



**HAL**  
open science

# Les animaux exotiques dans la sculpture française du XIXe siècle d'après les exemples d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet

Aurore Gautier

► **To cite this version:**

Aurore Gautier. Les animaux exotiques dans la sculpture française du XIXe siècle d'après les exemples d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-04622677

**HAL Id: dumas-04622677**

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04622677v1>

Submitted on 24 Jun 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

Université de Picardie Jules Verne

UFR des Arts

Master Histoire de l'art



Les animaux exotiques dans la sculpture française du XIX<sup>e</sup> siècle  
D'après les exemples d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet



(fig.7) - Antoine-Louis Barye, *Chasse au Tigre*, 1834-1838.

Volume 1 : Texte  
Mémoire de Master  
2019/2021

Travail de recherche présenté par  
Aurore GAUTIER

Sous la direction de  
Nicholas-Henri ZMELTY  
Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, UPJV

## REMERCIEMENTS

En premier lieu, je souhaite remercier Monsieur Nicholas-Henri Zmelty, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université de Picardie Jules Verne, d'avoir accepté la direction de cette étude qui me tenait à cœur.

Je remercie également tous les professeurs de l'Université de Picardie Jules Verne qui ont su partager leur précieux savoir et éveiller en moi une vocation.

Je souhaite également remercier les différents professionnels que j'ai eu la chance de rencontrer tout au long de mes études et qui ont renforcé ma détermination et mon goût pour l'histoire de l'art.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes :

À Madame Emmanuelle Héran, conservatrice en chef du patrimoine et scientifique responsable de la collection des jardins du musée du Louvre, qui a su m'apporter, en plus de son soutien et de son travail de relecture, ses conseils avisés.

À Julie Bernard, Elise Cochelin, Mylène Huon, Louise Berrez, Gwenn Fraser, Charline Boizart, Louise Fouquet, Thibault Guern, Rachel Blanchard, Célia Rodriguez, qui m'ont offert un cadre exceptionnel quant à la réussite de mes études.

À mon père, ma famille et mes proches qui, dès mon plus jeune âge, m'ont inculqué l'importance de l'école et le plaisir d'apprendre et qui continuent aujourd'hui à être fiers de moi.

À Virginie Gosset, ma meilleure amie, qui me soutient depuis nos premières années d'école et m'a toujours encouragé à persévérer.

Enfin, et tout particulièrement, à Hugo Tempez, mon compagnon, qui m'a apporté son amour, sa joie et son soutien infailible durant l'élaboration de ce mémoire.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : Le XIX<sup>e</sup> siècle et la naissance d'une passion animalière</b>	<b>14</b>
<u>Chapitre I : Des vies d'artistes vouées à l'animal</u>	<u>15</u>
a. Études et professorat : une formation complète	15
L'apprentissage, ou l'origine du succès	15
La ménagerie du Jardin des Plantes, vivre et reproduire le réel	17
Des carrières dédiées à cet autre vivant	21
b. Un siècle artistiquement scientifique	23
Barye et les naturalistes	23
Fremiet et l'évolutionnisme	26
<u>Chapitre II : Un nouveau lien inter-espèce à transfigurer</u>	<u>34</u>
a. La rencontre de nouveaux alter-ego	34
Les grands mammifères terrestres, un sujet de choix	35
L'artiste et le roi des animaux	37
b. Relations internationales et faune sauvage	39
Les animaux trophées, symboles du pouvoir occidental	39
Les animaux cadeaux, le luxe de l'exotisme	41
<u>Chapitre III : L'émergence inéluctable d'une culture animalière</u>	<u>42</u>
a. Des origines classiques pour des enjeux artistiques contemporains	43
L'animal et le classique	44
S'émanciper et se réinventer, la clef du succès	46
b. L'essor du goût et de la demande	48
Un nouvel accès aux animaux exotiques	48
La renommée par la commande	49
<b>DEUXIÈME PARTIE : Un rêve d'Orient dévorant</b>	<b>52</b>
<u>Chapitre I : L'exotique, un fantasme à matérialiser</u>	<u>53</u>
a. Place à l'étranger	54
Liens entre Barye et Fremiet	54
Quand les relations riment avec création	58
b. Inspirations et rêve d'ailleurs : littérature et sculpture	63
Fremiet et la cristallisation d'un mythe nouveau	64
L'œuvre romanesque de Barye	66
<u>Chapitre II : L'animal, révélateur d'une vision utopique de l'Orient</u>	<u>71</u>
a. Un bestiaire multiculturel	72
Les fauves orientaux et la politique occidentale	73
L'animal et le décoratif	77

b. Une réalité fantasmée	79
Réalité des opposants	79
La nature face à l'homme, l'histoire d'une division	83
<b>Chapitre III : Une diffusion multiple et constante</b>	<b>87</b>
a. L'art et l'industrie au service des animaux	87
De l'animal unique à ses multiples	87
Expositions universelles	92
b. Barye et Fremiet se taillent la part du lion	95
Les tigres de papiers	95
L'animal exotique envahit la scène artistique du XIXe	100
<b>CONCLUSION</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE :</b>	<b>107</b>
Sources primaires :	107
Sources secondaires :	110
<b>WEBOGRAPHIE</b>	<b>114</b>

## INTRODUCTION

« Fremiet eu l'étonnement de se voir traiter d'animalier, au sens le plus sottement péjoratif du terme<sup>1</sup> [...] »

Le petit-fils du sculpteur ne se doute pas qu'il résume ici, par ses quelques mots, la place accordée à la sculpture animalière jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le Grand dictionnaire universelle du XIX<sup>e</sup> siècle de 1864, Pierre Larousse définit le terme animalier de la sorte : « **ANIMALIER** s. m. Peintre d'animaux<sup>2</sup> [...] » avant d'en citer quelques-uns. Aucune mention n'est faite des sculpteurs. Un article sur la peinture et la sculpture animalière vient combler ce manque, mais, encore une fois les peintres, de l'Antiquité à l'âge d'or hollandais, sont mis en avant. Les sculpteurs, qui cette fois ne manquent pas d'être mentionnés, apparaissent seulement au XIX<sup>e</sup> siècle avec Antoine-Louis Barye comme figure de proue<sup>3</sup>. Jusqu'à Barye, l'animal n'était pas absent du monde de l'art, des grottes préhistoriques aux tableaux de maîtres, il est omniprésent. À l'antiquité, l'animal est représenté dans le cadre de scènes mythologiques. Dès le Moyen-âge, il apparaît comme symbole dans les scènes religieuses, les portraits officiels ou les peintures d'histoire. À l'apparition des scènes de genre, on commence à représenter l'animal domestique. Son existence artistique est jusqu'alors liée à l'homme et n'existe pas sans celui-ci. Il garde cette place secondaire jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Jusqu'alors l'animal comme sujet n'apparaît pas intéressant ou digne d'être représenté pour lui seul. Pourtant, « l'animal est un sujet<sup>4</sup> ».

À l'instar de l'animal face à l'homme, la sculpture face à la peinture reste elle aussi moins étudiée. Beaucoup d'ouvrages sur l'art animalier ne font état que de la peinture. Il faut saluer le travail d'Anne Pingeot, historienne de l'art et ancienne conservatrice du musée d'Orsay, qui redécouvre et revalorise la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle. Commissaire de l'exposition *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle* au Grand Palais en 1986, Anne Pingeot dévoile un âge d'or de la sculpture française jusque-là oublié, voire bafoué. Les œuvres sont alors exposées dans la grande nef du musée, nouveauté qui, de nos jours, fait toujours le charme de l'ancienne gare. Consciente de l'intérêt de cet art, elle y dédia sa carrière. Plusieurs historiennes de l'art

---

<sup>1</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 84.

<sup>2</sup> LAROUSSE 1864, p. 394.

<sup>3</sup> *Id.*, p. 393-394.

<sup>4</sup> PARIS 2012, p. 12.

qui participent au catalogue d'exposition comme Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Leroy-Jay Lemaistre ou encore Catherine Chevillot, continuent l'important travail d'Anne Pingeot. En résulte la reconnaissance d'un art et l'ouverture d'un champ disciplinaire qui voit naître de nouveaux spécialistes de la sculpture XIX<sup>e</sup> dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Parmi cette nouvelle reconnaissance de l'art sculptural du XIX<sup>e</sup>, une place est faite aux animaliers. Celle-ci devient un genre à part entière avec l'exposition des premières sculptures d'Antoine-Louis Barye aux Salons de 1831 et 1833, mais il faut attendre les artistes animaliers du XX<sup>e</sup> siècle pour faire valoir leur existence comme groupe à part entière. Armand Dayot, historien et critique d'art, participe à la création de la Société des Artistes animaliers en 1912, repris Georges Gardet avant qu'elle ne soit dissoute en 1931 suite à un désaccord entre ce dernier et François Pompon. Autour de cette nouvelle figure naît le Groupe des Douze dont la première exposition a lieu le 7 mai 1932<sup>5</sup>. Edouard Marcel Sandoz crée quant à lui le Salon des Animaliers en 1831 qui a toujours cours aujourd'hui en région parisienne<sup>6</sup>. Ces premières expositions, exclusivement tournées vers l'animal, finissent d'asseoir la notoriété du genre.

À l'instar des éditeurs à partir des années 1830, les galeristes parisiens commencent à s'intéresser à l'art animalier dans l'entre deux guerres et comprennent leur valeur sur le marché de l'art. Des galeries comme la galerie Brandt-Bernheim, Charpentier ou Drouant consacrent désormais une partie de leur activité à la sculpture animalière<sup>7</sup>. L'intérêt grandissant, beaucoup de galeries ouvrent de 1930 à nos jours et font part belle au genre animalier. En 1983, Alain Richarme et Michel Poletti ouvrent la galerie Univers du Bronze. Ils publient, à la suite d'expositions, des catalogues sur Antoine-Louis Barye, Rembrandt Bugatti, Christophe Frantin et Guido Righetti, mais aussi plusieurs catalogues raisonnés. Cet important travail de recherche a pour intérêt de revaloriser la sculpture animalière et leur ouvrage à paraître, *Sculpture animalière 1830-1930, un Siècle d'or*, parachèvera celui-ci. L'ouverture récente, en 2016, de l'Animal Art Gallery Paris, montre, en corrélation avec les enjeux environnementaux actuels et la protection de la faune, que l'intérêt pour l'art animalier s'accroît encore au XXI<sup>e</sup> siècle.

C'est à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la cause animale gagne en considération et apparaît les *Animal studies*. Celles-ci se développent rapidement dans différentes disciplines des sciences humaines. En effet, « c'est un philosophe qui a exercé l'influence la plus importante sur les

---

<sup>5</sup> RICCHARME et POLETTI 2020, p. 6.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

*Animal Studies* : Peter Singer, à travers son ouvrage *Animal Liberation* (1975)<sup>8</sup>. » Les différents écrits issus de ce mouvement hybride « entre académisme et militantisme<sup>9</sup> », concernant l'histoire de l'art plus précisément, sont majoritairement apparus dans les années 2000 même si certains commencent à étudier le sujet dès les années 1990. En effet, la recherche dans le domaine artistique commence à s'orienter que très récemment vers les artistes animaliers en tant que groupe ou individu. Quelques recherches et expositions en résultent. Jean-Charles Hachet, médecin et passionné d'art, publie en 1992 *Les Bronzes animaliers, De l'Antiquité à nos jours*. Par ce travail, l'écrivain recense les artistes, parfois oubliés, qui ont contribué à faire du bronze animalier un genre. De nombreuses expositions, et leurs catalogues respectifs, fleurissent par la même occasion. À la suite de l'exposition *Fierce Friends : Artists and Animals* en 2005-2006 et *Le Zoo d'Orsay* en 2008, *Beauté animale* continue ce travail de revalorisation de l'animal comme sujet artistique en 2012. Emmanuelle Héran, commissaire de l'exposition, prend le parti de l'animal pour lui seul, détaché de toute figure humaine. Parti judicieux pour mener à bien cette lente reconquête du territoire animal dans le domaine artistique. Lors de cette exposition, la cause animale est défendue. L'intervention « Belles captives<sup>10</sup> » d'Éric Baratay, historien et spécialiste de la relation homme-animal, ajoute des enjeux sociétaux actuels à l'exposition. Cette prise en compte du bien-être animal naît à la toute fin du XIX<sup>e</sup>, les ménageries et zoos sont jusque là conçus pour l'homme et non pour l'animal<sup>11</sup>. Cependant, la mortalité de ces animaux, due au transport et aux conditions de détention, est très forte : « Autour de 40% des oiseaux et des mammifères décèdent dans le premier semestre de séjour au Jardin des Plantes à Paris en 1859 comme en 1930<sup>12</sup>. » Il ne faut pas oublier que c'est dans ce contexte que les artistes animaliers observent l'animal.

Le choix de concentrer cette étude sur les animaux exotiques s'explique par l'intérêt nouveau qu'ils suscitent au XIX<sup>e</sup> siècle. Le terme d'« exotisme<sup>13</sup> » voit le jour en 1845, dans le siècle même où ces espèces animales connaissent un intérêt sans précédent. Emile Revel l'utilise pour définir « la passion des mondes différents de l'Europe<sup>14</sup> ». Admirées et rêvées, ces espèces sont synonymes d'une vie sauvage, riche et nouvelle pour les populations occidentales habituées à ses propres animaux domestiques ou d'élevages. Si un intérêt se fait ressentir pour

---

<sup>8</sup> MICHALON 2017, p. 322.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> PARIS 2012, p. 196.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 204.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 203.

<sup>13</sup> BARATAY 1998, p. 185.

<sup>14</sup> BARATAY 1998, p. 185.

le monde animal extra-occidental depuis bien des siècles, ce dernier n'en est pas étudié indépendamment dans l'Histoire de l'art. Ce nouvel accès à ces espèces animales permet un art d'après nature et provoque l'apparition d'une multitude d'artistes animaliers au XIX<sup>e</sup> siècle. Peintres, sculpteurs, mais également écrivains, se passionnent pour ces animaux. Certains d'entre eux dédient leurs œuvres presque exclusivement à ce dernier et peuvent désormais en vivre grâce à différents facteurs inhérents à leur siècle. À l'heure de son essor, la sculpture animalière est envahie d'animaux exotiques. Bien que les animaux domestiques comme le chien ou le chat ravissent la classe bourgeoise, les nouveaux arrivants sont sur le devant de la scène artistiques. Fauves, reptiles et pachydermes font le sujet de nombreux petits bronzes, mais également de grands groupes exposés dans la capitale française. Ils vont de ce fait cristalliser un besoin d'exotisme à l'heure où les explorations et les colonisations s'intensifient. Cette nouvelle importance, accordée à la nature, fait l'objet, en 2020, de l'exposition intitulée *Les Origines du monde. La réinvention de la nature au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>15</sup>. Le catalogue d'exposition nous permet d'apprécier le rôle joué par les scientifiques quant à l'apport significatif dont ils firent profiter les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle.

De plus, si les chiens, les chats et les chevaux sont le thème de quelques ouvrages et articles en histoire de l'art, les animaux exotiques, découverts plus tardivement par la population européenne, ne le sont guère pour eux seuls. Certains d'entre eux, il est vrai, accèdent à une reconnaissance grâce au contexte historique dont ils participent activement. Nous citerons, pour l'exemple, le rhinocéros nommé Clara. Au XVIII<sup>e</sup>, l'animal voyage avec son propriétaire, Douwe Mout van der Meer, dans l'Europe entière afin de se produire à différents événements comme la foire Saint-Germain en 1749<sup>16</sup>. Beaucoup d'artistes font alors sont portait aux quatre coins de l'Europe comme Jean-Baptiste Oudry en France et Pietro Longhi à Venise. Ces occasions restent tout de même rares jusqu'à l'apparition des zoos et ménageries au XIX<sup>e</sup> siècle.

Afin de pouvoir analyser cette corrélation entre ces espèces et l'essor de la sculpture animalière, le choix a été fait de se concentrer sur deux artistes et leurs œuvres : Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet. Tous deux sculpteurs, ils représentent, parmi une pléthore d'artistes animaliers, les profonds bouleversements que connaît leur siècle. Leur indépendance vis-à-vis des anciennes représentations animalières et l'apport considérable de leurs œuvres respectives dans l'histoire de l'art, fait d'eux des précurseurs dans leur domaine.

---

<sup>15</sup> PARIS 2020.

<sup>16</sup> PARIS 2012, p. 188.

Antoine-Louis Barye naît à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le 24 septembre 1795 sur l'île de la Cité<sup>17</sup>. Il commence sa carrière professionnelle en 1809 auprès d'un graveur nommé Fourier<sup>18</sup>. Sa carrière d'artiste indépendant débute cependant lorsqu'il expose son *Tigre dévorant un gavial* (fig.6) au Salon de 1831. C'est la première fois que l'animal exotique apparaît de la sorte au Salon. Son succès fait de Barye le pionnier dans la représentation de la faune exotique. Sa nouvelle façon de les représenter le distingue. En effet « [...] les fauves de Barye, déchargés de la tâche qui leur était jusque-là dévolue de « cortéger » les symboles, acquièrent soudain une personnalité individuelle<sup>19</sup>. » L'animal exotique représenté pour lui-même vient de naître, « Ici l'animal est considéré en lui-même. Il est pris dans la nature et il n'est pas rabaissé pour cela<sup>20</sup>. »

Le choix de cet artiste, en plus de sa qualité de pionnier, est renforcé par la quantité d'œuvres produites. Il consacre la majeure partie de son travail à l'animal exotique et en fait sa signature. Les fauves, comme les reptiles et autres, passionnent l'artiste. L'homme disparaît des combats, laissant place à l'animal pour sa qualité d'être vivant. L'artiste est également le premier à vivre, parfois difficilement, de la sculpture animalière. Mort en 1875, il couvre une grande partie de ce siècle et sait être sensible à tous les bouleversements de la société française de son temps.

De nos jours, Barye est vu comme le précurseur de la sculpture animalière française. En 1875, juste après le décès de l'artiste, l'École des Beaux-Arts organise une rétrospective et le réhabilite. Avant cela, son travail, différent de celui de l'Académie, ne lui value pas la reconnaissance de celle-ci. Pourtant, nombre de personnalités du XIX<sup>e</sup> siècle se sont intéressées au sculpteur. Barye marque son temps, Charles Blanc en atteste lorsqu'il lui consacre une partie de son ouvrage, *Les artistes de mon temps*<sup>21</sup>, en 1876. Par la suite, plusieurs biographies émergent sur l'artiste. En 1889, Arsène Alexandre, critique d'art et collectionneur, ouvre la voie<sup>22</sup>. Roger Ballu continue celle-ci avec *L'Oeuvre de Barye*<sup>23</sup> en 1890 avant que Charles Saunier, en 1925, publie sa propre biographie<sup>24</sup>. Proches de l'époque où l'artiste opère, ces biographies se révèlent précieuses.

---

<sup>17</sup> RICHARME et POLETTI 2000, p. 8.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> RHEIMS 1972, p. 293.

<sup>20</sup> BALLU 1890, p. IV.

<sup>21</sup> BLANC 1876.

<sup>22</sup> ALEXANDRE 1889.

<sup>23</sup> BALLU 1890.

<sup>24</sup> SAUNIER 1925.

En 1996, le Louvre organise l'exposition *La Griffes et la dent*<sup>25</sup>. Isabelle Leroy-Jay Lemaistre expose les nombreuses œuvres issues des collections du musée. Ce travail a pour but de faire redécouvrir le travail du « plus grand animalier de son siècle<sup>26</sup>. » L'artiste occupe dès 1993, une place importante dans la salle consacrée à la sculpture romantique du Louvre<sup>27</sup>. Il faut attendre Alain Richarme et Michel Poletti, de la galerie Univers du bronze, pour voir la naissance d'un catalogue raisonné en 2000<sup>28</sup>. Cet important travail de recherche offre un regard nouveau sur l'immense étendue des œuvres du sculpteur. L'apport d'informations considérables, sur la vie de l'artiste comme sur ses bronzes, fait de cet ouvrage une référence pour qui veut étudier Barye et s'avère fondamentale dans ce travail de recherche. Deux ans plus tard, Michel Poletti publie *Monsieur Barye*, biographie d'une très grande richesse.

Emmanuel Fremiet naît lui aussi à Paris le 6 décembre 1824<sup>29</sup>. À la différence de son prédécesseur, il ne dédie pas sa carrière à l'animal exotique. Beaucoup de ses compositions ont pour sujet l'animal domestique et les grands hommes ou femmes de l'histoire française. Cependant, l'originalité et la nouveauté de ses créations suffisent à voir en lui un sculpteur indispensable à cette étude. Lorsque l'animal exotique apparaît dans son œuvre, ce dernier se trouve en proie à de violents combats ou, au contraire, démonstratif d'une sensibilité accrue. Ses œuvres témoignent du nouvel intérêt porté à l'animal et de son nouveau statut au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme Barye, le sculpteur connaît la renommée et les commandes officielles.

Très reconnu de son vivant, l'artiste connaît le même sort que Barye pour ce qui est des écrits qu'on lui consacre. Dès sa mort, en 1910, Jacques de Biez publie sa biographie intitulée *E. Frémiet*<sup>30</sup>. Afin d'être le plus juste possible dans son ouvrage, Jacques de Biez prend beaucoup de ses renseignements auprès de Gabriel Fauré, musicien et genre de l'éminent sculpteur. Par cet ouvrage, le biographe souhaite rendre compte de l'imposant travail réalisé par celui qu'il voit comme un « patriarche de l'Art français<sup>31</sup>. » Une seconde biographie vient éclairer la vie et l'œuvre de Fremiet en 1934. Il s'agit de celle écrite par son petit-fils, Philippe Fauré-Fremiet pour la collection « Les Maîtres de l'art<sup>32</sup>. » Dans un registre plus lyrique, l'écrivain sait nous faire apprécier l'homme, l'artiste et l'apport de celui-ci pour son siècle.

---

<sup>25</sup> PARIS 1996.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 8.

<sup>28</sup> RICHARME et POLETTI 2000.

<sup>29</sup> CHEVILLOT 1988, p. 23.

<sup>30</sup> DE BIEZ 1910.

<sup>31</sup> DE BIEZ 1910, p. I.

<sup>32</sup> FAURÉ-FREMIET 1934.

C'est en 1984, que des premières recherches sont effectuées. Catherine Chevillot écrit alors son mémoire sur Fremiet. Ce travail donnera suite à une exposition en 1988 et au catalogue raisonné *Emmanuel Fremiet. La Main et le multiple*<sup>33</sup>. Au même titre qu'Alain Richarme et Michel Poletti pour Barye, Catherine Chevillot réalise ici un important travail de recensement des œuvres. Malheureusement, plusieurs d'entre elles restent, encore de nos jours, introuvables. Emilie Hennebois, dans le but d'obtenir le grade de Docteur vétérinaire, écrit quant à elle sur *Les Animaux dans la sculpture d'Emmanuel Fremiet*<sup>34</sup> en 2002. Dès lors, l'animal dans l'œuvre de Fremiet est étudié indépendamment.

Bien que la sculpture animalière soit de nos jours un genre apprécié, celle-ci naît dans un siècle tourmenté. L'animal exotique, pourtant très représenté dans l'histoire de l'art occidental n'est pas étudié en tant que groupe à part entière. Apparaissant abondamment dans l'iconographie sculptée du XIX<sup>e</sup> siècle, il convient de s'interroger sur le lien qu'entretiennent les animaux exotiques avec l'essor de la sculpture animalière. Comment la société française du XIX<sup>e</sup> siècle assure-t-elle ce succès et son prolongement ? Pourquoi les lions, les tigres, les serpents et autres profitent-ils de ce succès pour devenir des sujets indépendants et représentatifs d'une période de l'histoire de l'art contemporain ?

Afin d'étudier l'animal exotique dans les oeuvres de Barye et Fremiet dans le but de comprendre l'apparition de celui-ci dans l'art, une première partie s'attache à l'analyse des différentes sources d'informations et d'inspiration qu'Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet disposent pour constituer leurs bestiaires. Le XIX<sup>e</sup> siècle, par ses changements de gouvernements, ses révolutions ou encore ses découvertes scientifiques, offrent aux deux artistes un milieu favorable à la naissance de leurs animaux.

Barye et Fremiet, l'homme comme l'artiste, n'auraient pu être ce qu'ils sont devenus sans l'existence de l'animal. La prédisposition à la sculpture animalière est notable dès leurs enfances. L'étude de leurs carrières au travers d'expériences aussi riches que diverses permet d'apprécier l'apparition de l'animal et comment chacun des deux artistes compose avec sa faune personnelle. Les interventions de plusieurs artistes et scientifiques orientent la carrière des deux sculpteurs. Barye et Fremiet composent avec des avancées scientifiques qui redéfinissent alors le statut de l'homme et de l'animal.

---

<sup>33</sup> CHEVILLOT 1988.

<sup>34</sup> HENNEBOIS 2002.

De plus, un nouveau lien avec l'animal se crée et nourrit leurs œuvres. La prédominance d'institutions comme le Jardin des Plantes sera étudiée dans le but d'apprendre quels liens établissent Barye et Fremiet avec celle-ci. Le nouveau statut de l'animal complexifie le rapport de l'animal à l'artiste, mais rend son œuvre plus prolifique. Les relations internationales sont également vectrices de nouveaux sujets pour les artistes. L'effervescence que l'arrivée des animaux exotiques provoque est sans précédent dans l'histoire de France et n'est pas sans affecter Barye et Fremiet.

Enfin, de nombreux facteurs peuvent expliquer l'émergence d'une culture animalière dont Barye et Fremiet se font les représentants dans le domaine artistique. Bien que l'animal connaisse sa redécouverte et son étude approfondie au XIX<sup>e</sup> siècle, l'animal existe dans l'art sculptural depuis les premières œuvres de l'homme. Dans quelle mesure les œuvres de Barye et de Fremiet doivent-elles leur existence au passé ? Dans un siècle empreint d'éclectisme, l'apport de l'ancien, comme de la modernité, sait profiter aux deux sculpteurs.

Dans un second temps, un rêve d'orient et son « animalisation » assurent le succès aux animaux exotiques, via les œuvres de Barye et Fremiet. Cette seconde partie s'attarde sur les différents facteurs qui permettent d'asseoir l'animal exotique comme l'une des figures principales de la sculpture animalière. Après l'impulsion apportée dans la première moitié du siècle par les avancées scientifiques, de nombreux facteurs viennent garantir le succès de la faune exotique sculptée.

Dans un XIX<sup>e</sup> siècle où les conquêtes coloniales et les voyages extra-occidentaux enrichissent considérablement la création artistique et littéraire, Barye et Fremiet se retrouvent au cœur de l'orientalisme. L'intérêt pour la culture orientale s'accroît et ne manque pas d'enrichir le vocabulaire des deux sculpteurs. Les relations qu'ils entretiennent et la création contemporaine favorisent le goût des animaux exotiques. L'étude de Barye et de Fremiet au centre de ce nouveau fantasme permettra de comprendre la place des animaux exotiques dans cette recherche de l'ailleurs.

De plus, la comparaison approfondie des espèces animales sélectionnées par les deux artistes et la manière dont ils sont représentés souligne la part de réalité et celle de fantasme inhérente à leurs œuvres. Différentes études de leur bestiaire, qui se veulent les plus exhaustives possibles, seront à même de révéler les goûts artistiques propres à chaque artiste, mais également les potentielles influences pouvant attester d'une part d'imaginaire. Les combats animaliers, abondants dans les sculptures des deux artistes, seront abordés dans le but

de d'analyser les interactions des protagonistes et comprendre les enjeux artistiques et sociétaux qu'ils expriment.

Enfin, les animaux exotiques de Barye et de Fremiet sont plongés dans l'univers du multiple. Les nouveaux procédés de fonte et la naissance d'événements culturels dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle parachèvent le succès des animaux exotiques en les diffusant à la vue du plus grand nombre.

## PREMIÈRE PARTIE : Le XIX<sup>e</sup> siècle et la naissance d'une passion animalière

*« Les problèmes posés par les préjugés raciaux [...] reflètent à l'échelle humaine un problème beaucoup plus vaste et dont la solution est encore plus urgente : celui des rapports de l'homme avec les autres espèces vivantes [...], tant il est vrai que le respect que nous souhaitons obtenir de l'homme envers ses pareils n'est qu'un cas particulier du respect qu'il devrait ressentir pour toutes les formes de la vie<sup>35</sup>. »*

Révolution française (1789), Première République (1792), Premier Empire (1804), la Restauration (1815), Monarchie de Juillet (1830), Deuxième République (1848), Second Empire (1852), III<sup>e</sup> République (1870)... sont tant de perturbations politiques qui secouèrent le XIX<sup>e</sup> siècle. A cela s'ajoutent les progrès scientifiques, l'essor de l'industrie, l'émancipation de l'art, l'invention de nouvelles technologies telles que la photographie... Ces avancées vont provoquer de profonds changements à l'heure ou Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet vont connaître leurs premiers succès.

De notables différences séparent les œuvres respectives de ces deux sculpteurs. Pour autant, chacun connut un succès qui inspira les générations futures en passant par Auguste Cain et Georges Gardet au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à François Pompon et Rembrandt Bugatti au XX<sup>e</sup> siècle. La profusion de cet art animalier fut possible grâce à de nombreux vecteurs que Barye et Fremiet surent exploiter afin de porter la sculpture animalière à son statut de genre à part entière. Mais, quels sont-ils ? Quelles sont les conditions de ce fécond éveil ? Dans un XIX<sup>e</sup> siècle si riche, les raisons en sont diverses et variées et cette première partie a pour finalité de les dégager.

---

<sup>35</sup> LÉVI-STRAUSS 1983, p. 46.

## Chapitre I : Des vies d'artistes vouées à l'animal

L'animal exotique et son influence apparaissent progressivement dans la conscience collective au début du XIX<sup>e</sup> siècle et ne manquent pas de marquer les esprits artistiques. Ce nouvel intérêt, suscité par les sciences naturelles, offre à Barye et Fremiet une vie où l'animal prend une place prépondérante. Dans leurs carrières comme dans leurs créations, ces nouvelles espèces permettent un parcours de vie totalement nouveau. C'est au prisme de leurs vies professionnelles que s'effectue l'étude sur l'apparition de l'animal exotique dans le registre des deux sculpteurs.

### **a. Etudes et professorat : une formation complète**

Dès leur jeune âge, Barye et Fremiet prennent, chacun à sa façon, la voie et le goût de la sculpture animalière. Ils vont par la suite suivre un parcours et une démarche artistique parfois similaires : fréquenter la ménagerie du Jardin des Plantes, assister à des dissections, enseigner le dessin zoologique au Muséum d'histoire naturelle<sup>36</sup>... Tant de sources d'apprentissage qui feront éclater la qualité de leurs productions respectives aux yeux de leurs contemporains. Leurs vies professionnelles vont ainsi permettre cette spécialisation plastique où l'animal est roi. Leurs œuvres respectives ne se résument pas entièrement à la sculpture animalière, mais la qualité et la quantité de ces sculptures forment un ensemble majeur de leurs réalisations et témoignent de ces premières études.

- L'apprentissage, ou l'origine du succès

Le poste de Professeur de dessin animalier occupé par Barye de 1854 à sa mort en 1875 et sa reprise par Emmanuel Fremiet cette année-là jusqu'en 1910 réunit les deux hommes sous le titre d'artiste animalier. Avant qu'ils n'atteignent ce qui fit pour chacun leur dernière profession ante-mortem, bien des expériences profitent à leur art.

Antoine-Louis Barye est fils d'orfèvre et commence ses études à l'âge de ses treize ans chez un certain Fourier, graveur de matrices estampées pour l'habit militaire. Par la suite, il entre dans l'atelier du sculpteur François-Joseph Bosio où il apprend lui aussi le modelage à partir de 1816. Il ira quant à lui, dans son cursus académique, jusqu'à tenter le célèbre Prix de

---

<sup>36</sup> PARIS 2012, p. 176.

Rome de sculpture plusieurs fois, de 1820 à 1823, sans succès<sup>37</sup>. Dans le but d'obtenir cette récompense, il étudie dans l'atelier du peintre Jean-Antoine Gros à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il obtient tout de même la mention honorable en 1819 pour sa médaille *Milon de Cortone dévoré par un lion* (fig.15)<sup>38</sup>.

Antoine-Louis Barye suit une voie mouvementée. Pendant qu'il travaille chez Fourier, « Barye est incorporé dans la brigade topographique du génie. Il y apprend à lever et à modeler ces plans en reliefs [...]»<sup>39</sup>. Une expérience enrichissante que l'on retrouve aisément dans les *études pour le surtout du duc d'Orléans* (fig.16) où il reporte sur papier précédemment quadrillé la forme de sa future sculpture, une précision millimétrée qui permet d'appréhender l'œuvre future en trois dimensions. Licencié en 1814, il revient à la ciselure chez Fourier. Il retrouve ses origines artistiques chez l'orfèvre Jacques-Henry Fauconnier tout en travaillant « [...] à la fonte des métaux, à la prospection anatomique, à l'histoire naturelle, à la peinture et à la sculpture<sup>40</sup>. » Fort de ces expériences, il parvient à occuper deux postes au musée du Louvre en 1848, celui de mouleur des musées nationaux et chargé de conservation de la galerie des plâtres<sup>41</sup>.

Très jeunes, Barye et Fremiet s'adonnent à différentes pratiques artistiques qui les amènent aux dessins, au modelage et à la ciselure. Emmanuel Fremiet a la chance de recevoir dès ses huit ans quelques cours de dessin et de modelage par sa cousine Sophie Fremiet et son époux, François Rude. Après le divorce de ses parents, il devait se mettre à travailler dès l'âge de douze ans. Ces premières leçons contribuent à développer son talent précoce et à lui donner les fondamentaux concernant le dessin et le modelage, indispensable pour une carrière de sculpteur. Les premières études, plus courtes pour Fremiet que pour Barye, permettent d'asseoir chez eux certaines qualités nécessaires à un futur artiste accompli. Modelage, dessin, et même la ciselure pour Barye, vont continuer de parachever leurs apprentissages dans leurs débuts de carrières respectifs.

Tous les deux contraints à travailler pour subvenir à leurs besoins, ils vont remplir des emplois bien différents, mais dont certaines caractéristiques amélioreront leur pratique artistique personnelle. Emmanuel Fremiet, contraint de travailler dès l'âge de douze ans entre vite dans le monde professionnel et commence par être peintre de stores sur les balcons du quai

---

<sup>37</sup> PARIS 2013, p. 17.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> BRUYAS 1876, p. 108.

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 19.

Saint-Michel<sup>42</sup>. Cette entrée précoce dans la vie active ne l'empêche guère d'assouvir sa passion pour le dessin. Ainsi, il obtient le 1er prix d'entrée à l'Ecole des Arts décoratifs<sup>43</sup>. Suivant les cours du soir, il finit par être embauché à ses seize ans par Jacques-Christophe Werner pour qui il exécute des dessins d'ostéologie. Cela lui permet de travailler avec le Docteur Matthieu Orfila, pour lequel il prépare des pièces anatomiques du Musée d'anatomie comparée de la Faculté de médecine. Le dessin devint pour lui encore plus indispensable lorsque son rôle de lithographe de Werner l'amène à reproduire squelettes, muscles et autres éléments anatomiques. Continuant de suivre les cours du soir, il se rend aussi à l'atelier de son grand-oncle par alliance. Il résulte de ces deux années d'apprentissage un goût pour l'exactitude. Après toutes ces péripéties professionnelles, l'artiste entre au service d'un sculpteur non connu<sup>44</sup> pour qui il confectionne de petites sculptures animalières que le maître signe de son nom.

Suivant des parcours différents, ils réussissent à développer les mêmes compétences indispensables pour parfaire leurs futures œuvres : la pratique du dessin et du modelage. A ces savoir-faire, vient s'ajouter une pratique commune à Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet : l'observation directe d'animaux grâce à la ménagerie du Jardin des Plantes créée en 1793.

- La ménagerie du Jardin des Plantes, vivre et reproduire le réel

Sculpter le vivant suppose de le connaître. L'observation des animaux exotiques est rendue possible pour tous les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'ouverture d'une ménagerie en plein Paris. Barye et Fremiet font partie des artistes qui ne se privent guère de cet avantage crucial dans la pratique de leur art et profitent amplement des pensionnaires de ce nouveau département du Jardin des Plantes.

La Révolution française de 1789 frappe de plein fouet les institutions royales et ce faisant l'ancienne ménagerie royale située alors à Versailles. Après la mort de Louis XVI en 1793, se pose la question d'un nouvel emplacement pour ses animaux désormais orphelins. Cette même année, trois chaires professorales en zoologie sont créées au nouveau Muséum d'histoire naturelle<sup>45</sup>. Un nouvel intérêt est naît pour la discipline et Etienne-Geoffroy

---

<sup>42</sup> HENNEBOIS 2002, p. 21.

<sup>43</sup> HENNEBOIS 2002, p. 21.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>45</sup> PARIS 2012, p. 173.

Saint-Hilaire occupe l'une de celles-ci. Jusqu'à présent, l'étude des animaux exotiques ne pouvait être réalisée que d'après des dessins ou des gravures. A partir de ce moment, émerge l'idée chez Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, botaniste et écrivain, d'adjoindre au Jardin une ménagerie afin de disposer d'individus vivants pour une plus grande vérité non seulement scientifique mais également artistique. Il défend son opinion dans son *Mémoire sur la nécessité de joindre une ménagerie au Jardin des Plantes de Paris*<sup>46</sup> où il insiste sur l'intérêt pour les artistes d'accéder à l'observation des animaux plutôt qu'à la reproduction d'anciens maîtres<sup>47</sup> :

« Artistes, poètes, écrivains, si vous copiez toujours, on ne vous copiera jamais. Voulez-vous être originaux et fixer l'admiration de la postérité sur vos ouvrages ? N'en cherchez les modèles que dans la nature<sup>48</sup>. »

Bernardin de Saint-Pierre a aussi préparé la voie à Barye et Fremiet. En ce qui concerne les arguments scientifiques, le botaniste promeut une meilleure analyse des comportements animaliers et l'opportunité d'études post-mortem qui profite également aux artistes. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire comprend lui aussi l'intérêt d'une ménagerie pour la recherche scientifique.

Ainsi, la ménagerie du Jardin des Plantes voit le jour dès 1793. Elle accueille les 5 animaux de Versailles, survivants de la Révolution. Parce qu'ils évoquent l'Ancien Régime, beaucoup subissent des violences et des mutilations de la part des révolutionnaires. La police confisque également les animaux des montreurs qui deviennent eux aussi les premiers habitants de la nouvelle ménagerie<sup>49</sup>. S'ajoutent, petit à petit, divers animaux issus des confiscations par les armées républicaines dans les pays conquis. Le nombre des pensionnaires croît d'année en année : 303 animaux en 1813 et 421 en 1831<sup>50</sup>.

Les artistes animaliers, jusqu'à présent tournés vers les différentes espèces d'oiseaux, commencent à s'intéresser aux fauves, nouvelles « stars » du Jardin des Plantes. Ayant accès à de nouveaux animaux en plein Paris, les artistes peuvent désormais les observer. Barye et Fremiet n'échappe pas à cette nouvelle tendance et Barye, surnommé par Théophile Gautier le « Michel-Ange de la ménagerie » dans *L'Illustration* du 19 mai 1866<sup>51</sup>, sera l'un des plus fervents représentants de ces artistes animaliers formés à la ménagerie.

---

<sup>46</sup> BERNARDIN DE SAINT-PIERRE 1782.

<sup>47</sup> DEREX 2012, p. 20.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>51</sup> PARIS 2013, p. 15.

A ce nouvel accès à l'animal, peuvent alors s'ajouter les compétences de dessins et de modelages déjà acquises ou en cours d'acquisition par les deux sculpteurs. Barye commence à fréquenter la ménagerie très jeune puisque l'on sait qu'il s'y rend déjà lorsqu'il travaille pour Jacques Henri Fauconnier de 1823 à 1828 et qu'il réalise de petits animaux pour l'orfèvre<sup>52</sup>.

Barye, lui féru de croquis, passe son temps à la ménagerie du Jardin des Plantes afin de dépeindre chacun des pensionnaires. Comme Fremiet, on perçoit dans ses études un intérêt pour le comportement animal, comment se tient-il ? Comment se déplace-t-il ? Des questions essentielles pour figer l'animal dans un mouvement vrai et juste. On sait que « Le 15 octobre 1838, une ménagerie de reptiles est créée au Muséum national d'histoire naturelle grâce, en particulier, à l'achat de deux pythons de Java et de trois caïmans de Louisiane<sup>53</sup>. » L'artiste a pu y observer les boas comme le prouve *Croquis de serpents* (fig.18). Le reptile est reproduit plusieurs fois sur la même feuille et ses différentes positions d'enlacement sur des branches font comprendre que l'intérêt principal de ces études est le mouvement. Barye va ensuite les insérer à des compositions toujours croquées afin d'obtenir l'idée générale d'une future composition. Le *Boa dévorant une biche* (fig.19), d'abord dessiné à la mine de plomb sur papier, fait l'objet d'une peinture nommée *Python avalant un chevreuil* (fig.20). Si la biche devient un chevreuil et le boa un python, on comprend qu'il transpose sa composition dessinée dans l'aquarelle. Cette pratique est également visible entre peinture et sculpture. Cela même s'il nous est possible de retrouver le python attaquant de nouveau une biche dans la sculpture *Python avalant une biche* (fig.21). Dans les années 1850-1860 il peint également un *Python écrasant un gnou* (fig.22) que l'on retrouve dans sa sculpture en bronze *Python saisissant un gnou à la gorge* (fig.23) réalisée à la fin des années 1830. Dans les deux œuvres, le gnou est enserré par le serpent qui s'enroule autour de lui et lui fait face. Si dans le bronze le reptile a déjà planté ses crocs dans le cou du bovidé, cela n'est pas le cas dans la version peinte et Barye place son serpent prêt à mordre, provoquant une plus grande tension. Ce travail réalisé grâce à la pratique du dessin, de la peinture et de la sculpture lui permet d'atteindre une nouvelle vérité de mouvement et d'attitude inédite.

L'approche de l'artiste est passionnante lorsqu'il individualise les animaux qu'il prend pour sujet. Beaucoup de ses dessins mentionnent l'animal étudié, on sait s'il s'agit d'une *Panthère femelle de l'Inde* (fig.24) ou du *Tigre au chien* (fig.25). L'exemple de la lionne et du lion de l'amiral de Rigny reste sûrement l'une des plus célèbres anecdotes sur le sculpteur :

---

<sup>52</sup> RICHARME et POLETTI 2000, p. 11.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 354.

« Le 20 juin 1829, Delacroix adresse un billet à Barye : « Le lion est mort. Au galop. Le temps qu'il fait doit nous activer. Je vous y attends. Mille amitiés. Ce samedi.<sup>54</sup> »

A son approche sur le vif, lorsqu'il dessine devant les cages, s'ajoute des dessins où il se fait « cartographe zoométrique<sup>55</sup> ». Il s'intéresse avant tout à la morphologie et fait de nombreux croquis d'après les mesures du lion et de la lionne de l'amiral de Rigny, donnés à la ménagerie en 1827. Une *Vue latérale droite de la lionne de Rigny morte et couchée sur le flanc* (fig.26) montre cette obsession des mesures qui complète ses études sur le comportement. S'ajoutent à l'animal au centre, et à ses nombreuses mesures parcourant son corps, quelques croquis plus rapides pour retenir la distance entre ses oreilles ou encore le diamètre de son cou. Aucune mesure ne lui échappe. Il réalise les mêmes relevés sur le lion. *Quatre études du lion de l'amiral de Rigny* (fig.27) montrent qu'il s'attarde également sur les distances entre museau et oreille ou encore la largeur de ce dernier. Ces études ne l'empêchent pas d'y représenter l'animal dans différentes positions que l'artiste ou les personnes présentes lui faisaient adopter. La Galerie d'anatomie comparée et son Laboratoire permettent l'étude des animaux de la ménagerie et sont essentiels au travail de l'artiste. Observer l'enveloppe charnelle de l'animal en le mesurant sous toutes les coutures lui fait atteindre une plus grande vérité dans ses réalisations plastiques. De cette manière, l'animal de bronze tend juste ce qu'il faut de muscle pour atteindre sa proie et montre un corps proportionnel à celui qu'on lui trouve dans la nature. Le fauve du *Lion au serpent* (fig.28), est la preuve de cette morphologie tirée du vivant. Il rugit et ouvre sa mâchoire, présente ses dents, sort les griffes comme n'importe quel fauve et aucune faute de proportion n'est à relever. Barye « veut coller à la bête réelle, à son existence charnelle, putrescible<sup>56</sup> ».

Fremiet, pour qui la ménagerie eu une importance toute aussi notable sur son art, raconte :

« En même temps que j'étudiais sur le squelette les pièces qui composaient la charpente des bêtes, je m'amusais à les observer sur le vif dans leurs cages. De grand matin, avant d'entrer chez Werner, je courais à la ménagerie : j'y suivais les jeux des lionceaux, les bonds désordonnés des panthères, le dodelinement béat des têtes d'ours. Les singes, avec leurs folles gambades, l'éléphant, avec ses allures sournoises, étaient de perpétuels sujets d'étude pour moi<sup>57</sup>. »

---

<sup>54</sup> INHA Les Papiers Antoine-Louis Barye / ARCHIVES 166/1/2/34/1.

<sup>55</sup> PARIS 2013, p. 43.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>57</sup> HENNEBOIS 2002, p. 22.

Ces nombreuses observations vont donner naissance à autant de croquis préparatoires. Cette fois les méthodes des deux artistes divergent quelque peu et, indubitablement, leurs œuvres. Fremiet commence à croquer et à obtenir des sources représentant différents animaux pour ses sculptures à venir. L'observation de l'artiste se focalise sur le comportement de l'animal, ses poses, ses attitudes, choses impossibles à observer précédemment sur les gravures où l'animal adoptait systématiquement une pose de profil. Son croquis à la pierre noire sur papier d'une *Lionne* (fig.17) montre l'animal dans une attitude réaliste. Allongée et le buste relevé, elle nous observe d'un air aussi intrigué que calme. Fremiet nous permet de ce fait d'atteindre une certaine sensibilité qui n'était jusqu'alors accordée qu'à l'espèce humaine. La *Lionne* (fig.17) nous apparaît pour elle-même. L'artiste transcende son enveloppe charnelle pour atteindre son essence. Il ne s'attarde pas à la dessiner anatomiquement, ses pattes avant n'apparaissent pas clairement, ses muscles ne sont guère détaillés, mais l'intensité du moment, la force dégagée par l'animal, derrière ses barreaux non représentés, en ressort avec brio.

La façon dont Emmanuel Fremiet saisit l'instant lui permet d'atteindre une vérité dans ses sculptures. En se rapprochant de la Nature, il se rapproche de la vérité et fait de son œuvre un appel au réalisme scientifique. Pour ce faire, il privilégie dans ses croquis les différentes attitudes de l'animal : allongé sur le dos, représenté de tous les côtés, en mouvement, au repos, malade... Autrement dit dans toutes les habitudes du quotidien qui caractérisent chaque être vivant.

Cette vérité, incessamment recherchée par Barye et Fremiet, les pousse à toujours plus d'études que ce soit du comportement animalier ou d'anatomie. L'observation dont en résulte des œuvres toujours plus proches de la nature profonde des sujets sculptés, n'aurait pu être atteignables sans l'ouverture de la ménagerie du Jardin des Plantes à la fin du siècle dernier. L'important travail qu'ils réalisent leur a permis d'occuper le poste de Professeur de dessin animalier au Muséum d'histoire naturelle afin de diffuser leurs connaissances et leurs savoirs durement acquis.

- Des carrières dédiées à cet autre vivant

Pour conclure leurs vies professionnelles, les deux artistes deviendront maîtres de dessin animalier au Muséum d'histoire naturelle jusqu'à leurs fins respectives. Antoine-Louis Barye accepte ce poste en 1854 et y reste pendant 21 ans avant que Fremiet ne prenne la relève à sa

mort en 1875. Même s'ils suivent des carrières très similaires, les deux sculpteurs feront preuve d'une démarche pédagogique différente. Si Barye fait preuve de beaucoup de retenue et laisse ses élèves face à la nature et à sa copie, son successeur se montre plus directif dans ses leçons.

Les propos rapportés par Henri-Alfred Jacquemart, lui aussi sculpteur animalier, font de Barye un artiste peu intéressé par l'enseignement, ce qui expliquerait sûrement son attitude de retrait face à ses élèves. Auguste Rodin, qu'il observait sans jamais rien dire et repartait comme il était venu lorsqu'il venait voir<sup>58</sup>. « Personnage bourru et misanthrope, il avait, aux dires de son entourage, un pavé sur la langue, préférant - comme les bêtes qu'il sculptait - le silence à toute conversation<sup>59</sup>. » Son enseignement allait donc à l'encontre de l'enseignement académique qu'il avait pu suivre à l'École des Beaux-Arts. Même si sa démarche n'est guère pédagogique, il promeut l'étude par l'observation, ce qui est en soi une révolution. Dernier rôle endossé par l'artiste, il reflète ce qu'a été sa carrière : capter l'essence véritable de l'animal.

Emmanuel Fremiet prend quant à lui un certain plaisir à enseigner et prend son rôle très à cœur. Les propos rapportés à son sujet concernant son enseignement sont plus élogieux que pour son prédécesseur<sup>60</sup>. Il en dira lui-même :

« Mon cours de dessin au Muséum est un cours pratique ; je fais d'abord dessiner par les élèves des squelettes, des myologies, afin de les initier à la construction des animaux ; je ne leur passe jamais un manque de précision et je les exhorte toujours pour cela à l'emploi de moyens rationnels comme les mesures, les lignes droites, les fils à plomb<sup>61</sup>. »

« Je les fais ensuite travailler progressivement d'après des moulages sur la nature et d'après des figurines d'animaux choisies parmi les modèles de Barye ou d'autres sculpteurs sérieux. Et enfin, la dernière période du cours a lieu dans la ménagerie devant les animaux vivants où leurs études préparatoires d'ostéologie et de myologie facilite le dessin d'après nature aux élèves<sup>62</sup>. »

Être professeur est également un moyen de se parfaire et de réfléchir sans cesse à sa démarche face à un public qui n'attend que conseils ou réponses. Ainsi, il faut une nouvelle fois saluer l'existence du Muséum d'histoire naturelle, du Jardin des Plantes, de la ménagerie, de la Galerie d'anatomie comparée et de son laboratoire qui, non seulement leur a permis de former les deux sculpteurs animaliers, mais surtout leur a permis de parachever leurs arts grâce à l'enseignement qu'ils y dispensent.

---

<sup>58</sup> VEZIN 1990, p. 106.

<sup>59</sup> PARIS 2013, p. 15.

<sup>60</sup> *Id.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

## b. Un siècle artistiquement scientifique

Un des aspects les plus importants pour comprendre l'évolution de la pensée au XIX<sup>e</sup> siècle concernant l'animal, est l'essor des sciences naturalistes. Une nouvelle place est accordée aux autres êtres vivants que l'homme a malheureusement l'habitude de juger inférieur du fait de ses capacités physiques ou mentales. Les diverses réflexions sur l'anatomie et le comportement animal font éclore une nouvelle vision de la relation entre l'homme et l'animal qui se voudrait plus juste et équilibrée. Charles Darwin écrit en 1837 dans *Le Corail de la vie* :

« Nous avons vu que les sens et les intuitions, les différentes émotions et facultés, comme l'amour, la mémoire, l'attention et la curiosité, l'imitation, la raison, etc., dont l'homme se vante, peuvent être trouvés à l'état naissant, ou même pleinement développés, chez les animaux inférieurs<sup>63</sup>. »

Le regard sur l'animal a évolué au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et les grands scientifiques y contribuent majoritairement. Même si l'égalité homme-animal n'est toujours pas d'actualité après des milliers d'années de cohabitation, certains scientifiques vont en ce sens. Cette reconsidération offre une place de choix à l'animal du XIX<sup>e</sup> siècle et par extension dans la production des artistes sensibles ces nouvelles questions éthiques.

- Barye et les naturalistes

C'est dans ce contexte qu'Antoine Louis Barye se forme et développe son art au début d'un siècle dont une des caractéristiques prédominantes est le progrès scientifique. Barye a très tôt accès aux ouvrages de Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire ou encore de Georges Cuvier. Éminents naturalistes, zoologues, biologistes, ils représentent les fondements de l'apprentissage en sciences naturelles qu'acquiert Barye et qui serviront son œuvre.

Après les premiers essais de classification des espèces par John Ray et Carl von Linné, le comte de Buffon passe sa vie à classer et décrire toutes les espèces animales possibles. Ce riche travail se conclut par la publication de *l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roy*<sup>64</sup>, dont les différents tomes sont publiés de 1749 à 1804. Antoine Louis Barye a déjà accès aux écrits du comte de Buffon dès sa jeunesse, avant même

---

<sup>63</sup> DARWIN 1837, p. 179.

<sup>64</sup> BUFFON 1749-1804.

de rencontrer le succès au Salon. On sait également que « les documents de Barye recèlent des tableaux de mensurations extraites de l'*Histoire naturelle*<sup>65</sup>. » Et un tome plus particulièrement à dû retenir son attention : *Les Quadrupèdes*, écrit entre 1753 et 1767. Le naturaliste porte au sein de son livre une attention particulière à l'apparence de l'animal, son fonctionnement, mais aussi son caractère parfois décrit de manière peu objective. Il se permet des jugements de valeur et fabrique une image subjective de certaines espèces<sup>66</sup>.

Le sculpteur est indubitablement fasciné par les fauves qui occupent une grande partie de sa production. Il est alors impensable que l'artiste n'ait pas lu ce que le comte de Buffon pense de ces animaux. Si nous nous attardons sur la figure du lion et du tigre dans ses écrits, on comprend très rapidement l'opinion du comte de Buffon sur chacun d'eux :

« Dans la classe des animaux carnassiers, le lion est le premier, le tigre est le second et comme le premier, même dans un mauvais genre, est toujours le plus grand et souvent le meilleur, le second est ordinairement le plus méchant de tous<sup>67</sup>. »

On ne peut enlever la fierté du lion dans l'œuvre du sculpteur animalier et « l'air noble<sup>68</sup> » dont il dote ses *Lion assis* (fig.1) ou encore *Lion qui marche* (fig.2). En revanche, le tigre apparaît plus facilement féroce. Les combats opposant un tigre à un autre animal ou groupe d'animal ou d'homme, a, en plus de son grand nombre, une férocité plus expressive que chez le lion.

« Le tigre, au contraire [du lion], quoique rassasié de chaire, semble toujours altéré de sang ; sa fureur n'a d'autres intervalles que ceux du temps qu'il faut pour dresser des embûches ; il saisit et déchire une nouvelle proie avec la même rage qu'il vient d'exercer et non pas d'assouvir, en dévorant la première ; il désole le pays qu'il habite ; il ne craint ni l'aspect ni les armes de l'homme ; il égorge, il dévaste les troupeaux d'animaux domestiques, met à mort toutes les bêtes sauvages, attaque les petits éléphants, les jeunes rhinocéros, et quelquefois même ose braver le lion<sup>69</sup>. »

Beaucoup des tigres de Barye témoignent de cette soif de sang qui reste inextinguible. Tandis qu'il s'en prend au cheval (fig.3), au taureau (fig.4), au cerf (fig.5), ou au gavial (fig.6), Barye leur octroie une vivacité d'action, une puissance corporelle qui ne peut que le faire paraître assoiffé de sang. Lorsqu'il représente une *Chasse au tigre* (fig.7) il va jusqu'à faire bondir le fauve sur l'éléphant, acte bien audacieux pour un tigre seul qui aurait sûrement pris la

---

<sup>65</sup> PARIS 2013, p. 30.

<sup>66</sup> BARATAY 1998, p. 189.

<sup>67</sup> BUFFON et LACEPEDE 1890, p. 102.

<sup>68</sup> *Id.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

fuite dans la réalité. La taille du pachyderme et les armes utilisées par les chasseurs ne semblent pas l'arrêter comme le dit Buffon.

Les ouvrages de Buffon sont présentés comme une grande référence du naturalisme au XIX<sup>e</sup> siècle. Massivement diffusés, les écrits de Buffon sont même adaptés pour la jeunesse<sup>70</sup>. De ce fait, une culture de l'animal se répand avec les nouvelles avancées scientifiques et des jugements de valeurs. Antoine-Louis Barye n'ayant jamais observé l'animal dans son milieu naturel, faute d'avoir pu voyager, il ne peut en avoir une idée qu'au travers des écrits scientifiques de son siècle. Mais Barye finit par juger ces écrits comme trop sommaire et se concentra sur des scientifiques plus actuels comme Georges Cuvier ou Etienne Geoffroy de Saint-Hilaire<sup>71</sup>.

Sous l'Empire, des découvertes viennent bouleverser ces recherches naturalistes. Dans la vallée de la Seine, près de Caen, Honfleur et au Havre, sont retrouvés plusieurs fossiles crocodiliens que Georges Cuvier et Etienne Geoffroy Saint-Hilaire étudient<sup>72</sup>. Ces découvertes font l'objet de publications dès 1808 et deviennent un sujet controversé dont Antoine-Louis Barye a pleinement connaissance. Élève et lecteur de Saint-Hilaire et de Cuvier<sup>73</sup>, il ne peut être indifférent à l'opposition de ces deux hommes qui se joue sous la forme d'un débat à propos de ces squelettes. Si Cuvier conclut qu'il est issu du Jurassique, Saint-Hilaire voit plus loin et pense qu'il est un ancêtre de nos crocodiles actuels<sup>74</sup>. Cette vision évolutionniste heurte le fixisme auquel Cuvier adhère.

Finalement dénommé « gavial » par sa forme proche de celles des gavials encore présents sur terre, on le retrouve dans une composition qui fait le succès de l'artiste : *Tigre dévorant un gavial* (fig.6). Présenté d'abord en plâtre au Salon de 1831, il sera fondu en bronze l'année suivante. La sculpture apporte la preuve de l'attention que porte Antoine-Louis Barye aux recherches de ses professeurs et plus généralement du lien entre recherches scientifiques et productions artistiques. La presse se passionnant pour ce sujet, beaucoup d'articles paraissent et ne restent pas inconnus de l'artiste<sup>75</sup>. En effet, il a connaissance de l'article d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire traitant de l'organisation des gavials de 1825<sup>76</sup>.

L'influence directe des recherches scientifiques sur les sculptures de Barye peut se vérifier par d'autres œuvres encore. Etienne Geoffroy Saint-Hilaire va notamment s'intéresser

---

<sup>70</sup> DAUBENTON 1833.

<sup>71</sup> BALLU 1890, p. XXIII.

<sup>72</sup> PARIS 2012, p. 210.

<sup>73</sup> PARIS 2013, p. 19.

<sup>74</sup> PARIS 2014, p. 41.

<sup>75</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>76</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 68.

à l'arrivée de Jack, un orang-outang, en 1836 à la ménagerie du Jardin des plantes et produire plusieurs communications à l'Académie des Sciences la même année. Toujours en accord avec les pensées évolutionnistes pré-darwiniennes, Saint-Hilaire pense que « [...] l'orang-outang de la ménagerie n'est "ni un singe ni un homme", mais une formule *sui generis* comblant l'un des hiatus de la chaîne des êtres<sup>77</sup>. »

À la mort du pensionnaire, un an seulement après son arrivée, Barye assiste à la dissection et le représente dans le bronze *Singe monté sur un gnou* (fig.8). Il utilise la pensée de Saint-Hilaire pour développer le lien inter-espèce, notamment entre l'homme et le signe : quelle activité synonyme d'évolution humaine pourrait être un meilleur exemple ? L'homme exploite l'animal et l'asservit à ses fins. Ici, l'orang-outang Jack commence à reproduire ce schéma sur un gnou, comme l'homme a pu le faire avec le cheval. Par ce geste, Jack témoigne d'une évolution comme celle qu'a connue l'homme pour en arriver à celui civilisé. Assis droit sur le dos du gnou, il cherche à le maîtriser en tenant sa crinière et sa queue d'une main chacune.

C'est en raison de ce lien entre arts et sciences que Barye sera appelé à réaliser le frontispice de l'ouvrage *Le Jardin des Plantes, Description et mœurs des mammifères de la ménagerie et du Muséum d'Histoire naturelle*<sup>78</sup> à la demande de Léon Curmer, directeur de la revue des Beaux-Arts<sup>79</sup>. Très empreint des avancées, surtout dans le domaine du naturalisme, il fait évoluer ces œuvres au rythme du progrès scientifique jusqu'à traiter du lien inter-espèce, sujet qui occupera bien plus l'un de ses contemporains : Emmanuel Fremiet.

- Fremiet et l'évolutionnisme

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les connaissances scientifiques concernant les grands singes sont pauvres et résultent en grande partie d'observations objectives du « nouvel aventurier ». Paul Belloni du Chaillu, explorateur du Gabon, rapporte en 1863 des propos stigmatisant et peu réels. Pourtant naturaliste, il rapporte avant tout le caractère féroce de cet animal<sup>80</sup>. Or il est vrai qu'il peut paraître impressionnant lorsqu'il défend son territoire, le gorille est avant tout un animal végétarien vivant en communauté. De ce fait, Du Chaillu et d'autres explorateurs à sa suite diffusent l'image dans la conscience collective d'un animal dangereux. Cette férocité et

---

<sup>77</sup> PARIS 2012, p. 140.

<sup>78</sup> BOITARD et JANIN 1842.

<sup>79</sup> LAUGEE 2014, p. 3.

<sup>80</sup> DUCROS et DUCROS 1992, p. 269-272.

cette violence, associées à l'animal sauvage, se retrouveront ainsi dans l'œuvre d'Emmanuel Fremiet.

Au même moment, les théories darwiniennes émergent et posent de nouvelles questions sur l'évolution des espèces. *L'Origine des espèces*<sup>81</sup>, écrit en 1859 pose les prémices d'une réflexion sur la filiation de l'homme et fait naître le débat dans les cercles intellectuels. Si toutes les espèces ont évolué et se sont adaptées à leurs milieux afin de faire perdurer leur groupe, pourquoi pas l'homme ? Cette interrogation se fera plus présente lors de la publication de *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*<sup>82</sup> traduit en français en 1872. Si de nombreux scientifiques naturalistes exposent dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle des théories évolutionnistes en parlant d'adaptation<sup>83</sup>, c'est réellement Darwin qui commence à frapper les esprits et qui crée le scandale.

La diffusion élargie des sciences naturelles au XIX<sup>e</sup> siècle permet à tout un chacun de se faire un avis sur ces nouvelles avancées et aux artistes d'approcher de nouveaux sujets. Faut-il affilier l'homme aux grands singes ? Beaucoup seront réticents à l'évolutionnisme car faire de l'homme le descendant d'un ancien primate est rabaissant dès lors que l'animal est vu comme féroce, en proie à des instincts sauvages.

C'est dans ce contexte scientifiquement foisonnant que naissent les sculptures de Fremiet représentant des singes. Il est au fait des rapports d'explorateurs et des écrits scientifiques, il participe au climat de réflexion et de polémique autour du lien inter-espèce possible entre l'homme et les primates. Rien ne sera plus stimulant pour la création de Fremiet qui se situe, d'un point de vue artistique, au cœur de ses tensions.

Il suscite d'emblée la consternation lorsqu'il présente au jury du Salon de 1859 son *Gorille enlevant une femme* (fig.9). C'est l'indignation collective<sup>84</sup>. Dans une situation où l'homme civilisé se voit rappelé à ce qu'il voit comme de la sauvagerie, une femme sur le point de se faire enlever et violée fait naître une pléthore de vives critiques. Penser associer l'homme à un animal imaginé comme impulsif et guidé par de bas instincts est alors inacceptable. L'artiste est parfaitement conscient que ce gorille est vu comme un affront à l'espèce humaine :

« J'eus le malheur de passer au gorille. En un temps où le bruit commençait à se répandre que l'homme et le singe étaient frères, c'était bien de l'audace, et ma tentative s'aggravait de ceci que, le gorille étant le plus laid de tous les singes, la comparaison n'était pas très flatteuse pour l'homme. Par un surcroît de témérité, ce gorille enlevait une jeune

---

<sup>81</sup> DARWIN 1859.

<sup>82</sup> DARWIN 1871.

<sup>83</sup> LAMARCK 1809, p. 235.

<sup>84</sup> DE BIEZ 1910, p. 64.

femme... Soulevé dans une réprobation unanime, le jury déclara sérieusement qu'une telle œuvre offensait les mœurs, et il l'exclut sans pitié du salon<sup>85</sup>. »

Concernant *Rétiaire étouffé par un ours* il admet cependant qu'« Il y avait un art noble et la représentation de l'animal. Entre les deux il y avait bien place pour un art intermédiaire, pour une formule mixte, la lutte de l'animal contre l'homme, et c'est un genre que, dès 1853, j'adoptai avec *Rétiaire étouffé par un ours*, pour ne m'aliéner ni l'Institut, ni le jury<sup>86</sup> ».

Dans le cas où il s'agirait d'un meurtre, la réception aurait sûrement été plus clément. En effet, cela n'aurait mis en lumière que la sauvagerie de l'animal face à un individu dépourvu de cette prétendue férocité bestiale. Il ne s'agit pas non plus d'un thème mythologique. De ce fait, aucune raison ne permet d'accepter le thème innovateur. L'affiliation entre les deux êtres vivants n'aurait soulevé autant de critiques par le jury.

Refusée par le jury, *Gorille enlevant une femme* (fig.9) se voit défendu par le comte de Nieuwerkerke, membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1853. Ainsi, elle sera quand même présentée, mais dans des conditions somme toutes différentes. Cachée derrière un rideau dans un coin du Salon, elle apparaît comme une œuvre défendue, laissant libre le choix de découvrir les deux protagonistes.

A l'instar de cette férocité associée aux singes qui émane de cette œuvre, un second vice leur est attribué : la lubricité. Comme le dit Claude Blanckaert, « C'est l'ombre portée de la déchéance, de la lubricité et du paganisme<sup>87</sup> » pour l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle et ses ancêtres. Figure d'antéchrist, l'anthropoïde apparaît alors comme l'opposé de l'homme par sa non-religion alors que celle-ci est vue comme une élévation spirituelle de l'homme. Claude Blanckaert soulève ainsi le fait que le quidam se rassure car il se voit comme fait à l'image de Dieu, a contrario du singe vu comme sauvage.

Plus généralement, les chrétiens combattent les nouvelles avancées scientifiques. Cet affrontement, entre sciences et religion, est violent et la création artistique s'en trouve fortement marquée. Sensible à ces débats, Emmanuel Fremiet distingue son gorille (fig.9) par sa position de bipède. Lorsqu'il enlève la jeune femme, il est à la limite de la course à la vue de l'élongation de son membre arrière droit. Cela le relie avec l'homme. Mais c'est par l'enlèvement d'une jeune fille qu'il l'en éloigne ensuite. L'attitude cette fois libidineuse

---

<sup>85</sup> DE BIEZ 1910, p. 64.

<sup>86</sup> *Id.*

<sup>87</sup> PARIS 2012, p. 132.

imaginée par un possible futur viol sous-entend que l'animal ne saurait pas résister à ses pulsions sexuelles résultantes de forces sataniques.

Charles Baudelaire en fera une vive critique lors du Salon de 1859, explicitant la vision lubrique suscitée par l'œuvre :

« Pourquoi pas un crocodile, un tigre, ou toute autre bête susceptible de manger une femme ? Non pas ! Songez bien qu'il ne s'agit pas de manger, mais de violer. Or le singe seul, le singe gigantesque, à la fois plus et moins qu'un homme, a manifesté quelquefois un appétit humain pour la femme<sup>88</sup>. »

Avis partagé par le jury qui justifie le refus de la sculpture dans un premier temps, même s'il s'agit, comme il est écrit sur le socle, d'une gorille femelle.

La double nature supposée de l'animal est plus accentuée dans sa version de 1887 (fig.10). La jeune femme n'est plus inerte, mais se débat farouchement dans les bras de l'animal. Celui-ci la maintient fermement du bras gauche et brandit de l'autre une grosse pierre dont il pourrait se servir d'armes pour l'assommer.

Une caractéristique commune aux grands singes et à l'être humain devient un critère intéressant : le pouce opposable. La capacité de préhension permet à l'homme et au singe de tenir des objets et de les utiliser, critère qui joue un rôle important dans l'évolution de l'hominidé. Il n'est pas anodin que l'artiste ajoute cette pierre presque vingt ans plus tard. Il s'agit d'un combat dans l'œuvre de 1887 (fig.10), certes inégal, et non plus d'une domination affirmée comme dans celle de 1859 (fig.9). Malgré une confrontation accusée, l'individu n'a guère de chance de s'en sortir et se trouve être la victime d'un être que l'on souhaite, par son comportement sauvage, éloigner de l'homme, mais qui se retrouve rapproché d'un point de vue naturaliste. On fait alors des singes « des espèces à la frontière de notre espèce<sup>89</sup>. »

En 1876, Fremiet essaye une composition similaire au *Gorille enlevant une femme* (fig.9) : *Rétiaire et gorille* (fig.11). La situation est proche : l'homme est traîné par le singe qui le domine. Levant son bras libre, le gorille nous provoque après avoir agressé l'un de nos semblables.

Le thème de l'affrontement entre homme et singe est déjà ancré dans le vocabulaire de l'artiste dans les années 1850, mais la question d'une filiation inter-espèce entre l'homme et le primate voit sa popularité être relancée en 1868 à l'occasion de la découverte d'un squelette de l'homme de Cro-Magnon<sup>90</sup>. Fremiet n'y restera pas insensible et affirme :

---

<sup>88</sup> BAUDELAIRE 1876, p. 675.

<sup>89</sup> DEREK 2012, p. 74.

<sup>90</sup> VEZIN 1990, p. 89.

« Le préhistorique, animal ou homme, est d'une reconstitution très facile : on a retrouvé des squelettes humains qui établissent nettement que l'homme d'alors était pareil à celui d'à présent, à de légères différences près<sup>91</sup>. »

L'opinion publique réfute l'évolutionnisme et s'en tient au fixisme - théorie selon laquelle les êtres vivants n'auraient pas évolué depuis leurs origines.

La retranscription de cette pensée reste cependant complexe. L'*Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* (fig.12) possède comme le gorille (fig.9) plusieurs degrés de lecture. Fremiet sculpte l'un des plus grands singes existant. L'animal essaye ici de tuer un être humain. Une fois encore, le combat semble inégal, le singe surplombe l'homme et celui-ci est sur le point d'expirer. Le choix de la composition implique l'avantage de l'orang-outang par sa force. Tout son poids s'exerce sur ses membres tueurs, le rendant une nouvelle fois féroce. La présence d'un second individu, probablement le bébé de l'animal, fait comprendre qu'il est question de la protection de sa future descendance. De plus, le fait de dénommer l'individu humain en le qualifiant par la même occasion de sauvage le rend plus proche de l'animal lui-même sauvage par ces actes.

Cependant l'opposition entre les deux protagonistes reste claire. L'affiliation entre les espèces s'éloigne pour une démarche plus historique. En plaçant l'animal comme opposé à l'homme, il ne lui laisse aucune chance d'entrer dans notre histoire. Ils n'ont pas de liens, ils sont ennemis le temps de ce combat. Afin de rendre le combat toujours plus vraisemblable, le groupe sculpté est polychrome. L'artiste a ajouté à son marbre quelques taches rouges (aujourd'hui disparues)<sup>92</sup> afin de souligner le caractère toujours plus sanglant et féroce de l'animal.

En revanche, Fremiet ne reprend pas le caractère lubrique précédemment exploité dans son gorille (fig.10) mais garde tout de même celui de la violence, de la sauvagerie. Ainsi, l'homme étranger se faisant étrangler reste tout de même un autre sauvage d'un point de vue occidental. Il est néanmoins important de préciser que la commande originelle passée à Fremiet demandait un combat d'animaux<sup>93</sup>. On peut donc s'interroger sur une certaine volonté de faire naître le spectaculaire et l'inattendu dans ses compositions. Non content de montrer des espèces animales venues d'autres continents, Fremiet attire l'attention de ses contemporains en incluant l'homme à ses groupes. L'homme occidental peut dès lors se comparer à l'homme étranger sous les traits de ce « sauvage ».

---

<sup>91</sup> *Id.*

<sup>92</sup> HENNEBOIS 2002, p. 63.

<sup>93</sup> *Id.*

La lutte pour la vie, tirée des théories darwiniennes, reste encore parfois mal comprise et peut expliquer ce motif de l'opposition entre singe et homme privilégié par le sculpteur. Cette lutte n'est pas en réalité un combat au sens propre, mais une lente sélection des espèces au sein de l'évolution des êtres vivants. Les espèces encore présentes sur Terre le sont grâce à leur adaptation à leurs milieux par leurs organismes ou modes de vie. Il s'agit plutôt d'une lutte pour la vie que face à un autre être vivant. Patrick Tort reconnaît que

« Ce n'est donc pas sa force, mais sa faiblesse originelle qui a déterminé l'hégémonie de l'espèce humaine, car c'est une compensation, voir une surcompensation relationnelle et rationnelle à cette vulnérabilité native qui a été sélectionnée<sup>94</sup>. »

Cette faiblesse humaine est le ressort dramatique des combats du gorille (fig.9, 10) et de l'orang-outan (fig.12) sculptés par Fremiet. Si ses combats singuliers empêchent de remarquer ce lien inter-espèce créé par l'évolution, et par conséquent toutes les théories évolutionnistes depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, on observe tout de même un rapprochement entre art et sciences. Le XIX<sup>e</sup> siècle part à la recherche d'une plus grande vérité par la pluridisciplinarité. Cette nouvelle dynamique donne une opportunité au sculpteur, et à sa production, d'être rapproché du scientisme.

A la fin du siècle, Fremiet sculpte une nouvelle fois un primate : *Singe à l'escargot* (fig.14). Dénuée de violence, la sculpture présente un singe assis en train de s'épouiller. Le fait de chercher des poux à ses partenaires est généralement pratiqué en communauté, mais ici, le singe est simplement accompagné d'un escargot dont la présence reste décorative. Le gastéropode n'accapare pas l'attention du singe ou entre dans l'action principale de la sculpture. Malgré cela, l'escargot induit une composition plus calme, focalisée cette fois sur deux animaux sans intervention humaine. Le primate fait preuve de calme et de concentration, des attitudes qu'on relie pourtant plus facilement à l'homme.

En 1890, dans la même veine, Fremiet se voit commander par Stéphane Dervillé plusieurs bronzes destinés à la salle à manger de son hôtel particulier. Cette fois, il laisse une plus grande place à son humour qu'à son réalisme déjà reconnu. Le *Singe aux bulles de savon* (fig.13), présente cette fois l'animal seul en pleine activité d'habitude réservée aux hommes : la confection de bulles de savon. Le singe tient dans sa main une sarbacane qui lui permet de souffler les bulles vers un plafond fictif. En réalité, il s'agit là de diverses ampoules prêtes à s'allumer une fois la nuit tombée<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> LECOINTRE et TORT 2015, p. 91.

<sup>95</sup> HENNEBOIS 2002, p. 95.

Le *Singe à l'escargot* (fig.14) et *Singe aux bulles de savon* (fig.13) sont deux œuvres qui cette fois présentent l'animal pour lui seul, la première toujours dans un style empreint d'un réalisme naturaliste et la seconde avec une pointe d'humour. L'intérêt commun de ces deux singes est le fait qu'ils s'adonnent ici à des comportements dont l'homme est capable. Il est intéressant de remarquer que Charles Darwin continue par ses écrits de rapprocher l'homme de l'animal. *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, publiée en 1872, affirme que les animaux, notamment les primates, ont des réactions physiques proches de celles de l'homme lorsqu'une émotion les submerge, et par conséquent qu'une filiation inter-espèce est tout à fait logique :

«[...] l'étude de la théorie de l'expression confirme dans une certaine mesure la conception qui fait dériver l'homme de quelque animal inférieur et vient à l'appui de l'opinion de l'unité spécifique ou sous-spécifique des diverses races [...]»<sup>96</sup>.

En faisant cette fois disparaître l'homme de la composition, Fremiet se rapproche des théories darwiniennes. Le sculpteur, qui ne semble pas être un adepte de l'évolutionnisme, ne cesse de créer des œuvres qui interrogent le public. Que les animaux se retrouvent face à l'homme ou seuls, les sculptures sont trop ancrées dans les débats naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle pour ne pas y faire référence.

Mais le contexte scientifique dans lequel émerge ces œuvres influe sur d'autres habitudes du quotidien de la population française et surtout parisienne. Ainsi, ces habitudes découlant d'un nouvel intérêt pour les relations inter-espèces, font croître le goût pour les primates. La fascination de ces animaux est en grande partie due à cette proximité à l'homme dans l'attitude. *Singe bulles de savon* (fig.13) en découle directement. Le Tout-Paris les observe dès 1830 à la ménagerie du Jardin des Plantes ou lors de démonstrations de dressage dans les rues de la ville<sup>97</sup>.

De tous ces primates parisiens, l'un d'eux se démarque en 1836 : Jack. Jean-Pierre Dantan réalise à son honneur un buste de ce dernier en l'humanisant par l'expression faciale, tout est fait pour le rapprocher de l'homme. Antoine Louis Barye creuse le motif de cet orang-outang comme animal proche de l'homme dans son *Singe monté sur un gnou* (fig.8). Emmanuel Fremiet se situe dans cette continuité et est au fait de cette effervescence autour des anthropoïdes qui a lieu dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les sciences inspirent l'art et les sculpteurs ont un nouveau sujet à exploiter avec cette polémique. Fremiet est pris dans ce tourbillon d'avancées scientifiques et y résiste en opposant l'homme aux singes dans ses deux groupes de

<sup>96</sup> DARWIN 1872, p. 393-394.

<sup>97</sup> PARIS 2012, p. 203.

1859 (fig.9) et 1895 (fig.12). Même si des détails trahissent l'opinion du sculpteur, la forte opposition figurée par les combats sanglants n'aide pas à concevoir un lien entre hommes et grands singes. Mais Fremiet s'adoucit sur des compositions sans hommes comme le *Singe aux bulles de savon* (fig.13) pour jouer de la popularité et de l'aspect clownesque prêté à l'animal au XIX<sup>e</sup> siècle.

## Chapitre II : Un nouveau lien inter-espèce à transfigurer

Voyages et découvertes se succèdent dans un XIX<sup>e</sup> siècle français qui cherche de nouveaux fondements politiques. Cette effervescence et ce mouvement continue de régimes en régimes suite à la Révolution française de 1789 favorisant l'approche d'animaux exotiques de multiples manières. A l'échelle de la France, l'ouverture de parcs zoologiques comme la ménagerie du Jardin des Plantes ou les combats de rue visibles jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle donnent une nouvelle approche de cet autre. Mais ce nouveau plaisir offert aux Parisiens et à tous les habitants de grandes villes d'observer des animaux inédits, venus de l'ailleurs, sous-entend un nouveau statut social de l'animal par la création d'un lien affectif homme-animal toujours plus important. Afin de répondre à ces demandes croissantes qui provoquent excitation et curiosité des contemporains, il faut prendre en compte les nouvelles conditions de transport et d'habitat de l'animal désormais artificiels. Cette dichotomie entre les demandes de l'homme et les besoins de l'animal fait apparaître une complexification du rapport inter-espèce et soumet toujours plus l'animal à un statut social issu de l'agissement de l'homme afin de combler ces désirs.

Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet profiteront de ce nouveau lien et de ce nouveau statut animalier, aussi complexe soit-il, pour assouvir une soif de connaissance à des fins de création. Individualisant certains individus qui sortent du lot, livres et articles paraissent sur le nouveau couple d'éléphant Hans et Parkie ou encore sur la dépression faite par Mafuca, un chimpanzé du zoo vers 1880<sup>98</sup>. À la vue du règlement de 1804, les deux artistes peuvent accéder à la ménagerie et observer ces deux éléphants et autres animaux, les lundi, mercredi, jeudi et samedi de chaque semaine. Le public ne disposant pas avant 1816 de seulement trois jours de visite (mardi, vendredi, et dimanche)<sup>99</sup>. Faisant part belle aux scientifiques et aux artistes, avant que la direction ne comprenne l'importance de l'apport financier qu'apporte un public plus large, les animaux forcent les émotions auxquelles les artistes ajoutent techniques et goût artistique.

### **a. La rencontre de nouveaux alter-ego**

Le rapprochement de l'homme et de l'animal avait déjà pu être observé avec les espèces domestiques et d'élevage, mais qu'en est-il des espèces ramenées des continents africain et

---

<sup>98</sup> CONTAMINA et COPELLO 2018, p. 165.

<sup>99</sup> DEREK 2012, p. 34-35.

asiatique ? Les rencontres que permet la ménagerie entre la population parisienne et ces animaux exotiques rapproche l'homme de l'animal de bien des manières. Certaines confrontations font alors naître au sein du génie créateur d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet, une nouvelle sensibilité face à des individus jusque-là inatteignables. En effet, la première vision des animaux exotiques produit un résultat empli d'émotions, un regard nouveau. Regarder l'animal comme on regardait alors l'homme, dans un cadre social comme dans une volonté artistique, devient possible. Par conséquent, l'artiste a un accès à l'âme de l'animal exotique et un lien se crée.

- Les grands mammifères terrestres, un sujet de choix

Très appréciés par le grand public, les grands mammifères (éléphants, rhinocéros, hippopotame, girafe...) sont, sans oublier les fauves, les stars des ménageries occidentales du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>100</sup>. Jusqu'à la fin de la monarchie française, le roi avait pour coutume de disposer dans sa ménagerie personnelle d'éléphants ou encore de rhinocéros pour augmenter le faste et le luxe du monarque auprès des autres monarques et de sa population<sup>101</sup>. Cette dernière accorde de plus en plus d'importance aux animaux exotiques et profite de pouvoir enfin les observer dans des jardins publics. Cet intérêt grandissant depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle n'affectera pas seulement les visiteurs, mais également les artistes pouvant désormais les observer d'après nature. Le comportement des grands mammifères intéresse et devient un sujet d'attention important qu'Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet ne manquent pas de transposer en bronze.

Les éléphants sont somme toute les animaux qui attireront le plus l'œil des deux sculpteurs parmi les grands mammifères du Jardin des Plantes. Fremiet, qui s'attarde plus particulièrement sur les petits animaux, s'attachera quand même à représenter le pachyderme. Ces animaux obtiennent un succès notable auprès de tous, et cela s'accroît considérablement lors de l'arrivée d'Hans et Parkie. Capturés au Sri Lanka dans la forêt de Ceylan en 1784 pour la ménagerie de Guillaume V, ils sont confisqués en 1795 par l'armée française et arrivent en métropole française en mars 1798<sup>102</sup>. Ce nouveau couple, arrive à la ménagerie, est rapidement pris en tendresse par les contemporains qui voient en eux des animaux impressionnants, chaste et intelligent, caractères lui étant attribués dès les années 800<sup>103</sup>. Hans décède en 1802 et

---

<sup>100</sup> BARATAY 1998, p. 184.

<sup>101</sup> PARIS 2012, p. 160.

<sup>102</sup> PARIS 2013, p. 92.

<sup>103</sup> PASTOUREAU 2008, p. 91.

Parkie, renommée Marguerite, poursuit sa vie jusqu'en 1816. Cela laisse le temps à Barye d'observer ces deux pachydermes d'Inde afin de les croquer et d'utiliser les connaissances acquises pour de futures sculptures.

Suite à l'observation d'éléphants d'Asie, il analysera également son cousin d'Afrique, pareillement présent à la ménagerie, afin de les travailler en pendant. Individualisant ces sujets, nous sommes capables de connaître l'origine des sujets sculptés sans analyse de l'animal. L'année 1857 voit les premières éditions en bronze de l'*Éléphant d'Afrique* (fig.29) et de l'*Éléphant d'Asie* (fig.30), son pendant<sup>104</sup>. L'anatomie de l'animal est scrupuleusement reproduite et démontre le sérieux et la précision de l'artiste pour les moindres détails. A l'instar de la nature, l'éléphant asiatique (fig.30) de bronze présente un dos rond, normalement creusé chez son cousin, de plus petites oreilles et deux bosses successives au sommet de son crâne que l'Africain ne possède pas. La seconde production de l'artiste où il sculpte à nouveau un pendant d'éléphants fait comprendre l'étude du mouvement auquel Barye se livre grâce à ces animaux. En 1870, le premier *Éléphant de Cochinchine* (fig.31) est coulé et son confrère, *Éléphant du Sénégal* (fig.32), le sera en 1874<sup>105</sup>. Les mêmes critères anatomiques sont de nouveau visibles, mais cette fois, l'animal est en courses et non plus en marche comme ceux des années 1850 (fig. 29 et 30). L'intérêt de la population, les études anatomiques nouvelles et les recherches plastiques de l'artiste sont rendus possible par l'arrivée de ces éléphants dans la ménagerie, très peu observable avant cette apparition au public.

Emmanuel Fremiet, accordant d'ordinaire plus d'affections à figurer les animaux domestiques ou les primates, s'accordera toutefois l'étude de ces nouveaux pensionnaires impressionnants. Le Service d'achat aux artistes vivants lui donne une première occasion de s'attaquer à ce sujet en lui passant commande en 1777 pour le palais du Trocadéro<sup>106</sup>. En résulte le *Éléphant pris au piège* (fig.33) achevé en 1878, aujourd'hui présent devant le Musée d'Orsay. Là où Barye étudie le mouvement, Fremiet y ajoute l'émotion. L'artiste fait de nouveau appel à la sensibilité qu'il sait reconnaître chez l'animal et lui attribue par conséquent en sculpture. Le jeune éléphant (fig.33) est pris au piège par des liens entourés à sa patte avant gauche. Ce dernier tente bien que mal de se défaire de l'entrave. La bouche ouverte et la trompe relevée, son cri de détresse se ferait presque entendre. On retrouve ici ces émotions animales qui rapproche l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle à celui-ci après sa rencontre à la ménagerie. Fremiet réitère la reproduction de cet animal vers 1902 lorsqu'il sculpte en bas-relief *Cléopâtre*

---

<sup>104</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 248.

<sup>105</sup> *Id.*

<sup>106</sup> Musée d'Orsay, fiche d'œuvre n°15075.

*aux éléphants* (fig.34). Le pachyderme récupère ici sa dimension royale invisible dans une ménagerie. Puissant et docile, il transporte la souveraine d’Egypte et ses hommes sous un soleil torride. En l’associant à Cléopâtre il retrouve sa dignité dans une scène royale antique et Fremiet continue d’asseoir l’animal dans la grandeur du monde animal.

Les éléphants, parmi tant d’autres animaux de la ménagerie du Jardin des Plantes, sont désormais accessibles à tout public et aux artistes de tous horizons. Les nouvelles arrivées d’animaux sauvages permettent à Fremiet et Barye de venir les reproduire d’après nature et d’ajouter de nouveaux sujets à leurs créations. De surcroît, l’individualisation de chaque être vivant devient atteignable et continue de faire naître chez certains la recherche d’une égalité homme-animal.

- L’artiste et le roi des animaux

Autre sujet de prédilection chez les sculpteurs animaliers, au même titre que chacun d’entre nous, les fauves. Et au sein de ces derniers, bien entendu, le lion. Symbole de force et de puissance, il est depuis des siècles rattaché directement aux différentes figures du pouvoir à travers le monde. Présent à la ménagerie au même titre que l’éléphant, chaque artiste peut à son gré le regarder de plus près. Les fauves plaisent énormément par cette sauvagerie qui dépayse, qui fait rêver et fantasmer sur l’homme européen à la recherche de sensations nouvelles<sup>107</sup>.

Le lion, très peu étudié par Emmanuel Fremiet est en revanche un sujet principal dans l’œuvre d’Antoine-Louis Barye. Très nombreux aux Jardin des Plantes, les mauvaises conditions de vie des animaux ne les font pas subsister très longtemps après leur arrivée. Enfermés derrière les barreaux, Barye va leur rendre leurs libertés au travers de compositions emplies de romantisme. Pourtant enfermés dans une architecture montrant un paysage artificiel à l’artiste dans le cadre de la ménagerie, ses peintures présentes visuellement des paysages reconstitués faisant appeler à leurs origines extra-occidentales. Concernant les sculptures, ce sont souvent des luttes acharnées ou des repas sanguinaires qui, grâce à notre imaginaire, replace ces fauves dans leur nature originelle.

La ménagerie du Jardin des Plantes voit l’arrivée de cinq lions et huit lionnes en 1830, en plus de ceux, déjà, résident du parc. Prise à la ménagerie du Dey d’Alger, ce nouveau groupe augmente encore le nombre d’individus observables par l’artiste. « Les lions – qu’ils soient du Cap, du Sénégal, de Perse, de Tunis, d’Alger, de l’Atlas ou du Sahara – sont les

---

<sup>107</sup> BARATAY 1998, p. 184.

animaux les plus étudiés par Barye [...] <sup>108</sup>. » Sans oublier le couple donné par l'amiral de Rigny précédemment cités. Ces très nombreuses études donnent pour résultat de très nombreuses sculptures rendant grâce à celui magistralement nommé roi des animaux. Au sein de ses premières sculptures au romantisme naissant, *Deux lions* (fig.35) dont le modèle date de 1832. La première édition voyant le jour en 1838, Barye transmet ici une composition circulaire montante <sup>109</sup> par le combat de ses deux fauves s'enroulant l'un sur l'autre. Impénétrable, le bronze se laisse regarder sous tous ses angles pour mieux apprécier cette envolée de violence. Autant de passion sculptée ne peut émerger seulement de l'observation d'une simple gravure. Là, se comprend l'intérêt d'observer d'après nature, mais également toute la puissance créatrice qui émane de ces nouvelles rencontres homme-animal.

Cette composition circulaire « sera très rapidement abandonnée au profit d'une vision plus classique, moins tourmentée [...] <sup>110</sup>. » Dans ses compositions postérieures, le lion ne perd pas sa puissance originelle, mais celle-ci se transforme et découle d'une fierté, d'une dignité accordée au lion par l'artiste. *Lion terrassant un bouquetin* (fig.36) et *Lion terrassant un sanglier* (fig.37), témoigne à la fin de sa carrière d'un tournant dans la représentation artistique donné à l'animal. Tuant des animaux jugés plus faibles que lui, le lion se pose en maître incontesté par sa patte antérieure posée sur le sanglier (fig.37) suite à sa victoire. Les deux œuvres présentent la tête du lion relevée vers un horizon imaginaire et son rugissement facilement audible par sa gueule ouverte semble prévenir le reste du monde animal de sa supériorité incontestée. Barye fait prendre conscience à l'animal de sa position dans la chaîne alimentaire. Contrairement aux *Deux lions* (fig.35), ces compositions sont exécutées de manière à regarder la scène d'un point fixe. Cette stratégie visuelle ajoute à la fierté de l'animal, le spectateur ne pouvant ignorer sa position élancée et son impressionnante musculature. Ces comportements si bien retranscrits par le sculpteur replacent une nouvelle fois l'animal dans le monde sauvage auquel il appartient.

Coqueluches de la ménagerie, les fauves sont indispensables pour attirer les foules en quête d'un danger en réalité sous contrôle. Se mesurer au roi des animaux tout près de chez soi plaît à l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle même si ces derniers vivent dans des conditions bien misérables et ne peuvent s'en prendre à l'homme derrière leurs barreaux. Malgré les cages et les mauvaises conditions, Barye sait transmettre toute la fougue et la puissance que l'animal représente et se fait ainsi le libérateur des pensionnaires parisiens par son art.

---

<sup>108</sup> PARIS 2013, p. 72.

<sup>109</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 161.

<sup>110</sup> *Id.*

### **a. Relations internationales et faune sauvage**

L'accessibilité nouvelle aux animaux exotiques au sein de l'Hexagone ne peut se comprendre sans les enjeux socio-politiques qui régissent un XIX<sup>e</sup> siècle mouvementé. Offert comme cadeaux diplomatiques ou ramenés de l'étranger pour symboliser le triomphe des armées françaises et l'annexion de certains pays, les animaux exotiques, s'ils font rêver le quidam français, garde encore un statut social relevant de l'objet. En représentant certains animaux connus de la ménagerie ou certaines espèces, Barye et Fremiet n'échappent pas à l'histoire de l'animal et bien entendu celle de son import-export comme objet de luxe et de convoitise à l'international. Ces sculptures restent un témoignage de ces agitations et intérêts du pouvoir comme de la population pour l'ailleurs après que la Révolution française ait fait éclater les tensions internes du pays.

- Les animaux trophées, symboles du pouvoir occidental

Napoléon Bonaparte, souhaitant bloquer la route des Indes aux Britanniques, réalise la campagne d'Égypte de 1798 à 1801. Ce ne sera que le début de nombreuses conquêtes coloniales au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Louis XVIII et Charles X instaurent la Restauration tandis qu'en 1830, Louis-Philippe reprend le pouvoir sous la Monarchie de Juillet. C'est cette même année que commence la conquête de l'Algérie. Cette annexion d'un pays africain n'est que le début d'une longue course à la colonisation qui prendra son essor dans les années 1870, sous la III<sup>e</sup> République. Suite à ce siècle de colonisation intense, la France ajoute à ses territoires une grande partie de l'Ouest africain et l'Indochine.

Les différents régimes politiques qui se succèdent, et les conquêtes qu'ils impliquent, supposent l'arrivée de nouveaux animaux exotiques, confisqués aux belligérants ou capturés dans la nature. Que cela soit dans une volonté d'asservir le souverain conquis ou d'enrichir les collections françaises dans un but scientifique, la coutume veut que certaines espèces animales soient plus recherchées que d'autres afin d'affirmer le pouvoir du vainqueur. De ce fait, les ménageries royales sont signe de puissance et sont utilisées comme des instruments politiques<sup>111</sup>. Même si la ménagerie du Jardin des Plantes n'est en somme plus rattachée à un souverain, le nombre et les espèces ramenés contribuent à en faire la vitrine d'un pays conquérant. De surcroît, l'apport d'animaux, de végétaux et autres artefacts exotiques, font

---

<sup>111</sup> PASTOUREAU 2008, p. 89.

accroître les connaissances sur l’Afrique et sert des artistes tels que Barye dont la faune sculptée est un des sujets principaux.

« La très grande quantité d’illustrations [croquis de Barye] consacrées aux lions nous renvoie par exemple à la conquête de l’Algérie et à l’obligation dans laquelle avait été placé, en 1830, le Dey d’Alger de céder sa ménagerie, abondamment pourvue de grands félins<sup>112</sup>. »

En effet, ce n’est pas moins de 5 lions et 8 lionnes qui débarqueront sur les côtes françaises suite à cette prise<sup>113</sup>. Sans oublier la grande quantité de félins sculptés par Barye, on peut observer de nombreuses œuvres qui démontrent par leurs noms la grande diversité d’animaux importés et vue par Barye : *Dromadaire d’Algérie* (fig.38), *Petit chameau de Perse* (fig.39), *Faisan de Chine* (fig.40), *Gazelle d’Ethiopie* (fig.41), *Panthère de l’Inde* (fig.42), *Lionne du Sénégal* (fig.43), *Lionne d’Algérie* (fig.44) ... Et si certaines œuvres d’Emmanuel Fremiet sont aujourd’hui difficile à localiser, le catalogue de ses œuvres de 1843 à 1910<sup>114</sup> atteste de ce même attachement aux animaux exotiques issus des colonisations françaises : *Gazelle d’Alger* (fig.45), *Dromadaire* (exposé en cire, 1847), *Renard d’Egypte* (fig.46), *Chameau tartare* (fig.47), *Poule cochinchinoise* (1850) ...

Les années 1830-1840 furent propice à la création grâce à l’enrichissement de la ménagerie du Jardin des Plantes découlant d’enjeux géopolitiques. Cela s’observe particulièrement bien dans l’œuvre de Fremiet ; habitué à sculpter des statues équestres ou des animaux du quotidien, on trouve une grande partie de sa production dédiée aux animaux exotiques dans les années 1840. Une deuxième période se détache elle aussi de ses sujets plus habituels, les années 1870-1880. Cette fois, on rencontre dans sa ménagerie sculptée un *Ours blanc* (marbre, 1884), un *Lion* (1884), ou encore un *Jaguar et gorille* (terre cuite, 1876)<sup>115</sup>. L’Algérie déjà conquise, la France tente dans ces années d’étendre au maximum ses colonies suite aux défaites de 1870 et va pour ce faire installer un protectorat en Tunisie dès 1881 et en Maroc en 1912<sup>116</sup>. La fin de vie du sculpteur, et indubitablement de sa carrière, est marquée par les rebondissements de la vie politique française à l’échelle internationale. Le statut de trophée accordé aux animaux exotiques alimente le catalogue de sujets possibles pour les artistes animaliers.

---

<sup>112</sup> PARIS 2013, p. 35.

<sup>113</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>114</sup> BIEZ 1910, p. 269-283.

<sup>115</sup> *Id.*

<sup>116</sup> DEREK 2012, p. 80.

- Les animaux cadeaux, le luxe de l'exotisme

Avant 1880, les arrivées nombreuses d'animaux exotiques à la ménagerie sont également le résultat de dons d'ambassadeurs, de commerçants ou de voyageurs naturalistes<sup>117</sup>. Les animaux sont alors vus comme des biens d'une grande richesse pouvant répondre aux attentes d'un pays avec lequel on souhaite s'allier. L'histoire de la fameuse girafe de Charles X en reste sûrement l'un des meilleurs exemples.

Le roi d'Egypte Méhémet-Ali, souhaitant consolider les liens avec le pouvoir français, décide pour ce faire, sur les conseils du vice-consul de France à Alexandrie, d'offrir une girafe que le Jardin des Plantes désirait vivement. Le voyage « constitua l'événement intérieur le plus remarquable du règne de Charles X<sup>118</sup>. » Après un trajet en mer de 28 jours, elle accosta à Marseille le 31 octobre 1826 où elle passa l'automne et l'hiver. Au printemps de l'année suivante, elle reprit la route afin d'aller rencontrer le roi à la capitale. Suivis par Etienne Geoffroy de Saint-Hilaire, la girafe jusqu'alors jamais vu de la population, passe par les villes et villages où l'engouement se fait ressentir avant d'arriver à Paris le 30 juin 1827<sup>119</sup>. L'engouement fut tel qu'une mode nommée la « girafomania » s'éprend des Français, c'est alors la mode du « jaune-brun<sup>120</sup> ».

La nouvelle arrivée est très appréciée de la population parisienne et reçoit pas moins de 600 000 visiteurs en 1827<sup>121</sup>. En 1839, la capitale acquiert une seconde girafe, c'est alors la seule européenne à posséder 2 girafes<sup>122</sup>. On connaît seulement une œuvre de la part de Barye d'après cette même girafe et aucune concernant Fremiet. Très peu prise comme sujet, la girafe était alors connue comme l'hybridation d'un chameau et d'un léopard et ne pouvait quasiment jamais être observée par les Européens, seuls quelques dessins et gravures permettaient de s'en faire une idée.

Le seul modèle d'Antoine-Louis Barye est en cire sur socle en bois. La *Girafe* (fig.48) ne possédant pas une anatomie simple de par son long cou, l'apport d'une tige métallique fut donc nécessaire au maintien de sa tête. Cela expliquerait peut-être le fait qu'aucun bronze ne fût coulé et que la girafe dans l'art sculptural européen naît vraiment avec Alfred Barye. Malgré les difficultés rencontrées, la *Girafe* (fig.48) garda l'élégance et la grâce qu'on lui a toujours prêtée. L'animal meurt le 12 janvier 1845 et est naturalisé. On peut donc supposer que

---

<sup>117</sup> DEREK 2012, p. 82.

<sup>118</sup> PASTOUREAU 2008, p. 197.

<sup>119</sup> *Id.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> DEREK 2012, p. 38.

<sup>122</sup> PASTOUREAU 2008, p. 198.

Barye aurait à son habitude pris des mesures lors de la dissection, ce qui expliquerait la justesse des dimensions une fois encore.

Bien moins connu que la girafe de Charles X, mais assez pour constituer un élément intéressant de la carrière d'Emmanuel Fremiet : le gorille du Docteur Pierre-Eugène Franquet. Jusqu'alors l'animal n'est connu par les scientifiques du Muséum seulement par un squelette et « deux spécimens - un jeune et un adulte - conservés avec leurs chairs dans de l'esprit de vin [...]»<sup>123</sup>. » En 1852, le Docteur Franquet offre un gorille du Gabon qu'il a lui-même acheté alors qu'il allait être inhumé<sup>124</sup>. Le *Gorille enlevant une femme* (fig.9) de 1859 ne peut être qu'une création en réponse à ces donations. Fremiet a su habilement lui rendre son caractère et cela fait en partie la renommée de ce pensionnaire dont « la fortune iconographique [...] s'explique peut-être par l'adéquation entre sa physionomie et le caractère violent du gorille, décrit par les scientifiques de l'époque [...]»<sup>125</sup>. »

Les cadeaux d'ordres diplomatiques, ou à des fins scientifiques, sont si nombreux qu'on ne note pas moins de 421 animaux en 1831<sup>126</sup>, cela sans compter les animaux confisqués à l'étranger. Le rôle que joue l'animal auprès de la création artistique est en grande partie dû à ces dons où ce dernier garde encore le statut d'objet. Cependant, la tendresse que semble ressentir la population comme les artistes animaliers face à ces animaux fait croître l'espoir d'un statut social réévalué. C'est tout du moins ce dont témoignent les sculptures d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet où, face à l'animal en cage, ils se font libérateurs d'âmes emprisonnées.

---

<sup>123</sup> PARIS 2013, p. 102.

<sup>124</sup> *Id.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> DEREK 2012, p. 35.

### Chapitre III : L'émergence inéluctable d'une culture animalière

Déjà sujet de réflexion dans le passé, « l'animal-machine » décrit par Renée Descartes n'était qu'un être vivant dénué de toute âme<sup>127</sup>. Ainsi, ils sont longtemps perçus comme insensible, ne ressentant pas la douleur comme le pense Nicolas Malebranche un siècle après le célèbre mathématicien<sup>128</sup>. L'arrivée de nouvelles recherches par les naturalistes et des parcs animaliers accessibles à tous provoquent un rapprochement entre l'homme et l'animal. Il devient sujet d'actualité à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lamartine, sensible à la cause animale jusque-là sous-estimée s'exprimera ainsi : « On n'a pas deux cœurs, l'un pour l'homme, l'autre pour l'animal. On a du cœur ou on n'en a pas<sup>129</sup>. » Toujours plus proches de l'animal, les contemporains d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet seront de plus en plus adeptes de leur art. Le lion, le tigre ou le serpent peuvent maintenant être ramenés chez celui désireux d'observer chaque jour l'animal, mais aussi l'art de ces deux sculpteurs animaliers parmi beaucoup d'autres à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Animalisant les intérieurs et les jardins publics, les animaux exotiques se répandent vite dans la capitale. Cet effet de mode contribue à créer une culture animalière largement accusée par les arts et les sciences naturelles dont les écrits sont de plus en plus suivis par la population parisienne. L'attention toute récente portée à la cause animale se vérifie en 1894 lorsque s'organise un Congrès international ayant pour sujet les animaux africains et leur préservation<sup>130</sup>.

#### **a. Des origines classiques pour des enjeux artistiques contemporains**

L'homme ne peut se défaire totalement de la culture et ne peut en être indifférent puisqu'il grandit en son sein. Mais la culture évolue et ne cesse de se nourrir des nouvelles créations. Laissant désormais une place aux animaux exotiques dans la capitale et dans les grandes villes de France, ces derniers incorporent très vite, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, la conscience collective. Aujourd'hui, les connaissances acquises très jeunes ne permettent plus de découvrir ces animaux comme l'ont fait les contemporains de Barye et Fremiet. Une grande culture artistique, empreinte de l'art antique et de ses dérivés, fait face à cette nouvelle culture où l'animal prend de plus en plus d'importance. Si Barye et Fremiet vont permettre à cet autre

---

<sup>127</sup> PARIS 2012, p. 146.

<sup>128</sup> *Id.*

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 151.

individu de conquérir toujours plus le cœur des hommes, comment réussiront-ils à se détacher du néo-classicisme déjà arrivé à son paroxysme au siècle dernier ?

- L'animal et le classique

Si Barye et Emmanuel Fremiet sont vus respectivement comme des artistes rattachés au romantisme et au scientisme, il ne faut pas oublier les origines de leurs formations. Barye, ayant étudié à l'École des Beaux-Arts, ne peut avoir échappé à l'enseignement académique. De plus, on sait qu'il apprécie certaines sculptures de l'antique et notamment le *Discobole*<sup>131</sup>. Il suit les cours du sculpteur Bosio issus « de l'école classique dont il était un des principaux représentants<sup>132</sup> », et de Gros qui oscille entre néo-classique et préromantisme pour des peintures comme *Napoléon au pont d'Arcole* à la toute fin du XIXe siècle. Fremiet n'est pas en reste de cette culture classique qu'il observa chez son maître François Rude. Dans les années 1820, le romantisme prend son envol et Rude suit le mouvement qui réussit tant à Barye. En 1934, Philippe Fauré Fremiet écrit :

« Barye rudoie le classicisme et lui donne du muscle, en même temps qu'il met le mors au romantisme [...] ; ses fauves ont, dans la fureur comme dans la marche, une sorte de majesté classique<sup>133</sup>. »

En effet, les premières expériences de Barye auprès du mouvement néo-classique ne purent le laisser indifférent. Ainsi, dans ses premières compositions, on peut observer un attrait inévitable pour les sujets habituellement tirés d'une culture classique. *Thésée et le Minotaure* ou encore *Angélique et Roger monté sur l'hippogriffe*. Celles-ci rappellent les sources antiques que Barye sait utiliser. Concernant ses animaux exotiques, l'aspect classique est plus difficile à appréhender. Quant aux lois du bas-relief, cher aux monuments antiques, il les aurait appris à l'École des Beaux-arts<sup>134</sup>. A partir de cette information, le *Lion* (fig.76) de la colonne de Juillet nous révèle cette influence classique sur l'artiste. De profil, le lion marche et laisse visible ses quatre membres en action et présentant une grande symétrie. L'anatomie de l'animal est légèrement plus épurée que son *Lion qui marche* (fig.2) qui est très similaire dans la posture et l'angle choisis pour sa tête. Le fait qu'elle présente un relief plus conséquent, rend le lion toujours plus vivant.

Concernant le thème du combat animalier, ce n'est pas non plus une nouveauté apportée par les animaliers du XIXe siècle. Visible dès les jeux antiques romains, l'homme se confronte

---

<sup>131</sup> BALLU 1890, p. XXVII.

<sup>132</sup> LAMI 1914, p. 173.

<sup>133</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 117.

<sup>134</sup> BALLU 1890, p. XVI.

à l'animal, ou l'animal à lui-même, dans des combats sanglants. De surcroît, certains ouvrages comme *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien ne manquent pas de rapporter des récits de combats entre bêtes féroces<sup>135</sup>.

« Avec le *Rétiaire étouffé par un ours*, présenté au salon de 1850, Emmanuel Fremiet s'inspire directement des jeux de gladiateurs et inaugure une série de groupes mettant aux prises non plus les animaux entre eux, mais des hommes et des animaux<sup>136</sup>. »

Ce goût pour la représentation du combat, plus accentué chez Barye, se retrouve tout de même dans la commande que reçut Fremiet par la comtesse Esther Lachmann pour le château Neudeck dont il ne reste aujourd'hui que le parc à Świerklaniec, en Pologne<sup>137</sup>.

Au sein de ces quatre groupes sculptés, on retrouve un *Cheval et panthère* (fig.49) en plein combat. Le thème n'est pas nouveau, plusieurs sculptures antiques de lions attaquant des chevaux sont aujourd'hui visibles au musée du Vatican. Il s'agit également d'un thème cher à Barye où cette fois, c'est un *Cheval surpris par un tigre* (fig.3). Le goût pour l'affrontement d'animaux exotiques n'est pas une invention de la part des sculpteurs animaliers du XIX<sup>e</sup> siècle, mais existe bien depuis l'antiquité. « C'est de la mythologie saharienne<sup>138</sup>. » Cependant, son essor peut s'expliquer par une période politique troublée qui favoriserait la représentation de violence par métaphore animalière en sculpture. Malgré l'apprentissage,

« La vérité [...] est que Barye ne pouvait apprendre à l'école de Bosio, ou de tout autre, que les rudiments de son métier de sculpteur, sa vision étant trop neuve et trop personnelle pour qu'un artiste de l'époque, quel qu'il fût, pût avoir sur son talent une influence décisive<sup>139</sup>. »

Fremiet, commençant à exercer son art alors que Barye était déjà en fonction, ne déroge pas à la tradition. Il observe les maîtres néo-classiques et Barye, mais va s'en détacher : « Sans second dans son Olympe du Sahara, Barye impose ses fauves à notre admiration par les aspects terrifiants qui les éloignent de nous [...]<sup>140</sup> », mais

« On devina très vite en M. Fremiet son secret désir d'intéresser les hommes avant de les terrifier, en leur révélant ce qui se cache de perspicacité « subtile, de ruse héritée, et de savante méthode dans le geste d'une bête petite ou grosse, dont l'ordinaire existence s'écoule à côté de la nôtre<sup>141</sup>. » »

---

<sup>135</sup> PARIS 2012, p. 210.

<sup>136</sup> CHAMPY-VINAS 2016, p. 136.

<sup>137</sup> CHEVILLOT 1988, p. 100.

<sup>138</sup> DE BIEZ 1910, p. 61.

<sup>139</sup> LAMI 1914, p. 69.

<sup>140</sup> DE BIEZ 1910, p. 59.

<sup>141</sup> *Id.*, p. 61.

Malgré le détachement et l'émancipation que réalise Barye face à de grands genres comme le classicisme, il ne s'en défait jamais réellement et une force en subsiste. Cependant, c'est cette émancipation progressive mais non complète, qui permet à Fremiet d'acquérir la liberté de l'être totalement, sans attache ni influence de genre.

- S'émanciper et se réinventer, la clef du succès

La culture visuelle qu'Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet se sont constituée aux côtés de leurs professeurs respectifs procure finalement une confrontation de style plus qu'une influence. En réaction à un XVIII<sup>e</sup> siècle encore trop tourné vers l'antique d'un point de vue artistique, la profusion de nouveautés ne fait que les orienter vers une renaissance de l'art animalier. En commençant par le sculpteur de fauve,

« [...] l'œuvre qui eut un énorme retentissement et qui mit Barye au premier plan, tout en le laissant en butte aux partis pris d'écoles et aux jalousies d'ateliers, l'œuvre qui, selon Gustave Planche, « excita un cri général d'étonnement parmi les partisans de la sculpture académique », fut le groupe du Lion au serpent, dont le modèle exposé, en 1833, reparut en bronze au Salon de 1836<sup>142</sup>. »

A cette œuvre s'ajoute sans aucun doute son célèbre *Tigre dévorant un gavial* (fig.6) et ses *Deux lions* (fig.35) qui le sont dans une moindre mesure. Avec ces trois œuvres, Barye s'écarte des carcans académiques qui ne lui ont pas réussi dans sa jeunesse et de la tradition néo-classique qui perd de son influence dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les combats animaliers n'étant pas un sujet de sa propre invention, il n'en distingue pas moins ses sculptures par l'ajout d'un romantisme puissant. Passions et cruauté se déchaînent sous les dents et les griffes de grands félins ou de vicieux reptiles luttant pour la vie. Les *Deux lions* (fig.35) sont un exemple de choix et sûrement l'une des œuvres les plus romantiques réalisée par l'artiste. Quoi de plus impétueux qu'une frénésie interminable amplifiée par le mouvement circulaire des deux corps lancés dans un combat acharné ? Par la position des fauves, la sculpture opère une envolée passionnelle pendant que chacun des protagonistes tente de prendre le dessus sur le second, au sens propre comme figuré. L'œuvre pourrait être alors une définition de ce romantisme, né dans les années 1820, que Barye sait manier et porter à son apogée dans le domaine de la sculpture animalière.

La critique se montrera très friande de ce romantisme animalisé apparu sous la patte de Barye. Le *Lion au serpent* (fig.28) comme le *Tigre dévorant un gavial* (fig.6) seront salués par

---

<sup>142</sup> LAMI 1914, p. 70.

la critique et les écrits de Théophile Gautier et Charles Baudelaire témoignent du romantisme naissant impulsé par l'animal exotique. En parlant du *Tigre au gavial* (fig.6), Théophile Gautier déclare :

« Quelle énergie, quelle férocité et quel frisson de convoitise satisfaite en cette échine crispée, courbée en arc [...] dans cette queue convulsive et comme le monstre écaillé se tord piteusement et douloureusement sous cette étreinte inéluctable entre ces griffes aussi aiguës que des poignards. Jamais lutte de la nature et les fatalités de la destruction ne furent rendues d'une manière plus profonde et plus puissante<sup>143</sup>. »

Et à propos du *Lion au serpent* (fig.28) :

« Aussi quel effet produisit le *Lion au Serpent*, le chef-d'œuvre peut-être de Barye !... Celui-là était un vrai lion de l'Atlas majestueusement fauve, aux muscles invaincus, et dont le rictus farouche n'affectait pas le sourire académique. Transporté du désert au jardin des Tuileries, il effrayait comme un lion réel, et l'on eût aimé à le voir dans une cage, si la patine verte du bronze n'eût rassuré sur son compte et indiqué qu'il ne vivait que de la vie formidable de l'art...<sup>144</sup> »

Le réalisme convaincant que loue Théophile Gautier se retrouve tout aussi bien dans l'œuvre d'Emmanuel Fremiet, mais dans une mesure moins terrifiante. S'il reprend l'observation attentive de son modèle et une anatomie parfaitement reproduite, Fremiet ne se tourne guère vers les passions destructrices qui anime les combats de Barye. Il porte un plus grand intérêt à rendre l'ordinaire ou l'attendrissement émanant de l'animal. Fremiet réalise « [...] une représentation plus simple et presque humanisée de l'animal, marquée par une certaine empathie – voire même une forme de complicité<sup>145</sup>. » C'est par cette nouvelle attention envers l'animal qu'il réussit à s'émanciper du déjà très célèbre Barye et de sa production. Même dans les situations où il confronte deux animaux tels que le *Singe et Serpent* (fig.50) sur un cachet, Fremiet ne fait pas craindre la violence qui émane normalement d'un Barye, mais celle d'une peur par connivence avec l'animal. Le petit singe perché en haut d'un un tronc, cherche à repousser l'instant où le serpent arrivera à son niveau afin de l'avalier. N'ayant aucune échappatoire, la mort du singe semble inévitable et appel à la compassion.

Barye échappe à l'art classique en libérant son potentiel romantique et le pousse à son maximum grâce à ses sculptures animalières. Fremiet s'émancipe à son tour de l'influence classique, mais également de celle du romantisme en se forgeant son propre style<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> GAUTIER 1874, p. 251.

<sup>144</sup> BRUYAS 1876, p. 92.

<sup>145</sup> CHAMPY-VINAS 2016, p. 131.

<sup>146</sup> HENNEBOIS 2002, p. 40.

### a. L'essor du goût et de la demande

Les confrontations homme-animal, que chaque visiteur de la ménagerie peut expérimenter dès la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, fait croître la demande de « statuette de salon, cette charmante et nouvelle fantaisie<sup>147</sup>. » La singularité des travaux de Barye et de Fremiet s'insère dans la dynamique d'un nouvel intérêt pour la figure animale entraîné par les travaux de recherches et la construction de ménageries « publiques ». L'homme tourne désormais son regard vers l'animal comme il a pu le faire sur son prochain. Cette fièvre pour l'animal, et particulièrement pour l'animal exotique qui apporte rêve et fantasme, permet à des artistes tels que Barye et Fremiet de voir l'assurance d'une production nombreuse et pérenne.

- Un nouvel accès aux animaux exotiques

Après avoir examiné sous toutes les coutures les nouvelles espèces qui arrivent en nombre à la ménagerie, le Parisien peut ensuite retrouver celles-ci intégrées dans l'art animalier d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet. Longtemps sous-estimé, l'art animalier était jusque-là considéré comme un sous-genre. Désormais présent au Salon, le nouvel intérêt pour l'animal et pour le romantisme naissant, permet à Barye d'être accepté et reconnu aux Salons jusqu'en 1837. En 1833, ce n'est pas moins de douze sculptures et six aquarelles qui sont visibles au Salon par toute la population parisienne<sup>148</sup>. Après son refus au Salon en 1837, il lui faut attendre 1848 afin d'y accéder à nouveau.

L'essor de la société bourgeoise suite de la Révolution française et celle de l'industrie provoque une nouvelle manière d'exploiter l'art. De nouvelles machines et de nouvelles techniques permettent une production en plus grand nombre et par conséquent, moins coûteuse. Une nouvelle condition de diffusion est possible et rend la demande beaucoup plus importante<sup>149</sup>. Suite à des refus de plus en plus nombreux de la part du jury du Salon, Barye décide de produire lui-même ses sculptures dans un format plus réduit. Sous la Monarchie de juillet, l'art connaît une nouvelle économie qui relance considérablement son marché et inévitablement la production de Barye déjà très appréciée après ses premiers succès aux Salons de 1831 et 1833. Le fait qu'il édite ses œuvres seul, dans un premier temps, rend le travail d'une meilleure qualité d'achèvement et dont l'attribution ne peut revenir qu'au maître.

---

<sup>147</sup> BRUSON 2019, p. 98.

<sup>148</sup> RICCHARME ET POLETTI 2000, p. 15.

<sup>149</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 13.

L'essor de la statuette animalière débute dans les années 1830, en même temps que l'arrivée plus importante des animaux aux Salons, et Barye en est le précurseur. Les amateurs d'art, les admirateurs de Barye, les dilettantes de la ménagerie, les bourgeois en quête d'approbation de la part de leur cercle social... Tant d'acheteurs possible qui expliquent l'importance de la production de petits bronzes qui permettent finances et diffusion pour l'artiste du XIX<sup>e</sup> siècle. Barye profite même de ce nouveau statut accordé au bronze et, comprenant ce qu'il y a à y gagner, fait lui-même la promotion au sein de ses catalogues en mentionnant diverses utilisations à faire de ses bronzes : presse-papier, serre-livre...<sup>150</sup>

Fremiet, qui commença à exposer aux Salons de 1843 à 1855, ne déroge pas à la règle de la diffusion par le petit bronze. Il connaît une renommée qui lui assure aussi la vente :

« Les gazelles, les chiens, les dromadaires, les chats, les hérons, les poules, les chevaux, les ours qu'il exposait alors, quelle que soit leur taille, auront la destinée des œuvres de Barye ; on se les disputera avec une ardeur pareille, et les cires, si précieuses et si merveilleusement traitées, sont déjà entre les objets d'art recherchés de ce temps<sup>151</sup>. »

L'artiste réussit lui aussi à gagner le cœur de la gente bourgeoise alors que ces derniers sont apeurés par la *Jeune France* de Théophile Gautier qui prône des idées libérales et s'oppose aux conventions bourgeoises. Il continue de participer à l'essor de la petite sculpture d'édition et vend ses bronzes lui-même jusqu'en 1872 avant de passer le relai au fondeur More jusqu'en 1910<sup>152</sup>. Emmanuel Fremiet comme Antoine-Louis Barye permettent de

« [...] bien comprendre ce qu'était à l'époque la statuaire gagnée par l'industrie : une production de masse, à coût réduit, permettant d'instruire le public et de contribuer à améliorer son goût dans l'esprit même de ce qui sera celui des « multiples » destinés dans les années 60 à démocratiser l'art<sup>153</sup>. »

- La renommée par la commande

A côté des petits bronzes qui ont permis une grande diffusion de l'art des deux statuaires, il est important de relever les commandes qui ont permis un plus grand essor de la sculpture animalière dans les cercles publics comme privés. La sculpture étant un art onéreux, de par les matériaux et la fonte, la commande devient presque obligatoire pour voir la naissance d'un plâtre en bronze ou en marbre<sup>154</sup>. L'engouement qu'ils suscitent auprès de leurs

---

<sup>150</sup> BALLU 1890, p. 163.

<sup>151</sup> DE BIEZ 1910, p. III.

<sup>152</sup> PARIS 2016, p. 143.

<sup>153</sup> *Id.*

<sup>154</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. III.

contemporains provoque une grande quantité de commandes et celles-ci continuent d'asseoir leur prestige et la sculpture animalière en tant que genre à part entière. De plus, les demandes affluent au cours de leurs vies et accordent une sécurité financière non-négligeable aux sculpteurs.

Tout commence en 1836 pour Barye. Fort de ces premiers succès aux Salons, l'État lui passe commande du *Lion au serpent* (fig.28), dont le plâtre fut présenté en 1833, et un *Lion assis* (fig.1), tous deux pour le Jardin des Tuileries<sup>155</sup>. Même si Barye ne sera pas satisfait du résultat de la fonte du *Lion assis* (fig.1), ces deux sculptures promeuvent et diffusent l'art de Barye dans les espaces publics en se rendant accessible à la vue de tous. Emmanuel Fremiet, conscient du rayonnement et de l'influence que pouvait procurer l'achat d'une œuvre par l'État, avait dans l'idée d'exposer *Gorille enlevant une femme* (fig.9) au Salon avant de la faire acquérir par celui-ci. Il aurait, selon lui, trouvé une place tout accordée au Muséum d'histoire naturelle à côté du gorille empaillé qui lui servit de modèle<sup>156</sup>. Après le scandale que la sculpture fit naître au Salon de 1859, il est dès lors bien compliqué de traiter avec l'État afin qu'elle rejoigne ses collections. Elle finit donc détruite deux ans plus tard.

Le scandale est vite oublié et la construction du Palais du Trocadéro pour l'Exposition universelle de 1878 requiert cinq groupes sculptés, représentant les cinq continents, et trois sculptures animalières<sup>157</sup>. On fait appel à Fremiet qui compose l'*Éléphant pris au piège* (fig.33) pour l'occasion. Quelques années après, en juillet 1893<sup>158</sup>, le Muséum d'histoire naturelle passe commande pour l'*Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* (fig.12). Fremiet est alors très apprécié par les institutions telles que le Muséum, car son travail, jugé pédagogique et possédant une démarche historique, s'accorde parfaitement avec l'esprit de son commanditaire<sup>159</sup>. Il est vrai qu'en pleine colonisation, et toujours fasciné par l'exotisme, l'État français ne peut voir en l'orang-outang qu'une image de sa politique extérieure comme intérieure. Cette sculpture est commandée avec pour objectif de l'insérer dans un groupe de six sculptures devant représenter des combats entre animaux<sup>160</sup>. Fremiet continue de se distinguer parmi ses confrères, car là où il doit représenter deux animaux différents en lutte, il fait le choix d'y insérer un être humain. Il continue de faire réfléchir ses contemporains sur la position de l'animal face à l'homme et rend son génie et ses créations très appréciés.

---

<sup>155</sup> BALLU 1890, p. 21.

<sup>156</sup> VEZIN 1990, p. 86.

<sup>157</sup> Musée d'Orsay, fiche d'œuvre n°15075.

<sup>158</sup> HENNEBOIS 2002, p. 63.

<sup>159</sup> VEZIN 1990, p. 118.

<sup>160</sup> HENNEBOIS 2002, p. 63.

Ces commandes publiques et l'acceptation de l'art animalier sera d'autant plus renforcé par des commandes issues de sphères privées. L'une de ses connaissances, Stéphane Dervillé commande au sculpteur de primates à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle plusieurs sculptures devant servir à la décoration de son hôtel particulier. Il s'y attelle de 1890 à 1904 et en ressort l'humour et la grande liberté prise par l'artiste quant aux sujets représentés. *Le Singe aux bulles* (fig.13) fait preuve d'une grande innovation en mêlant sculpture et progrès par l'ajout de l'électricité sous forme de bulles. Le second groupe de la salle à manger est le *Pélican gastronome* (fig.51). L'animal était jadis connu pour l'auto-sacrifice de sa chaire afin de nourrir ses petits, ici Fremiet « est là pour détruire une légende<sup>161</sup>. » L'oiseau garde pour lui le gros poisson qui va lui servir de festin allant jusqu'à repousser l'un de ses petits. Le traitement du sujet est inédit et l'artiste ne s'arrête pas en si bonne voie.

Le *Pélican gastronome* (fig.51) n'est pas la seule allusion à la tradition chrétienne qu'Emmanuel Fremiet s'accorde chez Stéphane Dervillé. Détenant très peu d'informations dessus, on sait que l'artiste crée en 1898 *Serpent boa offrant une pomme à un masque* (fig.52) pour décorer le lustre d'une antichambre. Le serpent descend le long du lustre réalisé par Emile Vaudremer en s'enroulant tout autour afin d'apporter le fruit défendu au masque suspendu face vers le sol. Se jouant de l'histoire de l'humanité d'après le récit de la Genèse, Fremiet se permet une plus grande liberté dans les dernières années de sa carrière, ce qui fait de lui, encore de nos jours, un sculpteur à part.

La tradition qui se veut d'accueillir une ménagerie sculptée chez soi est bien évidemment visible dans l'œuvre de Barye. Tout comme Fremiet, les compositions issues des commandes privées font tendre l'art du sculpteur à son paroxysme concernant les combats animaliers. Apprécié et déjà soutenu par le duc d'Orléans (1810-1842), Barye se voit commander par ce dernier un surtout de table composé en majeure partie de 5 Chasses dont trois composées d'animaux exotiques : *Chasse au tigre* (fig.7), *Chasse au lion* (fig.53), et *Chasse à l'élan* (fig.54).<sup>162</sup> Barye s'occupera de ces nombreux bronzes de 1834 à 1838 et choisira de placer la *Chasse au tigre* (fig.7) au centre de cette composition ornementale<sup>163</sup>. Ces sculptures font partie des groupes les plus importants conçues par l'artiste. Le combat acharné d'hommes sur leurs diverses montures face au tigre et au lion, figures de l'exotisme par excellence, conféra les lettres de noblesse à la sculpture animalière. Le combat est inégal, mais l'animal assailli qui se démène offre matière à l'artiste pour exalter toutes les passions animales.

---

<sup>161</sup> DE BIEZ 1910, p. 237.

<sup>162</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 432.

<sup>163</sup> *Id.*

Le duc d'Orléans meurt en 1842 et sa femme, Hélène de Mecklembourg-Schwerin, disperse les œuvres dès 1843. Cette dispersion permet notamment à Georges Lucas, marchand américain, d'en acquérir certaines pour le collectionneur William Thomson Walters<sup>164</sup>. La vie rythmée par les expositions et collections, Georges Lucas rencontre Barye en personne et achète le plus de bronzes du maître possible<sup>165</sup>. Cet achat considérable permet d'étendre l'influence des animaux exotiques sculptés de mains françaises à l'international. Barye est populaire auprès des américains<sup>166</sup> et l'envergure des commandes fait entrevoir l'importance du sculpteur au XIX<sup>e</sup> siècle mais Barye ne sera pas le seul à s'exporter à l'échelle mondiale.

Hector Lefuel, architecte du château Neudeck en Pologne, voit Emmanuel Fremiet être chargé des sculptures<sup>167</sup>. Désireuse de doter son jardin de sculptures animalières, la renommée de l'artiste le prédispose à recevoir de telles demandes. Quatre bronzes sont réalisés en 1872 et sont acheminés, sans l'artiste, jusqu'en Pologne. On y rencontre *Le Cheval et panthère* (fig.49), *L'Australie et le serpent* (fig.56) et *Le Pélican et le poisson* (fig.57)<sup>168</sup>. Même si l'on retrouve au sein de ces groupes le cerf et l'ours, deux animaux représentant la culture animalière française depuis le Moyen-âge, la proportion d'animaux exotiques fait ressortir l'intérêt pour ces créatures qui font fantasmer le monde entier. Si on retrouve les traditionnels combats animaliers, déjà observables chez Barye, Fremiet construit des groupes inédits et fait ressortir son goût pour l'oiseau, comme le pélican sculpté, à plusieurs reprises.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> BALLU 1890, p. 133.

<sup>166</sup> HORSWELL 1971, p. 4.

<sup>167</sup> MIKOŁAJ SADOWSKI 2021, p. 15.

<sup>168</sup> CHEVILLOT 1988, p. 100.

## DEUXIÈME PARTIE : Un rêve d'Orient dévorant

« - Pourquoi n'irions-nous pas vivre sous les larges horizons d'Afrique, dans ce pays du soleil qui enflamme l'imagination et mûrit le cœur ? Pourquoi ne reposerions-nous pas sous la tente de toile aussi bien que dans la maison de pierre ? Sommes-nous donc des dieux Termes pour rester toujours attachés au même point du globe, et le rôle de l'esprit humain n'est-il pas de connaître tout ce qui vit, aime et souffre sur la terre<sup>169</sup> ? »

Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet évoluent et créent dans un XIX<sup>e</sup> siècle où l'intérêt pour l'Orient est grandissant. Ce désir de l'ailleurs envahit le continent européen au XIX<sup>e</sup> siècle et se répand au travers de la sculpture animalière grâce aux nouveaux procédés de production, mais également grâce aux événements culturels tels que les Salons et les Expositions universelles.

Tous ses facteurs, étudiés à la lumière de la production d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet, ont pour rôle de diffuser et d'assurer la reconnaissance des animaux exotiques dans la sculpture animalière du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais comment ces facteurs s'allient-ils au bronze pour garantir son succès ?

### Chapitre I : L'exotique, un fantasme à matérialiser

L'architecture orientale, la faune et la flore, les us et coutumes deviennent matière à fantasmer sur cet ailleurs. Après la colonisation de l'Algérie sous Charles X en 1830, les échanges entre l'Orient et l'Occident s'avèrent fructueux. Pour ceux qui ne désirent pas quitter la métropole, l'Orient, s'invite à la capitale et les animaux exotiques ne font pas exception.

« Ce commerce s'amplifie au XIX<sup>e</sup> siècle avec la création de chemins de fer et de ports dans les colonies, l'ouverture du canal de Suez, etc. Des marchands se spécialisent même dans l'importation de bêtes, surtout pour les zoos, les cirques, les ménageries ambulantes, mais aussi pour les petites animaleries urbaines<sup>170</sup>. »

Les conditions de transport s'améliorent elles aussi :

---

<sup>169</sup> GASTINEAU 1864, p. 2.

<sup>170</sup> BARATAY 2006, p.83.

« La durée est cependant réduite au XIX<sup>e</sup> siècle grâce aux navires à vapeur et à la spécialisation de certains d'entre eux dans le transport des bêtes. Sous l'Ancien Régime, il faut quinze à six mois pour qu'un éléphant des Indes arrive en France, six mois en 1824, cinq en 1850, soixante-dix jours en 1870<sup>171</sup>. »

Barye et Fremiet sont au cœur de cette effervescence et voient leur création en être alimentée. Ces nouveaux apports culturels profitent aux sujets animaliers qu'ils traitent et certains d'entre eux se révèlent plus stimulants que d'autres.

### **a. Place à l'étranger**

De nombreux artistes comme Eugène Delacroix et Jean-Léon Gérôme s'inspirent pleinement de ses nouvelles terres colonisées et y voyagent à plusieurs reprises. Fascinés par ce qu'ils y découvrent, les artistes, comme les écrivains et les savants, rapportent de nouveaux motifs et de nouveaux sujets qui suscitent un vif intérêt dans l'Europe entière. Au regard des habitudes artistiques et des relations fructueuses qu'entretiennent Barye et Fremiet, leurs animaux exotiques gagnent en véracité, mais également en célébrité.

- Liens entre Barye et Fremiet

Plusieurs biographes de Barye et de Fremiet n'hésitent pas à mentionner le premier lorsqu'ils font l'étude du second. Ils apparaissent tous les deux comme des artistes marquant du XIX<sup>e</sup> siècle, que cela soit dans la sculpture animalière ou, de manière plus générale, dans l'histoire de l'art. Sans jamais les confondre et faire de leurs œuvres des créations similaires, « Ce n'est pas sans motif que nous associons [...] Barye et M. Fremiet, [...] il y a des affinités de talent évidentes [...] »<sup>172</sup>. Ce lien voit le jour lorsque les biographes commencent à s'intéresser à Barye quelques années après sa mort. C'est à ce moment même que Fremiet, et ses œuvres, connaissent un intérêt grandissant aux yeux de la critique<sup>173</sup>.

En 1846, Fremiet visite Barye dans son atelier et voit l'ébauche du *Lion assis* (fig.1). Il observe alors la préparation anatomique mise en place par l'artiste pour parfaire son œuvre. Différents éléments anatomiques, crâne, colonne vertébrale, etc., sont travaillés

---

<sup>171</sup> BARATAY 2006, p. 85.

<sup>172</sup> BERGERA 1876, p. 20.

<sup>173</sup> VAYRON 2017, p. 95.

indépendamment puis assemblés une fois le travail achevé.<sup>174</sup> Selon Roger Ballu, homme politique du XIXe siècle et biographe d'Antoine-Louis Barye, « M. Fremiet en a conservé un souvenir très vif, en est resté profondément frappé<sup>175</sup>. » Barye, qui ouvre le champ de la sculpture animalière au début du siècle, lui montre sa passion des luttes et Fremiet n'en reste pas insensible<sup>176</sup>.

Le petit-fils de Fremiet, Philippe Fauré Fremiet, écrit de lui qu'il « n'est ni classique ni romantique. Il déteste [...] les partis pris d'avant-garde en art<sup>177</sup> », car « un artiste original apprend partout et ne s'enchaîne nulle part<sup>178</sup>. » Pour son descendant, les animaux de Fremiet n'ont rien à voir avec ceux de son prédécesseur. L'enthousiasme lyrique du biographe veut que son grand-père soit le résultat de lui-même sans aucune interaction artistique. Cependant, cette émancipation n'est possible qu'avec le travail préalable que Barye réalise lorsqu'il élève ses animaux au rang de genre à part entière. Sans les luttes épiques que se livrent les premiers fauves de Barye comme le *Lion au serpent* (fig.28), la compréhension de l'œuvre de Fremiet serait amoindrie. Les liens que tisse Barye avec l'histoire naturelle dès la présentation de son *Tigre dévorant un gavia* (fig.6) en 1831 rendent possible la contemplation d'œuvres telle que l'*Orang-outan étranglant un sauvage de Bornéo* (fig.12) en 1896. L'insertion progressive des sciences naturelles dès le début du siècle sensibilise le spectateur à ces questions et lui permet d'apprécier pleinement les œuvres à la fin du siècle. Lorsque Fremiet fait s'affronter l'homme primitif à l'animal sauvage, le public connaît le contexte et sait apprécier les innovations de Fremiet.

De plus, Barye s'intéresse à certains animaux exotiques avant Fremiet. Le sculpteur de fauves dessine et étudie un gorille ramené du Gabon en 1852<sup>179</sup>. Ne sachant que faire de ce modèle, Barye n'en fait aucune œuvre. Fremiet en revanche, quelques années plus tard, profite des nouvelles découvertes scientifiques sur cette espèce pour créer son *Gorille enlevant une femme* (fig.9). L'artiste sait très probablement jouer des attentes scientifiques portées à son œuvre. Sans jamais prendre parti, ou sans jamais l'exprimer, il livre son *Gorille* (fig.9) à tous les types de publics, anti comme pro évolutionnistes. « Chaque présentation de ses luttes sculptées au Salon, provoquant une grêle de commentaires partisans, constitue de ce fait une réclame avantageuse<sup>180</sup>. » A l'instar de Barye, lorsqu'il s'intéresse au gavia de Cuvier pour le

---

<sup>174</sup> BALLU 1890, p. XXVI.

<sup>175</sup> *Id.*

<sup>176</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. 39.

<sup>177</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 78.

<sup>178</sup> *Id.*, p. 78.

<sup>179</sup> VAYRON 2017, p. 97.

<sup>180</sup> VAYRON 2017, p. 102.

fondre dans le bronze (fig.6), Fremiet sait profiter de l'actualité scientifique pour s'attirer ces mêmes clameurs à son gorille (fig.9).

Hormis les animaux, l'exemple de la carrière entière de Barye sait éclairer celle de Fremiet. En pouvant observer l'évolution de l'œuvre de Barye et sa réception, Fremiet sait d'autant mieux comment diriger la sienne.

« Barye répond aux esprits étroits qui croyaient son génie spécialisé ou mieux borné aux seuls animaux [...]. Fremiet, lui, sut couper court à l'inévitable désobligeance, et avec sa conciliation malicieuse, il sculpta des groupes où figuraient [...] des hommes, des femmes, des enfants et des bêtes... toutes les bêtes<sup>181</sup>. »

En effet, aucun lien n'est à faire entre l'œuvre de Barye et son public. Ses animaux, fauves, reptiles, etc., sont bien trop loin de la vie parisienne du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils se font le porte-parole d'une vie lointaine dont la férocité et la beauté, toutes deux alliées, définissent un nouveau monde. L'homme n'y a pas sa place. Bien qu'il prenne part à certaines compositions du sculpteur, celles-ci sont uniquement issues de commandes. Et lorsque l'homme apparaît face à l'animal exotique, ce dernier est bien souvent étrangé au monde occidental. Jamais l'artiste ne mélange son bestiaire exotique à l'homme occidental, cette sensation de l'ailleurs reste intacte. De ce fait, le spectateur reste simple témoin de la colère du monde animal dont Barye s'en fait le traducteur silencieux.

« Comme Barye, M. Fremiet a créé un monde d'animaux, tous vibrants de la vie puissante de l'art, observés et rendus dans leurs formes, leurs mœurs et leurs instincts en guerre [...].<sup>182</sup> » Par l'observation de la carrière de Barye, Fremiet sait orienter la sienne. Il inclut l'homme afin de ne pas être défini comme animalier, terme alors connoté négativement. En effet, Fremiet utilise parfois cette même férocité qui anime Barye, mais s'en détourne par l'apport de nouveaux enjeux qui lui sont propres. « Les œuvres animalières des années 1840 s'opposent à la veine épique qui anime les grands fauves de Barye<sup>183</sup> [...]. » Fremiet se détache et sculpte des animaux dans des attitudes simples et quotidiennes qui montrent « une volonté d'exposer, de décrire et de démontrer qui fonde un nouveau réalisme<sup>184</sup>. » Jacques de Biez, nous décrit Fremiet comme un philosophe<sup>185</sup>. Le sculpteur cherche à montrer quelque chose de plus profond, que ce soit par les scènes du quotidien que par ses grands combats. Via cette

---

<sup>181</sup> BAYARD 1901, p. 143.

<sup>182</sup> BERGERA 1876, p. 20.

<sup>183</sup> CHEVILLOT 1995, p. 363.

<sup>184</sup> CHEVILLOT 1995, p. 363.

<sup>185</sup> DE BIEZ 1910, p. 61.

démarche, un lien, qui va au-delà du visible, se crée entre le spectateur et l'œuvre. Fremiet réussit à relier l'homme et l'animal par des préoccupations communes. Il observe tout ce que les animaux peuvent avoir de similaire avec l'homme et transpose cela à son œuvre<sup>186</sup>. Bien que l'homme est, pour l'artiste, à part dans « hiérarchie des êtres créés<sup>187</sup> », « l'animal possède l'âme, l'*anima* latine. Fremiet n'en doute pas - son œuvre l'atteste<sup>188</sup>. »

Arsène Alexandre, biographe de Barye, n'oublie pas non plus de mentionner l'apport de Fremiet quant à la reconnaissance de son art :

« Nous profiterons aussi de cette occasion pour mentionner certains sculpteurs d'un réel mérite, qui à la suite de Barye ont contribué à faire à l'animal la place à laquelle il a le droit dans l'art. Il suffira de citer M. Fremiet, successeur de Barye au Jardin des Plantes, qui a fait de la bête une étude approfondie et l'a combinée de la plus heureuse façon avec la figure humaine [...]»<sup>189</sup>.

En effet, en insérant l'homme dans la plupart de ses combats, Fremiet rapproche par la même occasion ses contemporains de ceux qu'il sculpte. Même s'ils viennent parfois d'un ailleurs plus lointain que celui de Barye, Fremiet touche à la sensibilité que peut ressentir l'homme face à la terreur de ses semblables. Jamais l'artiste n'a su mieux relier l'homme à ses ancêtres que lorsqu'il fait combattre l'homme primitif et l'animal sauvage. Les réactions des jurés lors de la présentation en 1859 du *Gorille enlevant une femme* (fig.9), première sculpture de ce genre, en témoigne.

À la mort de Barye, Fremiet est vu comme son digne successeur. Le journaliste Bergera écrit en 1876 dans le *Journal officiel de la République française* que « Si quelque compensation pouvait venir à notre école française de la perte d'un homme tel que Barye, ce serait assurément de posséder un homme tel que M. Fremiet<sup>190</sup>. » Il faut comprendre comment l'art de Barye, par son acceptation difficile, permit l'essor de celui de Fremiet. L'étude de la nature que professe Barye lors de ses cours au Muséum national d'histoire naturelle ouvre un nouveau champ disciplinaire entre sciences et art. L'accès à l'animal étant facilité, l'enseignement de Barye profite à l'essor d'un art d'après nature dont l'École des Beaux-Arts se méfie. Cette rivalité entre les deux écoles est atténuée lors de la rétrospective posthume accordée à Barye par l'École en 1875<sup>191</sup>. L'exposition de nombreux dessins zoométriques et des

---

<sup>186</sup> *Id.*, p. 236.

<sup>187</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 86.

<sup>188</sup> *Id.*

<sup>189</sup> ALEXANDRE 1889, p. 63.

<sup>190</sup> BERGERA 1876, p. 20.

<sup>191</sup> VAYRON 2017, p. 96.

moulages réalisés sur plusieurs animaux décédés contribuent à réhabiliter l'image des artistes œuvrant d'après nature. Un an après la rétrospective, ces mêmes dessins et moulages sont acquis par l'École afin de servir à l'enseignement de l'anatomie<sup>192</sup>. Lorsque cette réhabilitation s'opère, Fremiet succède à Barye au Muséum et le taux d'inscription à ses cours accroît considérablement<sup>193</sup>. Le sculpteur de primate s'insère dès lors dans cette lignée admise par l'École sans pour autant s'y aliéner. Par la reconnaissance de l'œuvre de Barye, celle de Fremiet est assurée. « Ainsi, M. Fremiet me semble avoir surtout reçu de Barye un exemple et un encouragement<sup>194</sup>. »

- Quand les relations riment avec création

Barye fait partie de plusieurs cercles réunissant artistes et écrivains. Il est admis, avec Charles-Augustin Sainte-Beuve, aux dîners chez la mère Saguet-Bourbon, à la barrière du Maine. Plusieurs s'y réunissent déjà Nicolas-Toussaint Charlet, Hippolyte Portelet, Paul Chenavard, Abel Hugo, et le capitaine Bilioux<sup>195</sup>. Plus tard, Alexandre Dumas, les frères Rigny et parfois Pierre-Jean Béranger, les rejoignent<sup>196</sup>.

Barye peut compter sur le soutien et l'estime des membres de ce cercle. Au Salon de 1834, le sculpteur présente seulement deux sculptures et quelques aquarelles<sup>197</sup>. Il présente *Panthère et gazelle* (fig.57) et l'étude du *Cerf attaqué par un lynx* (fig.58) en plâtre. L'étude (fig.58) est achetée par la duchesse d'Orléans afin d'en faire cadeau à Alexandre Dumas père. Il garde celle-ci toute sa vie durant<sup>198</sup>. Cinq autres œuvres présentées au Salon sont déjà exposées à celui de 1833. Alexandre Decamps, déçu de voir si peu de nouvelles œuvres de l'artiste au Salon, rédige tout de même un article « où il compare Barye aux plus grands créateurs de l'Antiquité, qui s'inspiraient eux aussi de la nature et avaient atteint dans la taille du marbre et la fonte du bronze un sommet inégalé<sup>199</sup>. »

Certaines des relations de l'artiste, et leurs rendez-vous, mettent au jour l'attrait de Barye pour les animaux exotiques. En 1833, Alexandre Dumas organise un bal à l'occasion du Carnaval. Dans un premier temps, Barye, comme Eugène Delacroix et Alexandre-Gabriel

---

<sup>192</sup> *Id.*

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> LARROUMET 1894, p. 268.

<sup>195</sup> BLANC 1876, p. 383.

<sup>196</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 12.

<sup>197</sup> POLETTI 2002, p. 134.

<sup>198</sup> *Id.*, p. 135.

<sup>199</sup> POLETTI 2002, p. 135.

Decamps entre autres, a pour mission la décoration de certaines parties de la pièce. De ce fait, l'artiste fait le choix de peindre des tigres et des lions de grandeur nature pour les supports de fenêtres.<sup>200</sup> Lors du bal, le goût pour l'ailleurs fait partie intégrante du groupe :

« [...] près de Barye déguisé en tigre du Bengale, de Rossini en Figaro, de Musset en paillasse, on se montre Delacroix en Dante, Nanteuil en soudard, Camille Roqueplan en officier mexicain, Champmartin en pèlerin de la Mecque<sup>201</sup>. »

Barye fait également partie d'un plus petit cercle où s'y retrouvent les artistes Jules Dupré, Ary Scheffer, Honoré Daumier, Alexandre-Gabriel Decamps et Philippe-Auguste Jeanron<sup>202</sup>. Le sculpteur de fauves, après ses nombreux refus au Salon, avait pour projet de réunir ce petit groupe d'artistes afin de réaliser un Salon indépendant chez lui. Cela ne se concrétise pas du fait de sa nomination en tant que juré en 1848<sup>203</sup>.

Barye, à partir de 1849, retrouve, tous les vendredis soir au café Fleurus, Jean-Baptiste Camille Corot, Constant Troyon, Paul de Musset, Jean Gigoux, Eugène Viollet-le-Duc, Alexandre Cabanel, et Gustave Planche<sup>204</sup>, mais aussi Louis Français et Carolus-Durand<sup>205</sup>. L'avis de Barye est souvent sollicité par ses amis, notamment pour ses talents d'animalier, et certaines lettres en attestent. Corot, le 1er mars 1859, le prie de bien vouloir « venir voir ses bêtes féroces<sup>206</sup>. » Dans cette lettre, le peintre se désigne lui-même comme son élève.

Quelques années avant sa mort, en 1867, Barye loue une petite maison à Barbizon où il passe ses étés. Elle est à proximité de celle de Jean-François Millet et il y côtoie Théodore Rousseau, Narcisse Diaz de la Peña et Camille Corot<sup>207</sup>.

S'il y a un rapprochement que bien des biographes réalisent, c'est celui de Barye et Eugène Delacroix. Une admiration et une compréhension lient ces deux artistes romantiques<sup>208</sup>. Delacroix s'essaye même à la sculpture sous l'influence de Barye en 1828, appréciant ses rendus du mouvement<sup>209</sup>. Deux lettres de Delacroix montrent que celui-ci cherche à se procurer de la terre pour réaliser ses maquettes et se renseigne auprès de son ami sculpteur<sup>210</sup>. Le peintre,

---

<sup>200</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 45.

<sup>201</sup> BLANC 1910, p.220.

<sup>202</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 12.

<sup>203</sup> POLETTI 2002, p. 178.

<sup>204</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 12.

<sup>205</sup> POLETTI 2002, p. 268.

<sup>206</sup> INHA Les Papiers Antoine-Louis Barye / ARCHIVES 166/1/2/25/2.

<sup>207</sup> RICCHARME ET POLETTI 2000, p. 28.

<sup>208</sup> BALLU 1890, p. 21.

<sup>209</sup> VEZIN 1990, p. 71.

<sup>210</sup> INHA Les Papiers Antoine-Louis Barye / ARCHIVES 166/1/2/34/7 et 166/1/2/34/2.

contrairement au sculpteur, voyage et se rend au Maroc. Il n'observe aucun fauve durant ce séjour, ses peintures sont plus empreintes de ses rêves que de la réalité<sup>211</sup>. Barye et Delacroix se rendent ensemble au Jardin des Plantes afin de dessiner les nouveaux pensionnaires. Certaines peintures de Delacroix montrent ce rapprochement des deux artistes lors de leurs études d'après nature. *Lion et caïman* (fig.59) de 1863 révèle le même intérêt porté aux fauves par les deux artistes. Le lion, couché, tient entre ses griffes le reptile de la même sorte que le *Tigre dévorant un gavial* (fig.6) de Barye. Cependant, la réalité anatomique et l'importance du détail de Barye disparaissent au profit d'une recherche de sentiment chez Delacroix<sup>212</sup>. Il s'éloigne de la morphologie, ici le caïman ressemble plus à un gros lézard. Bien qu'ils soient de caractère différent, ils vont très largement s'influencer l'un l'autre dans les années 1828-1831<sup>213</sup> et Delacroix reconnaît ne pas atteindre le niveau de Barye quant à la représentation animalière. En visite chez Hector Lefluel, le peintre, face à des aquarelles de Barye, s'exclame ainsi : « Je ne pourrais jamais arriver à tordre une queue de tigre comme cet homme-là<sup>214</sup>. »

En janvier 1875, le très cher ami de Barye, Jean-François Millet, meurt. Ce fut au tour de Camille Corot et de Philippe Comairas, vieil ami de Barye, en février de la même année. Toutes ces morts sont dissimulées au sculpteur « dont l'état de santé se dégradait rapidement<sup>215</sup> ». Barye meurt le 25 juin 1875. À son enterrement, il peut compter sur la présence d'Alexandre Cabanel, Emmanuel Fremiet, Pierre-Jules Mêne, Auguste Cain et d'autres<sup>216</sup>. Au nom du ministère de l'Instruction publique, le marquis de Chennevières tient l'un des trois discours à la cérémonie :

« Barye a été ce qu'ont été, tour à tour, dans notre siècle, Prud'hon, Géricault, Ingres, Delacroix, Rousseau, Corot, Millet, ce que doit être tout véritable artiste, créateur de ses formes et de ses procédés, ordonnateur des principes éternels qui font le grand par le simple, l'esclave de la nature et des maîtres, et digne, par-là même, d'appartenir à tous les temps<sup>217</sup>. »

En 1889, Henri Gervex et Stevens Alfred réalisent *Le Panorama du siècle* (fig.60). La peinture est créée à l'occasion de l'Exposition universelle de cette même année. Découpé en une soixantaine de morceaux<sup>218</sup>, l'un d'eux regroupe Barye et plusieurs de ses connaissances ou

---

<sup>211</sup> *Id.*

<sup>212</sup> POLETTI 2002, p. 77.

<sup>213</sup> *Id.*, p. 80.

<sup>214</sup> ALEXANDRE 1889, p. 99.

<sup>215</sup> POLETTI 2002, p. 277.

<sup>216</sup> *Id.*, p. 279.

<sup>217</sup> POLETTI 2002, p. 282.

<sup>218</sup> Paris Musées, fiche d'œuvre inv. PDUT1491.

amis dont Jules Dupré, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Narcisse Diaz de la Peña, Camille Corot et Alexandre-Gabriel Decamps.

Emmanuel Fremiet, quant à lui, ne fait pas partie d'autant de cercles artistique ou littéraire que Barye, mais peut compter sur le soutien et l'apport artistique de ses amis et connaissances. Parmi ses amis, il faut compter Nadar<sup>219</sup>, qui photographie plusieurs fois l'artiste, et Henri-Alfred Jacquemart<sup>220</sup>. Les deux sculpteurs reçoivent souvent des commandes similaires. Le *Ptérodactyle* commandé à Jacquemart doit devenir le pendant du *Plésiosaurus* de Fremiet. La commande, reçue le 3 juin 1852 est annulée le 30 du mois suivant<sup>221</sup>. Les deux œuvres sont finalement remplacées, Fremiet sculpte par conséquent l'*Abbatage d'un cheval percheron* et Jacquemart, un *Lion reniflant un cadavre* (fig.61). L'animal, juste anatomiquement, renifle deux pieds humains qui sortent de terre. Le réalisme, combiné à des scènes parfois effroyables, n'est pas sans rappeler l'horreur, ou son allusion, dont Fremiet sait admirablement faire preuve. Cependant, Jacquemart « se distinguera toujours [...] par un sens des formes plus massives et par un répertoire se réduisant [...] à une faune plus sauvage et violente<sup>222</sup>. »

Il ne faut pas oublier le peintre Jean-Léon Gérôme avec qui Fremiet entretient une très grande amitié<sup>223</sup>. L'orientalisme de Gérôme a un impact notable dans l'art du sculpteur. Les deux artistes se prêtent costumes et accessoires afin de parfaire leurs réalisations<sup>224</sup>. Certaines de leurs œuvres montrent des échanges créatifs qui nourrissent autant l'art de Fremiet que celui de Gérôme. À l'âge de seize ans, Gérôme réalise une peinture intitulée *Singe et chiens savants*, aujourd'hui disparue. En 1846, comme Fremiet, il se rend au Jardin des Plantes pour observer l'animal d'après nature. L'expérience ne suffit pas à l'artiste peintre et sculpteur qui entreprends différents voyages en Orient et en Asie mineure<sup>225</sup>. Plusieurs de ses créations font appel aux animaux exotiques. Inséré dans des scènes du quotidien ou des paysages désertiques, l'animal fascine l'artiste. En effet, *Le Chagrin du Pacha* (fig.62) montre que l'artiste attribue un nouveau statut à l'animal et le place au centre de la scène dont le drame, finit, émeut encore par la tristesse de l'homme. Le *Lion aux aguets* (fig.63) et le *Tigre aux aguets* (fig.64) sont tous

---

<sup>219</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 33.

<sup>220</sup> CHEVILLOT 1988, p. 26.

<sup>221</sup> *Id.*, p. 98.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>225</sup> BRICK 2012, p. 2.

deux seuls et au cœur des paysages africains. L'animal révèle cette fois toute sa majesté face à l'étendue de son imposant territoire. « Il cherche à peindre les animaux en situation pour mieux décrire leur caractère<sup>226</sup>. » Il apporte à son ami Fremiet la réalité de l'Orient que ce dernier n'a pu observer de son vivant. Le marabout, qui est l'oiseau prédominant du bestiaire de Fremiet, apparaît également dans l'œuvre de son ami voyageur. Ainsi, il peint *Le Marabout* (fig.65) en 1888 où l'animal marche en direction d'un jeune homme.

Plusieurs créations de Fremiet et de Gérôme partagent des traits similaires concernant le sujet ou la composition. Les créations qui attestent le plus de leur influence réciproque sont sans aucun doute la sculpture *Charmeur de serpent* (fig.66) de Fremiet et la peinture éponyme (fig.67) de Gérôme. Dans les deux œuvres, un enfant porte enroulé autour de lui un énorme serpent. Le rapport de taille entre l'homme et l'animal est identique. Le reptile est, dans les deux cas, appuyé sur une épaule et attrapé d'une main. Un autre exemple de cette proximité artistique est à relever, car le guerrier défait par l'hominidé de Fremiet dans son œuvre *Rétiaire et gorille* (fig.11), n'est pas sans rappeler la figure du rétiaire chez Gérôme. Alors que le gorille traîne l'homme par les cheveux, le trident planté dans le torse, le guerrier aux attributs de pêcheur se voit dominer par un autre gladiateur dans la peinture *Pollice Verso* (fig.68) de Gérôme. Les deux vaincus présentent un accoutrement similaire. Ils arborent tous les deux le trident et le filet de pêche qui les caractérisent. A l'exemple de Fremiet, le peintre transpose ses deux protagonistes dans le bronze (fig.69) avant de s'y voir lui-même ajouté à la composition par le peintre et sculpteur Aimé Morot afin de lui rendre hommage vers 1909.

Fremiet, à quatre-vingts ans, obtient le droit de visite dans l'illustre maison de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire. Cela grâce à sa grande connaissance des êtres vivants<sup>227</sup>. L'étude minutieuse, voire philosophique, qu'effectue le sculpteur durant sa carrière lui permet d'atteindre le monde scientifique de son époque. Ces recherches au Jardin des Plantes, ou encore son poste de professeur au Muséum d'histoire naturelle de Paris, corrobore cela. L'artiste n'est pas sans connaître les avis divergent de Cuvier et de Saint-Hilaire quant à l'évolutionnisme<sup>228</sup>. Fremiet, qui ne prend jamais pleinement partie, reconnaît « la perpétuelle *recréation* du monde [...] : *tout est à tout instant miracle*. »

« Il s'est formé ainsi, comme une petite colonie d'artistes que l'on pourrait nommer les Africains, de même qu'autrefois on

---

<sup>226</sup> *Id.*, p. 3.

<sup>227</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 132.

<sup>228</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 132.

appelait Romains les peintres qui avaient séjourné dans la ville éternelle, témoigne Mignard. Les patrons de cette confrérie voyageuse sont naturellement Decamps, Delacroix, Marilhat, les premiers qui aient mis le pied sur cette belle terre de l'Orient, ignorée de la peinture. [...] et ce ne sont certes pas les seuls qui aient été chercher des inspirations de l'autre côté de la Méditerranée, ce beau lac bleu dont nous possédons aujourd'hui les deux rives [...]»<sup>229</sup>.

Barye et Frémiet, bien qu'ils n'aient pas voyagé, peuvent être rapprochés de ce groupe d'artistes. Leurs relations et leurs créations attestent de l'apport d'un art occidental dont l'Orient est l'influence première.

### **b. Inspirations et rêve d'ailleurs : littérature et sculpture**

Barye est vue par beaucoup comme un sculpteur animalier romantique. Emmanuel Fremiet est souvent qualifié de naturaliste, ou de scientifique<sup>230</sup>. Philippe Fauré-Fremiet, son petit-fils, écrit que « le naturalisme est une façon de voir et de penser issue, parallèlement, du romantisme et qui prolonge le romantisme<sup>231</sup>. » Ce qu'il y a d'intéressant dans cette réflexion, c'est l'idée de continuité des mouvements. S'ils sont inlassablement utilisés dans le domaine artistique, pour définir l'œuvre d'un artiste, celui de la littérature ne fait pas exception et nul ne peut nier que le XIX<sup>e</sup> siècle fut une période littéraire des plus fécondes. Les grandes découvertes, liées aux voyages d'exploration à travers le monde, émerveillent les contemporains. Les scientifiques et les artistes sont les premiers à s'y intéresser, « l'exotisme flatte le goût romantique pour la nature<sup>232</sup> » et permet l'essor de la « tradition d'une littérature descriptive<sup>233</sup>. » À partir de cette observation, de l'existence du romantisme et du naturalisme dans la sculpture et dans la littérature, la recherche d'une communication interdisciplinaire devient inévitable.

- Fremiet et la cristallisation d'un mythe nouveau

Certains récits d'exploration, comme *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale : mœurs et coutumes des habitants ; chasses au gorille, au crocodile, au léopard, à l'éléphant, à*

---

<sup>229</sup> GAUTIER 1873, p. 89.

<sup>230</sup> VEZIN 1990, p. 85.

<sup>231</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 100.

<sup>232</sup> PARIS 2020, p. 108.

<sup>233</sup> PARIS 2020, p. 81.

*l'hippopotame, etc., etc.*<sup>234</sup>, nous donnent l'idée de ce que pouvait être une partie de la lecture du XIX<sup>e</sup> siècle. Lorsque l'explorateur et naturaliste Paul du Chaillu publie son voyage en 1863, revient de son premier voyage au Gabon. Là-bas, il y aurait rencontré, dans sa faune naturelle, le gorille et divers animaux qu'il narre, non sans une pointe d'exagération et de pittoresque, leurs chasses. À propos du gorille, on peut lire :

« On y abrita les femmes, qui ont toutes une peur extrême du gorille, tant sont terribles les récits qui circulent parmi les tribus sur des enlèvements accomplis au fond des bois par ce farouche animal<sup>235</sup>. »

En effet, plusieurs histoires lui sont racontées sur l'animal par ses hôtes, dont celle-ci :

« Un des hommes rapporta l'histoire de deux femmes mbondémos qui se promenaient ensemble dans une forêt, quand tout à coup un énorme gorille enjamba le sentier et, empoignant une des femmes, l'emporta en dépit des cris et des efforts de toutes les deux. [...] Quelle fut donc la surprise générale, lorsqu'au bout de quelques jours celle-ci revient chez elle<sup>236</sup>. »

Cette histoire, comme bien d'autres que Paul du Chaillu retranscrit, est expliquée par l'attribution d'un esprit humain à l'animal, voire une réincarnation, tant le gorille fait preuve d'un comportement similaire à l'homme. Les Européens vont devenir friands de ces récits à glacer le sang. De ce fait, les écrivains occidentaux ne vont pas hésiter à rebondir sur de telles histoires en apportant de nouvelles réflexions propres aux questions scientifiques contemporaines. Tout cela nous fait apercevoir l'œuvre de Fremiet comme une cristallisation de ce sujet redondant. La proximité entre les sculptures et les œuvres littéraires de ce milieu de XIX<sup>e</sup> siècle sont d'autant plus vrais lorsqu'on approche une littérature plus fantastique qu'historique.

La question de l'homme face à ses origines est sans conteste l'une de celle qui fit couler le plus d'encre, avant même que Charles Darwin publie sa théorie<sup>237</sup>. Le sujet n'échappe pas à la plume des écrivains français du moment. Une certaine fascination et une quête de la vérité nourrissent l'imaginaire de tous. Un réel lien entre l'homme et les grands singes est-il plausible ? Le chaînon manquant, existe-t-il réellement ? Dès lors, l'intérêt porté aux primates ne cesse de grandir. On cherche l'intrigue, la bizarrerie chez le gorille, une espèce découverte par les scientifiques après 1847<sup>238</sup>. Il devient alors un des animaux, par sa rareté et l'inconnu qu'il représente, symbole de l'exotisme. Les écrivains n'échappent pas, au même titre que les

---

<sup>234</sup> CHAILLU 1863.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 133.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>237</sup> DARWIN 1859.

<sup>238</sup> PARIS 2020, p. 238.

artistes, à ces questions évolutionnistes et tiennent là une source inépuisable d'inspiration. À seulement seize ans, en 1837, Gustave Flaubert écrit *Quidquid Volueris*<sup>239</sup>. Son protagoniste, Paul de Monville, est alors un jeune explorateur lorsqu'il se rend en voyage au Brésil. Il lui vient l'idée malsaine de faire se reproduire un orang-outang avec l'une de ses pauvres esclaves<sup>240</sup>. De cette infâme obligation, naît Djalioh. Le mi-homme mi-singe intrigue l'entourage de Paul. Par ce récit, Flaubert fait naître une réflexion sur la bestialité. Par le comportement de Paul de Monville et d'autres hommes du récit, Flaubert démontre que la sauvagerie, au sens non-civilisé, est parfois préférable à la monstruosité dont peut faire preuve l'homme.

Au-delà de la Manche, les primates ne cessent d'intriguer les écrivains. *The Castaways*, de Thomas Mayne-Reid, est traduit et publié en France sous le titre *Les Naufragés de l'île de Bornéo*<sup>241</sup> en 1872. Voici ci-dessous la description faite de l'orang-outang dans le texte :

« - Oui capitaine, les uns disent oran-outang, les autres gorille rouge, mais c'est la même chose. Il y en a une espèce très méchante qui s'appelle mias rombi ; il enlève les femmes, les enfants et les emporte en haut des plus grands arbres. Personne ne sait ce qu'il en fait. Il les mange sans doute, qu'en pourrait-il faire autre chose ? Ah ! capitaine Rewood, nous craignons le dyak, mais il n'est pas moitié aussi mauvais que le gorille rouge<sup>242</sup> ! »

Comme cela était à redouter, une enfant du roman, Hélène, se fait enlever par ce fameux gorille rouge. Il attrape la jeune fille sous un bras et s'échappe à travers la forêt en se sautant d'arbre en arbre jusqu'à l'amener à sa tanière. L'illustration (fig.70) accompagnant ce passage, gravure d'Adolphe-François Pannemaker d'après le dessin de Jules-Descartes Férat, nous rappelle indubitablement le rapt sculpté en 1859 par Emmanuel Fremiet. Le *Gorille enlevant une femme* (fig.9) est comparable en tout point ; inconsciente et sans défense, celle-ci pend du bras du primate qui semble désireux de l'emmener dans sa tanière grâce à sa puissance bestiale.

Par-delà l'Atlantique, Edgar Allan Poe ne déroge pas à la règle. L'intrigue que peut constituer l'utilisation d'un singe dans une nouvelle l'intéresse. Dans le *Graham's Magazine* d'avril 1841, est publié sa nouvelle *The Murders in the Rue Morgue*<sup>243</sup>, traduite, entre autres, par Charles Baudelaire en 1856 pour *Histoires extraordinaires*. Deux meurtres sont commis en plein Paris et laissent la police sans réponse. Le détective Auguste Dupin mène sa propre enquête et en conclut que le meurtrier n'est autre qu'un orang-outang que son propriétaire n'a

---

<sup>239</sup> FLAUBERT 1837.

<sup>240</sup> *Id.*, p. 221-222.

<sup>241</sup> VAYRON 2018, p. 100.

<sup>242</sup> MAYNE-REID 1872, p. 152.

<sup>243</sup> POE 1841.

su réfréner. Pendant sa course effrénée, le primate attrapa une femme par les cheveux et, en utilisant un rasoir, « il sépara presque la tête du corps<sup>244</sup>. » Le fait de tenir un objet d'une de ses mains et de s'en servir, rappelle le silex que tient *Gorille enlevant une femme* (fig.10) de 1887. Le fait qu'il attrape un être humain par les cheveux, fait cette fois pensé au *Rétiaire et gorille* (fig.11) en terre cuite de 1876.

Les attitudes que prêche Fremiet aux primates de ses sculptures ne peuvent pas être dissociées de la vision que s'en fait le monde européen du XIX<sup>e</sup> siècle. Au même titre qu'il se renseigne pour ses sculptures aux thèmes médiévaux en lisant Froissard et Joinville<sup>245</sup>, Fremiet lit ce qui peut lui servir de documentation sur le gorille. « Fremiet remarque que « les grands singes, nos cousins » ont, « au jeune âge, cervelle de forme humaine » et sont charmant, mais « deviennent d'horribles brutes en vieillissant<sup>246</sup> ». » Le primate effraie, mais fascine par la même occasion grâce à la curiosité morbide dont fait preuve tout être humain. La littérature impulse une étude de l'inconscient humain via sa confrontation aux animaux ou créatures pour mettre en garde l'homme face au danger de la nature<sup>247</sup>. Quand on sait que la fiction ennuie l'artiste<sup>248</sup>, on peut se demander dans quelle mesure il croit aux histoires qu'il lit et sculpte. Fremiet « aime raconter des histoires à la Poe<sup>249</sup> » et l'étude et les nouvelles découvertes scientifiques sur ces individus ne suffisent pas à rétablir leur image, que l'on veut lubrique ou tueur d'homme<sup>250</sup> tant le thème plaît.

- L'œuvre romanesque de Barye

Bien que Fremiet soit plus directement lié à la littérature de son temps par l'aboutissement sculpté de certains récits, Barye n'est pas pour autant insensible à la littérature. En effet, l'artiste voit souvent Amélie Antoinette Houdart, sa seconde épouse, lui faire la lecture et l'arrête lorsque l'inspiration lui vient<sup>251</sup>. Il était un grand amateur de littérature et en faisait un plaisir quotidien :

« Il lisait avec passion les poètes anciens et modernes ; les historiens de tous les temps, les ouvrages de mythologie et d'histoire naturelle [...] Quand il commença le surtout du Duc d'Orléans, le

---

<sup>244</sup> *Id.*, p. 35.

<sup>245</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p.73.

<sup>246</sup> *Id.*, p. 101.

<sup>247</sup> PARIS 2020, p.250.

<sup>248</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 115.

<sup>249</sup> VAYRON 2018, p.101.

<sup>250</sup> PARIS 2020, p. 238.

<sup>251</sup> BALLU 1890, p. XXVI.

prince, qui l'aimait, lui prêta un grand nombre de livres de chasses, de combats et de voyages<sup>252</sup>. »

Alfred Jacquemart confirme cela en notant qu'il « avait des opinions littéraires<sup>253</sup>. » Ne connaissant pas ses goûts en détail, on peut émettre l'hypothèse qu'il connaissait tout de même les ouvrages des écrivains français de son temps pour qui la faune exotique est une source d'inspiration. Théophile Gautier, dans son *Histoire du romantisme* de 1874, nous rappelle à cette ferveur littéraire du siècle :

« Portelet brossait ses chaudes esquisses ; Barye hérissait la crinière de son lion ; Préault échevelait son beau groupe de la *Misère*. Il régnait dans les esprits une effervescence dont on n'a pas idée aujourd'hui : on était ivre de Shakespeare, de Goethe, de Byron, de Walter Scott, auxquels on associait les gloires naissantes de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, d'Alfred de Musset ; on parcourait les galeries avec des gestes d'admiration frénétique qui feraient bien rire la génération actuelle<sup>254</sup>. »

L'exotisme, dans cette effervescence que décrit Gautier, est propice à la création. Dans son *Voyage pittoresque en Algérie*, il explique l'accumulation d'écrit sur la nouvelle colonie française qu'est l'Algérie et l'effervescence que cela suscite en métropole<sup>255</sup>. Il se questionne alors pour déterminer si « L'Orient de l'Opéra, l'Espagne de convention, sont-ils supérieurs à l'Orient et à l'Espagne réels<sup>256</sup> ? » En effet, l'Orient imaginé fait bien plus rêver les écrivains et artistes tels que Barye. Gustave Flaubert, dont nous connaissons déjà son goût pour cette nouveauté qu'est l'Orient, écrit ceci dans une lettre de 1846 :

« J'ai passé des jours entiers, au coin de mon feu, à faire la chasse au tigre, [...] et j'entendais le bruit des bambous que cassaient les pieds de mon éléphant, qui hennissait de terreur en flairant les bêtes féroces<sup>257</sup>. »

L'Orient fait rêver et les animaux de ces lointaines contrées en sont les plus fiers vecteurs. Dans la préface de *Les Orientales*<sup>258</sup> de Victor Hugo de 1829, l'auteur reconnaît déjà le rôle majeur que joue cette partie du monde sur l'occident<sup>259</sup>. Pour lui, elle lui procure une poésie sans fin, riche des merveilles orientales. Dans son œuvre, les animaux, tels que le lion, le tigre, le boa, l'hippopotame, etc., ne cessent d'apparaître. Allégories, métaphores ou simples

---

<sup>252</sup> *Id.*, p. XXIII.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>254</sup> GAUTIER 1874, p. 192.

<sup>255</sup> GAUTIER 1973, p. 70.

<sup>256</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>257</sup> BARATAY 1998, p. 185.

<sup>258</sup> HUGO 1829.

<sup>259</sup> *Id.*, p. X.

protagonistes, ils amplifient l'immersion dans le paysage africain fantasmé. Parmi les grands écrivains de ce siècle, Théophile Gautier ne fait guère exception. Passionné par l'Orient, il voyage et visite l'Algérie<sup>260</sup>. Les voyages ne lui suffisent pas, et, de ce fait, il lui arrivait de se draper de vêtements exotiques en pleine capitale française. Ce qui lui a valu beaucoup de compliments<sup>261</sup>. En 1842, pour le périodique *Le Musée des familles*, Théophile Gautier écrit *La Mille et Deuxième nuit*. Dans ce texte fantastique, il écrit notamment :

« Tout d'un coup, un cri aigu éclata au milieu de ce calme, un cri de détresse suprême, comme doit en pousser, au bord de la source, l'antilope qui sent se poser sur son cou la griffe d'un lion ou s'engloutir sa tête dans la gueule d'un crocodile<sup>262</sup>. »

L'image d'un duel entre un cervidé sans défense et un lion, ou un crocodile, rappelle sans équivoque les combats épiques que sculpte Barye. Comme dans le texte de Gautier, la victime sans défense présente peu de chance de survie face à l'insaisissabilité des prédateurs. Sa mort est imminente. Le rapprochement peut être fait avec le *Lion dévorant une gazelle* (fig.71) ou *Crocodile dévorant une antilope* (fig.72). Dans le premier cas, le *Lion dévorant une gazelle* (fig.71) présente un fauve complètement appuyé sur sa proie. Le tenant entre ses griffes afin que la gazelle, totalement inerte, ne lui échappe tandis qu'il la dévore à pleines dents. Ce bronze est assez proche du *Lion dévorant une biche* (fig.73). Le lion, dans une posture similaire, tient le cervidé de la même manière et le dévore. Ce modèle connaît une première édition vers 1838, il est donc possible que Théophile Gautier ait déjà pu observer cette œuvre et la violence qui s'en dégage avant même d'écrire *Les Mille et Deuxième nuit*. Quant au *Crocodile dévorant une antilope* (fig.72), le reptile s'en prend violemment à une antilope en l'attrapant dans sa gueule remplie de dents tranchantes. Encore une fois, la pauvre bête, qui semble toujours en vie, va connaître un bien funeste destin. Le fait que Théophile Gautier soit un admirateur de Barye<sup>263</sup> ne fait que rajouter au fait qu'une influence, directe ou non, de l'artiste sur l'écrivain est indéniable.

À propos du *Jaguar dévorant un lièvre* (fig.74), Gautier pense que « C'est tout un poème que ce groupe, et un poème plein de significations sinistres : la force et la faiblesse, le bourreau et la victime, l'homme et la destinée<sup>264</sup>. » Cette pensée lyrique fait prendre conscience de la porosité présente entre les domaines de la littérature et de la sculpture au XIX<sup>e</sup> siècle. L'aspect romanesque des sculptures de Barye transparait dans beaucoup de critiques qui lui

---

<sup>260</sup> GAUTIER 1973, p. 10.

<sup>261</sup> *Id.*, p.10.

<sup>262</sup> GAUTIER 1897-1898, p. 364.

<sup>263</sup> PARIS 2012, p. 176.

<sup>264</sup> GAUTIER 1855, p. 180.

sont faites tout au long de sa carrière. Celles-ci révèlent à elles seules l'aspect narratif des sculptures. De cela vient sans nul doute cette « veine épique qui anime les grands fauves de Barye [...] »<sup>265</sup>. Beaucoup des critiques faites concernant ses œuvres deviennent une description, une mise en mouvement, en somme la narration d'un moment de vie. Encore une fois, son admirateur, Théophile Gautier, critique, ou plutôt narre, le *Jaguar dévorant un lièvre* (fig.74) du Salon de 1850 dans *La Presse*, le 1<sup>er</sup> mai 1851 :

« Le jaguar et le lièvre jouent un des actes innombrables du drame sanglant dont nous parlions tout à l'heure. Un pauvre lièvre, victime prédestinée, malgré la vitesse inquiète de sa course, malgré l'acuité d'ouïe de ses longues oreilles toujours en éveil, a été surpris par le bond violent d'un jaguar aplati en embuscade sur une branche ou sur une roche ; il est là l'œil fixe et mort, les naseaux dilatés, essayant un soubre-saut suprême dans la gueule du monstre dont les crocs lui cassent les reins. Le jaguar fronce les babines, ferme à demi les yeux ; les papilles de sa rude langue hument d'avance le sang et la moelle ; il semble enivré par cette vapeur de vie qui s'exhale sous sa morsure ; sa proie chaude palpitera encore au fond de ses entrailles. Aussi, comme il a peur de la laisser aller, comme ses muscles d'acier se contactent pour la retenir ou la disputer ; tout son corps palpite ; des frissons de volupté courent le long de son échine onduleuse, arrondie comme le dos du chat qu'on caresse : il y a là plus que l'assouvissement de la faim, il y a le triomphe du chasseur heureux et l'atroce plaisir du méchant qui tue sans risque<sup>266</sup>. »

Les bronzes excitent l'imagination morbide naturelle de l'homme. Le fait qu'il s'agisse d'animaux rend le combat plus perceptible que celui de dieux ou de scènes historiques passées. La lutte entre deux animaux peut toujours avoir lieu et peut être visible plus facilement grâce aux foires et autres montreurs d'animaux. Le spectateur se projette plus facilement et cela explique le côté romanesque qui en découle. Connaître l'histoire de ce combat, son préquel, sa suite et sa fin devient évident. Une passion de la lutte, de la violence de la nature nourris les romantiques, sculpteurs comme écrivains. Même quand le carnivore est seul, l'imagination n'en est pas moins imagée :

« Le carnage qui va commencer ou qui vient de finir. Quand la bête se repose, c'est qu'elle est assouvie ; elle cuve le sang qu'elle a bu, elle digère sa proie dans un état de somnolence délicieuse. Si elle est couchée sur le ventre, les yeux ouverts, c'est qu'elle épie sa victime et s'apprête à la broyer<sup>267</sup>. »

---

<sup>265</sup> CHEVILLOT 1995, p. 363.

<sup>266</sup> GIRARD 1994, p. 47.

<sup>267</sup> BLANC 1876, p. 396.

À propos du *Lion au serpent* (fig.28), Léon Bonnat, 53 ans après, explique à quel point les animaux et leurs actes fascinent, on aime se projeter pour savoir la fin du drame et se narrer une histoire venue de loin<sup>268</sup>. Cette réflexion explique parfaitement la puissance des œuvres de Barye. L'inspiration entre la littérature et la sculpture n'est que réciproque dans le cas présent, elles se nourrissent l'une l'autre. Les lions de Barye « préluant aux textes célèbres de Musset et de Gautier<sup>269</sup>. » Il est également intéressant de remarquer que le lion fut déjà associé au serpent dans une gravure de l'anglais James Northcote de 1799 utilisé pour ses fables de 1828<sup>270</sup>. Dans les fables, on prête aux animaux des caractères et des comportements humains à ces derniers. En cela, Barye diffère. Cependant, la gravure *Lion au serpent* (fig.75) de Northcote présente le lion face au serpent dans la même posture que le chef-d'œuvre du sculpteur français (fig.28). En tête-à-tête, le lion et le serpent se défient, le premier restreint déjà le second avec sa patte dominante en l'écrasant au sol. La ressemblance est frappante. Il n'est pas alors incohérent de considérer les œuvres de Barye comme narrative, l'une d'elle, le *Lion au serpent* (fig.28), est fortement similaire à une gravure illustrant un texte.

Théophile Gautier fait également un rapprochement entre la littérature de l'époque et le sculpteur de fauves. Il met en lien Barye avec les *Légendes des siècles* de Victor Hugo lorsqu'il compare les lions de bronze à ceux du poème intitulé *Lions* !<sup>271</sup>. De plus, ce rapprochement, réalisé entre littérature et sculpture, peut s'expliquer quant aux habitudes prises par les représentants français de ces deux disciplines. Comme Barye, et Fremiet, beaucoup d'écrivains, comme Victor Hugo, Alfred de Musset ou les frères Goncourt<sup>272</sup>, se rendent à la ménagerie du Jardin des Plantes. Victor Hugo y amène ses petits-enfants, Georges et Jeanne, et certains de ses poèmes dans son recueil *L'Art d'être grand-père* publié en 1877 y font directement référence ou s'en inspire :

« Afrique aux plis infranchissables,  
 Ô gouffre d'horizons sinistres, mer des sables,  
 Sahara, Dahomey, lac Nagain, Darfour,  
 Toi, l'Amérique, et toi, l'Inde, âpre carrefour  
 Où Zoroastre fait la rencontre d'Homère,  
 Paysages de lune où rôde la chimère,  
 Où l'orang-outang marche un bâton à la main,  
 Où la nature est folle et n'a plus rien d'humain,  
 Jungles par les sommeils de la fièvre rêvées,  
 Plaines où brusquement on voit des arrivées  
 De fleuves tout à coup grossis et déchaînés,

<sup>268</sup> BALLU 1890, p. 67.

<sup>269</sup> HUBERT 1956, p. 225.

<sup>270</sup> VAYRON 2018, p.107.

<sup>271</sup> HUBERT 1956, p. 229.

<sup>272</sup> SANCHEZ 2019, p. 7.

Où l'on entend rugir les lions étonnés  
Que l'eau montante enferme en des îles subites,  
Déserts dont les gavials sont les noirs cénobites,  
Où le boa, sans souffle et sans tressaillement,  
Semble un tronc d'arbre à terre et dort affreusement,  
Terre des baobabs, des bambous, des lianes,  
Songez que nous avons des Georges et des Jeannes,  
Créez des monstres ; lacs, forêts, avec vos monts  
Vos noirceurs et vos bruits, composez des mammons ;  
Abîmes, condensez en eux toutes vos gloires,  
Donnez-leur vos rochers pour dents et pour mâchoires,  
[...]<sup>273</sup>. »

Artistes et écrivains se retrouvent dans cet Orient rêvé, un paysage oriental qu'ils observent d'après les œuvres de leurs contemporains ou les animaux et plantes importés et insérés dans l'espace urbain. De ces différents exemples où sculptures et écrits s'entremêlent, on ne peut rejeter l'existence d'un lien entre les deux sculpteurs et la littérature de leur temps. Il est indéniable que « Cet exotisme peut se teinter d'inspiration littéraire<sup>274</sup> » et inversement. En effet,

« Les animaux ne sont pas seulement utiles, ils apportent du merveilleux à nos existences. Nous avons besoin de jaguars, de serpents, de rhinocéros, car leur habitat ne se limite pas à la savane ou à la forêt amazonienne : ils vivent aussi dans nos bibliothèques et nourrissent notre imagination<sup>275</sup>. »

---

<sup>273</sup> HUGO 1877, p. 90.

<sup>274</sup> BOYSSON et DE RAIGNAC 2002, p.15.

<sup>275</sup> SANCHEZ 2019, p. 232.

## Chapitre II : L'animal, révélateur d'une vision utopique de l'Orient

Le choix des espèces représentées peut-il être représentatifs d'une réelle connaissance des pays extra-européens ? Cela est peu probable puisque dans le cas de Barye, ce dernier ne fait jamais de séjours à l'étranger. Quant à Fremiet, il visite l'Italie vers la fin de sa vie avec sa femme Marie-Adélaïde Ricourt<sup>276</sup>. Venise ne l'émerveille guère, mais il garde quand même un bon souvenir de l'Italie. En revanche, il n'y voit rien de novateur qui saurait avoir un impact nouveau sur son œuvre<sup>277</sup>.

### **a. Un bestiaire multiculturel**

Barye et Fremiet se sont constitué une faune qui leur est propre. Barye apparaît comme le premier sculpteur de fauve non-académique. Fremiet comme celui des hominidés pour ce qui est de son œuvre animalière. Il est alors question de choix lorsque les deux artistes représentent certaines espèces au détriment d'autres. Les comprendre et en trouver les raisons pourraient permettre une meilleure perception de la relation qu'entretiennent ces artistes avec l'Orient. Cela permettrait aussi d'analyser l'importance du fantasme et du rêve grâce à la mise en relation de ces choix artistiques aux éléments extérieurs ayant pu les favoriser. De ces faits, il est intéressant de créer un outil capable de nous renseigner sur le pourcentage de représentation d'une espèce et de sa famille afin de comprendre les attraits artistiques qu'ils peuvent faire naître. Ainsi, les différents tableaux<sup>278</sup>, présent en annexes, reprennent, par artiste, les œuvres, les animaux qui y figurent et leurs taux de représentation. Seul le bestiaire exotique de chaque sculpteur est pris en compte, par conséquent ces chiffres ne sont pas révélateurs de l'ensemble de leurs travaux. De plus, seules les premières éditions sont référencées, car le choix premier de l'artiste reflète l'idée créatrice. Les éditions dérivées d'une même œuvre ne témoignent pas de l'apport d'un choix de l'animal de la part du sculpteur. Grâce à cet outil, il est plus simple d'appréhender les espèces sculptées de Barye et Fremiet et de les comparer dans le but d'étudier les choix opérés par ces derniers et la relation qu'il entretient avec la faune orientale.

---

<sup>276</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p.44.

<sup>277</sup> *Id.*

<sup>278</sup> Annexes p. 8-19.

- Les fauves orientaux et la politique occidentale

Les différents gouvernements qui se succédèrent au XIX<sup>e</sup> siècle sont chacun propice à la sculpture. Le Consulat et l'Empire sont des plus fastes avec l'arc de Triomphe pour principal exemple. Sous la Restauration, on rétablit certaines œuvres détruites pendant la Révolution. La Monarchie de Juillet et sa politique de ralliement font perdurer cela jusqu'aux premières Républiques et au Second Empire qui s'intéressent de plus près aux monuments parisiens et aux citoyens célèbres<sup>279</sup>. Cette volonté d'asseoir chaque nouveau gouvernement par les arts permet de plus nombreuses commandes auprès de sculpteurs tels que Barye et Fremiet. De cette constatation, on est à même de se demander si un aspect politique se restreint à la commande ou si les œuvres en question sont la démonstration d'un parti-pris.

De nos jours, le nom de Barye ne va plus sans être accompagné d'une pensée aux lions, tigres, panthères et autres fauves. Concernant les œuvres représentant des animaux exotiques, la famille des félins est de loin la plus importante. En effet, elle représente presque 50% des animaux exotiques dans l'œuvre sculptée et éditée de l'artiste. Le caractère noble et sanguinaire des fauves est approprié à la lutte violente de ce bestiaire romantique. Parmi les félins, le lion est l'animal le plus choisi par l'artiste puisqu'il représente 15% de sa faune exotique. Le tigre arrive en seconde place (12%), juste avant le jaguar (7%). Il est intéressant de remarquer que ces animaux sont à l'origine des succès du sculpteur. Le *Tigre dévorant un gavia* (fig.6) est son premier succès au Salon de 1831<sup>280</sup>. Il y reçoit sa première médaille en tant qu'artiste animalier<sup>281</sup>. Fort de ce succès, Barye présente le plâtre du *Lion au serpent* (fig.28) au Salon de 1833<sup>282</sup>. Elle terrifie le public autant qu'elle y est admirée<sup>283</sup>. Le lion n'était pas absent de l'histoire de l'art avant Barye, mais lorsque l'artiste exposa son *Lion au serpent* (fig.28), il fit sensation par le sujet du groupe, son format et par son approche réaliste du point de vue anatomique<sup>284</sup>. Grâce à cette sculpture, l'artiste reçut la Légion d'honneur et la commande du plâtre en marbre (finalement réalisé en bronze) par le roi Louis-Philippe<sup>285</sup>.

Dans les représentations, qu'elles soient sculptées, peintes ou dessinées, le lion est très souvent associé au pouvoir, ou en est l'allégorie. Il détient une supériorité presque divine dans le règne animal. « Seul le héros ou le roi s'attaquent au lion [...], qui légitime d'ailleurs leur

<sup>279</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. III.

<sup>280</sup> PARIS 2012, p. 210.

<sup>281</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 39.

<sup>282</sup> HACHET 1992, p. 185

<sup>283</sup> LEROY-JAY LEMAISTRE 1996, p. 39.

<sup>284</sup> *Id.*

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 40.

pouvoir<sup>286</sup>. » Cette association remonte à l'antiquité, et cela, dans plusieurs cultures différentes. Comme dans les œuvres de Barye, au Proche et Moyen-Orient, en Grèce et à Rome, le lion domine face aux autres félins représentés<sup>287</sup>. En Grèce et à Rome, « Le lion devient le pendant du héros, un modèle de noblesse, le miroir des vertus guerrières que sont le courage, la ténacité et le mépris de la mort<sup>288</sup>. » Ainsi, le *Lion au serpent* (fig.28) a pu être vu comme un hommage discret à la Monarchie de Juillet de Louis-Philippe. Ce dernier y fut certainement sensible et la commande du bronze corrobore cela<sup>289</sup>. L'animal peut y être vu comme le « symbole d'un gouvernement qui écrasa la sédition à la fin juillet, sous la constellation du lion<sup>290</sup> ? »

Parmi les lions de Barye, le plus monumental, et sûrement le plus symbolique, reste celui de la colonne de Juillet<sup>291</sup>. Cette commande publique, réalisée vers 1836, veut honorer la mémoire de ceux qui s'étaient révoltés face à Charles X les 27, 28 et 29 juillet 1830. Malgré le contexte politique de l'œuvre, Barye fait de l'anatomie et du mouvement sa priorité. L'étude de l'animal ne diffère pas de ceux qu'il a créés de sa propre initiative. *Le Lion de la colonne de Juillet* (fig.76) reste très proche du *Lion qui marche* (fig.2) de par sa posture, son attitude et son modelé. En effet, « il témoigne des préoccupations réalistes qui naissent à partir des années 50<sup>292</sup> [...] ». La proximité stylistique de ces deux œuvres rend compte de l'importance que porte Barye au travail de l'anatomie même lorsque la sculpture commande revêt un caractère politique et symbolique. Il répond à la commande sans pour autant changer sa manière de travailler la matière.

Hormis la bonne relation créée avec le roi Louis-Philippe, Barye est le sculpteur favori du prince héritier Ferdinand Philippe d'Orléans. En témoigne la commande du surtout de table en 1834 qui reste l'une des plus prestigieuses commandes du sculpteur. Dans les mêmes temps, d'après l'initiative d'Adolphe Thiers, il reçoit la commande d'un aigle royal pour l'arc de Triomphe. Le but est de se réconcilier avec le parti bonapartiste<sup>293</sup>. Selon le *Magasin Pittoresque*, Barye, concernant le projet de l'Aigle pour l'arc de Triomphe, aurait envisagé de faire tenir entre ses serres des animaux représentant les pays vaincus. Par conséquent, un léopard pour l'Angleterre et un lion pour la Castille<sup>294</sup>. L'artiste sait comment répondre aux besoins d'une sculpture politique. Le fait qu'il envisage de transposer la géopolitique du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>286</sup> VALLON-PONT D'ARC 2019, p.33.

<sup>287</sup> *Id.*, p. 33 et 69.

<sup>288</sup> *Id.*, p. 69.

<sup>289</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. 5.

<sup>290</sup> PARIS 1996, p. 39.

<sup>291</sup> POLETTI 2002, p. 157.

<sup>292</sup> RICCHARME ET POLETTI 2000, p. 187.

<sup>293</sup> POLETTI 2002, p. 144.

<sup>294</sup> BALLU 1890, p. 62.

siècle dans son univers animalier le prouve. Delacroix dit de Barye que c'est un opportuniste<sup>295</sup>. « Toutes les commandes qu'il honora furent hautement symboliques et très marquées politiquement. Barye a su s'adapter à tous les régimes<sup>296</sup>. » En effet, le fait d'accepter les commandes de gouvernements dont il n'est pas partisan le compromet parfois aux yeux de ses amis<sup>297</sup>. Il connaîtra même une certaine reconnaissance sociale et une condition financière bien meilleure sous Napoléon III. Il aurait pu devenir une sorte de sculpteur officiel si la chute du Second Empire en 1870 n'était pas venu contrecarrer les plans de l'Empereur<sup>298</sup>.

De 1854 à 1872, sous le Second Empire, le chantier du Louvre et des Tuileries l'occupe, car il est en charge de quatre grands groupes allégoriques pour les pavillons Denon et Richelieu<sup>299</sup>. Le lion et le tigre qui y apparaissent sont différents de ceux que Barye a l'habitude de représenter. Le caractère allégorique, en général absent de ses bronzes, est ici obligatoire du fait des sujets même des groupes : *La Force* (fig.77) et *L'Ordre* (fig.78). Dans cette représentation de l'ordre punissant les pervers, le tigre, qui montre les dents, est le pervers. Malgré son attitude agressive, il est, par sa position, le dominé de ce groupe. En revanche, le lion se voit attribuer un rôle bien plus gratifiant puisque dans le thème de la force défendant le travail, le fauve veille. Il a le rôle de gardien<sup>300</sup>. Ce rôle se retrouve également dans le *Lion assis* (fig.1) puisque celui-ci et son moulage sont placés sur le quai des Tuileries, au Louvre à la « porte des lions<sup>301</sup> » en 1867. Quatorze ans après la commande du *Lion au serpent* (fig.28), Louis-Philippe demande son pendant, le *Lion assis* (fig.1). Le lion comme gardien, placé de chaque côté d'une porte, éloigne le mal comme cela est visible sur les temples babyloniens<sup>302</sup>.

La différence dans le pourcentage de fauves, entre l'œuvre de Barye et celle de Fremiet, est frappante. Ce dernier, dont la représentation de l'animal exotique est bien moindre dans son corpus, a recours aux félins pour seulement 13% de sa production éditée. Le lion n'y apparaît qu'une seule fois, lorsque Fremiet décore l'hôtel Dervillé. Il semble avoir sculpté un *Lion* de marbre, en pendant à un *Ours blanc*, réalisé dans le même matériau. Tous les deux avaient été placés aux extrémités d'une porte intérieure de l'édifice<sup>303</sup>. Aujourd'hui, il ne nous reste aucune trace de ces œuvres si ce ne sont les témoignages de Jacques de Biez ou de Philippe Fauré-Fremiet. Le sculpteur s'intéressa plus facilement au jaguar. Malheureusement, les trois

---

<sup>295</sup> POLETTI 2002, p. 193.

<sup>296</sup> *Id.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>300</sup> BALLU 1890, p. 112.

<sup>301</sup> RICCHARME ET POLETTI 2000, p.28.

<sup>302</sup> VALLON-PONT D'ARC 2019, p.42.

<sup>303</sup> DE BIEZ 1910, p. 238.

sculptures attestant de l'utilisation du jaguar ne sont pas localisées et nous n'en connaissons aucune photographie. Quant à l'unique panthère sculptée par l'artiste, il s'agit de celle des groupes du parc Świerklaniec, en Pologne, appelée à tort lionne. Brièvement, apparaît un *Lynx* commandé pour le pont de Suresnes et réalisé en 1900<sup>304</sup>. Du fait que la panthère, le lion et le lynx de son bestiaire exotique sculpté sont issus de plusieurs commandes, on est à même de se demander si leurs représentations étaient un choix de l'artiste.

Fremiet ne reçoit pas de soutien financier ou politique<sup>305</sup>. Il connaît l'indifférence de l'Empereur et de Joséphine<sup>306</sup>. Les directeurs et les professeurs du Muséum « lui sont tous acquis<sup>307</sup> », au contraire de ceux des Beaux-arts qui « montrent plus de tiédeur<sup>308</sup>. » Il peut tout de même compter sur la protection de Nieuwerkerke<sup>309</sup>, surintendant des Beaux-arts. Malgré l'appui que celui-ci conféra à Fremiet lors de l'exposition de son *Gorille enlevant une femme* (fig.9) au Salon de 1859, cela reste sans incidence dans le choix des animaux. Ce détachement permet à l'artiste de profiter d'une plus grande liberté de création. Vers 1858, il réalise trois chapiteaux pour le nouveau Louvre, plus précisément pour la grande salle de manège du prince impérial<sup>310</sup>. À la même période, il réalise de son côté un couple de gazelle sous une fenêtre et deux lions couchés<sup>311</sup>.

La réponse aux commandes officielles et la représentation d'animaux, pouvant être symboles de pouvoir, sont à appréhender comme une source de revenu, de reconnaissance et de création. Au même titre que dans leurs vies respectives, le faible intérêt politique de Barye et de Fremiet n'apparaît pas directement dans leurs œuvres. Les deux sculpteurs ont pour objectif commun et premier l'achèvement de leur art.

---

<sup>304</sup> FAURÉ FREMIET 1910, p. 145.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 48.

- L'animal et le décoratif

Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet se rapprochent dans le choix des animaux représentés lorsqu'ils emploient la famille des reptiles. Tandis que Fremiet représente sept fois le serpent, Barye en comptabilise neuf dans ses bronzes édités. Au total, les reptiles représentent 21% du bestiaire d'Antoine-Louis Barye. On y trouve serpents, caïmans, gavials, crocodiles et tortues.

Le motif du serpent va être utilisé dans plusieurs objets d'art réalisés par Barye. Avec Christophe Fratin, sa collection d'art décoratif est la plus grande du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>312</sup>. Plusieurs modèles de candélabres possèdent sur leurs tiges, au centre, un serpent. D'une taille inférieure aux autres éléments décoratifs des candélabres, le serpent vient habiller le centre de l'objet. Dans les *Candélabres antiques à trois ou quatre lumières, décorés d'arabesques* (fig.79), le serpent se déploie sur ce qui apparaît comme de longues et fines colonnes cannelées. S'enroulant autour du candélabre, sa tête pointe vers le sommet et sa queue vers le bas, toutes deux dans le même axe dans un souci de symétrie. Il reprend ce motif exactement de la même manière dans ses *Flambeaux ornés de volubilis, racines et pieds de faune avec serpent à la tige* (fig.80) et ses *Candélabres à trois lumières, style Charles VII* (fig.81). Légèrement dissimulé dans les *Candélabres à douze lumières, composés de fruits, feuilles et racines de pavots, serpent à la tige et surmonté d'un oiseau* (fig.82), l'invertébré oriente le regard, de par l'orientation de sa tête, vers les nombreux bras de lumières. Cette fois, il est plus grand et s'enroule entre les feuilles de pavots sur ces tiges très fournies. Peut-être cherche-t-il à chasser la perruche posée au sommet de l'œuvre. Barye semble s'intéresser à l'animal pour lui-même, mais comprend bien les caractéristiques propres à chaque espèce et comment les exploiter dans ses objets d'art.

Le choix est moins vaste chez Fremiet. Les reptiles représentent 23% de ses animaux exotiques, on y trouve plusieurs serpents, deux tortues et un caïman. Il se rapproche de son prédécesseur dans l'utilisation du serpent dans son *Cachet au singe et serpent* (fig.50). Bien que le reptile soit nécessaire pour donner un sens à la composition, sa disposition n'est pas sans rappeler celle faite par Barye pour les serpents des candélabres (fig.82). Enroulé autour de l'objet, la tête pointée vers le haut, le serpent regarde sa proie réfugiée en haut de l'objet. La disposition d'un animal à chaque extrémité de l'objet, et leur face-à-face, intensifient la situation.

---

<sup>312</sup> RICHARME et POLETTI 2000, p. 366.

Le serpent se prête bien aux commandes décoratives reçues par l'artiste. En 1885, il sculpte pour son ami Gérôme un *Serpent* en bois ayant pour support le garde-corps d'un escalier<sup>313</sup>. Quelques années plus tard, en 1898, il réemploie cet animal aux lignes courbes afin de décorer un lustre d'Émile Vaudremer dans l'hôtel de Stéphane Dervillé avec son *Serpent boa offrant une pomme à un masque* (fig.52). L'invertébré, réaliste dans son anatomie et dans sa posture, offre au sculpteur une souplesse de déploiement qu'il peut utiliser pour accompagner l'escalier ou le lustre. Contrairement aux serpents décoratifs de Barye, l'animal descend de haut en bas. Sa descente n'est pas seulement le résultat de plusieurs tours effectués par le serpent, mais d'une trajectoire plus aléatoire et réaliste. En plus d'habiller le lustre, Fremiet cherche à représenter un serpent vivant et non une image parfaitement symétrique de ce dernier. On remarque, dans les bronzes de Barye, une utilisation proche de celle de Fremiet. En effet, dans ses œuvres *Python enlaçant une gazelle* (fig.83) et *Serpent python saisissant un gnou à la gorge* (fig.23), l'artiste aime tout autant se servir du corps invertébré de l'animal afin de créer un jeu d'enlacement qui renforce le sentiment d'étouffement et d'agonie qui émane de la gazelle et du gnou.

Hormis les serpents, la famille des reptiles compte un autre animal qui est parfois employé en tant qu'ornement : la tortue. Barye voit sa *Cigogne posée sur une tortue* (fig.84) être éditée dès 1845. « Très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, ce sujet est l'un des éléments constitutifs des objets décoratifs<sup>314</sup>. » Parmi les cent quarante-trois épreuves vendues entre juillet 1850 et mars 1857, Ferdinand Barbedienne en acquiert quelques-unes afin d'orner des candélabres<sup>315</sup>. La tortue prend la place d'une plinthe sous les pattes de l'échassier. Cette condition de support se retrouve dans le *Candélabres à douze lumières, composé de fruits, feuilles et racines de pavots, serpent à la tige et surmonté d'un oiseau* (fig.82). Disposées en triangle sous la base, les trois tortues supportent chaque candélabre.

En outre, certaines commandes de l'État passées à Fremiet sont à caractère ornemental et l'artiste sait comment y répondre. Selon un article de *L'Action française* du 12 septembre 1910<sup>316</sup>, Fremiet serait bien à l'origine de plusieurs *Tortues* (fig.85) présentes dans le bassin de la fontaine de l'observatoire de Paris. Elles font partie d'un ensemble, avec des chevaux marins et des dauphins, commandé le 24 août 1867 pour 24 000 francs<sup>317</sup>. À la surface de l'eau et disposées en cercle face à la fontaine centrale, les tortues projettent de grands jets d'eau qui

---

<sup>313</sup> DE BIEZ 1910, p. 255.

<sup>314</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 340.

<sup>315</sup> *Id.*

<sup>316</sup> DIMIER 1910, p. 1.

<sup>317</sup> CHEVILLOT 1988, p. 99.

viennent arroser les chevaux marins. Fremiet justifie ce choix en remplaçant ces animaux dans leur élément premier, l'eau.

*Marabout tenant un caïman dans ses pattes* (fig.86) est également réalisé suite à une commande de l'État, mais le choix du sujet lui est réservé<sup>318</sup>. Cette sculpture devait servir pour les tables du Musée Égyptien. Le choix du marabout, constituant 7% de son répertoire exotique, est en adéquation avec le projet et paraît plaire à l'artiste. La grande taille de l'échassier et sa posture, bien qu'il soit assis les pattes croisées sur le caïman, permettent de répondre aux spécificités du projet.

En somme, l'emploi des animaux exotiques répond plus à des besoins, politiques ou esthétiques, propre à l'art occidental qu'à une réalité orientale. Barye et Fremiet savent employer l'animal adéquat aux commandes comme à leurs créations individuelles. L'aspect symbolique, pour Barye seulement, la ligne de l'animal, sa taille, sa nature savent être exploités. Ces réflexions sont le reflet de préoccupations occidentales, le nouveau sujet est adapté aux codes entre les mains de deux sculpteurs.

#### **b. Une réalité fantasmée**

« Mais qu'est-ce que le réalisme et qu'est-ce que le réel ? Le réel, c'est la vision que le monde extérieur nous impose de lui-même, ce qu'il nous force à considérer, par rapport au libre songe, rien de plus. [...] Qu'est-ce donc que l'artiste incarne dans la forme sculptée, dessinée ou peinte, sinon sa propre représentation du monde, valable seulement pour la part de vie qu'elle reprend, projette et impose à son tour ?<sup>319</sup> »

Ainsi, Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet, rendent-ils compte d'un monde extérieur objectif ou sont-ils en proie à une version modifiée de la réalité via l'impact de divers facteurs interne au monde artistique du XIX<sup>e</sup> siècle ? L'étude des combats, entre différentes espèces animales ou entre l'homme et l'animal exotique, permet de comprendre la part de réalité et la part de fantasme dans leurs œuvres.

- Réalité des opposants

Au sein de la sculpture animalière d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet, une partie des animaux exotiques est représentée lors de violents combats. L'affrontement des espèces permet d'exploiter les études anatomiques tout en créant le sensationnel. Les heures de

---

<sup>318</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 47.

<sup>319</sup> *ID.*, p. 103.

repas des fauves étaient sûrement les plus intéressantes pour Barye lorsqu'il se rendait à la ménagerie du Jardin des Plantes<sup>320</sup>. Il ne faut pas sous-estimer pour autant l'importance des combats de rue, des démonstrations de bêtes à la foire Saint-Germain. Le public peut assister à l'affrontement d'espèces venues de continents différents. Cela peut expliquer l'in vraisemblance de certains combats<sup>321</sup>. « On peut considérer que ces sculptures sont un témoignage sociologique du rapport de l'homme à l'animal en situation de combat périurbain sans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>322</sup>. » Que reste-t-il de la réalité orientale dans ces luttes ? Même si « la thématique des combats d'animaux fut l'une des plus prospère de l'iconographie proche-orientale<sup>323</sup> », chacun de ces combats relève-t-il de l'in vraisemblable et d'une vision purement occidentale de ces espèces ?

Le lion est « soit pacifique et tranquille sans son milieu naturel, soit belliqueux et dominant dans les combats avec ses proies<sup>324</sup>. Chez Barye, en dehors des combats où l'homme apparaît, les félins sont toujours vainqueurs. Le lion reste un des animaux de son bestiaire qui détient le plus de victoires, mais ces opposants ne sont pas toujours les plus adaptés. Dans son milieu naturel, son régime alimentaire est constitué de moyens et de grands ongulés (gazelle, antilope et zèbre) et parfois de petites tailles (rongeurs, oiseaux, et autre vertébrés)<sup>325</sup>. Deux sculptures respectent ces conditions : *Lion tenant un guib* (fig.87) et *Lion dévorant une gazelle* (fig.71). Cependant, le plus souvent, le choix de la proie n'est pas représentatif du comportement et des habitudes de ces animaux. *Lion dévorant un sanglier* (fig.88) voit s'affronter le roi de la savane africaine et l'animal endémique des forêts européennes. À l'origine, ces deux espèces ne sont pas vouées à se rencontrer dans leurs habitats naturels. Le second ne fait pas partie du régime alimentaire du fauve. Toutefois, son cousin, le phacochère, en fait bien parti. Barye innove lorsqu'il fait se combattre ses *Deux lions* (fig.35). Il s'agit là du seul combat de son bestiaire où l'égalité des forces est totale.

Les combats entre lion et taureau sont « probablement le thème animalier le plus largement diffusé. Par leur férocité et leur puissance, ces deux animaux évoqueraient les forces primordiales gouvernant le monde, leur lutte garantissant l'équilibre cosmique<sup>326</sup>. » Barye modifie ce schéma, car il remplace le lion par le tigre. Ce grand félin a pour régime alimentaire

---

<sup>320</sup> BALLU 1890, p. XIX.

<sup>321</sup> VAYRON 2018, p. 99.

<sup>322</sup> *Id.*, p. 100.

<sup>323</sup> VALLON-PONT D'ARC 2019, p.36.

<sup>324</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 33.

des proies variées, souvent des ongulés comme les cerfs. Il se permet d'attaquer des animaux de grandes tailles<sup>327</sup>. De ces faits, beaucoup des sculptures où le tigre prend part au conflit sont concevables. Le *Taureau attaqué par un tigre* (fig.4) semble l'être, mais le taureau est plus proche de ceux issus du continent européen qu'asiatique où le tigre vit et chasse. Hormis le taureau, Barye lui fait attaquer deux gazelles (fig.89 et 90), une antilope (fig.91), un cerf et une biche (fig.5 et 92), un paon (fig.93) un pélican (fig.94), un cheval (fig.3) et le gavia du Gange (fig.6). Le prolifique meurtrier attaque majoritairement des espèces de son habitat naturel. Seul l'éléphant lui fait face dans l'œuvre *Éléphant écrasant un tigre* (fig.95), version simplifiée<sup>328</sup> de l'*Indien monté sur un éléphant écrasant un tigre* (fig.96). Le fauve, à terre, n'a su résister à la puissance du pachyderme.

Barye reste réaliste lorsqu'il fait se combattre deux jaguars à un caïman (fig.97) et à un crocodile (fig.98). Le régime alimentaire du jaguar comprend en effet une grande variété de proies, surtout de mammifères et de reptiles<sup>329</sup>. La panthère, endémique de l'Afrique et de l'Asie, a quant à elle pour proie des mammifères de taille moyenne, parfois des ongulés<sup>330</sup>. L'opposé à un cerf muntjac (fig.99), petit cerf exotique originaire d'Asie, fait alors sens.

Si les proies ne sont pas toujours adaptées à l'alimentation normale de leurs prédateurs, Barye respecte les comportements de chasse. Le lion tue par morsure à la gorge, à la nuque, ou brise les reins<sup>331</sup>. Le tigre tue lui aussi par morsure à la gorge et à la nuque<sup>332</sup>. La panthère saute à la gorge de sa victime ou attaque à la nuque également<sup>333</sup>. Quant au jaguar, sa mâchoire peut percer la peau du caïman<sup>334</sup>. Toutes ces conditions sont remplies, car les fauves sautent presque systématiquement au cou de leurs proies lorsque celles-ci ne sont pas déjà mortes ou en train d'être dévorées.

La deuxième grande catégorie de prédateur dans l'œuvre de Barye est celle des reptiles. Bien qu'elle échoue quatre fois face aux félins, elle gagne tout autre duel. Le crocodile dévore l'antilope (fig.72) tandis que les pythons tuent plusieurs bovidés : une gazelle (fig.83), un gnou (fig.23) et une biche (fig.21). Lorsque le python et le crocodile se rencontrent, le serpent domine en étouffant son coriace adversaire (fig.100). Les deux grandes catégories de prédateurs chez Barye nous font également prendre conscience des proies qu'il choisit de

---

<sup>327</sup> VALLON-PONT D'ARC 2019, p. 143.

<sup>328</sup> RICCHARME ET POLETTI 2000, p. 42.

<sup>329</sup> VALLON-PONT D'ARC 2019, p. 138.

<sup>330</sup> *Id.*, p. 136.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 139.

sculpter. La majorité d'entre eux sont des ongulés européens, africains et asiatiques, avec une préférence pour la gazelle. Celle-ci se retrouve dévorée cinq fois et constitue l'animal le plus utilisé comme proie par l'artiste avec le cerf et l'antilope. En effet, « Barye remet souvent face à face les mêmes adversaires<sup>335</sup>. »

Fremiet réalise lui aussi des combats entre différentes espèces animalières, mais le nombre est bien inférieur à celui de son prédécesseur. Les protagonistes ne semblent pas s'attaquer naturellement. Le *Marabout tenant un caïman entre ses pattes* (fig.86) est la première commande passée à Emmanuelle Fremiet le 18 mai 1849<sup>336</sup>. Fondus quatre fois, ces bronzes avaient pour but de soutenir une table en porphyre du Musée égyptien du Louvre<sup>337</sup>. Choisir un marabout, animal d'Afrique et d'Asie, était logique à la vue du caractère égyptien de la commande. En revanche, le caïman, contrairement au crocodile, ne vient pas d'Afrique, mais d'Amérique. L'oiseau, assis et croisant les pattes sur le reptile, domine la composition et son adversaire. Le caïman présente une petite taille intéressante. S'agit-il d'un très jeune caïman ou est-ce un choix de l'artiste ? Dans le cas inverse, le marabout, malgré sa grande taille, aurait peut-être eu du mal à le maîtriser ainsi. Sur la plinthe, Fremiet fait apparaître des hiéroglyphes pour coller au thème, mais il s'avère que cela ne signifie rien<sup>338</sup>. Peut-être en est-il de même pour ses protagonistes.

L'opposition reste parfois possible dans le bestiaire de Fremiet, car certains combattants peuvent se rencontrer dans les mêmes zones géographiques. À titre d'exemple, *Jaguar et gazelle* ou encore *Pélican et poisson* (fig.56). De la même manière que les fauves et les reptiles de Barye ont tendance à prédominer dans le camp des vainqueurs.

En somme, on note souvent un grand contraste de taille entre les belligérants exotiques de Barye, moins chez Fremiet. Chez Barye, le prédateur est souvent de taille plus imposante que sa proie, même si cette affirmation ne se révèle pas être catégorique. *L'Élan surpris par un lynx* (fig.101) en est l'exemple<sup>339</sup>. Pour Barye comme Fremiet, le choix des animaux à affronter ne relève pas, même quand l'association est cohérente, d'une réalité orientale, mais d'une vision occidentale probablement créée par ce qu'ils ont vu à Paris. À la ménagerie du Jardin des Plantes, les animaux laissent alors libre cours à leur instinct et habitudes, notamment lors

---

<sup>335</sup> PARIS 1996, p. 57.

<sup>336</sup> Musée des Beaux-Arts de Dijon, fiche d'œuvre, p. 2.

<sup>337</sup> *Id.*

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> HORSWELL 1971, p. 14.

des repas, comme lors des combats dans les foires, ce qui servait grandement les artistes dans sa recherche de vérité<sup>340</sup>.

- La nature face à l'homme, l'histoire d'une division

Parmi les combats animaliers de Barye et de Fremiet, plusieurs d'entre eux voient intervenir l'homme et posent la question de la relation entre homme et animal. La distinction faite entre l'homme et l'animal dans l'étude de leurs combats n'est pas une volonté de rendre l'être humain indépendant du règne animal auquel il ne peut se soustraire. Il s'agit là d'analyser comment plusieurs espèces, animal exotique et homme, se rencontrent dans les œuvres de Barye et Fremiet. Ces rencontres, résultent-elles d'une vision orientale ou occidentale ? Comment les deux sculpteurs font-ils se rencontrer ces deux protagonistes et que cela révèle-t-il de la relation entre l'homme et l'animal ?

La rencontre de l'homme et de l'animal exotique débute pour Barye en 1834 avec la commande du Surtout de table du duc d'Orléans. Avant cela, l'homme et l'animal exotique font partie de compositions très différentes. Plusieurs artistes participent à ce projet sous les plans de l'ornemaniste Claude-Aimé Chenavard. Le surtout, composé de cinq chasses et de quatre combats animaliers, est un prétexte pour faire se rencontrer l'homme et l'animal. Trois des cinq chasses mettent en scène des espèces exotiques : *Chasse au tigre* (fig.7), *Chasse au lion* (fig.53) et *Chasse à l'élan* (fig.54). La *Chasse au tigre* (fig.7), de par sa taille et sa position centrale dans la composition du surtout, est la pièce maîtresse de Barye.

Le thème de la chasse est l'un des premiers thèmes représentés par l'homme dans l'histoire de l'art. La représentation de la chasse est chère à l'Antiquité<sup>341</sup> et continue d'être un genre noble quand Barye s'en empare pour répondre à la commande princière de Ferdinand-Philippe d'Orléans. Très apprécié, « l'animal royal est aussi un puissant représentant du monde sauvage. Il est alors traqué [...] lors de chasses royales au cours desquelles le souverain affirme sa capacité à maîtriser la nature<sup>342</sup>. » Le sculpteur animalier s'inscrit dans une longue tradition où il côtoie des artistes tels que Pierre-Paul Rubens. De nombreux éléments de comparaison démontrent que Barye suit des codes déjà en place lorsqu'il sculpte la *Chasse au tigre* (fig.7) et la *Chasse au lion* (fig.53). En effet, dans les années 1730, un ensemble décoratif, destiné au château de Versailles de Louis XV, est entièrement constitué de chasses à l'animal exotique. On y retrouve *La Chasse au lion* (fig.102) de Jean-François de Troy et *La Chasse du*

---

<sup>340</sup> BALLU 1890, p. XIX.

<sup>341</sup> MERLE DU BOURG 2012, p. 41.

<sup>342</sup> VALLON-PONT D'ARC 2019, p. 49.

*tigre* (fig.103) de Nicolas Lancret. À dos de cheval ou à pied, les hommes, vêtus à l'orientale, frappent le lion et le tigre de plusieurs lances. La gueule grande ouverte, le lion attaque le cheval. Barye reprend cette formule, dans sa *Chasse au lion* (fig.53), deux cavaliers, portant eux aussi des vêtements orientaux, assènent de violents coups de lance à l'animal sauvage. Ce dernier attaque un buffle totalement pris dans le tourment de la bataille. Même si Barye change la monture des Indiens dans la *Chasse au tigre* (fig.7), l'animal essaye d'atteindre ses opposants en grimpant sur le pachyderme. L'attaque humaine est similaire, à coups de lances, on fait reculer l'animal tout en le blessant.

*La Chasse au Tigre* (fig.104) peinte vers 1616 par Rubens présente déjà ces caractéristiques que l'on retrouve dans l'ensemble de Versailles, chez Barye, mais aussi chez son contemporain et ami Eugène Delacroix. On sait que Barye copie le peintre flamand lors de son apprentissage chez Gros<sup>343</sup>. Dans sa chasse, Rubens fait sauter son tigre jusqu'à l'épaule du cavalier lors de son attaque. Un léopard et un lion sont déjà à terre. Le peintre introduit dès 1616 ce climat dramatique qui fait le succès de Barye. *La Chasse au tigre* (fig.105) d'Eugène Delacroix de 1854 vient confirmer ces constatations. Partageant certains temps d'observations au Jardin des Plantes et partageant le même attrait pour les animaux exotiques, Barye devait certainement connaître cette peinture, voir les études préparatoires de Delacroix. Le cheval, cabré dans un élan de peur, porte un cavalier oriental prêt à enfoncer sa lance dans le fauve. L'animal sauvage attaque l'équidé à l'antérieur droit, mais des renforts humains sont sur le point d'arriver.

Le travail du Surtout du duc d'Orléans fait naître plusieurs modèles que Barye propose à l'édition dans ses catalogues de ventes<sup>344</sup>. Parmi les cinq grandes chasses du surtout, trois œuvres et leurs dérivés représentent des animaux exotiques face à l'homme :

Oeuvre du Surtout du duc d'Orléans (1834-1839)	Oeuvres dérivés proposées à l'édition <sup>345</sup>
<i>Chasse au tigre</i> (fig.7)	- Indien monté sur un éléphant écrasant un tigre (fig.96) - Éléphant monté par un indien (fig.106) - Éléphant écrasant un tigre (fig.95)
<i>Chasse au lion</i> (fig.53)	- Cavalier arabe tuant un lion (fig.107) - Deux cavaliers arabes tuant un lion (fig.108)

<sup>343</sup> SAUNIER 1925, p. 54.

<sup>344</sup> RICHARME ET POLETTI 2000, p. 433.

<sup>345</sup> *Id.*

Lorsque Barye fait se rencontrer l'homme, souvent oriental dans les chasses exotiques, et l'animal, il emploie des codes déjà en place au XVIIIe siècle. Aucun apport oriental direct, hormis l'animal exotique ramené à Paris, n'est nécessaire à l'élaboration du surtout du duc d'Orléans. Même s'il sait rendre « [...] avec une égale supériorité les hommes et les bêtes<sup>346</sup> », l'issue du combat se dessine déjà. L'homme, du fait de sa position, mais également de l'utilisation d'armes, domine l'animal. Dans le bestiaire exotique de Barye, seul l'homme semble gagner face aux fauves. Pourtant, un reptile prend l'avantage dans le bronze *Cavalier africain surpris par un serpent* (fig.109).

Tandis que Barye sculpte une majorité de félins, Fremiet représente une quantité d'hominidés toute aussi importante à la vue de son bestiaire exotique. Un tiers des animaux exotiques de Fremiet sont en effet des singes, des gorilles ou des orang-outang. Bien qu'ils apparaissent dans des réalisations de petites tailles comme son *Cachet au singe et serpent* (fig.50), ils sont souvent employés dans les grands groupes sculptés. Certains apparaissent en tant que protagonistes comme le *Gorille enlevant une femme* (fig.9 et 10) et l'*Orang-outang et sauvage de Bornéo* (fig.12). Bien qu'il ne fasse pas appel à l'homme oriental comme le fait Barye, Fremiet met en scène des combats vitaux puisqu'il met face à face l'homme primitif et l'animal<sup>347</sup>.

Les trois combats opposant un gorille ou un orang-outang à l'homme, réalisés par l'artiste, nous donnent une vision effrayante de l'animal. *Gorille enlevant une femme* de 1859 (fig.9) et *Rétiaire et gorille* (fig.11) nous montre l'animal d'un mauvais œil. Le visage grimaçant de rage, ou encore sa bipédie, rend les scènes inquiétantes. Le rétiaire, gladiateur aux armes de pêcheur, n'a pas réussi à prendre le dessus malgré ses aptitudes au combat. *L'Orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo* (fig.12) n'échappe pas non plus à l'atmosphère effrayante des combats de Fremiet. Bien qu'armé, l'homme n'a su faire face à au primate actuellement en train de l'étrangler sous les cris de son petit. Les trois victimes sont inconscientes et, par conséquent, clairement dominées par l'animal. Il faut attendre le *Gorille enlevant une femme* de 1887 (fig.10) pour qu'un geste de contestation apparaisse.

Fremiet ne fait pas de ses combats des luttes pour la vie, mais plutôt une opposition entre le bien et le mal. « L'homme, pour lui, même sauvage et primitif, était nettement à part

<sup>346</sup> BALLU 1890, p. I.

<sup>347</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. 39.

dans la hiérarchie des êtres créés<sup>348</sup>. » Il commence cette opposition par la sculpture d'hommes et d'animaux se livrant un combat, souvent bien inégal, et poursuit cette quête au travers de ses combats entre saints et démons<sup>349</sup>. La lutte de l'homme primitif contre la bête devient un grand thème de son art<sup>350</sup>.

Outre les hominidés, Fremiet fait se rencontrer un homme et un serpent dans une composition plus calme. *Le Charmeur de serpent* (fig.66) n'adopte pas une attitude belliqueuse envers l'animal. Il n'est plus l'homme primitif, mais le contemporain capable d'appriivoiser l'animal. Lorsqu'il a recours à l'intellect, l'homme, par conséquent, domine l'animal exotique. Catherine Chevillot note l'importance qu'a pu jouer l'œuvre de son ami Gérôme. *Le charmeur de serpents* (fig.67), jeune et nu, voit son torse être enroulé de l'animal et tient sa tête de la main gauche. Il en est de même dans la *Capture d'un jeune éléphant* (fig.110). L'homme, en faisant pression sur l'animal entre ses jambes et en tenant ses oreilles par les mains, le contrôle. L'intelligence de l'homme contemporain est la clef de la victoire. La peur du jeune éléphant est palpable.

Les deux artistes travaillent le rapport de l'homme à l'animal via des espèces exotiques et des individus orientaux ou primitifs. L'apport de l'histoire de l'art et de divers artistes comme Rubens, Gérôme ou Delacroix, apportent l'iconographie orientale nécessaire à ces deux sculpteurs. Fremiet reste cependant bien plus libre dans sa composition et dans le choix de ses personnages.

« Cet exotisme est fait simultanément d'imaginaire et de réalité, notions qui se mélangent dans un vague syncrétisme, la réalité historique étant donc sacrifiée au profit de la bizarrerie, du splendide et du curieux [...]. En conséquence, il est possible d'affirmer que la mise en scène de l'animal sauvage – que ce soit dans un contexte théâtral ou au sein d'institutions a priori scientifiques comme les jardins zoologiques – relève plus des sociétés (humaines et occidentales) qui la construisent que de ceux qui y sont présentés. Ils participent pleinement de la pensée impérialiste, puis du projet colonial, qui ont caractérisé une partie de la pensée française et occidentale du XIXe siècle<sup>351</sup>. »

---

<sup>348</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 86.

<sup>349</sup> *Id.*, p. 75.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>351</sup> LAJOINIE DOMÍNGUEZ 2020, p. 296.

### Chapitre III : Une diffusion multiple et constante

Si l'attraction des artistes pour les pays du couchant assure une source d'information importante pour leurs œuvres, Barye et Fremiet disposent également de nombreux moyens de diffusion. La société française du XIX<sup>e</sup> siècle, toujours sous l'impulsion de ce goût pour l'Orient, leur propose en bien des aspects la transmission de leur art. Ce chapitre s'attache à découvrir l'importance de ces moyens de diffusion et la place qu'occupent les bronzes de Barye et Fremiet.

#### **a. L'art et l'industrie au service des animaux**

Les nouveaux procédés de fonte, avec les nouveaux moyens de réductions inventés par Achille Colas dès les années 1830<sup>352</sup>, permettent aux artistes de dupliquer leurs œuvres et d'en vendre un plus grand nombre. Afin de les vendre, nous verrons que les Expositions universelles sont un événement indispensable à la diffusion de l'animal exotique dans le Tout-Paris.

- De l'animal unique à ses multiples

À partir de la Monarchie de Juillet, un nombre croissant de sculptures monumentales comme de petits formats sont réduites et multipliées par les fondeurs. Les petits bronzes gagnent en popularité sous Louis-Philippe avec l'évolution du goût et un intérêt renaissant pour la décoration intérieure<sup>353</sup>. Le romantisme, auquel on ajoute Barye à ses débuts, est propice à la statuette d'intérieur. Le classique perdant petit à petit du terrain face au mouvement romantique, la taille n'est plus un problème à l'expression et le statut noble accordé à certains matériaux disparaît. « Cette évolution du regard qui conférait au petit format une valeur équivalente - voire supérieure - à la statuaire monumentale allait donc contribuer de façon notable au développement de la sculpture d'édition<sup>354</sup>. » Barye et Fremiet étaient conscients du nouvel apport financier que cela peut garantir, mais également de la grande diffusion que cela peut apporter à leurs modèles et œuvres monumentales.

---

<sup>352</sup> RIONNET 2016, p. 9.

<sup>353</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 13.

Les premières œuvres que Barye fait fondre sont le *Tigre dévorant un gavia* (fig.6) et le *Lion tenant un guib* (fig.87) en 1836<sup>355</sup>, soit cinq ans après la première présentation au Salon de la première de ces deux sculptures. Il commence la multiplication de ses bronzes lui-même, soucieux de parfaire chacune de ses pièces. Il ouvre sa propre fonderie vers 1838<sup>356</sup>. Trois grands axes définissent son édition : le surtout de table du duc d'Orléans et ses dérivés, les grands combats animaliers et certains animaux comme ses fauves<sup>357</sup>. Ainsi, l'animal exotique est placé au centre de sa production.

Roger Ballu, biographe de Barye, rapporte les propos de Charles Blanc à l'égard de l'artiste : « Il savait [...] mettre à profit la densité, la légèreté du métal pour se permettre plus d'élan dans l'action, plus d'écart dans les membres, plus d'indépendance dans la manière de représenter le drame conçu<sup>358</sup> », mais cela ne suffit pas financièrement et l'artiste fait faillite. Une collaboration avec Emile Martin, de 1845 à 1857, cherche à résoudre les problèmes financiers de l'artiste. La fonte à la cire qu'il affectionne et qui est adaptée à sa sculpture est trop onéreuse. Tandis que Barye produit, Martin est en charge de la promotion et de la vente des bronzes<sup>359</sup>. Trois contrats se succèdent entre les deux hommes. Barye perd jusqu'à ses outils dans le but de régler sa dette et doit acheter ses propres modèles à Martin s'il souhaite en faire commerce. Malheureusement, peu de ventes sont à déplorer, les petits modèles bien moins coûteux se vendent mieux, mais toujours péniblement. De 1853 à 1855, « seront vendues quatre-vingt-trois tortues, tous modèles confondus<sup>360</sup>. » En 1857, Barye règle sa dette à hauteur de 33 891 francs<sup>361</sup>, il rachète les anciens modèles et en crée quarante-trois nouveaux.

Barye, conscient de l'utilité que pouvait présenter ses bronzes dans les intérieurs du XIXe siècle, dirigeait le goût en indiquant que certains bronzes convenaient mieux pour des chambres ou des lampes de bureau<sup>362</sup>. Cependant, certaines fontes exceptionnelles promeuvent d'autant plus le talent de Barye et le goût pour ses animaux exotiques. À l'occasion du Grand Prix du 30 mars 1865 à Longchamps, on se tourne vers Barye pour le choix du trophée à remettre au vainqueur. Ainsi, le *Lion qui marche* (fig.2) est fondu en argent<sup>363</sup>. Le *Lion qui*

---

<sup>355</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 36.

<sup>356</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>358</sup> BALLU 1890, p. 107.

<sup>359</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 17.

<sup>360</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>362</sup> BALLU 1890, p. 97.

<sup>363</sup> POLETTI 2002, p. 239.

*marche* en argent (fig.111), d'une valeur de mille francs, connaît sans doute une fonte à la cire qui rend cette pièce unique<sup>364</sup>.

À l'instar de Barye, Fremiet commence par fondre ses bronzes lui-même de 1855 à 1872<sup>365</sup>. Puis c'est le fondeur More qui reprend les éditions de l'artiste de 1872 à 1910<sup>366</sup>. Cent soixante-huit œuvres de Fremiet sont éditées et parmi celles-ci, 29% sont des réductions de commandes ou d'acquisitions publiques<sup>367</sup>. Les groupes animaliers représentent 55% de l'œuvre éditée et répondent à la dimension décorative naît avec les bronzes de Barye. Le sculpteur, dans un premier temps, se concentre sur ses bronzes animaliers ; il a conscience de l'attrait que la vente de ces épreuves suscite. Jusqu'en 1872, soixante-dix éditions sur cent huit sont sur le thème animalier<sup>368</sup>. C'est dans ce but que l'artiste crée certains objets d'art ou de décoration comme le *Cachet éléphant* (fig.112) ou le *Cachet au singe et serpent* (fig.50).

Fremiet n'hésite pas à revenir sur certaines œuvres, à les modifier, afin de les faire répondre aux besoins que nécessite l'édition. L'exemple de l'*Éléphant pris au piège* (fig.33 et 113) en est sûrement le meilleur exemple. La réduction du groupe du Trocadéro est largement simplifiée. Le socle est entièrement retravaillé, l'artiste fait disparaître la végétation, le singe et la roue du piège au profit d'une meilleure lisibilité une fois l'œuvre réduite. La patte retenue par la corde change, anciennement à droite elle attache désormais la gauche. Ce changement contribue à modifier la ligne de force qui est plus en arrière. L'*Éléphant pris au piège* (fig.113) « [...] montre à quel point Fremiet eut le souci d'exploiter au maximum ses grandes commandes, c'est-à-dire la célébrité qu'elles lui procuraient<sup>369</sup>. »

En plus du choix des œuvres éditées par Barye et Fremiet, celui d'employer la fonte au sable, ou plus occasionnellement à la cire, reste un gage de qualité. Elle reste bien plus employée pour leurs bronzes que la fonte à la cire perdue. Comme lorsqu'ils modèlent une nouvelle sculpture, les différentes parties en plâtre du nouveau chef-modèle sont réalisées indépendamment les uns des autres<sup>370</sup>. Le moule dédié à recevoir la fonte est effectué dans un sable silico-argileux<sup>371</sup>, le plus fin possible, afin de rendre au mieux les détails voulus par le maître. Une fois les différents éléments fondus, ils sont rassemblés par le « monteur-réparateur

<sup>364</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 445.

<sup>365</sup> CHEVILLOT 1988, p. 56.

<sup>366</sup> *Id.*, p. 56.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 36.

<sup>371</sup> CHEVILLOT 1988, p. 56.

» qui s'occupe également de faire disparaître quelques résidus non désirés. Un noyau est parfois placé au centre de certaines pièces, souvent les bustes ou parties principales de la statue chez Fremiet, pour s'assurer un bronze vide et de ce fait, plus léger et moins onéreux<sup>372</sup>. Barye et Fremiet peuvent concevoir jusqu'à trente ou quarante pièces à assembler pour leurs chef-modèles les plus complexes<sup>373</sup>.

Le procédé de ciselure qui intervient une fois le bronze coulé, ébarbé<sup>374</sup> et débourré<sup>375</sup>, n'est pas souvent réalisé par le sculpteur. La reproduction en de multiples modèles ne permet pas à l'artiste de s'occuper de chacune de ses pièces les unes après les autres. Cependant, il surveille le ciseleur<sup>376</sup> qui apporte, avec le patineur, la touche finale. Barye étant lui-même un ancien ciseleur, il accorde une importance cruciale à cette étape de la création<sup>377</sup>.

L'ajout d'une riche patine estompe la ciselure et met en avant la fonte tandis qu'une fine patine laisse la ciselure révéler toutes ces spécificités. Les différentes patines relèvent de différentes attentes artistiques. Alors qu'une patine d'un brun-rouge rappelle les laques orientales, le vert fait écho à l'antique<sup>378</sup>.

Edmond de Goncourt, qui sait apprécier les « belles épreuves<sup>379</sup> » de Barye, note l'intérêt de la patine au vu des sujets traités et notamment des fauves de l'artiste :

« [...] pour la beauté des épreuves, gardons nous d'oublier la qualité des patines avec leurs lueurs de pierre dure sur le lisse des surfaces sombres, et ces patines si diverses et si variées, se levant avec le temps et le frottement de dessous la patine vert-de-grisée un peu compacte, un peu uniforme adoptée par le fondeur : sa patine vert glauque de mer, patine à la nuance de bronze florentin, patine noirâtre jouant la patine de vieilles médailles, et surtout une patine brune dont le fauve est transpercé comme d'un rouge de rouille, et telle qu'on la voit dans le *Jaguar debout*<sup>380</sup> (fig.114). »

L'une des plus grande et des plus prestigieuse maisons de fonte, celle de Ferdinand Barbedienne, voit un grand nombre des bronzes de Barye et de Fremiet être réunis. La rencontre de Barbedienne avec Achille Collas, l'inventeur du procédé de réduction, marque le début de leur société en 1838. La qualité des fontes fait leur réputation et, très tôt dans

---

<sup>372</sup> CHEVILLOT 1988, p. 57.

<sup>373</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 38. / CHEVILLOT 1988, p. 57.

<sup>374</sup> Le fondeur retire les jets d'évents de la fonte et les bavures occasionnelles.

<sup>375</sup> Le fondeur retire le noyau et l'armature ayant servi à la fonte.

<sup>376</sup> CHEVILLOT 1988, p. 58.

<sup>377</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 46.

<sup>378</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>379</sup> Épreuves sélectionnées pour leurs qualités supérieures de fonte, de ciselure et de patinage.

<sup>380</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 48.

l'histoire de l'industrialisation des bronzes d'art, l'entreprise devient l'une des plus célèbres<sup>381</sup>. Outre l'importance de la qualité de fonte, le choix des modèles achetés puis édités sont réfléchis, ils doivent garantir l'avenir financier de la maison Barbedienne. Les plus grands artistes de l'époque tels que Henri Chapu, Jean-Baptiste Carpeaux et Auguste Rodin, voient leurs œuvres être fondues à côté de celle de Barye et Fremiet.

Après la mort de Barye, l'ensemble de son œuvre est à vendre à l'hôtel Drouot du 7 au 12 février 1876<sup>382</sup>. Ferdinand Barbedienne se fait représenter à la vente par le sculpteur Jacquemart et le marchand Goupil<sup>383</sup>. Il y acquiert « de nombreux modèles en plâtre et cent vingt-six chefs modèles avec droit de reproduction<sup>384</sup>. » Parmi ces derniers, Barbedienne achète ceux qui se vendent le mieux et les nouveaux modèles qui sont très peu édités jusqu'à la mort de Barye. Il offre, par ses relations et la qualité de son travail, une diffusion internationale aux animaux de Barye et notamment à ses fauves lorsqu'il édite les lions, tigres et jaguars. Quant à Fremiet, son œuvre est rachetée à sa mort à More par Gustave Leblanc-Barbedienne, neveu et successeur de Ferdinand Barbedienne<sup>385</sup>.

Ferdinand appréciait l'œuvre de Barye. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le fondeur achète le château de l'abbaye de Villeneuve-le-Roy et y aménage une « allée des bronzes<sup>386</sup> ». Parmi les cinq fontes monumentale de cette allée, deux œuvres de Barye y figurent : le *Lion assis* (fig.1), tirage posthume d'après celui des Tuileries, et *La Paix* (fig.77), réalisées d'après des maquettes au tiers qui lui appartenait<sup>387</sup>. Fremiet est quant à lui plus apprécié par Gustave Leblanc-Barbedienne. Un des dessins que l'artiste envoie à l'occasion de chaque nouvel an témoigne aussi bien de l'amitié et de l'humour partagé par ces deux hommes que les sujets qui les animent. Un dessin, daté de l'année de mort du sculpteur, représente une *Vision imaginaire des inondations de 1910 devant la devanture de la boutique Barbedienne* (fig.115). Plusieurs crocodiles de différentes tailles profitent de la montée des eaux pour nager dans Paris, ici devant la boutique Barbedienne que l'on devine à l'enseigne, mais également aux bronzes présents dans les vitrines. Au total, la Maison Barbedienne édite 148 œuvres de Fremiet et 136 de Barye. Les deux sculpteurs représentent presque 20% du nombre total de modèles détenu<sup>388</sup>.

---

<sup>381</sup> RIONNET 2016, p. 9.

<sup>382</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 47.

<sup>383</sup> *Id.*

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> CHEVILLOT 1992, p. 63.

<sup>386</sup> RIONNET 2016, p. 49.

<sup>387</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 486.

- Expositions universelles

Ce n'est pas moins de cinq Expositions universelles qu'accueille la France durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Second Empire en conçoit deux (1855 et 1867) tandis que la III<sup>e</sup> République en fait naître trois (1878, 1889 et 1900)<sup>389</sup>. À partir de 1851, les Expositions universelles sont créées afin de « présenter au monde les réalisations industrielles des différents pays et témoigner des progrès apportés par la Révolution industrielle<sup>390</sup>. » Ces intérêts, s'alliant au précédent développement de la sculpture utilitaire produite et achetée par la nouvelle classe<sup>391</sup>, promettent à Barye et Fremiet une nouvelle scène entre art et industrie qui correspond mieux à leurs œuvres.

Nommé membre du jury de l'Exposition Universelle de 1855, Barye fait partie du comité des récompenses<sup>392</sup>. De plus, il « fut le premier grand sculpteur qui présenta ses petits bronzes dans la section industrielle des Expositions universelles, en 1855<sup>393</sup>. » On qualifie le côté novateur des bronzes, on ne sait comment les classer et on leur trouve une catégorie à part, entre art et industrie. Il y présente un ensemble de son travail qui fut très apprécié. Au centre de celui-ci, le *Tigre dévorant un gavia* (fig.6) et à ses côtés, une réduction du *Lion au serpent* (fig.28)<sup>394</sup>. Ces deux bronzes ne sont pas sans rappeler le nom de Barye et le succès qu'il connaît dans les Salons des années 1830 grâce à ces derniers. On retrouve également la plupart de ses modèles présentant un lion<sup>395</sup> : *Lion dévorant une gazelle* (fig.71), *Lion qui marche* (fig.2), *Lion assis* (fig.1), etc. L'importance des œuvres exposées, par leurs renommées ou leurs quantités, au stand du Palais de l'Industrie, reflète un désir de l'artiste de faire connaître l'art sériel rendu possible par les progrès techniques. L'artiste, fier de ses fontes n'hésite pas à en montrer certaines brutes<sup>396</sup>. Parfois, sans ciselure, il montrait la qualité de fonte qui ne nécessitait pas forcément d'être retouchée. Achille Deveria, conservateur du cabinet impérial des estampes et chargé du rapport du jury international, écrit à ce propos :

« Les animaux sont parfaits, nous ne citerons que son *Tigre vainqueur d'un crocodile*, bronze d'une grande beauté. Le grain de la fonte est excellent, il n'est pas altéré par la ciselure, dont il ne fait usage que pour enlever les coutures<sup>397</sup>. »

---

<sup>389</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. IV.

<sup>390</sup> GRANGE 2011, p. 197.

<sup>391</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. III.

<sup>392</sup> POLETTI 2002, p. 198.

<sup>393</sup> CHEVILLOT 1995, p. 296.

<sup>394</sup> POLETTI 2002, p. 198.

<sup>395</sup> *Id.*

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> BALLU 1890, p. 114.

Cette même année, le *Jaguar dévorant un lièvre* (fig.74) est la seule œuvre qui figure dans la section Beaux-Arts<sup>398</sup> et que Barye expose en tant que sculpture et non comme bronze d'art. Le choix de ce sujet n'est pas anodin. Parmi tous les thèmes que le sculpteur traite, il choisit, au détriment de sculptures mythologiques pourtant fort appréciées, d'exposer deux animaux venus de contrées lointaines. De ce fait, il exprime ses préférences artistiques, mais également un lien avec l'événement qui se veut international. L'aspect novateur de cette œuvre au cœur de la sculpture française sait retenir l'attention étrangère.

Suite à la première Exposition universelle française, Barye, face au jury unanime, reçoit la médaille d'honneur et la croix d'officier de la Légion d'honneur<sup>399</sup>.

Barye ne fait pas qu'exposer à l'Exposition universelle, il s'en inspire. La dernière pièce sur laquelle il travaille, *Dromadaire monté par un arabe* (fig.116), est peut être observée à l'Exposition universelle de 1868<sup>400</sup>. L'homme est vêtu à l'orientale, tient un sabre de sa main droite et est assis en tailleur sur l'animal harnaché. En dehors des combats animaliers, c'est la première fois que Barye sculpte l'homme et l'animal dans une attitude passive. Une certaine évolution est notable : « le modelé est moins accidenté, la calligraphie de la matière est plus douce<sup>401</sup>. » Seulement une dizaine d'épreuves sont tirées du vivant de l'artiste<sup>402</sup>. Théophile Gautier, dans *Loin de Paris, En Afrique*, fait comprendre l'étrangeté des camélidés pour lui-même et ses contemporains :

« Le chameau est l'animal le plus étrange qu'on puisse imaginer. Il semble appartenir à quelques-unes de ces créations disparues dont les géologues ont refait l'histoire. Sa construction, si bizarrement gauche dans sa difformité, indique les tâtonnements de la nature encore à ses premiers essais. – La gibbosité de son dos, la longueur de son col, la soudure de ses articulations, qu'on croirait luxées, les calus qui les couronnent ont quelque chose de monstrueux et de ridicule, d'effrayant et de risible ; on dirait une charge zoologique modelée avec le limon primitif par quelque Dantan antédiluvien<sup>403</sup>. »

---

<sup>398</sup> POLETTI 2002, p. 198.

<sup>399</sup> BALLU 1890, p. 114.

<sup>400</sup> POLETTI 2002, p. 270.

<sup>401</sup> RICCHARME et POLETTI 2000, p. 89.

<sup>402</sup> *Id.*

<sup>403</sup> GAUTIER 1873, p. 225.

Les bronzes de Barye résonnent en effet avec d'autres animaux et ce goût pour l'ailleurs. Aux Expositions universelles, les animaux sont présents sous de multiples formes et attirent le public. Quelques animaux vivants classés dans la catégorie « exotiques » sont visibles, mais, pour des raisons de transport, de sécurité et de soin, ils sont bien moins nombreux que les animaux domestiques ou fermiers<sup>404</sup>. L'exotisme acquiert une place à part dans les événements culturels du XIXe siècle et les animaux en sont l'incarnation.

Barye, bien que disparue en 1875, continue de voir ses œuvres être exposées sur les stands de ses éditeurs. L'achat d'une majorité des chef-modèles en 1876 par Barbedienne confère à ce dernier le droit d'exposer ses bronzes aux Expositions universelles après la mort de l'artiste. Dès 1878, le fondeur acquiert un emplacement de 150 m<sup>2</sup> sur 8 m de hauteur dans le palais du Champs-de-Mars<sup>405</sup>. Cette volonté de place est à mettre en lien avec celle d'exposer tous les nouveaux bronzes de Barye acquis deux ans auparavant<sup>406</sup>. L'afflux du public en grand nombre et de tout pays, garantit par la suite la naissance de nouveaux commanditaires internationaux.

Fremiet expose très peu ses animaux exotiques et préfère ses animaux domestiques ou ses grandes figures de l'histoire nationale. En 1878, lui est commandé l'*Éléphant pris au piège* (fig.33) pour une fontaine du Trocadéro<sup>407</sup>. Contrairement à Barye qui expose ses protagonistes exotiques dans de petits formats, Fremiet lui laisse sa taille monumentale. L'éléphant (fig.33) à l'Exposition contribue à légitimer l'animal comme sujet à part entière et digne de grandes compositions.

En 1889, la réunion des arts et de l'industrie est « reconnue comme aboutie par ses acteurs triomphants<sup>408</sup>. » Certains artistes continuent d'exposer en tant que bronziers comme Barye le fait en 1855. Le nombre de sculpteurs qui expose en tant que bronzier au Palais de l'Industrie s'accroît à chaque nouvelle Exposition. Fremiet en fait partie et la reconnaissance récente de son œuvre contribue au succès de l'événement. Les expositions scientifiques se multiplient elles aussi et celle du pavillon des sciences de l'Exposition universelle de 1878 à Paris fut très visitée. Le public pouvait alors apprécier des fossiles, crânes néandertaliens, des

---

<sup>404</sup> CORBILLÉ et FANTIN 2020, p. 214.

<sup>405</sup> RIONNET 2016, p. 111.

<sup>406</sup> *Id.*

<sup>407</sup> LARROUMET 1894, p. 250.

<sup>408</sup> CHEVILLOT 1992, p. 61.

outils préhistoriques, mais surtout des squelettes de singes et d'hommes<sup>409</sup>. Les pièces archéologiques ne sont pas sans rappeler l'œuvre de Fremiet et la dimension primitive qu'il y adjoint.

Onze ans après l'exposition de l'*Éléphant pris au piège* (fig.33), Fremiet expose de nouveau le pachyderme à l'Exposition universelle de Paris. L'artiste présente, en terre cuite la *Capture d'un jeune éléphant* (fig.110)<sup>410</sup>. En 1900, Fremiet expose de nouveau son *Éléphant pris au piège* (fig.33), l'animal plaît au public. Dès l'Exposition universelle de Londres en 1851, un gigantesque éléphant naturalisé est exposé aux côtés d'objets venus d'Inde. L'animal n'est pourtant pas indien mais africain<sup>411</sup>. Celui-ci, doté d'une nouvelle identité culturelle, vient représenter le pays ou le continent dont il est originaire. Le spectaculaire impressionne, l'exotisme transporte le public et Fremiet sait en profiter aux Expositions universelles suivantes. Une photographie du stand de Fremiet en 1900 (fig.117) fait prendre conscience de la place dédiée aux bronzes d'art dans les Expositions universelles.

### **b. Barye et Fremiet se taillent la part du lion**

Édités jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les petits bronzes ne cessent de faire couler l'encre et modeler la terre. Les critiques et artistes contemporains se révèlent être le meilleur témoignage de l'apport de Barye et de Fremiet pour la sculpture animalière de leur temps, mais également du siècle suivant. Cette reconnaissance, étudiée au prisme de l'animal exotique, fait prendre conscience de l'apport de ces espèces pour confirmer leur nécessité dans la création de la sculpture animalière du XIX<sup>e</sup> siècle.

- Les tigres de papiers

Le Salon est un rendez-vous vital pour tout artiste souhaitant vivre de son art et connaître la renommée du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut reconnaître « l'attrait de cette réunion de milliers d'œuvres pour des yeux avides de reportages, d'exotisme, d'imaginaire<sup>412</sup>. » Sous la Restauration, on note cinq Salons. Un seul sous Charles X. Il faut attendre l'arrivée de Louis-Philippe au pouvoir pour que ce rendez-vous redevienne annuel (excepté 1832 pour cause de peste)<sup>413</sup>. On y retrouve Baudelaire, Gautier, les Goncours, Huysmans, Zola mais

---

<sup>409</sup> PARIS 2020, p. 251.

<sup>410</sup> DE BIEZ 1910, p. ?

<sup>411</sup> CORBILLÉ et FANTIN 2020, p. 220.

<sup>412</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. IV.

<sup>413</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. IV.

également Charles Blanc, Champfleury, Etienne-Jean Delécluze, Gustave Planche et bien d'autres<sup>414</sup>. Ces écrivains sont à l'origine d'une pléthore d'écrits contribuant au succès de l'artiste et l'animal exotique. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle seuls Barye et Fremiet s'extraient de l'accumulation d'artistes animaliers aux yeux des critiques<sup>415</sup>. La visibilité offerte par la presse sert les deux sculpteurs et leurs œuvres en contribuant à les promouvoir aux yeux du public et de potentiels commanditaires.

Quelques années avant ses premières expositions aux Salons, en 1825, Barye reçoit, indirectement, un compliment de la critique. Fauconnier, qui expose à l'Exposition des arts industriels, laisse à Barye l'exécution des animaux présents dans ses œuvres. L'admirable imitation des animaux est soulignée<sup>416</sup>. Ce succès laisse présager celui du *Tigre dévorant un gavia* (fig.6) en 1831. Pour la première fois, Barye expose une composition personnelle représentant des animaux exotiques en lutte. Il fait sensation et surprend le public<sup>417</sup>. Delécluze écrit à son propos dans le *Journal des Débats* :

« Quoique les êtres représentés dans ce morceau de sculpture semblent en rendre le genre moins élevé, cependant la vie est rendue avec tant de force et de passion dans ces deux animaux, que nous ne balançons pas à regarder le groupe qu'ils forment comme l'oeuvre de sculpture la plus forte et la meilleur du Salon<sup>418</sup>. »

Barye, par son romantisme et son réalisme, questionne la place du genre et fait de celui-ci le fer de lance du Salon de 1831. Victor Schoelcher, dans *L'Artiste*, est impressionné par cette œuvre novatrice : « De quel génie ne faut-il pas être doué pour animer à ce point deux ou trois sacs de plâtre<sup>419</sup> ? ». Charles Lenormant affirme quant à lui que « la vérité de ce morceau est telle qu'on se sent poursuivi, après l'avoir vu, par une odeur de ménagerie<sup>420</sup> ! ».

Ce grand fauve, déjà très apprécié par de nombreux artistes, est ici opposé au reptile trouvé peu séduisant<sup>421</sup>. Le plâtre, dans le livret du Salon, est intitulé *Un tigre ayant surpris un jeune crocodile le dévore*<sup>422</sup>. Cela peut expliquer l'incompréhension du public et des critiques face à ce museau particulier qui suscite l'intrigue. Charles Lenormant, archéologue, ne trouve pas le nez du reptile à son goût. Préférant l'antique et ses canons, il écrit :

---

<sup>414</sup> *Id.*

<sup>415</sup> VAYRON 2018, p. 95.

<sup>416</sup> MANNONI 1996, p. 18.

<sup>417</sup> *Id.*, p. 48.

<sup>418</sup> SAUNIER 1925, p. 16.

<sup>419</sup> *Id.*

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> MANNONI 1996, p. 50.

<sup>422</sup> *Id.*

« Je ne ferai qu'un bien léger reproche à M. Barye : c'est d'avoir choisi pour son crocodile une espèce à nez bossu dont le caractère n'est peut-être pas assez régulier. Il faut laisser, je crois, à la nature ces jeux bizarres de formes dont elle abuse si souvent<sup>423</sup>. »

De plus, selon les savants, ledit tigre serait en réalité, de par son anatomie, un jaguar<sup>424</sup>. Ces critiques nourrissent les connaissances du lectorat sur les nouvelles découvertes scientifiques. Par la même occasion, elle pousse le spectateur à s'intéresser à l'œuvre de Barye.

Les premières critiques sur Barye sont favorables. Lors de l'exposition, en 1833, de son *Lion au serpent* (fig.28), il reçoit de nouveau un accueil enjoué. Le naturalisme des protagonistes plaît à Théophile Gautier. Il voit en lui la représentation d'un animal directement issu de la nature, contrairement aux précédentes représentations. Avant Barye,

« Ils ont des perruques de marbre à la Louis XIV [...]. Leurs faces débonnaires, aux traits presque humain, ressemblent à des masques de pères nobles dans la vieille comédie ; leur corps flasque, arrondi, sans os, sans nerf et comme bourré de son, n'a ni souplesse, ni vigueur, et leur patte soulevée s'appuie sur une boule, geste peu léonin, il faut l'avouer<sup>425</sup>. »

Gautier continue de mettre Barye en avant en le comparant à ces prédécesseurs et fait de lui un précurseur de la sculpture animalière aux yeux. Les souvenirs que garde Théophile Gautier de ses voyages lui permettent une critique plus juste lorsqu'il se rend au Salon<sup>426</sup>. Il y retrouve son Orient et le partage avec son lectorat. Cependant, l'œuvre ne fait pas l'unanimité. La taille des animaux, grandeur nature, surprend et « Certains esprits, embarrassés par le respect de la tradition, crurent bien devoir faire leurs plus expresses réserves et affecter, au nom des principes, une attitude scandalisée. » Charles Lenormant, bien qu'il apprécie l'œuvre, lui reproche, comme dans la plupart des critiques négatives, de sculpter trop de détail<sup>427</sup>. Gustave Planche, bien qu'il soit l'un des plus enthousiastes partisan de Barye<sup>428</sup>, lui reproche lui aussi « d'étouffer la vie de ses animaux sous une multitude de détails reproduits trop petitement. » L'œuvre, une fois fondue, est placée au jardin des Tuileries. La peur initiale que l'animal supplante l'homme par des représentations grandeur nature renaît lors de l'installation du *Lion au serpent* (fig.28) dans un jardin public. Certains membres de l'Institut ont violemment réagi à cette nouvelle : « Prend-on le jardin pour une ménagerie ! - Qu'on le remette en cage<sup>429</sup>. » Ces

---

<sup>423</sup> LENORMANT 1833, p. 41.

<sup>424</sup> BALLU 1890, p. 36.

<sup>425</sup> GAUTIER 1874, p. 250.

<sup>426</sup> GAUTIER 1873, p. 86.

<sup>427</sup> HUBERT 1956, p. 225.

<sup>428</sup> BALLU 1890, p. 34.

<sup>429</sup> *Id.*

débats forcent le XIX<sup>e</sup> siècle à reconsidérer la place de l'animal dans l'art grâce aux innovations que réalise Barye. Malgré ces maigres reproches, le succès est au rendez-vous<sup>430</sup>.

Il faut noter l'unique fois où Alfred de Musset publie un « Salon » dans la *Revue des deux Mondes* en avril 1836<sup>431</sup>. Il loue le travail de Barye pour son *Lion au serpent*<sup>432</sup> :

« Le lion de bronze de M. Barye est effrayant comme la nature. Quelle vigueur et quelle vérité ! Ce lion rugit, ce serpent siffle. Quelle rage dans ce muflé grincé, dans ce regard oblique, sans ce dos qui se hérissé ! Quelle puissance dans cette patte posée sur la proie ! et quelle soif de combat dans ce monstre tortueux, dans cette gueule affamée et béante. Où M. Barye a-t-il donc trouvé à faire poser de pareils modèles ? Est-ce que son atelier est un désert de l'Afrique ou une forêt de l'Hindoustan<sup>433</sup> ? »

Barye continue d'éblouir la critique avec l'exposition du *Tigre dévorant une gazelle* (fig.89) au Salon de 1835. Dans *Le Constitutionnel* du 16 mai 1835, l'auteur finit son résumé du Salon par : « Nous mettons à part M. Barye, qui s'est acquis une si juste célébrité dans la représentation des animaux : on a fort admiré son *Tigre dévorant une gazelle*<sup>434</sup>. » Le succès de ses œuvres est toujours assuré en 1877, deux ans après sa mort. Le *Charivari* du 8 août 1877 publie un dessin de Cham : « L'Omnibus des Tuileries » (fig.118). Un homme, assis à l'étage de l'omnibus, est effrayé lorsqu'il se réveille face au *Lion au serpent* (fig.28). Le réalisme de Barye est toujours apprécié après sa disparition.

Fremiet « commence par le plus doux, le plus charmant, le plus harmonieux : une gazelle, exposée au Salon de 1843<sup>435</sup>. » Il s'agit de son premier envoi à dix-neuf ans.

L'œuvre qui fait couler le plus d'encre est certainement le *Gorille enlevant une femme* (fig.9) de 1859. Baudelaire condamne le succès de la sculpture<sup>436</sup> et écrit dans son Salon de 1859 :

« Dans la sculpture, nous retrouvons les mêmes malheurs. Certes M. Frémiet est un bon sculpteur ; il est habile, audacieux, subtil, cherchant l'effet étonnant, le trouvant quelquefois ; mais, c'est là son malheur, le cherchant souvent à côté de la voie naturelle. *L'Orang-outang, entraînant une femme au fond des bois* (ouvrage refusé, que naturellement je n'ai pas vu) est bien l'idée d'un esprit pointu. Pourquoi pas un crocodile, un tigre, ou toute autre bête susceptible de manger une femme ? Non pas ! songez bien qu'il ne s'agit pas de manger, mais de violer. Or le singe seul, le singe gigantesque, à la

---

<sup>430</sup> HUBERT 1956, p. 225.

<sup>431</sup> *Id.*, 226.

<sup>432</sup> POLETTI 2002, p. 150

<sup>433</sup> SAUNIER 1925, p. 24.

<sup>434</sup> ANONYME 1835, p. 2.

<sup>435</sup> FAURÉ FREMIET 1934, p. 33.

<sup>436</sup> PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN, LEMAISTRE 1982, p. 39.

fois plus et moins qu'un homme, a manifesté quelquefois un appétit humain pour la femme. Voilà donc le moyen d'étonnement trouvé ! « Il l'entraîne ; saura-t-elle résister ? » telle est la question que se fera tout le public féminin. Un sentiment bizarre, compliqué, fait en partie de terreur et en partie de curiosité priapique, enlèvera le succès. Cependant, comme M. Frémiet est un excellent ouvrier, l'animal et la femme seront également bien imités et modelés. En vérité, de tels sujets ne sont pas dignes d'un talent aussi mûr, et le jury s'est bien conduit en repoussant ce vilain drame<sup>437</sup>. »

Théophile Gautier et Nieuwerkerke prennent le parti de Frémiet. L'artiste peut également compter sur son ami Nadar qui écrit sous son dessin (fig.119) :

« Voici mesdames et messieurs, le fameux gorille de M. Frémiet. Il emporte dans les bois une petite dame pour la manger. M. Frémiet n'ayant pu dire à quelle sauce, le jury a choisi ce prétexte pour refuser cette œuvre intéressante<sup>438</sup>. »

Jacques de Biez, biographe de Frémiet, note le rôle fondateur de la caricature dans la réception d'un artiste au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>439</sup>. Lorsque le caricaturiste Cham s'intéresse à Frémiet, il lui garantit « La gloire [...] sous sa forme la plus populaire<sup>440</sup>. » Le dessinateur Cham se met au service des artistes qui avaient besoin de la sympathie du public dans le but de poursuivre leur œuvre ou de se voir commander quelques travaux. Pour les artistes, « [...] il fut surtout un camarade loyal, un homme de bonne compagnie, dont le mot souvent heureux, dont l'anecdote toujours gaie, causaient l'agrément de tous sans jamais offenser personne<sup>441</sup> ».

Le scandale autour du *Gorille enlevant une femme* (fig.9) n'échappe pas à Cham qui le portraiture l'année même de son l'exposition. Il lui consacre une partie de son dessin dans *Le Charivari* du 21 mai. Le gorille, accusant un sourire malsain, enlève cette fois une femme de la société contemporaine. Intitulé « Détournement de mineure » (fig.120), Cham explique ensuite que « - Ce diable de singe aurait certainement empoigné tout le monde à l'exposition ; le jury à jugé prudent de ne pas l'admettre. »

En 1876, Cham s'attarde sur le *Rétiaire et gorille* (fig.121) au Salon. Cette fois encore, il remplace la grimace de l'hominidé par un sourire satisfait. L'homme normalement inconscient à repris vie et crie de douleur pendant que l'animal lui arrache les cheveux. Cette sculpture a beaucoup amusé le dessinateur : « Gorille cherchant à se faire une clientèle comme

---

<sup>437</sup> BAUDELAIRE 1976, p. 675.

<sup>438</sup> Voir annexe (fig.119).

<sup>439</sup> DE BIEZ 1910, p. 51.

<sup>440</sup> *Id.*

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 52.

coiffeur, surtout chez les personnes qui ont la tête sensible », mais n'hésite pas à conclure par « (Un des succès du Salon) ».

Barye et Fremiet voient le dessinateur Bertall les réunir en 1852 dans le *Journal pour rire* du 15 mai. Dans sa revue du salon de 1852, l'artiste représente deux hommes devant le *Chat au poulet* (fig.122) de Fremiet. Un désaccord naît entre les deux spectateurs :

« - Quel drôle de chat ! Ça doit être de Barye.  
- Tu ne sais pas ce que tu dis, il est de Fremiet.  
- Ce n'est pas la peine de nous disputer pour ça, ils font aussi bien l'un que l'autre. »

- L'animal exotique envahit la scène artistique du XIX<sup>e</sup>

L'impact que peuvent avoir Antoine-Louis Barye et Emmanuel Fremiet sur les artistes de leur temps, comme sur les artistes postérieurs, contribue à promouvoir leur art. Le fait que les artistes animaliers du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle se lancent dans la discipline de la sculpture animalière et réussissent, rappelle que sans l'initiative de Barye où l'émancipation de Frémiet, la sculpture animalière ne serait peut-être pas. Sans cela, les animaux exotiques seraient peut-être restés au rang de symboles ou d'ornements comme c'était le cas avant.

Barye présente au Salon de 1831 le premier animal exotique et il sera le seul cette année-là<sup>442</sup>. À ce même salon, Christophe Fratin, ancien élève de Géricault<sup>443</sup>, expose lui aussi pour la première fois. Ces animaux domestiques ou fermiers, ne séduisent guère la critique alors concentrée sur Barye<sup>444</sup>. Fratin attend le Salon de 1834 afin de présenter sa première composition animalière ou un félin apparaît : *Panthère tenant une gazelle*<sup>445</sup>. Il multiplie ensuite ses œuvres à caractère exotique, à tel point que le public confond les deux sculpteurs<sup>446</sup>. « Soyez sûrs que si le public s'y trompait par ignorance, les académiciens ne manquaient pas de tomber dans la même erreur par malignité<sup>447</sup>. » La proximité du travail de Fratin agrandit par erreur le nombre des œuvres de Barye aux yeux de leurs contemporains. Il semble être en train de ciseler un lion. La position relevée de la patte de l'animal rappelle celle du *Lion au serpent* (fig.28).

---

<sup>442</sup> POLETTI 2002, p. 94.

<sup>443</sup> *Id.*

<sup>444</sup> *Ibid*, p. 95.

<sup>445</sup> Aucune image connue à ce jour.

<sup>446</sup> ALEXANDRE 1889, p. 22.

<sup>447</sup> *Id.*

L'apparition de ce nouveau genre aux Salons avec les travaux de Barye et de Fratin, ouvre les portes à une pléthore d'artistes animaliers. Pierre-Jules Mêne, “sans avoir la réputation de son illustre confrère Barye, fut un des artistes les plus populaires de son temps<sup>448</sup> [...]”. Au Salon de 1843, Mêne expose son *Jaguar et caïman à museau de brochet* (fig.123). On remarque ici que l'artiste reprend un sujet déjà traité par Barye dans son *Jaguar tenant un caïman* (fig.97). La sculpture animalière est en vogue. Paul-Édouard Delabrière, participant aux Salons de 1848 à 1898, expose son premier animal exotique de 1850<sup>449</sup>. Il reçoit une mention honorable en 1859 pour son œuvre *Panthère de l'Inde et un héron* (fig.124)<sup>450</sup>. Au Salon de la même année, Barye expose un plâtre de son *Jaguar dévorant un lièvre* (fig.98). La proximité de la composition prouve que les nouveaux animaliers qui commencent à exposer aux Salons quelques années après leur précurseur, ont bien conscience de ce qui se fait déjà et de ce qui plaît au public et au jury. Les représentations d'animaux exotiques, suite au succès des animaliers, ne font qu'accroître puisque Delabrière en expose environ deux par année<sup>451</sup>.

Auguste Cain, boucher de profession, décide de s'adonner à la sculpture. Il se rend souvent au Jardin des Plantes comme beaucoup des animaliers du XIX<sup>e</sup> siècle et devient l'élève de Rude<sup>452</sup>, ancien maître de Fremiet. Il commence à inclure l'animal exotique dans ses sculptures à partir des Salons de 1847 et 1850<sup>453</sup>, mais il faut attendre sa production des années 1860-70 pour apprécier l'impact de Barye dans son œuvre. Les lions et les tigres envahissent son bestiaire pour en devenir le sujet principal. Cain reprend les mêmes protagonistes que Barye dans ses combats et les fait s'affronter tout aussi violemment. Dans le Jardin des Tuileries sont disposés quatre groupes : *Tigre terrassant un crocodile* (fig.125), *Rhinocéros attaqué par des tigres* (fig.127), *Lion et lionne se disputant un sanglier* (fig.128) et *Tigresse portant un paon à ses petits* (fig.126). Le tigre (fig.125) et la tigresse (fig.126) accusent cette même prestance, cette attitude noble et la puissance des premiers félins de Barye. En plein cœur de Paris, Cain lui rend un hommage discret en exposant dans le même jardin que le *Lion au serpent* (fig.28). Cain devient l'un des artistes animaliers les plus appréciés et sollicités de son temps<sup>454</sup>.

---

<sup>448</sup> LAMI 1919, p. 427.

<sup>449</sup> *Id.*, p. 140.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 140-142.

<sup>452</sup> LAMI 1914, p. 233.

<sup>453</sup> *Id.*

<sup>454</sup> LAMI 1914, p. 233.

Fremiet compte parmi ses élève le sculpteur Georges Gardet qui garda en souvenir l'enseignement de son maître<sup>455</sup>. Son groupe *Singe à la tortue* (fig.129) reprend le caractère humoristique que Fremiet fait naître lorsqu'il compose *Singe à l'escargot* (fig.14). L'artiste réalise également un tigre *Dans les ruines* (fig.131) où l'animal rencontre une ancienne civilisation. Le félin renifle une ancienne sculpture perdue dans la jungle indienne. Tout en innovant, Gardet rappelle l'œuvre de Fremiet. Sur le même thème, Soliva réalise *Un philosophe* (fig.130) qui est la représentation d'un singe faisant face à un masque. Ces artistes reprennent ici les questions de l'évolutionnisme chères à leur prédécesseur.

Bien que Gardet soit l'élève de Fremiet et en garde certains aspects, une partie de la production dédiée aux animaux exotiques peut se voir apparentée à l'œuvre de Barye. *Le Journal officiel de la République Française* montre que le sculpteur se situe dans son sillage :

« Ainsi a été suivie par lui [Gardet] la voie magnifique ouverte aux sculpteurs animaliers par le génie d'un Barye. Son talent, plein d'observation et de souplesse, en a fait un des meilleurs interprètes de la vie animale qu'il a su exprimer avec énergie et réaliser par une exécution supérieure<sup>456</sup>. »

Plusieurs des sculptures de Gardet prouvent une connaissance de l'art de son prédécesseur. *Panthères* (fig.132) reprend un sujet exploité pour la première fois dans la sculpture animalière par Barye : l'affrontement de deux félins d'une même espèce. L'égalité des *Deux lions* (fig.35) est remise en question lors du combat des deux panthères. Un autre fauve, celui du *Drame au désert* (fig.133) de Gardet, continue d'asseoir ce lien avec Barye. La lionne du désert, combattant le serpent encore enroulé autour de son lionceau mort, rappelle le combat du *Lion au serpent* (fig.28). Les deux bronzes pourraient être issus d'une même scène. Acquis par la ville de Paris en 1888 et déposé au Parc Montsouris trois ans plus tard<sup>457</sup>, le *Drame au désert* (fig.133) de Gardet continuent de promouvoir l'esthétisme baryesque dans l'espace public.

En rendant accessible la sculpture d'animaux exotiques grâce à ses succès, Barye ouvre la voie à de nombreux artistes du XIX<sup>e</sup>. Beaucoup d'entre eux profitent des compositions ou des protagonistes du maître pour réaliser quelques versions parfois faciles à confondre. Fremiet, dont l'œuvre est plus insaisissable par son caractère indépendant, connaît moins d'œuvres pouvant être associées aux siennes. Il ne manque pas de marquer les esprits de son temps et lui et Barye laissent une descendance nombreuse qui assure leurs mémoires.

---

<sup>455</sup> CHEVILLOT 1988, p. 49.

<sup>456</sup> ANONYME 1939, p. 26.

<sup>457</sup> CHEVILLOT 1995, p. 368.

## CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition d'analyser l'apparition et le succès des animaux exotiques dans la sculpture française du XIX<sup>e</sup> siècle au travers des œuvres d'Antoine-Louis Barye et d'Emmanuel Fremiet. Tout nouveau centre d'intérêt artistique, ces espèces concurrencent les animaux domestiques et envahissent les Salons, les Expositions universelles et autres événements culturels de la période. Ils « [...] acquièrent soudain une personnalité individuelle<sup>458</sup> » et leur apparition coïncident avec celle du genre animalier. Ce travail est l'analyse des différents facteurs qui permettent à l'animal exotique d'apparaître lors de l'essor de la sculpture animalière et de porter cette dernière à son apogée. Ils se sont avérés être aussi nombreux que diversifiés.

Dans un premier temps, il a fallu comprendre ce nouvel engouement pour ces espèces venues de divers territoires extra-européens. Via l'étude des intérêts propres à Barye et Fremiet, plusieurs éléments de l'actualité parisienne comme européenne semblent avoir joué un rôle prépondérant dans le choix des animaux représentés.

L'étude de la carrière de Barye et Fremiet rend compte de l'importance de chacune des expériences professionnelles, mais également de leurs intérêts personnels, quant à l'inclusion de l'animal exotique dans leurs bestiaires. Les premiers travaux de Barye et de Fremiet se sont avérés déterminants. Leurs différents emplois vont leur fournir certaines compétences, comme l'étude topographique ou l'étude de l'anatomie qui vont leur transmettre rigueur et précision. D'autres emplois, cette fois artistiques, apportent à Barye et Fremiet, un intérêt pour l'animal qu'ils développent ensuite dans leurs carrières respectives. Le poste de professeur qu'ils occupent au Muséum d'histoire naturelle, parachève cela. De plus, la naissance des sciences naturelles à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et son développement au milieu du siècle suivant, ne manquent pas d'intéresser Barye et Fremiet. Les débats entre fixisme et évolutionnisme sont le centre d'intérêt premier et les deux sculpteurs s'y intéressent particulièrement. L'animal exotique, comme le gavia (fig.6) ou le gorille (fig.9) sont créés directement en lien avec l'actualité de leur temps.

De plus, l'ouverture de la ménagerie du Jardin des Plantes fournit aux sculpteurs un nouvel accès à leurs sujets. Profitant tous les deux du cadre offert par le jardin, ils peuvent étudier ces animaux jusque-là inaccessibles au public. Une plus grande connaissance de leurs

---

<sup>458</sup> RHEIMS 1972, p. 293.

comportements et de leurs anatomies se traduit par l'exactitude dont font preuve Barye et Fremiet. Au moment même où l'intérêt pour l'animal exotique est grandissant grâce aux pensionnaires de la ménagerie, les deux artistes dévoilent leur travail. Ils se prennent d'affection pour ces nouvelles espèces et cela favorise l'essor de ceux constitués de bronze. L'étude individuelle de certains animaux, comme la girafe de Charles X, corrobore la naissance de l'attachement de l'homme à la faune exotique au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Afin d'achever l'étude des facteurs premiers de l'essor de l'animal exotique en lien avec celui de la sculpture animalière, une analyse de l'avènement d'une culture animalière est réalisée. Bien que Barye ne se détache pas complètement d'un goût pour le classique, il donne à l'animal une nouvelle identité. Fremiet, qui s'émancipe beaucoup que Barye du passé artistique de l'animal, aide également l'animal à acquérir un nouveau statut. Détaché des sujets mythologiques, l'animal est sculpté comme être à part entière, pour lui seul. Cette nouvelle approche plaît à leurs contemporains et l'essor des petits bronzes de salon chez la classe bourgeoise ou les commandes officielles finissent de faire de l'animal exotique un sujet approprié de la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans un second temps, il a fallu comprendre comment ces animaux se sont imposés et multipliés jusqu'à populariser leur représentation au point de provoquer en grande partie le succès de la sculpture animalière. À cette fin, l'étude des liens artistiques, littéraires et scientifiques se mêle à celui des espèces animales représentées afin de comprendre les enjeux de la sculpture animalière du XIX<sup>e</sup> siècle français.

Les liens et les cercles artistiques et scientifiques que fréquentent les deux sculpteurs mettent en avant divers facteurs propices à la création et à l'orientalisme. La mise en relation de Barye et de Fremiet permet de comprendre que le succès de l'un permet celui de l'autre et son émancipation. En effet, Barye, par ses premières œuvres exposées au Salon et ses premiers succès, offre une nouvelle place à l'animal exotique dans le monde de l'art. Fremiet, bien qu'il ne suive pas les traces de son prédécesseur quant aux animaux représentés et le style employé, émerge et apprend de la carrière de Barye pour faire prospérer la sienne. Les échanges avec d'autres artistes montrent que l'orientalisme occupe une place importante de l'art de ce siècle. Certaines relations apportent alors beaucoup aux sculptures des deux artistes. Barye entretient une amitié avec Delacroix, comme Fremiet avec Gérôme, qui impacte directement leurs œuvres. Certaines compositions similaires en attestent. L'animal exotique cristallise ce désir de l'ailleurs.

Ensuite, l'animal est étudié dans sa nature même afin de comprendre les tenants et aboutissant des représentations faite de celui-ci par Barye et Fremiet. Bien qu'ils regardent l'animal à la ménagerie du Jardin des Plantes ou lors de combats de rue, ces espèces sont révélatrices d'un fantasme. Lorsque l'animal est seul, ou pacifiste, il répond souvent à des besoins politiques ou décoratifs. Les sculpteurs adaptent l'animal exotique à leurs besoins occidentaux. De ce fait, même s'il est novateur, il s'insère particulièrement bien dans la société française. De surcroît, l'étude des nombreux combats animaliers de Barye et de Fremiet montre que le choix des adversaires, animal ou humain, ne relève pas d'une connaissance du monde oriental. Bien que certains combats soient réalistes dans le choix des protagonistes représentés ou dans leurs comportements, ils réalisent des compositions issues de codes mis en place dès le XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans le but de comprendre le succès phénoménal de ces sculptures animalières tournées vers l'ailleurs, le succès de l'animal exotique est pensé au travers de sa réception et de sa diffusion. Les nouveaux procédés de multiplication permettent l'essor des petits bronzes et les maisons d'édition, ou les artistes eux-mêmes, s'attardent de manière conséquente sur la figure de l'animal. En rapprochant ces progrès techniques des événements culturels de ce temps, comme les Expositions universelles, on comprend la diffusion que connaît l'animal exotique dans l'histoire de l'art. L'ajout des critiques et d'une multitude d'artistes utilisant l'animal exotique, finit d'asseoir la gloire de ce dernier dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il est intéressant de remarquer que le XX<sup>e</sup> siècle fut elle aussi une période de création très importante dans le champ de la sculpture animalière. Après avoir connu ses premières heures de gloire au XIX<sup>e</sup> siècle, ce genre, qualifié de mineur, prend un nouvel essor avec l'arrivée d'artistes comme François Pompon et Rembrandt Bugatti au tout début du siècle. Autour d'eux, gravite un nombre croissant de sculpteurs qui trouvent une nouvelle identité plastique en alliant l'animal aux lignes modernes. Les espèces exotiques continuent de constituer une part conséquente de la création de ces animaliers et pourraient être étudiées en relation avec les nouveaux enjeux artistiques et sociétaux.

Roger Godchaux sculpte exclusivement des fauves, Edouard-Marcel Sandoz voue une passion au fennec et Armand Petersen fait apparaître pour la première fois un caméléon dans le bestiaire sculpté de la période. Par ses longues oreilles et sa petite taille, le fennec permet à Sandoz de travailler sur la fragilité de cette espèce par celle de la porcelaine, de l'argent ou du bronze. François Pompon ne choisi pas son *Ours blanc* (fig.134) au hasard, sa morphologie et son attitude, associés à la pierre, donnent à l'imposante sculpture tout son caractère paisible et

serein. Chaque espèce se prête à des exercices plastiques bien différents et diversifie la représentation de cette faune exotique.

L'utilisation des matériaux est aussi à mettre en lien avec un nouveau rapport aux animaux exotiques. Georges Gardet, toujours très influencé par l'œuvre de Barye au début du XX<sup>e</sup> siècle, explore de nouveaux matériaux dans un genre où jusqu'ici le bronze domine. Pour réaliser son *Lion de l'Atlas* (fig.135) de 1910, il décide d'utiliser un marbre polychromé par ses soins d'une teinte brune totalement novatrice. S'éloignant de l'édition, Antoine-Eugène Borga privilégie quant à lui la terre cuite ou le plâtre, mais surtout les bois exotiques. Sa *Panthère couchée* (fig.136) de la fin des années 1920 montre tout l'intérêt de ce matériau sous-exploité dans le domaine de la sculpture animalière. Le Mahogany (acajou d'Amérique) permet de sublimer par ses veines les membres du fauve au repos et de le rendre d'autant plus vivant.

Le début du XX<sup>e</sup> siècle marque également l'apparition de l'Art Déco. Le goût pour des formes toujours plus épurées et stylisées crée un élan favorable à la sculpture animalière de Pompon et de ses « disciples ». En découle une assimilation partielle de la sculpture animalière et de l'Art décoratif pour les sculpteurs dits modernes, l'animal exotique s'impose comme propice à la décoration des intérieurs du XX<sup>e</sup> siècle. Jeanne Piffard expose par exemple aux Salon des Artistes Décorateurs, comme Armand Petersen ou encore Gaston Le Bourgeois. L'animal exotique, par son côté sauvage et libre, sait parfaitement répondre au goût des adeptes de l'esthétique Art Déco et trouve une nouvelle identité au XX<sup>e</sup> siècle qu'il conviendrait d'approfondir.

## BIBLIOGRAPHIE :

### Sources primaires :

**ALEXANDRE 1889** - Arsène Alexandre, *A.-L. Barye*, collection « Les artistes célèbres », Paris, Librairie de l'art, 1889.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9685447t.r=ars%C3%A8ne%20alexandre%20barye?rk=64378:0>)

**ANONYME 1939** - Anonyme, « Institut de France. Séance publique annuelle des cinq académies du mercredi 25 octobre 1939 », *Journal officiel de la République française*, 1<sup>er</sup> novembre 1939, p. 25-34.

(<https://www.retronews.fr/journal/journal-officiel-de-la-republique-francaise/1-novembre-1939/831/2688453/34>)

**ANONYME 1835** - Anonyme, « Salon de 1835 », *Le Constitutionnel*, 16 mai 1835, n°136, p. 1-2.

**BALLU 1890** - Roger Ballu, *L'œuvre de Barye*, Paris, Maison Quantin, 1890.

**BAUDELAIRE 1876** - Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1876.

**BAYARD 1901** - Émile Bayard, « Emmanuel Fremiet », *Le Monde moderne*, 1901, p. 143.

**BERGERA 1876** - Émile Bergera, « Salon de 1876 », *Journal officiel de la République française*, 26 mai 1876, p. 20-21.

**BERNARDIN DE SAINT-PIERRE 1792** - Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Mémoire sur la nécessité de joindre une ménagerie au Jardin national des Plantes de Paris*, Paris, Didot, 1792.

**BLANC 1876** - Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, 1876.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690685x/f13.item.r=Barye>)

**BOITARD et JANIN 1842** - Pierre Boitard et Jules Janin, *Le Jardin des Plantes, Description et mœurs des mammifères de la ménagerie et du Muséum d'Histoire naturelle*, Paris, Gustave Barba, 1842.

**BRUYAS 1876** - Alfred Bruyas, *La Galerie Bruyas*, Paris, J.Claye, 1876.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65241543.r=galerie%20bruyas?rk=21459:2>)

**BUFFON et LACEPEDE 1890** - Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon et Bernard-Germain de Lacépède, *Histoire naturelle extraite de Buffon et de Lacépède* ;

*quadrupèdes, oiseaux, serpents, poissons et cétacés, avec de nombreuses illustrations dans le texte*, Tours, Alfred Mame et fils, 1890.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k932716w/fl.item.planchecontact>)

**BUFFON 1749-1804** - Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *L'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, 36 volumes, Paris, Imprimerie des Bâtiments du Roi, 1749-1804.

**DARWIN 1872** - Charles Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduction de Samuel Pozzi et René Benoit, Paris, C. Reinwald, 1890 [1872].

**DARWIN 1871** - Charles Darwin, *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, traduction Michel Prum (dir.), Paris, Institut Charles Darwin International, Edition Syllepse, 1999 [1871].

**DARWIN 1859** - Charles Darwin, *L'Origine des espèces*, traduction Thierry Hoquet, Paris, Éditions du Seuil, 2013 [1859].

**DARWIN 1837** - Charles Darwin, *Le Corail de la vie. Carnet B (1837-1838)*, Payot & Rivages, 2008 [1837].

([http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1890\\_ExpressionFrench\\_F1186.pdf](http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1890_ExpressionFrench_F1186.pdf))

**DAUBENTON 1833** - Louis-Jean-Marie Daubenton, *Le Buffon de la jeunesse ou Nouvel abrégé d'histoire naturelle*, Paris, G. Ducasse et compagnie, 1833.

**DE BIEZ 1910** - Jacques de Biez, *E. Fremiet*, Paris, Jouve & Cie, 1910.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k316726m/f9.item.r=singe%20bulles%20>)

**DIMIER 1910** - Louis Dimier, « Au Jour le jour. Frémiet », *L'Action Française, organe du nationalisme intégral*, n°255, 12 septembre 1910, p. 1.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757023c/fl.item.r=tortue.zoom>)

**DU CHAILLU 1863** - Paul du Chaillu, *L'Afrique équatoriale. Mœurs et coutumes des habitants ; chasses au gorille, au crocodile, au léopard, à l'éléphant, à l'hippopotame, etc.*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75303g.image>)

**FAURÉ FREMIET 1934** - Philippe Fauré Fremiet, *Les Maître de l'art : Fremiet*, Paris, Librairie Plon, 1934.

**FLAUBERT 1837** - Gustave Flaubert, *Oeuvres de jeunesse. XI Quidquid volueris*, non-édité (manuscrit), 1837. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000586x.image>)

**GASTINEAU 1864** - Benjamin Gastineau, *La France en Afrique et l'Orient à Paris*, Paris, Georges Barba, 1864.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56523118/f4.item.r=g%C3%A9r%C3%B4me%20voyage>)  
e)

**GAUTIER 1897-1898** - Théophile Gautier, *Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Alphonse Lemaire, 1897-1898.

**GAUTIER 1874** - Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier & C<sup>ie</sup>, 1874.  
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206100b/f1.item.texteImage.zoom>)

**GAUTIER 1973** - Théophile Gautier, *Voyage Pittoresque en Algérie (1845)*, Genève, Librairie Droz, 1973.

**GAUTIER 1868** - Théophile Gautier, *Ménagerie intime*, Paris, Alphonse Lemerre, 1868.

**GAUTIER 1855** - Théophile Gautier, *Les Beaux-arts en Europe*, Paris, Michel Lévy Frères, 1855.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30402360.r=th%C3%A9ophile%20gautier%20les%20beaux%20arts%20en%20europe?rk=21459;2>)

**HUGO 1877** - Victor Hugo, *L'Art d'être grand-père*, Paris, Calmann Lévy, 1877.  
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054592r/f11.item>)

**HUGO 1829** - Victor Hugo, *Les Orientales*, Tome III, Paris, Charles Gosselin Libraire, 1829.  
(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626456q/f11.item>)

**LAMARCK 1809** - Jean Baptiste Pierre Antoine de Monet de Lamarck, *Philosophie zoologique*, Paris, J.B. Baillière, 1830.

**LAROUSSE 1864** - Pierre Larousse, *Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome premier, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1864.

([https://www.google.fr/books/edition/Grand\\_dictionnaire\\_universel\\_du\\_XIXe\\_si/ZXhBAAAAcAAJ?hl=fr&gbpv=1](https://www.google.fr/books/edition/Grand_dictionnaire_universel_du_XIXe_si/ZXhBAAAAcAAJ?hl=fr&gbpv=1))

**LARROUMET 1894** - Gustave Larroumet, *Nouvelles études de littérature et d'art*, Paris, Hachette, 1894. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692281h/f11.item.r=Fremiet>)

**LENORMANT 1833** - Charles Lenormant, *Les Artistes contemporains, Salons de 1831 et 1833*, Tome premier, Paris, Alexandre Mesnier, 1833.

**MAYNE-REID 1872** - Thomas Mayne-Reid, *Les Naufragés de l'île de Bornéo*, traduction de Mme Burée, Paris, Hetzel et C<sup>ie</sup>, 1872.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5675762f/f268.image>)

**POE 1841** - Edgar Allan Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Calmann Lévy, 1856.

**SAUNIER 1925** - Charles Saunier, *Barye*, Paris, Rieder et C<sup>ie</sup>, 1925.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65737792/f9.item.r=exposition%20universelle>)

## Sources secondaires :

**AMSTERDAM 2006** - LIPPINCOTT Louise (dir.), *Fierce Friends. Artists and Animals*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 5 octobre 2005 - 5 février 2006, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 25 mars - 28 août 2006, New York, Merrell, 2005.

**BARATAY 2006** - Éric Baratay, « “Ramenez-les vivants !” : de la savane au zoo. », collection « Chemin d'étoile », Paris, Transboréal, 2006, p.82-89.

**BARATAY 1998** - Éric Baratay et Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup>)*, Paris, La Découverte, 1998.

**BENOIST 1963** - BENOIST Luc, *La Sculpture française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

**BOYSSON et DE RAINAC 2002** - Bernadette BOYSSON et Valérie DE RAINAC, *Autour de Barye et de Pompon*, Bordeaux, Musée des Arts décoratifs, 8 février - 29 avril 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

**BRICK 2012** - Maja Brick, « Les animaux de Jean-Léon Gérôme », *Revue des deux mondes*, décembre 2012.

(<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-animaux-de-jean-leon-gerome/>)

**BRUSON 2019** - Jean-Marie Bruson (dir.), *Paris romantique 1815-1848*, Paris, Petit Palais, musée de la Vie romantique, 22 mai-15 septembre 2019, Paris Musée, 2019.

**CHAMPY-VINAS 2016** - Cécilie Champy-Vinas, « Les sculpteurs au zoo. Sculpter les animaux sauvages, de Barye à Pompon », *Ligeia*, vol. 145-148, n° 1, 2016, pp. 130-139.

(<https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/revue-ligeia-2016-1-page-130.htm>)

**CHEVILLOT 1995** - Catherine Chevillot, *Peintures et sculptures du XIX<sup>e</sup> siècle. La collection du musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

**CHEVILLOT 1992** - Catherine Chevillot, « Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889 : l'exemple de Barbedienne », *Revue de l'art*, n°95, 1992, p. 61-67.

**CHEVILLOT 1988** - Catherine Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910, la main et le multiple*, Musée des beaux-arts de Dijon, 5 novembre 1988-16 janvier 1989, Musée de Grenoble, 23 février 1989-30 avril 1989, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1988.

**CHEVILLOT 1984** - Catherine Chevillot, *Fremiet, la collection Fremiet au Musée de Dijon, catalogue raisonné*, mémoire de maîtrise, 1984.

**CONTAMINA et COPELLO 2018** - Sandra Contamina et Fernando Copello (dir.), *L'animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, Rennes, Presses universitaires, 2018.

**CORBILLÉ et FANTIN 2020** - Sophie Corbillé et Emmanuelle Fantin, « Les animaux dans les expositions universelles au XIX<sup>e</sup> siècle : monstration, ordonnancement et requalification du vivant. Paris et Londres, 1851-1889. », *Culture & Musées*, n°35, 2020, p. 211-241.

**DEREX 2012** - Jean-Michel Derex, *Les Zoos de Paris, Histoire de la ménagerie du Jardin des Plantes, du Jardin d'acclimatation et du zoo de Vincennes*, éditions patrimoines médias, 2012.

**DUCROS et DUCROS 1992** - Albert Ducros et Jacqueline Ducros, « Gare au gorille », *Bulletin et Mémoire de la société d'anthropologie de Paris*, Tome 4, fascicule 3-4, p.269-272, 1992. ([https://www.persee.fr/doc/bmsap\\_0037-8984\\_1992\\_num\\_4\\_3\\_2324](https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1992_num_4_3_2324))

**GIRARD 1994** - Marie-Hélène Girard, *Théophile Gautier critique d'art. Extraits des Salons, 1833-1872*, Paris, Séguier, 1994.

**GRANGE 2011** - Daniel J. Grange, « L'Égypte à l'Exposition universelle de 1867 », *Histoire et archéologie méditerranéennes sous Napoléon III*, Actes du 21<sup>e</sup> colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 8 et 9 octobre 2010, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2011, pp. 193-203.

**KJELLBERG 2005** - Pierre Kjellberg, *Les Bronzes du XIX<sup>e</sup> siècle : Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2005.

**LEVI-STRAUSS 1983** - Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

**HACHET 2005** - Jean-Charles Hachet, *Dictionnaire illustré des sculpteurs animaliers & fondeurs de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Argusvalentines, 2005.

**HACHET 1992** - Jean-Charles Hachet, *Les Bronzes animaliers, De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Varia, 1992.

**HENNEBOIS 2002** - Emilie Hennebois, *Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Fremiet*, Université Paul Sabatier de Toulouse, Professeur Guy Bodin directeur de thèse, 2002. ([https://oatao.univ-toulouse.fr/1055/1/celdran\\_1055.pdf](https://oatao.univ-toulouse.fr/1055/1/celdran_1055.pdf))

**HORSWELL 1871** - Jane Horswell, *Bronze sculpture of "les animaliers"*, Woodbridge suffolk, Antique collector's club, 1971.

**HUBERT 1956** - Gérard Hubert, « Barye et la critique de son temps », *Revue des arts*, n°6, 1956, p. 223-230.

**LAJOINE DOMÍNGUEZ 2020** - María Teresa Lajoine Domínguez, « L'animal exotique comme vecteur historique : commerce, symbolique et exhibition d'animaux dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, *Çédille, revista de estudios franceses*, Almagro, n°17, 2020, p. 285-303.

**LAMI 1914** - Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au dix-neuvième siècle*, Tome premier, A-C, Paris, Honoré Champion, 1914.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763684v?rk=21459;2>)

**LAMI 1916** - Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au dix-neuvième siècle*, Tome deuxième, D-F, Paris, Honoré Champion, 1916.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9686932d?rk=64378;0>)

**LAMI 1919** - Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au dix-neuvième siècle*, Tome troisième, G-M, Paris, Honoré Champion, 1919.

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97419802?rk=42918;4>)

**LAUGÉE 2014** - Thierry Laugée, « La ménagerie d'Eugène Delacroix. Études d'un jeune peintre rugissant », *Bulletin de la Société des amis du musée Eugène Delacroix*, Bulletin n°11 - 2013, 2014, p. 28-51.

**LECOINTRE et TORT 2015** - Guillaume Lecoindre et Patrick Tort, *Le Monde de Darwin*, Paris, Editions de La Martinière, 2015.

**MICHALON 2017** - Michalon, Jérôme. « Les *Animal Studies* peuvent-elles nous aider à penser l'émergence des épistémès réparatrices ? », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 11, 3, no. 3, 2017, pp. 321-349.

(<https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2017-3-page-321.htm#s1n1>)

**PARIS 2020** - Laura Bossi (dir.), *Les Origines du monde : l'invention de la nature au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, musée d'Orsay, 10 novembre 2020 - 18 juillet 2021, Paris, Gallimard, 2020.

**PARIS 2016** - Catalogue de vente Artcurial, *Sculptures françaises du XIX<sup>e</sup> siècle, Le Regard de Pierre Hebey, Les passions modérées*, 23 février 2016, Paris, 7 Rond-point des Champs-Élysées. (<https://issuu.com/artcurialbpt/docs/2994?e=6268161/12789934>)

**PARIS 2013** - Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Antoine-Louis Barye, Le « Michel-Ange de la Ménagerie »*, Carnet d'études 28, Paris, Cabinet des dessins Jean Bonna, 22 octobre 2013 – 31 janvier 2014, Paris, Beaux-Arts, 2013.

**PARIS 2012** - Emmanuelle Héran (dir.), *Beauté Animale*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 21 mars - 16 juillet 2012, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012.

**PARIS 1996** - Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (dir.), *La Griffé et la dent*, Paris, musée du Louvre, aile Richelieu, 14 octobre 1996 - 13 janvier 1997, Lyon, musée des Beaux-Arts, 16 octobre 1997 - 11 janvier 1998, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

**PARIS 1986** - Pingéot Anne (dir.), *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril - 28 juillet 1986, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986.

- PASTOUREAU 2008** - Michel Pastoureau, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2008.
- PINGEOT, LE NORMAND-ROMAIN et LEMAISTRE 1982** - Anne Pingeot, Antoinette Le Normand-Romain, Isabelle Lemaistre, *Sculpture française du XIX<sup>e</sup> siècle*, École du Louvre, Notices d'histoire de l'art n°6, Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.
- POLETTI 2002** - Michel Poletti, *Monsieur Barye*, Lausanne, Acatos, 2002.
- RHEIMS 1972** - Maurice Rheims, *La sculpture au XIXe siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1972.
- RICHARME et POLETTI 2000** - Alain Richarme et Michel Poletti, *Barye, Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000.
- RIONNET 2016** - Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne, l'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Arthena, 2016.
- SANCHEZ 2019** - Serge Sanchez, *Le homard de Flaubert et autres animaux de la littérature*, Paris, Grasset, 2019.
- THUILLIER 2017** - Jacques Thuillier, *L'art au XIXe siècle, un nouveau regard*, Dijon, Editions Faton, 2017.
- VALLON-PONT D'ARC 2019** - Maria González-Menéndez (dir.), *Des lions et des hommes : mythes félins : 400 siècles de fascination*, Vallon-Pont d'Arc, Grotte Chauvet 2, 6 avril - 22 septembre 2019, Paris, Gallimard, 2019.
- VEZIN 1990** - Luc Vezin, *Les Artistes au Jardin des plantes*, Paris, Herscher, 1900.

## WEBOGRAPHIE

### **INHA Les Papiers Antoine-Louis Barye :**

ARCHIVES 166/1/2/34/1. :

<https://skylab.inha.fr/EditionsEnrichies/Barye/collection/62258/document/340903/page/1>

ARCHIVES 166/1/2/25/2. :

<https://skylab.inha.fr/EditionsEnrichies/Barye/collection/62258/document/366381/page/1>

ARCHIVES 166/1/2/34/7. :

<https://skylab.inha.fr/EditionsEnrichies/Barye/collection/62258/document/370378/page/1>

ARCHIVES 166/1/2/34/2. :

<https://skylab.inha.fr/EditionsEnrichies/Barye/collection/62258/document/370375/page/1>

**MIKOŁAJ SADOWSKI 2021** - Łukasz Mikołaj Sadowski, « L’historicisme français dans l’architecture en Pologne (v.1870-1914) : une mode ou un substitut au style national ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2021 [consulté le 13 juin 2021] : <http://journals.openedition.org/crcv/19361>.

### **Musée des Beaux-Arts de Dijon, fiche d’oeuvre :**

Catherine Gras, Emmanuel Fremiet, « Marabout tenant un caïman entre ses pattes. », janvier 2009 [consulté le 3 janvier 2021] :

[https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/Collections/XIX/pdf/fremiet\\_marabout\\_tenant\\_un\\_caiman\\_entre\\_ses\\_pattes.pdf](https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/Collections/XIX/pdf/fremiet_marabout_tenant_un_caiman_entre_ses_pattes.pdf)

### **Musée d’Orsay, fiche d’oeuvre :**

n°15075 : <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nn>

### **Paris Musées, fiche d’oeuvre :**

inv. PDUT1491 :

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/le-panorama-du-siecle-dupr-e-rousseau-isabey-millet-couture-daubigny-diaz-corot>