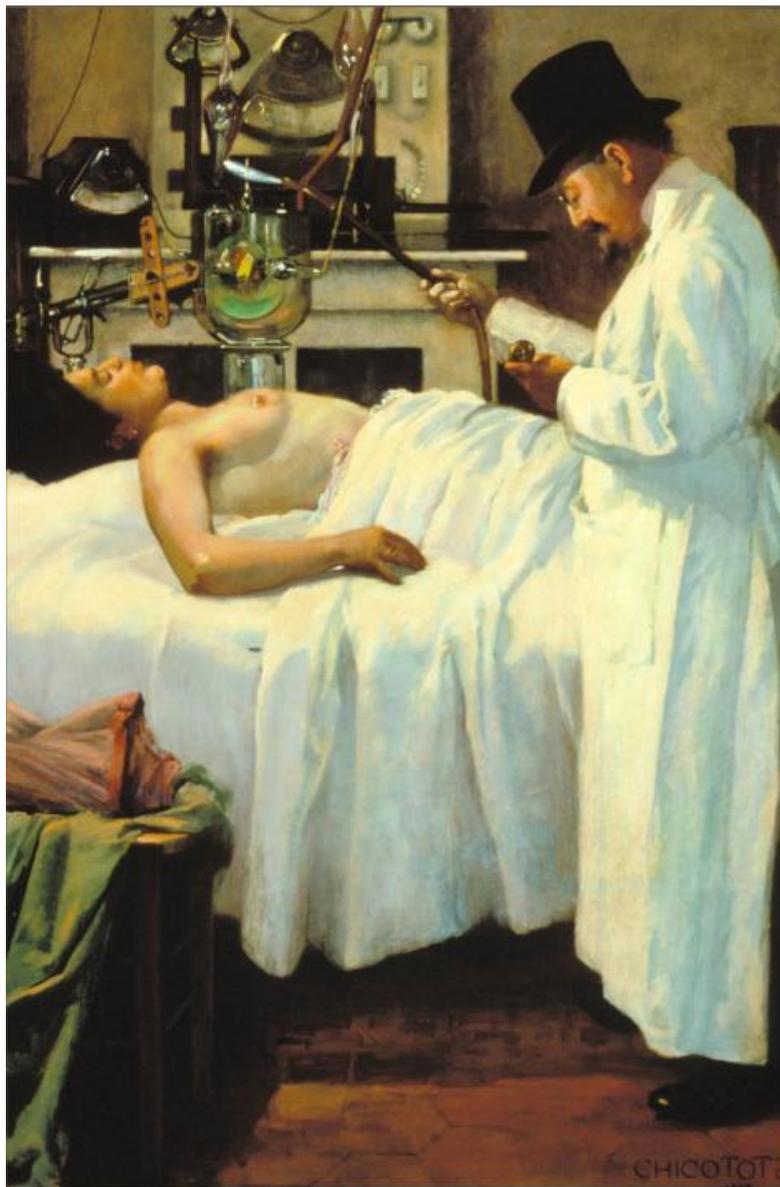
Rembrandt van Rijn, *La Leçon d'anatomie du Dr Tulp*, 1632, 169,5 x 216,5 cm, La Haye, Mauritshuis, 146.



Thomas Eakins, *La Clinique du docteur Gross*, 1875, huile sur toile, 240 x 200 cm, Philadelphia Museum of Art, 2007-1-1.



André Brouillet, *Une Leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, huile sur toile, 290 x 403 cm, Paris, Université Descartes, FNAC1133.



Georges Chicotot, *Premiers essais du traitement du cancer par les rayons X*, 1907, huile sur toile, 119 x 95,70 cm, Paris, musée de l'AP-HP, AP212.



Georges Chicotot, *Le Tubage*, 1904, huile sur toile, 133,50 x 185,70 cm, Paris, musée de l'AP-HP, AP1497.