

LES ANIMAUX DANS LA SCULPTURE D'EMMANUEL FREMIET

THESE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR VÉTÉRAIRE

DIPLOME D'ÉTAT

*présentée et soutenue publiquement en 2002
devant l'Université Paul-Sabatier de Toulouse*

par

Emilie, Clothilde, Marie HENNEBOIS
Née, le 22 mai 1979 à LILLE (Nord)

Directeur de thèse : M. le Professeur Guy BODIN

JURY

PRESIDENT :
M. Henri DABERNAT

Professeur à l'Université Paul-Sabatier de TOULOUSE

ASSESEUR :
M. Guy BODIN
M. Michel EECKHOUTTE

Professeur à l'Ecole Nationale Vétérinaire de TOULOUSE
Professeur à l'Ecole Nationale Vétérinaire de TOULOUSE

MINISTERE DE L'AGRICULTURE ET DE LA PECHE
ECOLE NATIONALE VETERINAIRE DE TOULOUSE

Directeur	:	M.	P. DESNOYERS
Directeurs honoraires.....	:	M.	R. FLORIO
		M.	J. FERNEY
		M.	G. VAN HAVERBEKE
Professeurs honoraires.....	:	M.	A. BRIZARD
		M.	L. FALIU
		M.	C. LABIE
		M.	C. PAVAU
		M.	F. LESCURE
		M.	A. RICO
		M.	A. CAZIEUX
		Mme	V. BURGAT
		M.	D. GRIESS

PROFESSEURS CLASSE EXCEPTIONNELLE

- M. **CABANIE Paul**, *Histologie, Anatomie pathologique*
- M. **CHANTAL Jean**, *Pathologie infectieuse*
- M. **DARRE Roland**, *Productions animales*
- M. **DORCHIES Philippe**, *Parasitologie et Maladies Parasitaires*
- M. **GUELFY Jean-François**, *Pathologie médicale des Equidés et Carnivores*

PROFESSEURS 1^{ère} CLASSE

- M. **AUTEFAGE André**, *Pathologie chirurgicale*
- M. **BODIN ROZAT DE MANDRES NEGRE Guy**, *Pathologie générale, Microbiologie, Immunologie*
- M. **BRAUN Jean-Pierre**, *Physique et Chimie biologiques et médicales*
- M. **DELVERDIER Maxence**, *Histologie, Anatomie pathologique*
- M. **EECKHOUTTE Michel**, *Hygiène et Industrie des Denrées Alimentaires d'Origine Animale*
- M. **EUZEBY Jean**, *Pathologie générale, Microbiologie, Immunologie*
- M. **FRANC Michel**, *Parasitologie et Maladies Parasitaires*
- M. **MARTINEAU Guy**, *Pathologie médicale du Bétail et des Animaux de basse-cour*
- M. **MILON Alain**, *Pathologie générale, Microbiologie, Immunologie*
- M. **PETIT Claude**, *Pharmacie et Toxicologie*
- M. **REGNIER Alain**, *Physiopathologie oculaire*
- M. **SAUTET Jean**, *Anatomie*
- M. **TOUTAIN Pierre-Louis**, *Physiologie et Thérapeutique*

PROFESSEURS 2^e CLASSE

- Mme **BENARD Geneviève**, *Hygiène et Industrie des Denrées Alimentaires d'Origine Animale*
- M. **BERTHELOT Xavier**, *Pathologie de la Reproduction*
- M. **CORPET Denis**, *Science de l'Aliment et Technologies dans les industries agro-alimentaires*
- M. **DUCOS DE LAHITTE Jacques**, *Parasitologie et Maladies parasitaires*
- M. **ENJALBERT Francis**, *Alimentation*
- Mme **KOLF-CLAUW Martine**, *Pharmacie -Toxicologie*
- M. **LEFEBVRE Hervé**, *Physiologie et Thérapeutique*
- M. **LIGNEREUX Yves**, *Anatomie*
- M. **PICAVET Dominique**, *Pathologie infectieuse*
- M. **SCHELCHER François**, *Pathologie médicale du Bétail et des Animaux de basse-cour*

PROFESSEUR ASSOCIE

- M. **HENROTEAUX Marc**, *Médecine des carnivores*

INGENIEUR DE RECHERCHES

- M. **TAMZALI Youssef**, *Clinique équine*

PROFESSEURS CERTIFIES DE L'ENSEIGNEMENT AGRICOLE

- Mme **MICHAUD Françoise**, *Professeur d'Anglais*
M. **SEVERAC Benoît**, *Professeur d'Anglais*

MAITRE DE CONFERENCES HORS CLASSE

- M. **JOUGLAR Jean-Yves**, *Pathologie médicale du Bétail et des Animaux de basse-cour*

MAITRES DE CONFERENCES 1^{ère} CLASSE

- M. **ASIMUS Erik**, *Pathologie chirurgicale*
M. **BERGONIER Dominique**, *Pathologie de la Reproduction*
M. **BERTAGNOLI Stéphane**, *Pathologie infectieuse*
Mme **BOUCRAUT-BARALON Corine**, *Pathologie infectieuse*
Mlle **BOULLIER Séverine**, *Immunologie générale et médicale*
Mme **BOURGES-ABELLA Nathalie**, *Histologie, Anatomie pathologique*
M. **BOUSQUET-MELOU Alain**, *Physiologie et Thérapeutique*
Mme **BRET-BENNIS Lydie**, *Physique et Chimie biologiques et médicales*
M. **BRUGERE Hubert**, *Hygiène et Industrie des Denrées Alimentaires d'Origine Animale*
M. **CONCORDET Didier**, *Mathématiques, Statistiques, Modélisation*
Mlle **DIQUELOU Armelle**, *Pathologie médicale des Equidés et des Carnivores*
M. **DUCOS Alain**, *Zootchnie*
M. **DOSSIN Olivier**, *Pathologie médicale des Equidés et des Carnivores*
Mme **GAYRARD-TROY Véronique**, *Physiologie de la Reproduction, Endocrinologie*
M. **GUERRE Philippe**, *Pharmacie et Toxicologie*
Mme **HAGEN-PICARD Nicole**, *Pathologie de la Reproduction*
M. **JACQUIET Philippe**, *Parasitologie et Maladies Parasitaires*
M. **JAEG Jean-Philippe**, *Pharmacie et Toxicologie*
M. **LYAZRHI Faouzi**, *Statistiques biologiques et Mathématiques*
M. **MATHON Didier**, *Pathologie chirurgicale*
Mme **MESSUD-PETIT Frédérique**, *Pathologie infectieuse*
Mme **PRIYMENKO Nathalie**, *Alimentation*
Mme **RAYMOND-LETRON Isabelle**, *Anatomie pathologique*
M. **SANS Pierre**, *Productions animales*
Mlle **TRUMEL Catherine**, *Pathologie médicale des Equidés et Carnivores*
M. **VALARCHER Jean-François**, *Pathologie médicale du Bétail et des Animaux de basse-cour*
M. **VERWAERDE Patrick**, *Anesthésie, Réanimation*

MAITRES DE CONFERENCES 2^e CLASSE

- M. **BAILLY Jean-Denis**, *Hygiène et Industrie des Denrées Alimentaires d'Origine Animale*
Mlle **CADIERGUES Marie-Christine**, *Dermatologie*
Mme **CAMUS-BOUCLAINVILLE Christelle**, *Biologie cellulaire et moléculaire*
Mme **COLLARD-MEYNAUD Patricia**, *Pathologie chirurgicale*
M. **FOUCRAS Gilles**, *Pathologie du Bétail*
M. **GUERIN Jean-Luc**, *Productions animales*
M. **MARENDA Marc**, *Pathologie de la Reproduction*
M. **MEYER Gilles**, *Pathologie des ruminants*

MAITRES DE CONFERENCES CONTRACTUELS

- M. **DESMAIZIERES Louis-Marie**, *Clinique équine*
M. **REYNOLDS Brice**, *Pathologie chirurgicale*

ASSISTANTS D'ENSEIGNEMENT ET DE RECHERCHE CONTRACTUELS

- Mme **MEYNADIER-TROEGELER Annabelle**, *Alimentation*
M. **MOGICATO Giovanni**, *Anatomie, Imagerie médicale*
M. **MONNEREAU Laurent**, *Anatomie, Embryologie*

A Monsieur le Professeur Henri DABERNAT.

Professeur des Universités

Praticien Hospitalier

Bactériologie – Virologie

Qui nous a fait l'honneur d'accepter la présidence de notre jury de thèse.

Hommage respectueux.

A Monsieur le Professeur Guy BODIN

Professeur de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

Pathologie générale, microbiologie, immunologie.

Qui a bien voulu accepter notre travail.

Qu'il trouve ici l'expression de toute notre gratitude.

A Monsieur le Professeur Michel EECKOUTTE

Professeur de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse

Hygiène et industrie des denrées alimentaires d'origine animale.

Qui nous a fait l'honneur de faire partie de notre jury de thèse.

Qu'il soit assuré de notre profonde reconnaissance.

A Nicolas,

mon amour, pour tout ce qu'il est, pour ses attentions, ses petits plats... Merci mon chéri.

A toi ma petite maman,

pour tous tes conseils, tes éclats de rire, ton amour, et j'en passe... Merci.

A toi mon cher papounet,

pour tes blagues et ton humour (légendaires !! Comment fais tu ?), pour ton soutien et ton affection... Merci à toi aussi.

A Alexis,

mon petit frère que j'aime.

A Colinette,

ma sœur adorée, pour que nos fous rires, nos vacances, nos sorties magasins et tout le reste ; que cela se prolonge encore longtemps.

A Rodolphe,

le petit dernier, c'est promis, ma prochaine voiture sera une énorme Mercedes, tu m'as convaincue !

A Pierre, mon cher filleul.

A ma très nombreuse famille :

grands-mères, oncles et tantes, cousins et cousines...

Spéciale dédicace pour Agnes, Julie et Marion. Merci les filles...

REMERCIEMENTS :

Au Musée des Beaux Arts de Dijon.

Au Musée des Beaux Arts de Lyon.

Au Musée des Beaux Arts de Toulouse.

Au Musée d'Orsay de Paris, et particulièrement le service de Documentation.

A la Bibliothèque Nationale de Paris.

Aux Archives Nationales.

A Françoise Baligand du Musée de la Chartreuse de Douai.

Les Animaux dans la sculpture

d'Emmanuel

Frémiet.

Hennebois Emilie.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	17
<u>I/ QUI EST EMMANUEL FREMIET ?</u>	19
A/ BIOGRAPHIE DE FREMIET	20
1) Une enfance difficile.	20
2) Son attirance pour le dessin.	21
3) Un apprentissage sérieux et passionné.	22
4) L'atelier de Rude.	23
5) Les premiers succès du jeune artiste.	24
6) Une période difficile.	26
7) Une conduite de vie irréprochable.	27
8) Frémiet, reconnu comme étant un artiste hors du commun	31
9) Les honneurs.	32
B/ L'OEUVRE DE FREMIET :	34
1) Une œuvre extrêmement variée.	34
2) Le thème des animaux.	35
3) Le thème des hommes.	38
4) Le thème de la chevalerie.	39
C/ LE STYLE DE FREMIET :	40
1) Un style unique en son genre.	40
2) Frémiet, un réaliste accompli.	41
3) Un style émouvant.	44
D/ COMPARAISON AVEC D'AUTRES SCULPTEURS ANIMALIERS	45
1) Les prédécesseurs de Frémiet : comparaison avec Barye.	45
2) Comparaison avec les contemporains de Frémiet.	46
a. Fratin.	46
b. Rouillard.	46
c. Mène.	47
d. Caïn et Jacquemart.....	47
e. La fantaisie et l'humour chez ces sculpteurs.....	47
3) Postérité de Frémiet.	48
a. Les cours de Frémiet.	48
b. Gardet.	48
c. Valton.....	48
d. Dagonet.	48
e. Les autres.	49
CONCLUSION.	50

II/ SCENES ANIMALIERES « DRAMATIQUES ET VIOLENTES » :...51

A/ GROUPES MELANT HOMMES ET ANIMAUX :51

A1/ <i>Gorille emportant une négresse</i> :	51
1) Description.	51
2) Historique de l'œuvre :	53
a. Le refus du salon.	53
b. La critique contemporaine de l'œuvre.	54
c. Devenir tragique puis « résurrection » de l'œuvre.....	55
d. Devenir de cette seconde œuvre.	56
3) Y-a-t-il un message de l'artiste ?	58
a. L'explication de Frémiet.	58
b. Une prise de position pour l'évolutionnisme ?.....	58
c. Une négation de l'évolutionnisme ?	59
CONCLUSION.	59
A2/ <i>Orang-outang et sauvage de Bornéo</i> :	60
1) Description.	60
2) Etude symbolique de ce groupe.	62
3) Genèse de ce groupe.	63
a. La commande.	63
b. L'esquisse.	63
c. L'œuvre définitive.	64
4) <i>Orang-outang et sauvage de Bornéo</i> , support d'une nouvelle technique : la polychromie.	66
CONCLUSION.	66
A3/ <i>Ours blessé</i> :	67
1) Histoire d'un succès.	67
2) Les critiques.	68
A4/ <i>Homme de l'âge de pierre</i> :	69
1) Description.	69
2) Les éloges.	70
3) Les critiques.	71
4) Une reconstitution préhistorique.	72
A5/ <i>Capture d'un jeune éléphant</i>.....	73
A6/ <i>Dénicheur d'ours</i> :	74
1) Présentation.....	74
2) Description.....	74
3) Interprétation.....	75

B/ ANIMAUX SEULS :	76
B1/ <u>Chien blessé</u> :	76
1) Description.	76
2) Présentation.	77
3) Le succès de l'œuvre.	77
B2/ <u>Eléphant pris au piège</u> :	78
1) Description.	78
2) Histoire de l'œuvre.	79
B3/ <u>Au secours</u> :	80
1) Description.	80
2) Interprétation.	80
B4/ <u>Cheval de Montfaucon</u> :	82
1) Description de l'œuvre.	83
2) Symbolique de l'œuvre.	83
3) Raisons d'un tel choix.	84
4) Histoire de la naissance de cette œuvre.	86
a. Le modèle.	86
b. L'exécution de l'œuvre.	86
5) Une destinée mouvementée.	87
6) Histoire du Cheval de Montfaucon.	89
CONCLUSION.	91
<u>III/ ŒUVRES ANIMALIERES FANTASISTES :</u>	92
A/ ŒUVRES ISOLEES.	93
A1/ <u>Pan et oursons</u> :	93
1) Description.	93
2) Les éloges.	94
3) Les critiques.	95
A2/ <u>Un voleur</u>.	96
A3/ <u>Chaton buvant son lait</u>.	97
B/ LES ARTS DECORATIFS :	98
« L'hôtel Dervillé. »	98
B1/ <u>L'ours blanc</u>.	98

B2/ <u>Singe aux bulles de savon</u> :	99
1) Description.	99
2) Originalité du groupe.	100
B3/ <u>Ravachol et Chauchard</u> :	101
1) Description.	101
2) Histoire de Ravachol et Chauchard.	102
B4/ <u>Pelican gastronome et ses petits</u> :	103
1) Description.	103
2) Commentaire.	104
B5/ <u>Colimaçons et bêtes fantastiques</u> .	105
B6/ <u>Serpent boa offrant une pomme à un masque</u> .	106
B7/ <u>Grenouille implorant la pluie</u> .	106
« Les autres hôtels particuliers. »	108
B8/ <u>Un bœuf, un aigle, un marabout, un griffon</u> .	108
B9/ <u>Singe et papillon</u> .	108
CONCLUSION.	109
CONCLUSION GENERALE.	110
<u>Annexe 1</u> : Technique de fabrication d'un bronze.	111
<u>Annexe 2</u> : Poème de François Villon : <u>La ballade des pendus</u> .	118
<u>Annexe3</u> : Liste des œuvres d'Emmanuel Frémiet.	119
<u>Références bibliographiques</u> .	134

INTRODUCTION :

Emmanuel Frémiet est considéré par beaucoup comme l'un des plus grands artistes du XIX^e siècle. Sculpteur infatigable, il nous a laissé une quantité impressionnante d'œuvres d'art, aux sujets multiples et vairs. Mais qu'est ce que l'art au juste ? De nombreuses personnes se sont interrogées au fil du temps sur cette entité complexe.

Baudelaire avait déjà tenté d'apporter une réponse à cette question : « Qu'est ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer la magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui même. » (Baudelaire, l'art philosophique (3)).

Besnault a une vision un peu différente de celle de Baudelaire, mais qui garde tout de même cette notion de magie :

« L'art, c'est le même mot qu'artifice, nous disait-il en 1945, c'est-à-dire une chose trompeuse, il doit donner l'impression de la nature avec des moyens faux, mais il faut que cela paraisse vrai ; faites une ligne droite de travers pourvu qu'elle paraisse droite. » (3).

Mais on peut également appréhender l'art d'une façon beaucoup plus poétique, à la manière de Jacques de Biez (10) :

« Sans la rosée, les roses ne fleurissent pas. Le talent, quand il est là, peut-être qualifié de rose : mais l'art, c'est la rosée sur la rose. Le mot art, au sens étymologique, signifie vertu, dans son principe générique, le principe qui engendre, qui féconde. Chez les grecs, on qualifiait ainsi la fertilité d'un territoire arrêté. »

Voilà ce qu'est l'art, un mélange de magie, de poésie, de beauté... Concept difficile à cerner, mais tellement facile à apprécier lorsque l'on laisse parler ses émotions.

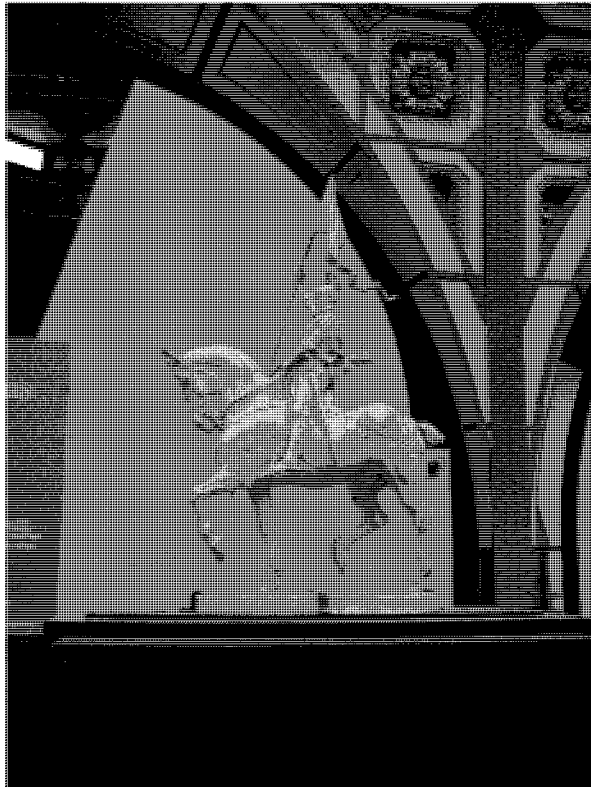
Nous allons nous intéresser à l'artiste Emmanuel Frémiet, pas toujours connu du grand public, même si nombreux sont ceux qui ont déjà admiré ses œuvres, telle que la *Jeanne d'Arc* à cheval de la place des pyramides à Paris, ou encore le *Saint Michel* défiant l'horizon du haut du Mont du même nom.

Pourquoi Frémiet me direz-vous ? Tout simplement pour rendre hommage à cet homme au talent fou. Mais aussi pour réhabiliter un de ses chefs d'œuvres déposé en 1889 à l'Ecole Vétérinaire de Toulouse : *Le Cheval de Montfaucon*. Ce magnifique percheron mené à l'abattage n'a jamais reçu toute l'estime qu'il méritait. Oublié par beaucoup d'entre nous, il n'est pas admiré à sa juste valeur. C'est d'ailleurs tout juste si les gens lui jettent un regard ! J'espère que ce travail permettra de redonner à cette œuvre d'art un peu du prestige qui lui est dû.

Voilà donc l'origine de ce travail sur Emmanuel Frémiet. Mais afin de mieux cerner ce grand artiste animalier, cette thèse aborde d'autres œuvres que *Le Cheval de Montfaucon* (il a été en effet décidé de ne s'intéresser ici qu'aux œuvres représentant des animaux).

Ainsi, après une biographie rapide de Frémiet, nous étudierons quelques œuvres représentant des scènes animalières « dramatiques et violentes », dans lesquelles les animaux sont parfois mêlés aux hommes. Enfin, nous aborderont dans une troisième partie un côté totalement différent de l'artiste en étudiant quelques œuvres plus « fantaisistes » et originales, où l'amusement et la joie sont de rigueur.

Jeanne d'Arc à cheval. Reproduction en marbre (Musée d'Orsay).



II / QUI EST EMMANUEL FREMIET .°



LE STATUAIRE FREMIET.

Elu membre de l'Institut.

Dessin de Henri Meyer - Gravure de Navellier.

Afin de découvrir la vie d'Emmanuel Frémiet, nous nous sommes basés principalement sur trois ouvrages incontournables, dont l'un fut écrit par le petit-fils de l'artiste, Philippe Fauré-Frémiet, après la mort du sculpteur (12), et les deux autres par Jacques de Biez, du vivant de l'artiste (10 et 11). Frémiet, que l'on sache, n'a apporté aucune correction à ces deux monographies. Ces écrits semblent donc dignes de foi et l'on devrait pouvoir s'y référer. Concernant la biographie écrite par Philippe Fauré-Frémiet, on peut considérer également

qu'il s'agisse d'un ouvrage sûr, basé sur des confidences de l'artiste et de sa famille proche. Ce récit aborde la vie de Frémiet par une approche plus personnelle et intime.

A/ BIOGRAPHIE DE FREMIET :

1) une enfance difficile :

Emmanuel Frémiet, est né le 6 décembre 1824, à l'hospice de la Rochefoucault (Paris), un an après le mariage de ses parents, Théophile-Auguste Frémiet et Joséphine Frochot. Issu d'une famille de Bourgogne, il est, de par son père, le petit neveu de François Rude, artiste sculpteur renommé de l'époque, de qui il tient son goût prononcé pour l'art.

Toute l'enfance d'Emmanuel Frémiet fut marquée par le Louvre, la barrière d'Enfer et le Jardin des Plantes, tout proche de chez lui, qui l'influencèrent énormément.

Le début de sa vie est marqué par la présence d'un père au caractère inconstant, qui ne fut pas toujours compréhensif avec son fils. Baignant dans une atmosphère de famille tendue, et étant souvent l'objet des conflits qui opposaient ses parents, Emmanuel Frémiet eut une enfance difficile, et en garda un souvenir meurtri.

Philippe Fauré-Frémiet, petit-fils de l'artiste, nous confie que le père d'Emmanuel Frémiet, «ne désirant que la médiocrité autour de lui » (12), voulait qu'il soit ouvrier comme lui, et qu'il gagne sa vie rapidement, lui refusant souvent de poursuivre des études tout juste entamées. Seule sa mère, que Emmanuel Frémiet chérissait, avait vu en son fils l'étoffe d'un grand artiste. Ferme et intransigeante, elle ne cessa de le soutenir, et d'exiger qu'il aille jusqu'au bout de ce qu'il avait entrepris.

Emmanuel Frémiet grandit donc entre aisance et malheur, entre espoir et trouble... Son père le dépréciait constamment, et c'est grâce à sa mère, qui croyait en lui et qui l'a encouragé à progresser, qu'il est allé au bout de son rêve.

Durant toute sa vie, Emmanuel Frémiet lui aura voué une véritable admiration.



La mère d'Emmanuel Frémiet.

2) son attirance pour le dessin :

Attiré très tôt par l'art, c'est à cette époque qu'il prend ses premiers cours de dessin, avec Sophie Rude, sa grande tante. « A huit ans, confie-t-il au journaliste du *Temps* (18), on me trouva du goût pour le dessin. Une cousine de mon père, Mme Rude, née Sophie Frémiet, s'offrit à cultiver ce goût naissant. C'est d'elle que j'ai appris à tenir un crayon. Le maître était d'ailleurs excellent : les leçons me profitèrent.»

A 10 ans, quand ses parents décident de se séparer, Emmanuel reste avec sa mère. Malheureusement, la situation financière difficile l'oblige, dès l'âge de 12 ans, à travailler pour gagner un peu d'argent. Il trouva donc une place comme peintre de stores sur les terrasses des balcons du quai Saint Michel. Chahuté par les autres employés, cette année d'apprentissage lui sembla bien longue et douloureuse.

Pendant ses temps libres, Emmanuel Frémiet, toujours passionné, s'exerçait au dessin sans relâche. Il fut d'ailleurs récompensé de ses efforts, puisque à 13 ans, il obtient le 1^{er} prix d'entrée (face à 200 candidats) à « l'Ecole Royale gratuite de mathématique et de sculpture d'ornement », appelée depuis « Ecole des Arts décoratifs ». Travaillant la journée, il ne pouvait assister qu'aux cours du soir, ce qui lui permit néanmoins de progresser.

A 16 ans, il trouve enfin un nouvel emploi, comme apprenti lithographe dans l'atelier du peintre Werner, au Muséum, où le dessin cette fois lui est d'une grande aide : il s'agit en effet de reproduire sur la pierre, des squelettes, muscles et autres organes..., d'après les planches originales: il nous confie lui-même ce que lui a apporté cette expérience :

« J'appris, sous sa direction, la lithographie. Moyennant une rétribution mensuelle de 100 sous, je travaillais 9 heures par jour à dessiner sur pierre des croquis d'ostéologie destinés au grand ouvrage que préparait alors M. de Blaville : *De l'origine des Espèces*. C'est à ce rude métier que j'ai dû de connaître à fond la structure des animaux de toute sorte, et si j'ai enlevé, en 1872, au concours après la mort de Barye {Emmanuel Frémiet se trompe de date :Barye est mort en 1875} la place de professeur de dessin vacante au Muséum, c'est encore à ce pénible travail que je la dois.»(18)

Il restera jusqu'à ses 18 ans dans cet atelier, et ces 2 années d'apprentissage s'avérèrent décisives pour son avenir, car il y apprendra les connaissances de base, précises et obligatoires, de son art, « la grammaire du sculpteur qu'est l'anatomie ». C'est de là que lui vient son goût pour la précision et l'exactitude.

3) un apprentissage sérieux et passionné :

Cet apprentissage, débuté chez Werner, se poursuivra d'ailleurs plus tard, lorsqu'il retoucha, à 19 ans, les pièces d'anatomie comparée, moulées sur nature, du musée Orfila, et même ensuite en parachevant, à la morgue, les embaumements du Dr. Suquet, en restituant aux cadavres de fraîches et radieuses couleurs. La légende veut qu'une charbonnière, dépecée par son mari et repêchée dans la Seine, serait sortie des mains d'Emmanuel Frémiet plus belle que jamais ! (37), c'est dire l'habileté du jeune artiste !

Cette excellence, il le doit à un travail acharné. Emmanuel, garçon courageux, se lève tôt le matin pour aller s'entraîner à reproduire les animaux de la ménagerie du Jardin des Plantes, aux premières lueurs du jour : « En même temps que j'étudiais sur le squelette les pièces qui composaient la charpente des bêtes, raconte-il, je m'amusais à les observer sur le vif dans leurs cages. De grand matin, avant d'entrer chez Werner, je courrais 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. » (18).

Après sa journée de travail à l'atelier Werner, il continue à se perfectionner en prenant les cours du soir de l'école de dessin.

«J'en vins bientôt à vouloir tâter de la sculpture, confie-t-il au journaliste. Werner toléra ma passion ; il ne tarda pas à s'en repentir. L'atelier s'emplit d'hôtes bruyants, incommodes. Dans l'enthousiasme du néophyte, j'y amenais à chaque instant des modèles dont les émanations étaient difficilement supportables, et dont les portraits en argile, mouillés d'arrosages incessants, transformèrent en bouge la salle silencieuse et propre où le peintre élaborait ses dessins. Je fis si bien que Werner, en bonne âme, déménagea et me laissa pétrir la terre et gâcher mon plâtre tout seul. »(18).

4) l'atelier de Rude :

Cette persévérance et ce courage vont émouvoir son grand oncle François Rude, qui trouve de la vie et de la sincérité dans son travail. Il décide de lui ouvrir son atelier personnel, où Emmanuel Frémiet viendra profiter de ses précieux conseils, tous les soirs de la semaine : « Là, Rude me faisait modeler sous ses yeux, et ses indications très simples, mais toujours pleines de sens, ses réflexions d'une vraie profondeur, me communiquaient une ardeur voisine de l'exaltation. Non content de travailler durant le jour, je revenais souvent la nuit dessiner à la lueur tremblotante d'une chandelle, et parfois, dans l'atelier tout noir, des frissons, de la tête au pied, me secouaient dans d'inexprimables angoisses. » (18)

A 18 ans, grâce à sa persévérance et aux conseils de Rude, Emmanuel Frémiet est admis parmi les ouvriers d'un bon sculpteur de l'époque, dont le nom est resté secret, habile à faire traiter « en série » de nombreux sujets. Remarqué pour son talent, Emmanuel Frémiet entra même au service personnel de ce sculpteur, et lui sculpta de nombreux animaux. Il n'a jamais voulu donner son nom, par discrétion et loyauté envers son employeur, qui signait sans remords les œuvres d'Emmanuel sans y apporter la moindre modification !

Ce travail assez décevant lui rapportait tout de même assez d'argent et beaucoup de temps libre, et fut surtout un excellent tremplin qui lui permit bientôt d'être officiellement admis en 1843 parmi les élèves de Rude, dans cet atelier où bouillonnait la révolution contre l'Ecole et l'Institut. Cet enseignement, il le qualifia de « libre, familial, reposant sur un système de raison » (10). Rude prêchait l'enseignement des yeux, l'éducation de l'esprit par le regard. Chaque jour on l'entendait répéter aux jeunes réclamant ses conseils : « N'allez donc pas à l'Ecole, car je vous le dis, je le sais, c'est un endroit de perte. Quand on ne peut pas faire autrement, il faut en passer par là, mais on ne devrait y aller qu'en se bouchant les oreilles. » (11) Il laissait à ses élèves un large champ d'activité individuelle, et ceux qui venaient chez lui demander des leçons, ne trouvaient que des conseils.

Emmanuel Frémiet était très fier d'être l'élève de ce maître, qui pourtant fut très contesté et remis en cause. Toute sa vie durant, Frémiet vantera haut les mérites de cet homme, et ses « inappréciables conseils ». Il avait d'ailleurs un vers fameux sur Rude : « Rien ne manqua à sa gloire, il manquait à la nôtre. » (19).

Les mérites d'Emmanuel Frémiet, en tant que peintre et sculpteur, furent bientôt connus des anatomistes, et sa réputation gagna même le monde des embaumeurs, par l'intermédiaire du Dr Sucquet.



Sculpture d'Emmanuel Frémiet représentant François Rude.

5) les premiers succès du jeune artiste:

A 19 ans, tout ce qu'il a souffert pendant sa jeunesse l'a formé, instruit et enrichi. Il porte en lui une foi, une force que 66 ans de labeurs n'épuiseront pas.

C'est à cet âge qu'il expose une *Gazelle* au Salon de 1843. C'est son premier envoi, qui fut reçu d'emblée, et qui lui valut de prendre place au premier rang des élèves de Rude. En voyant son nom inscrit à côté de ceux de son époque qui comptent, Emmanuel, fier et heureux, se dit qu'il est « sculpteur et rien d'autre que sculpteur ».

« J'avais déjà exposé plusieurs fois au Salon quand j'y envoyais, en 1848, deux chiens grandeur nature. L'an d'après, une *Famille de chats*, médaillée, me fut achetée par l'Etat. Il en fut de même, au Salon suivant, d'un *Chien blessé*, qui est au Luxembourg aujourd'hui. Chien et chats m'avaient été payés pour l'époque, un gros prix : 5000 francs les deux. Tant d'argent à la fois me suffoqua. Je me crus millionnaire et me livrai à des prodigalités folles. Je fis de mon atelier un boudoir : j'encombrai toutes mes fenêtres, je drapai ma porte d'entrée de rideaux princiers en soie rouge ; Trois mois après, il ne me restait plus un sou. Je me remis avec d'autant plus de fièvre au travail que c'était mon seul moyen d'existence. »(18)

En 1849, il enlève sa première récompense au Salon, une troisième médaille pour *Matador* et *Une Famille de Chats*. Ses durs labeurs sont enfin récompensés, et l'avenir semble tout tracé pour ce jeune prodige de la sculpture. Il suscite dès lors la sympathie du directeur des Beaux Arts de la 2^e République, Charles Blanc, et obtient de sa part plusieurs commandes de l'Etat, comme *Chien blessé*. M. Romieu, le successeur de Charles Blanc, lui commandera lui aussi quelques œuvres, comme en 1852, *Le Cheval de Montfaucon*. La carrière d'Emmanuel Frémiet est dès à présent lancée.

M. Jacques de Biez nous offre une belle description de son atelier du Faubourg d'Honoré :
« On entre d'emblée dans la pièce unique, véritable officine de statuaire, grand imagier tailleur de pierres. C'est un encombrement de gens et de choses, un va-et-vient actif sans fièvre, vigilant sans emphase, par usage constant d'un labeur noble. Des praticiens, tout blanc comme des statues de Commandeur, abattent de l'ouvrage autour du maître...
Autour de nous, rien que du simple ; cet atelier, où l'Institut est venu chercher M. Frémiet, est bien le contraire de ces capharnaüms éblouissants, où l'on voit certains artistes se doubler d'un marchand de curiosités. Ici, rien pour faire bailler le badaud, ni luxe, ni superflu...
L'atelier d'Emmanuel Frémiet est laboratoire, un lieu d'étude et de production constante. On y cause sans bavarder, on y rêve sans flânerie, car chaque soir écrit en relief la rêverie du matin. (11)»

C'est grâce à l'affection et au zèle de M. le comte Nieuwerkerke, son protecteur, surintendant des Beaux Arts sous l'Empire, qu'Emmanuel Frémiet connaît de 1860 à 1870 une période de prospérité, où affluent les commandes pour l'Etat. Durant la période impériale, où la protection chaleureuse de Nieuwerkerke se fit nettement sentir, l'inspiration spontanée de Frémiet fut un peu, il est vrai, étoffée par l'abondance des commandes ! !



Emmanuel Frémiet à trente ans.

6) une période difficile :

La guerre va malheureusement l'obliger à fuir Paris en octobre 1870, stoppant par la même occasion toutes ses activités. A son retour à Paris après la commune, à l'armistice, Frémiet est totalement découragé par son métier de sculpteur et songe même à se retirer en province. Son appartement du boulevard du Temple à moitié démoli, il se réfugie dans sa maison de Louveciennes. Désespéré, et sans aucune ressource, il se tourne alors vers Charles Blanc, directeur des Beaux Arts, son dernier espoir, en lui écrivant (14) :

« Je suis bien aise ayant à envoyer cette lettre au directeur des Beaux Arts, que ce soit à vous qu'elle arrive, car elle a besoin, pour atteindre son but, d'avoir un peu l'allure d'une confession qui me coûterait avec d'autres. Vous avez été le premier à m'aider dans cette lutte impuissante du sculpteur condamné comme moi, à tirer exclusivement de son art son existence et celle des siens ; j'aurais bien besoin de vous devoir aussi la dernière aide que j'en recevrai, la dernière, parce que je suis résolu, aussitôt le calme rétabli, à faire les plus violents efforts pour m'obtenir à titre de retraite de mes 25 années de sculpture, infructueuses, une place quelconque en province, et j'y parviendrai. ... Voilà dix-huit mois que je n'ai pas touché un ébauchoir. Jamais affaire n'a manqué d'une façon plus désastreuse pour moi, et si vous vouliez bien consentir à reprendre ce projet ou un autre, vous me

rendriez un énorme service, qui me permettrait de traverser le temps qui me sépare de la réussite possible de mes projets... ».

Charles Blanc, qui l'avait en affection le sauva de la misère, en lui commandant plusieurs œuvres. Emmanuel Frémiet n'eut dès lors plus de période d'inactivité, et passa le reste de sa vie à produire de nouvelles œuvres.



Emmanuel Frémiet dans son atelier, sur une maquette de *Porte-Falot*.

7) une conduite de vie irréprochable :

Autant son adolescence fut anxieuse, tourmentée, et parfois même tragique, autant sa vie d'homme et d'artiste est égale, unie, homogène dans sa lente ascension, exempte d'évènements violents. Ainsi, sa vie débutée dans la confusion, retrouva rapidement le chemin de la quiétude. Souvent il citait cette maxime : « L'ordre, c'est la première des économies ». Il ajoutait : « Celle qui dit cela, c'est ma femme, et cette phrase est l'histoire de ma vie ». (19)

Fiancé à 16 ans, marié à 30 ans, en avril 1854, il s'attache fortement à son foyer avec la même ardeur qui le liait à sa mère. Sa femme, née Marie Adélaïde Ricourt, s'est fait une collaboratrice pratique, intelligente dans l'atelier (elle l'aide physiquement au travail en période difficile, tient la comptabilité...). Cet homme, voué par nature à l'affection de ses

proches, a trouvé dans sa femme, à l'entrée de sa carrière, un dévouement des plus éclairés et des plus courageux. La manière dont il parle de M^{me} Frémiet est l'aveu ému d'une collaboration positive et idéale, celle de la bonne fée de sa vie. Elle est devenue pour lui, et de son propre aveu, une manière de collaboratrice, dont les vues et les conseils lui furent d'un précieux concours.(10)

Emmanuel Frémiet est avant tout un homme de tradition et de famille, attentif au bonheur des siens, sensible... Et Jacques de Biez se pose la question : « Qui sait si cette mâle vigueur, dont Emmanuel Frémiet emprunt chacun de ses ouvrages, n'a pas sa source dans les joies et les tranquillités d'une famille où l'on se donne les encouragements nécessaires à soutenir l'énergie, et à assurer la sérénité de l'œuvre ? »(10).



Emmanuel Frémiet et sa fille, épouse de Gabriel Fauré, célèbre musicien.

Frémiet est également un homme profondément bon, que le succès n'a pas rendu prétentieux et hautain. M. Jacques de Biez (10) nous conte en détail la manière particulière qu'il avait pour faire l'aumône aux pauvres gens :

« Cette femme est pauvre, il le voit bien. Elle a besoin de secours. Le petiot a froid, ses vêtements sont troués. L'esprit de la misère les environne et les isole. Le voilà, le statuaire, grimant lui aussi sur l'impériale du tramway. Alors cet homme bon, cet animalier qui devine les douleurs de l'âme sous le relief de l'effigie humaine, est heureux, car il vient de trouver l'occasion de faire des heureux ? Ceux-ci ne sauront rien sur le moment. C'est une surprise pour plus tard. Car M. Frémiet possède un secret pour pratiquer la charité, un secret très personnel, qui ne peut réussir qu'à lui. Il y faut une adresse à mettre en jalousie le plus adroit des voleurs à la tire. Voilà la chose. Un cahot de la voiture a dérangé le pauvre équipage de l'humble femme, de son petit et du paquet. M. Frémiet profite de la bousculade. Il glisse une pièce de cinq francs dans la poche de sa voisine. Celle-ci n'a rien vu, rien senti, rien deviné. Maintenant que le coup est réussi, M. Frémiet n'a qu'à descendre. Il n'est pas d'homme plus heureux que lui. Sa souscription ne s'est pas affichée dans les journaux, parmi des

souscripteurs empressés de donner leur nom et leur adresse. Sans doute aujourd'hui son secret est divulgué. Mais cette publicité ne saurait en diminuer ni la vertu ni la délicatesse profonde. »

Homme généreux, bon et attentif au bonheur des siens, Frémiet n'en reste pas moins un personnage que l'humour et la fantaisie caractérisent.

Jacques de Biez (10) nous dévoile cet aspect comique de la personnalité de Frémiet :

« Quand l'ennui intense d'un grand dîner forcé devient intolérable, il se distrait en racontant des histoires lugubres, comme il se pincerait pour ne pas dormir. Ce sont des récits horribles, genre Edgar Poë, un Edgar Poë d'atelier, qui commencent toujours par cette formule, comme un conte de fée : *“Je me souviens que du temps où j'étais peintre à la Morgue, chargé de raccommo-der les taches vertes des noyés...”* Ceci c'est les repré-sailles féroces. Une autre fois, ces narrations s'annoncent dans le genre chaud-froid : *“Un jour, nous étions dix-sept pour étrangler un ours, qui venait lui-même d'étrangler un chat...”* »

Il prononce ces choses-là de sa voix de silex, jaspée de mots étincelles. Alors c'est un Frémiet nouveau qu'on a devant soi, non plus l'homme des grandes œuvres, mais un Frémiet amusant, humoriste, qui se plaît à parler de la vie courante à travers ce qu'il sait des bêtes dont il a observé tous les traits qui les rapprochent de nous. Ce Frémiet surprend et étonne ses voisins de table, mais il les charme énormément ».

M. Raoul Aubry nous raconte lui la manière dont il a fait la connaissance de Frémiet, rencontre tellement peu habituelle, mais digne de cet homme imprévisible :

Souvenirs sur Frémiet : (extrait de journal), par Raoul Aubry (27) :

« Nous nous connûmes d'assez originale façon. J'avais dix-huit ans et, modeste écolier en Sorbonne, je gîtai dans une vieille maison du quai Saint-Michel, en une sorte d'atelier, découvrant le plus merveilleux panorama sur Notre Dame et la Cité. Un soir, comme la nuit allait tomber, on frappa, et je vis apparaître un grand diable d'homme, avec une face austère, barrée de lunettes doctorales, et où flambaient des yeux éclatants. Il entra sans façon, et me dit avec brusquerie : « Monsieur, vous êtes ici chez moi, ou plutôt dans le simple logis que j'occupais, sculpteur inconnu, il y a proche de cinquante années. Je passais, par aventure, sur le quai, et regardais la haute fenêtre d'où, jadis, je me plaisais à rêver devant Paris, lorsque l'irrésistible désir m'est venu de monter à mon ancien logis et d'y revivre, un instant, ma jeunesse laborieuse et non point sans mérite. J'espère que vous permettez ? ...Je suis le sculpteur Frémiet. » »

Il s'avança vers la large fenêtre et considéra l'horizon de ses premiers rêves. Et, la voix tremblante, il murmura : « Ah, ma jeunesse, ma jeunesse... ».

Caractère enjoué et humoriste, souvent pince-sans-rire, Frémiet était un homme d'exception. Il nous ne nous reste plus qu'un trait de caractère à découvrir chez cet homme hors du commun : la foi. Son petit-fils nous livre ses dernières paroles recueillies sur son lit de mort, qui prennent l'allure d'une confession.

« Sur un croyant », de Philippe Fauré-Frémiet:

«

Foix, le 11 juillet 1911,

Voilà ce que moi, son petit-fils, je dois dire de Frémiet. Nous savons que sa mère seule l'avait élevé dans le bien, et que de mauvaises tentations lui étaient venues de son père. Nous savions qu'il avait grandi avec les misérables enfants du quartier des Halles, à Paris, où tout se rencontre. Nous savions que rien n'avait pu fléchir sa droiture et sa fierté, qu'il était sorti pur de cœur et triomphant dans son art de l'enfer de sa jeunesse. Nous savions qu'il avait préparé sa première communion avec un zèle digne des premiers siècles de l'Ere, mais que son père, ne pouvant le vêtir orgueilleusement, l'avait empêché de la faire.

Pour le fond de son cœur et de sa pensée, nous savions trouver en lui un inépuisable amour, une intelligence éclatante, une science profonde de la nature et des arts, un goût ardent pour la musique et les poètes, surtout Eschyle et Shakespeare, enfin, un esprit observateur, fort et joyeux, souvent moqueur, qui le faisait passer pour « Voltarien ».

Or le 15 août 1910, dans la sixième heure après midi, je vins avec ma mère auprès de son lit. Il parla longtemps selon sa manière habituelle qui nous ravissait ; enfin, s'étant recueilli, il dit : « Je ne suis pas athée, je crois en Dieu. Je veux qu'on le sache. J'avais pensé à me confier à mon ami le prince d'A... Mais c'est à vous plutôt que je dois parler. Je crois à un être formidable, un Maître incompréhensible qui crée la Nature et règle ses lois comme il lui plaît. Or cet être, je L'ai senti, je L'ai touché, je L'ai prié toute ma vie. ... C'est dans ma quarantième année surtout, dans mes plus terribles luttes pour faire mes grandes statues, que j'ai touché cet Etre. J'étais seul, toute la journée, dans mon atelier, éperdu, tendu à me briser pour saisir et comprendre la nature que je copiais. Il était là, autour de moi. J'étais tremblant de ce contact. Je travaillais sans relâche. »

Emmanuel Frémiet qui n'avait cessé de créer pendant soixante-dix ans, qui n'aimait la vie que pour s'abreuver de Dieu, ne pouvait regarder sans horreur la vieillesse inactive. Peu après le 15 août, il perdit définitivement tout espoir de retrouver ses forces. Depuis lors jusqu'à la fin, c'est-à-dire vingt cinq jours durant, il ne cessa d'appeler la mort. (37)»

Emmanuel Frémiet, qui avait pour « 100 ans d'esquisses et de projets de sculpture » (12), prit la vie en haine lorsqu'à 86 ans il dut renoncer à travailler ; et ce fut une sorte d'après duel entre lui et la mort qui, tardant à venir et semblant hésiter, le gênait et l'humiliait. Sa dernière sortie avant sa mort le 10 septembre 1910, fut pour voir son praticien et ami Henri Gréber, et apporter des corrections à son œuvre. Le travail et la persévérance restèrent pour lui essentiel jusqu'à ses derniers instants de vie.

Frémiet nous apparaît donc comme un homme exceptionnel du point de vue humain. Mais sa vie d'artiste n'en est pas moins remarquable, tant sa droiture et sa constance furent de rigueur.



Emmanuel Frémiet en 1896.

8) Frémiet, reconnu comme étant un artiste hors du commun:

Concernant sa production artistique, nul appui souverain, mais aussi nulle disgrâce tragique ne marquèrent sa vie d'artiste : les grands malheurs lui sont épargnés.

Il ne doit pas s'exiler après la révolution de 1848, contrairement à son maître Rude, qui dut quitter la France après la chute de l'Empire, ou comme Rodin, qui a longtemps vécu et œuvré à Bruxelles. Même s'il a causé des « scandales » artistiques, des heures d'amertume et même de désespoir, il n'a pas connu comme Rude, Carpeaux et Rodin de folles levées de boucliers qui divisèrent le monde en deux clans de détracteurs acharnés et d'admirateurs enthousiastes. Il n'a connu ni les injures, ni les grandes incompréhensions accablantes...

Telle apparaît, dans ses rapports avec l'Etat, la longue carrière d'Emmanuel Frémiet, aucune faveur magnifique, aucune hostilité déclarée ne l'illustre.

Enfin, aucun voyage « révélateur » ne vient bouleverser sa vie. Élève de Rude, formé dans « l'opposition » artistique de son temps, il n'a pas concouru pour Rome, et n'a jamais visité la Ville Eternelle, mais c'est sans regret. Pourtant, il ne dédaigne pas cette ville, ni même la Grèce, qui ont beaucoup apporté aux sculpteurs, comme il le souligne dans son discours aux

lauréats du Prix de Rome, à l'Académie des Beaux Arts, en 1898, alors qu'il en était Président :

« Partez avec la conviction que l'art est une chose noble et pure, qui demande toute votre sincérité et tous vos efforts. Soyez très difficiles pour vous-mêmes et placez votre idéal très haut... Partez et revenez Français, conservez soigneusement l'originalité que chacun de vous peut avoir reçue, mais abordez avec respect la terre vénérable d'où nous est venue la relation de la beauté antique... Je me suis toujours efforcé d'être de mon pays, mais je sais qu'on ne se juge que par comparaison, et j'estime que la France devra toujours beaucoup au contact de la Grèce et de l'Italie, et ceux qui, après la chute de la civilisation antique, la relevèrent de ses ruines ».(10)

9) les honneurs :

La fin de sa vie est jonchée de médailles et d'honneurs, comme pour souligner la grandeur de cet homme et artiste : grade d'Officier de la Légion d'Honneur en 1878, Grand Officier en 1900, élection à l'Académie des Beaux Arts en 1892, et nombreuses nominations aux ordres honorifiques de pays étrangers, comme par exemple Fellow de la Société Royale de Londres, dont Frémiet est très fier :

« La chose est alors des plus flatteuses et des plus sélectes, car lorsque j'ai reçu sans avertissement l'annonce de ma nominations, nous n'étions ce jour là que deux artistes français faisant partie de l'Academy, Bonnat et moi. Ces nominations faites sans culture préalable, par le seul mérite des gens, sont vraiment précieuses, faites même à l'insu des intéressés ; il y a peu d'exemple de nomination aussi virginale. (5) »

Mais soyons lucide, quand à 80 ans il devient membre de l'Institut et Grand Officier de la Légion d'Honneur, il n'a rien du personnage officiel, aucun appui politique, aucun appui financier...

M. Etienne Bricon (37), dans la Gazette des Beaux Arts, souligne d'ailleurs le fait que Frémiet, bien que connu et apprécié, ne fut pourtant pas porté jusqu'à la gloire :

« *M. Emmanuel Frémiet, qui est un intellectuel pur, n'a jamais été un artiste à la mode de son temps. Et le fait est d'autant plus caractéristique que les occasions de l'être ont été nombreuses pour lui. Connu très jeune du public, il expose avec éclat le Gorille enlevant une négresse, écarté par le jury mais placé par Nieuwerkerke dans une salle proche où on le verra mieux et plus bruyamment ; il modèle sa suite des Soldats impériaux, si captivante pour l'époque... Chaque fois le succès lui vient, mais non la mode, qui est un succès général et acquis d'avance à tout ce qu'un homme pourra faire. Emmanuel Frémiet est très considéré de ses contemporains, mais considéré sans empressement. Les artistes attendent qu'il ait soixante-cinq ans pour lui donner leur médaille d'honneur, et en s'ouvrant à lui plus tard encore l'Institut s'honore tardivement ! »*

Par contre, Emmanuel Frémiet aura suscité autour de lui de l'admiration de la part de ses amis et collègues qui le connaissent bien:

M. Raoul Verlet (19) le décrit ainsi :

« Derrière les lunettes, sans cesse en éveil, pétillants d'ironie et de malice, les yeux donnaient toute la vie à son masque blême armé de sourcils et de moustaches hérissées. Chacun de nous, à son apparition, disait avec respect : « Voilà Frémiet ».

Septique, il souriait, mais son aspect froid et distant cachait l'homme le plus sensible, le plus cordial et le plus simplement aimable. On recherchait d'autant plus son affection et son estime qu'il savait d'un geste écarter les inutiles et les fâcheux.

Très mordant, très spirituel, entier dans ses convictions, mais toujours franc, droit et probe, il fut dur pour lui-même et il eut le droit et le devoir de l'être pour les autres.

Bien qu'il fit parade de scepticisme, nous lui avons connu des délicatesses touchantes. Certains se dérobent pour faire le mal, lui se cachait pour faire le bien. Il savait deviner et secourir la misère. Nul plus que lui n'était habile à glisser une pièce blanche dans la poche d'un malheureux. Son intelligence égalait sa bonté. ...

Sa vie fut une merveille d'unité, un exemple rare de travail régulier. Sans défaillance, chaque jour, il accomplit la tâche qu'il s'était fixée, car sa volonté implacable guidait toute son ardeur vers un seul but : l'effort. »

Le 6 décembre 1904, l'Assemblée des professeurs du Musée d'Histoire Naturelle loue également le mérite d'Emmanuel Frémiet :

« Vous ne comptez parmi nous que des admirateurs et des amis ; votre bienveillante collaboration a ajouté un lustre nouveau à notre maison et nous sommes heureux de vous en témoigner notre profonde gratitude.

Votre anniversaire {84^e anniversaire} est pour le Muséum une fête de famille et nous regrettons que votre absence ne nous permette pas de célébrer cette fête avec tout l'éclat que méritent votre magnifique talent et votre grand savoir...

Peut-être auriez-vous été effrayé par une manifestation publique en votre honneur, car votre modestie, nous le savons de longue date, est égale à votre valeur.

Votre vie, toute de travail, est un exemple inoubliable, et nous sommes fier de voir votre nom inscrit au livre d'or de notre établissement parmi les plus grands noms artistiques et scientifiques de la France». (37)

C'est sur ces propos élogieux que nous concluons cette partie sur la vie de cet artiste lors du commun. Faisons maintenant un bilan de son œuvre.

B / L'ŒUVRE DE FREMIET:



Emmanuel Frémiet en habit d'académicien.

1) une œuvre extrêmement variée :

M. Raoul Verlet, dans son discours sur Frémiet, tente de cerner l'œuvre de cet artiste infatigable:

« Son œuvre ? Elle est immense, précise, variée à l'infini. C'est un monde qu'il a créé, un monde de pitié, de force, d'ironie aussi, qui comprend la chanson de toutes les créatures humaines, le poème de l'animal depuis l'éléphant jusqu'au rat, celui de la race humaine depuis *l'Homme de l'âge de pierre*, jusqu'à l'adorable et poétique *Jeanne d'Arc*.

Le seul moteur qui lui permit de concevoir et de réaliser fut une intelligence prodigieusement nette. L'idée chez lui domina toujours le sentiment et le maîtrise. Jamais il ne s'égara dans les sentiers fleuris, il connut la route la plus droite et ne se laissa pas emporter par l'amusement de la forme ou les débordements de la sensibilité.(19)»

« Emmanuel Frémiet est un des plus nobles artistes de son temps, dont l'œuvre est considérable et grandiose, parfois hardie, toujours courageuse, nous confie Jacques de Biez

(10). Emmanuel Frémiet a vu de ses groupes détruits par le fanatisme, d'autres niés, dans la mesure où l'injustice est le lot de chacun, d'autres acclamées par des élites. Jamais il n'a cédé, ni reculé, ni désespéré. Le sang froid est le signe caractéristique de cette volonté. La poésie de son art, l'intelligence de son art font appel au sang froid. Ses œuvres émanent d'une volonté ferme. Elles veulent être comprises de la raison pour plaire. C'est de l'art calme et puissant, magnifique et fort, tout de rayonnement intellectuel, tout pour l'esprit et rien pour les sens. »

Comment aborder une œuvre si touffue et fournie ? Frémiet est un des rares artistes à avoir eu une production si importante et hétéroclite.

« Étant donné qu'il y a assurément en cette laborieuse vie une unité, une homogénéité, quel est le fil conducteur qui nous guidera vers cette unité, malaisée à apercevoir, si l'on songe à tant de modèles humains et animaux représentés, d'êtres de toutes races, de toutes conditions depuis la brute des cavernes et le sauvage de Bornéo, jusqu'au prototype le plus pur de la chevalerie médiévale et de la sainteté ? Quel est ici le secret, le véritable sens de la ligne Frémiet ? Un homme de cette classe, chez lequel s'allient les facultés bien équilibrées de la raison et de la sensibilité ne pouvait pas s'abandonner aux hasards plus ou moins heureux de l'instinct, de l'inspiration. Il a dû chercher son chemin : tâchons de retrouver l'itinéraire. » Voilà les questions que se pose le journaliste de la Société des Artistes français, dans le discours élaboré pour le journal « Nos gloires », sur Emmanuel Frémiet (37).

Etienne Bricon, pour la gazette des Beaux Arts 1898, volume XX (p 17 à 31) donne quelques éléments de réponse à la question: quel serait donc ce fil conducteur qui a guidé Frémiet à travers cette formidable variété d'œuvres (37)?

« C'est le goût de l'analyse qui a déterminé en Emmanuel Frémiet le goût de la diversité des sujets : l'analyse qui est curieuse de détails est curieuse de nouveautés. Il y était porté aussi par cette conviction qu'un artiste, avec les moyens de son art, doit pouvoir représenter tout ce qui est conforme à cet art. Et il s'est attaché aux époques les plus variées, appliquant à la recherche des êtres qui les ont vécues ses procédés d'analyse, singulièrement assurés par la justesse de sa vision. Car la justesse de la vision reste la qualité dominante de ce maître. Il regarde les êtres et il les voit dans la précision de leurs traits et dans l'exactitude de leur forme, ne poursuivant pas leur physionomie propre sur le seul visage, mais dans tout leur corps, de tout ce qui de chacun d'eux fait un individu. »

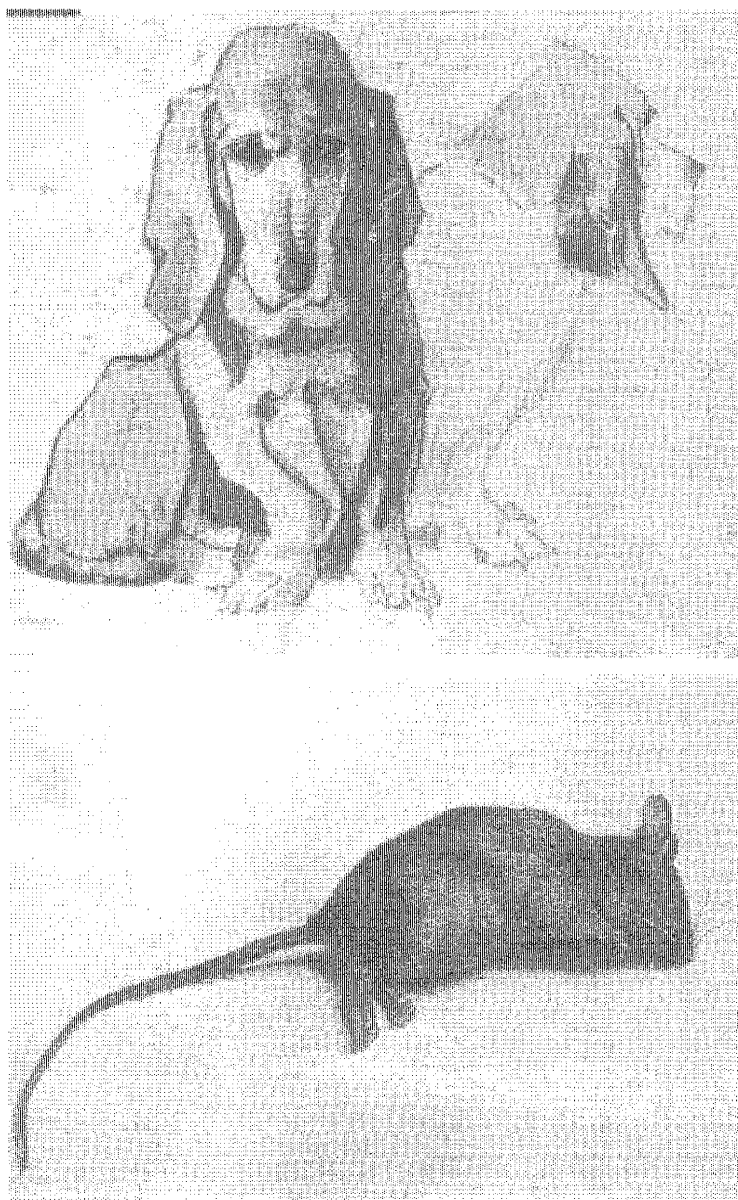
Si l'on veut, en quelques mots, fournir les thèmes d'Emmanuel Frémiet et les trois stades de leur ligne ascendante, l'animal est la base, puis vient l'humain, enfin le surhumain et le divin, la chevalerie et la sainteté étant représentés par les deux *Saint Michel*, et les deux *Saint Georges* et le *Crédo*. » (37)

2) le thème des animaux :

Emmanuel Frémiet a donc très nettement commencé sa carrière comme sculpteur animalier, et de 1843 à la fin des années 1860, il est considéré uniquement comme animalier, genre placé au bas de la hiérarchie.

« Je n'ai pas fait, somme toute, dit-il, d'études spéciales comme animalier, je suis professeur de dessin au Jardin des Plantes, voilà tout. Rude, mon maître m'enseigna la sculpture,

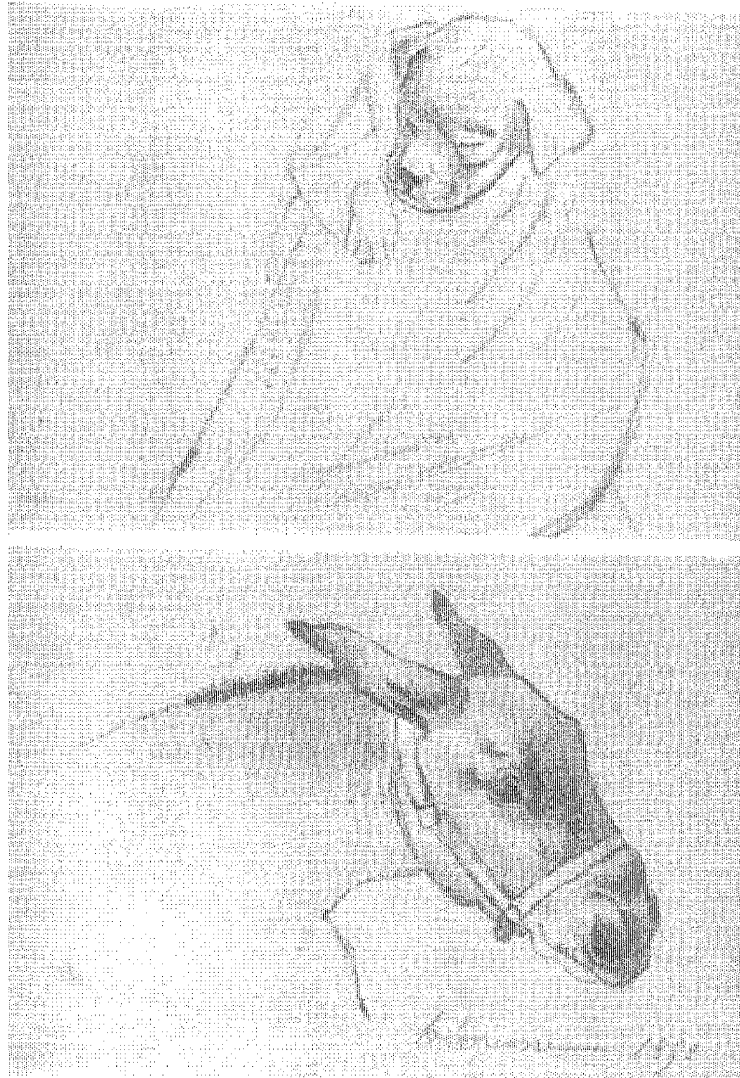
j'adaptai seulement mon art à ce qui me plut, aux hasards de ma fantaisie, sans m'inquiéter des vaines classifications. » (10)



ETUDES.

Son étude de l'animal est remarquablement riche et profonde. Son petit-fils souligne le fait que « nous ne trouverons jamais dans son œuvre un beau cheval qui soit tout bêtement un cheval beau. Si Emmanuel Frémiet s'est donné la peine d'aller à Tarbes au haras impérial pour étudier un admirable pur-sang, s'il a éprouvé une jouissance à en reproduire les lignes parce qu'elles étaient belles, il ne l'en a pas moins adapté à un rôle, et il en a fait le cheval de l'Empereur. Et l'on a pu remarquer qu'aucune de ses figures équestres ne présentait un cheval indifférent ; que chez toutes, depuis Jeanne d'Arc jusqu'au char de Minerve, l'animal est en parfait accord avec l'homme, l'action qu'il exécute ou l'idée qu'il représente. » (d'après : La philosophie d'un artiste : Emmanuel Frémiet ; écrit par son petit-fils. 37).

Emmanuel Frémiet est donc l'un des premiers à considérer que le modèle n'est beau que s'il convient parfaitement au sujet et au thème de la statue (ex. : Bolivar sur un fin pur-sang anglais, Jeanne d'Arc sur un puissant destrier). Ses modèles sont parfois des chevaux de vitesse, comme ce pur-sang arabe du haras de Tarbes donnés à Napoléon III par Abd-el-Kader ; mais il va plutôt chercher de beaux sujets de fiacre ou d'omnibus, qu'il se plait à héberger dans son atelier de Bougival pour les mieux détailler et en faire ces magnifiques destriers et ces grands trotteurs qu'il affectionne. (9)



Jeune chien malade (croquis).
Hémione (1850).

Selon Etienne Bricon (37), « Emmanuel Frémiet poursuit l'idée réalisée et sa préoccupation des choses réelles est constante : animalier, il est attiré par l'animal tel qu'il est, tel qu'il se montre à lui, par l'animal particulier qu'il observe dans ses manifestations déterminées, par l'animal domestique surtout dont il note avec précision l'état qu'il exprimera, sans vouloir jamais tirer une idée générale ; de même dans ses représentations de l'homme : il est absorbé par le continuel souci de la réalité. » L'animal en tant qu'être unique.

Il se plaît à nous montrer l'animal sous toutes les formes de sa vie. Il nous révèle ainsi la cruauté des bêtes, comme dans ses groupes tragiques associant des animaux féroces aux hommes, tels que *Gorille enlevant une femme* ou *Orang-outang et sauvage de Bornéo*, ou encore des animaux seuls comme *Chatte dévorant ses petits*. Mais Frémiet ne s'arrête pas à cette vision violente de la vie des animaux, et un grand nombre de ses œuvres sont dédiées à la description paisible et amusante de ces petits êtres. Frémiet est dans ces cas souvent comparé à La Fontaine, tant ses groupes semblent raconter une histoire. Il est le seul animalier de son époque à nous conter ainsi la vie des animaux que nous connaissons bien, car la plupart des animaux de Frémiet nous sont familiers et connus. C'est ce qui fait l'originalité de ce sculpteur hors du commun.

Pourtant, il n'entend pas restreindre son œuvre à décrire la vie des bêtes :

« Vous donnez à entendre, répondait-il à un critique, que je n'ai fait que des chats et autres animaux. Permettez-moi, pour vous éclairer, de vous envoyer la liste de ce que j'ai produit en dehors de la spécialité dans laquelle vous paraissez vouloir me renfermer ».(16).

Emmanuel Frémiet fut certes un animalier formidable, mais il ne fut pas que cela, et il n'aimait pas voir assigner à son talent une limite qu'il dépassait le plus souvent. Ceux qui prétendaient que son art se bornait à décrire la légende du monde animal se virent vite remettre à l'ordre. Frémiet prenait mal la plaisanterie, et pour se garer de ces offenses, il la qualifia comme il convenait à un artiste de son envergure : « En me reléguant parmi les animaux, dit-il, mes adversaires se sont mis au-dessous des bêtes. » (11).

3) le thème des hommes :

A côté de ses animaux, il a sculpté les hommes sous tous leurs visages, en passant de la brute primitive (*Homme de l'âge de pierre*), à l'homme de guerre, pour finir par l'homme exalté.

Dès 1850, il aborde également une reconstitution préhistorique et historique, en sculptant entre autres, son « *Chef Gaulois* » en 1863, son « *Napoléon Ier* » en 1868, et même pour l'Empereur, des figurines de l'armée française, malheureusement en grande partie détruites par l'incendie des Tuileries :

« Sa Majesté eut l'idée de me faire faire toute l'armée française, avec ce perfectionnement que les statuettes seraient complétées par de la peinture. Cette collection comptait 72 costumes de soldats et une pièce d'artillerie attelée à quatre chevaux ».(12).

Au sujet de ces figurines, Edmond de Goncourt cite dans son *Journal* l'anecdote suivante (14) : « On sait que l'Empereur avait fait faire, par Frémiet, une série de petites figurines, coloriées et habillées de poudre de drap, représentant tous les corps de l'armée. On permettait au prince royal de les voir sans y toucher, et l'enfant avait un désir fou de les tenir entre ses mains. Un jour que la clef avait été laissée sur l'armoire, le prince les retira toutes, et les posant sur le plancher, se mit à jouer avec les petits soldats, couché à plat ventre par terre.

En ce moment la porte s'ouvre, un gros homme entre, et butant, tombe en plein sur l'armée française, qu'il écrase et démolit presque entièrement. Les soldats à peu près rafistolés et

remis dans l'armoire, l'Empereur est averti par un domestique, le lendemain. Il fait venir Loulou, qui seul pouvait être le coupable. L'enfant avoue. « Mais, lui dit l'Empereur, tu l'as donc fait exprès, car il est impossible qu'il y en ait autant de brisés... Voyons, dis moi comment c'est arrivé ? » Silence de l'enfant. On le prive des honneurs militaires. Persistance de l'enfant dans son mutisme. L'Empereur s'en ouvre à la princesse Mathilde, s'étonnant de cet entêtement. L'enfant, pris à part, confie à la princesse que c'est le général Leboeuf, mais il lui fait promettre qu'elle ne le dira pas à son père. » (34).

4) le thème de la chevalerie :

Frémiet représenta de nombreux « chevaliers » et homme de guerre, comme Louis d'Orléans, Etienne le Grand... Mais dans son étude approfondie de la Chevalerie, Emmanuel Frémiet ne cèdera jamais au goût du clinquant (ses monstres sont anatomiquement accessibles : le dragon de Saint Georges est représenté avec un corps de lapin...).

L'art d'Emmanuel Frémiet est très viril, et il ne sait jamais plu à traduire la volupté du féminin. Il n'évoque la femme que par exception, en vouant une véritable passion pour Jeanne d'Arc, représentante de l'honneur de la chevalerie française, et qu'il sculpta en 1874.

Philippe Faure-Frémiet (37) explique cette quasi-absence de la femme dans l'œuvre de son grand père, excepté l'exceptionnelle Jeanne d'Arc, par les sentiments qu'il éprouvait pour ce sexe féminin :

« Emmanuel Frémiet a pu nous montrer la femelle de l'homme, c'est d'ailleurs elle que le gorille emporte dans son geste sauvage. Mais la « Femme », l'éternel féminin chanté par les poètes, est absente de son œuvre. Et je crois qu'au fond de lui-même, il méprisait cet éternel féminin. Ses conversations étaient frappantes à ce sujet. Son esprit d'observation, et son clair jugement savaient critiquer avec infiniment d'esprit cette beauté féminine dans laquelle il ne découvrait que mollesse et infériorité. Quelle distance entre ce mépris pour la femelle et sa pieuse admiration pour la femme active dans ses fonctions propres, pour la femme épouse et mère ». (37 d'après : La philosophie d'un artiste : Emmanuel Frémiet ; écrit par son petit-fils.).

CONCLUSION :

Jacques de Biez résume ainsi la collection des œuvres d'Emmanuel Frémiet :

« La pensée d'Emmanuel Frémiet va du petit oiseau, son bec dans une jatte de lait, à l'homme dégagé et presque surnaturel du chevalier Crédo. Il est à remarquer, que ce phénomène d'étendue de l'esprit, de l'envergure, de l'attention et de l'observation, est le signe caractéristique de l'œuvre de Frémiet, et ne s'observe que chez ce maître. On ne voit que lui, dans cette époque de surproduction artistique, s'arrêter en même temps devant la bête aimée de La Fontaine, et saisir toute l'ampleur de la mission de Jeanne d'Arc. »(11)

C/ LE STYLE DE FRÉMIET:

« Les œuvres de Frémiet pourront servir de point d'ancrage à une idéologie, jamais de support à une rêverie, car la toute puissante méthode a inscrit au cœur même des procédés de création une résistance farouche à l'imaginaire. Ces sculptures sont le fruit d'une écriture précise et systématique. Elles n'expriment rien, mais sont là pour montrer et démontrer. Elles ne veulent pas signifier, mais évoquer, reconstituer, et invitent toujours à réfléchir (37) ». Cette phrase d'introduction nous amène à parler du style de Frémiet, original et intéressant.

1) un style unique en son genre :

Il est peu d'artistes qui, débutant, ne se soient inspirés d'une école ou d'un maître. Pourtant, les animaux d'Emmanuel Frémiet ne rappellent en rien ceux de Barye, le maître dans le genre, et même jeune, il n'emprunte guère à Rude (même si la technique est celle que Rude lui a enseignée rue d'Enfer). Il ne subit pas la hantise des sujets traités par Rude. Emmanuel Frémiet est un homme à part, qui ne plagie pas ses condisciples : « Premier artiste animalier à s'affranchir de Barye et de son réalisme épique, contemporain des travaux de Darwin, il sait concilier un esprit d'observation naturaliste et un sens du pittoresque qui n'exclue pas la fantaisie. » (3)

Frémiet a un style qui lui est vraiment personnel. Il semble que dès sa prime jeunesse, il ait voulu suivre la maxime fameuse de Michel-Ange : « Celui qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant ». (27).

Emmanuel Frémiet déteste autant les traditions que les partis pris d'avant garde en art. On est tenté de dire, à l'instar de Catherine Chevillot (5) qu'il n'a pas de maître (malgré son attachement à Rude). C'est en vain qu'on cherche à le rattacher aux sculpteurs réalistes du XVIIIe siècle ou aux imagiers du Moyen Age. Emmanuel Frémiet ne procède d'aucune école et ne fait pas école. Il est à part, et c'est ce qui fait sa grande particularité.

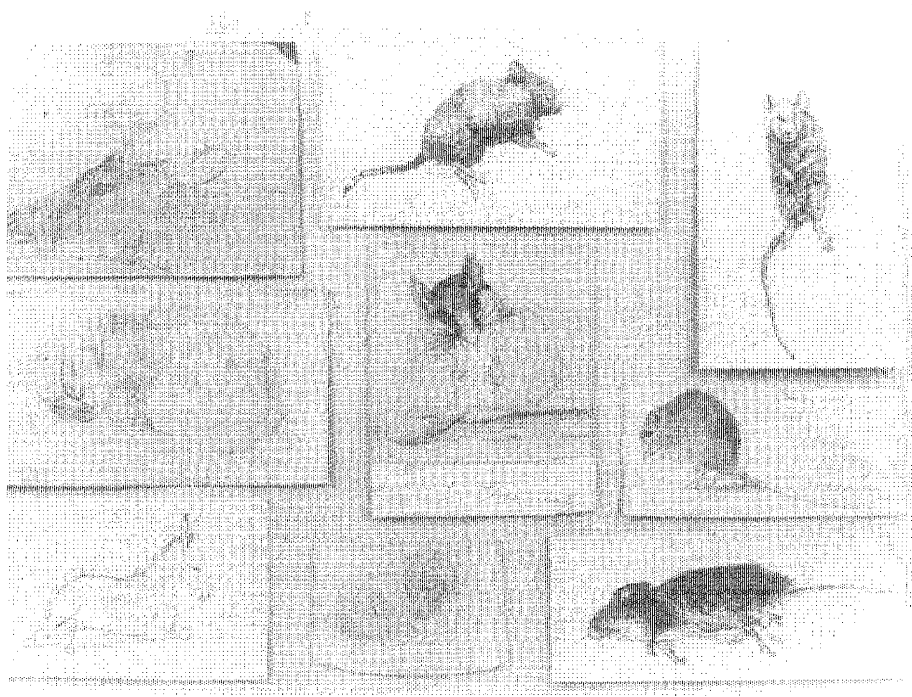
Dans ce sens, on peut dire que ce « bizarre » sculpteur qui n'imité personne et qu'on imite peu, qui semble sans maître et sans élève, a totalement déblayé la voie devant son art et jeté bas les dernières barrières des plus tolérables conventions.

Il déclarait : « Je me suis toujours efforcé d'être de mon pays », et c'est vrai ! « Parmi tous nos sculpteurs, il est peut-être le plus absolument Français, d'autant mieux qu'il n'a subi l'influence d'aucune école, qu'il n'a rien voulu prendre même à l'art grec, qu'il ne sait jamais inspiré de l'Antiquité. », déclare Jacques de Biez (11).

Il a choisi ses modèles autour de lui et, des bêtes familières, il s'est élevé jusqu'au héros les plus purs de sa race. Barye et Rude, si libres pourtant, n'ont pas su se défaire tout à fait de la conventionnelle beauté des têtes antiques. Emmanuel Frémiet, tout en demeurant classique par son sens rigoureux de la mesure, est peut-être le premier qui ait totalement rompu avec toutes les formes prévues d'avance, antérieurement au choix du modèle ; il est peut-être le

premier qui, sans céder à la moindre débauche romantique, ait tenu pour indifférent l'enseignement académique des Beaux Arts.

2) Frémiet, un réaliste accompli :



Dessins inédits de Frémiet.

Rude affirmait « qu'une tête de cheval de fiacre est plus belle dans sa vérité que la plus belle tête de cheval sculptée par Phidias » (10). Cela pose tout le problème du naturalisme et de la vérité dans l'art. Rude voyait dans la convention une insulte à la nature, et comme un sacrilège, chez l'homme voulant corriger l'œuvre de Dieu. Il ne s'interdit pas de créer mais toujours dans « le sens de la vérité ». Nul doute n'est possible que la pensée d'Emmanuel Frémiet s'inspire, comme Rude, d'une piété profonde à l'égard de la nature.

Emmanuel Frémiet ne dédaigne cependant pas l'art antique, et le met même à part. Il considère qu'il n'y a pas d'époque parfaite dans l'histoire de l'Art, ni de modèle parfait. Chaque fois que l'homme cède à la convention, ou bien au désir de flatter, chaque fois qu'il copie l'œuvre de ses prédécesseurs et non la Nature, œuvre de Dieu, il tombe dans la médiocrité. La sincérité seule permet de s'élever.

Ainsi, on peut dire qu'en s'attachant à la nature et en s'écartant délibérément et sincèrement de tout modèle emprunté à l'Antiquité, Emmanuel Frémiet n'est pas romantique.

Son appel à la souveraine Nature n'est que l'appel éternel à la vérité. La Nature était son idéal, la vérité son unique préoccupation. « Confiant dans l'infinie perfection de la Nature,

écrit-il, et passionné par son inépuisable richesse, Rude en avait fait l'idéal de son art et de son engagement ». Par cette phrase, Emmanuel Frémiet s'est fait modestement disciple de son maître. (37 d'après : La philosophie d'un artiste : Emmanuel Frémiet ; écrit par son petit-fils.).

Mais voilà qui pose la question du réalisme en art et, au-delà, du naturalisme tout entier. Le naturalisme, selon Philippe Faure-Frémiet, est une façon de voir et de penser issue, parallèlement du romantisme, et qui le prolonge. Le tour d'esprit d'Emmanuel Frémiet, en dépit des apparences, l'éloigne de l'un comme l'autre. Le naturalisme, et l'usage qu'en a fait le XIX^e siècle, désigne une philosophie et même une mystique philosophie de la nature qui peut aller jusqu'à une profonde divination du monde occulte, mais, plus généralement mystique de la matière et mystique de la chair, mystique enfin d'une humanité originelle innocente. (12)

Cette naïve transposition sur le plan physique d'une des plus hautes conceptions symboliques de l'esprit humain a grisé tout le XIX^{ème} siècle.

Cependant, pas plus qu'il ne partage les sentiments du Romantisme, Emmanuel Frémiet ne partage les sentiments du Naturalisme. Ni classique, ni romantique, l'œuvre considérable qu'il nous a laissée atteste de son attachement au respect des justes proportions et de sa recherche constante de l'expression vraie et naturelle. »(3)

Emmanuel Frémiet revendique dans son style l'aspect scientifique. Son exactitude et sa précision lui valurent le reproche de la froideur et même de l'absence de style, tant la volonté d'illusionnisme est poussée. Il s'est ainsi frayé une voie différente du classicisme, comme du romantisme, mais aussi du néo-baroque de Carpeaux : un art didactique et inexpressif, animé de la double passion de l'histoire et de la science. « Peindre d'après nature sera toujours la grande et saine façon de faire des arts ». (11)

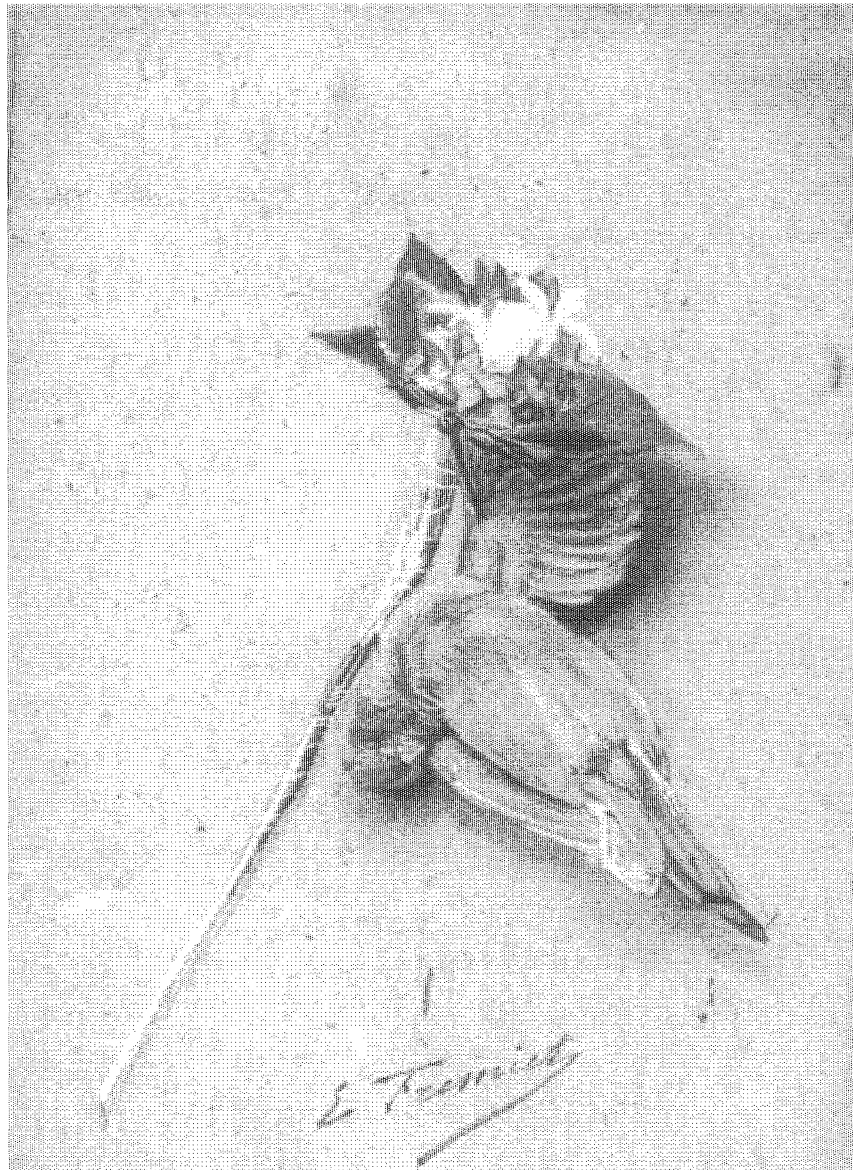
Comme Barye, il enseigna et pratiqua « l'académisme », éthique formelle dont le principal souci fut la reproduction la plus exacte de la réalité. Il rechercha la juste proportion des formes, l'expression naturelle, mais resta indifférent à l'encadrement de l'œuvre par son environnement (4).

Le souci du détail caractéristique, la précision minutieuse et attentive de son faire dénote chez ce maître, d'après Jacques de Biez (10), une admirable entente de l'observation. Son art en apparaît vif et ingénieux, plus que réel, très vrai. C'est dans ce sens que Frémiet est Réaliste.

Sans doute est-il donc réaliste. On peut penser que Frémiet, dans son réalisme, a trop aimé le détail. Il semble attester, comme le respect des proportions exactes, la sincérité de l'artiste. C'est d'ailleurs le respect des proportions exactes qui l'a précipité dans un singulier drame de conscience à propos de sa Jeanne d'Arc équestre, représentant une jeune fille frêle juchée sur un cheval de bataille énorme.

Ce style réaliste et précis de Frémiet peut expliquer la diversité des sujets traités par l'artiste. Le soi disant problème d'identité d'Emmanuel Frémiet, basé sur le fait que cet homme unique ait pu dresser à la fois la calme et robuste Jeanne d'Arc et montrer un orang-outang de Bornéo parachevant l'étranglement d'un sauvage, est expliqué par Catherine Chevillot (5) comme ce souci constant du réalisme.

« Plutôt que de parler de dédoublement de la personnalité, il vaut mieux chercher à comprendre ce qui fait l'unité et l'originalité d'une création. La réponse est à trouver autour du concept de réalisme dans les années 1850-1860. Un réalisme qui ne serait ni social ni sentimental ni humanitaire, mais analytique, dont les méthodes seraient celles de sciences nouvelles comme l'archéologie et la paléontologie, où le sculpteur aurait à charge de traduire en trois dimensions les espèces comme d'autres, M. Cuvier bien sûr, les classait. » Emmanuel Frémiet s'apparente donc bien au mouvement des réalistes.



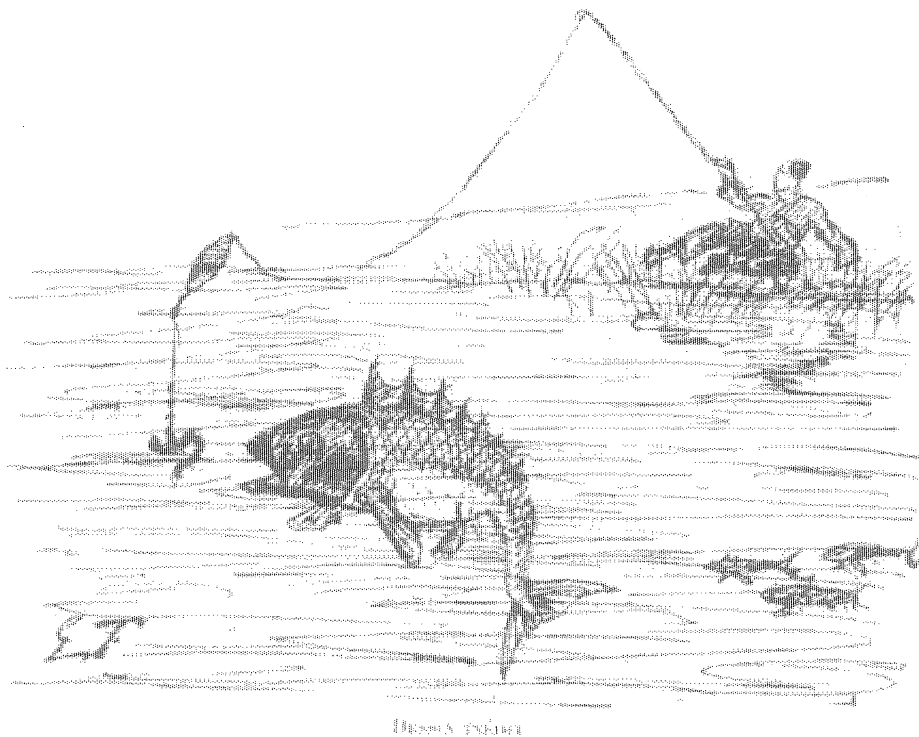
Oiseau mort et fleurs.
Gouache et crayon noir sur carton.

3) un style émouvant :

Il n'est pas une œuvre de Frémiet qui ne cherche à exprimer une émotion et qui ne trahisse celle de l'artiste. Il énonçait cette règle primordiale qu'il disait tenir de Rude : « l'artiste doit être ému 10 fois plus qu'il ne peut compter émouvoir ». Il est banalement admis que le propre de l'art soit d'exprimer une émotion et de la fixer en sorte que d'autres puissent l'éprouver à leur tour, c'est pourquoi, dit Frémiet, Rude conseillait à ses élèves « de ne jamais persister sur un travail douteux car, ajoutait-il, il faut que vous éprouviez vous-même, encore plus forte, l'émotion que vous voulez communiquer ».(37, d'après : La philosophie d'un artiste : Emmanuel Frémiet ; écrit par son petit-fils.).

En conclusion, nous pouvons lire le communiqué d'Hervé Grandsart (37), qui résume bien le style d'Emmanuel Frémiet :

« Le célèbre statuaire Emmanuel Frémiet qui vient de mourir avait la réputation très justifiée, non seulement d'un grand artiste, mais du plus spirituel des sculpteurs. Ce qu'on aime en lui, c'est surtout l'aisance et l'amabilité de la vie qui se révèle dans le mouvement de ses personnages, qu'il s'agisse de figures humaines ou d'animaux. Il a su éluder la raideur de la nature et lui donner une souplesse qui est toute proche de celle de la nature. Il a toujours évité à ses sujets les grands gestes déclamatoires et la noblesse conventionnelle, préférant leur donner la vérité de l'attitude et la beauté qui vient de la seule simplicité. C'est à cette méthode qu'il a dû les succès dont fut semée sa longue et belle carrière, et la place considérable qu'il occupera désormais dans l'Histoire de l'Art ».



Dessin inédit de Frémiet.

D/ COMPARAISON AVEC LES AUTRES SCULPTEURS ANIMALIERS :

1) les prédécesseurs de Frémiet : comparaison avec Barye :

Il est difficile de suivre les premiers succès de l'animalier Emmanuel Frémiet sans toujours rencontrer non loin de là le nom de Barye, le maître des maîtres à l'époque où Emmanuel Frémiet tout jeune envoyait ses bêtes intelligentes aux expositions annuelles de l'administration des Beaux Arts (11).

Barye (1795-1875) est considéré, par de nombreux spécialistes, comme le plus grand animalier romantique de tous les temps.

« Barye était le seul jusque-là, me dit Frémiet, qui eût réussi à interpréter fidèlement, dans la noblesse de leurs poses ou la furie de leurs mouvements, les espèces animales ; mais il avait été attiré surtout par les fauves. Mon ambition, à moi débutant, fut autrement plus modeste, et je m'attachais de préférence à reproduire les animaux familiers, ceux qui vivent quasi de notre vie. Mes premiers morceaux, presque tous, représentèrent des chiens et des chats, et les représentèrent dans des formats de presse-papier. (18)»

Le style de Barye, exemplaire, est bien différent de celui de Frémiet.

Pour Frédéric Bernard, « Barye a su conférer à la plupart de ses sculptures, animaux ou personnages, quelles que soient leurs dimensions, une puissance extraordinaire liée à la représentation de la vie à l'état brut. » « C'est lui le premier qui a forcé la dureté résistante des métaux à rendre l'élasticité bondissante de ces animaux »(3).

Selon Gérard Chandon, « le style d'Emmanuel Frémiet différa de celui de son prédécesseur Barye. Il chercha à exprimer la sensibilité des animaux observés. Cette sensibilité observée apparut universelle, immuable et exacte en tout temps, comme si justement Emmanuel Frémiet avait voulu arrêter le temps.(4)»

Les plus grand sujets d'Emmanuel Frémiet opposèrent l'homme à la Bête, dans un acte définitif, à la différence de Barye, qui opposa les bêtes entre elles, dans une lutte indécise. Ces actes définitifs accentuèrent cette volonté d'arrêter le temps (4).

Pour Jacques de Biez, « il y a dans les animaux de Barye quelque chose de constamment héroïque, qui ressemble à du surnaturel (11). Il impose ses fauves à notre admiration par leurs aspects terrifiants, qui les éloignent de nous. Ils sont naturels mais constamment sauvages, féroces. Ces animaux se battent entre eux, comme des individus à part dans la création, sans relation possible avec l'homme. Le seul point de contact, c'est la mort. Ils représentent la force indomptée et indomptable. C'est toute l'âme féroce du désert qui prend relief à nos yeux. En 1831, il expose *Tigre dévorant un crocodile*. M. Lenormant en dira : « la vérité de ce groupe est telle qu'on se sent poursuivi, après l'avoir vu, par une odeur de ménagerie ». Barye traduit donc le plus souvent l'animalité sauvage. Les colères de ces animaux sont des colères de muscles. »

« A contrario, on devine chez Emmanuel Frémiet 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 grande, dont l'ordinaire existence s'écoule à côté de la nôtre. Il s'intéresse à tous les animaux, en passant du colimaçon au chat malicieux, au cheval jusqu'au gorille. L'art de Frémiet prend plaisir à nous montrer la vie de l'animal comme liée à l'existence de l'homme. Ses animaux ne sont jamais étrangers ou indifférents. S'ils nous sont ennemis, au moins leurs mœurs sont mêlées aux nôtres. S'ils ne sont pas de la famille, nous les avons vus dans la maison. Il raconte en observateur et en savant, la vie des bêtes par ce qui les lie à nous. C'est un philosophe en même temps qu'un artiste. Il ne dit pas, mais il fait voir. A nous de comprendre (10). »

A travers ses études d'animaux immobiles, debout, tête droite, comme *Mouton*, Frémiet s'est d'emblée affranchi du double caractère noble et lointain des grands fauves de Barye : il présente des animaux familiers, et ses formes sont plus palpitantes que déchaînées, mais ces compositions ne sont ni mièvres, ni anecdotiques. Quelle distance entre *Lion écrasant un serpent* de Barye et *Griffon à la tortue*, pourtant construit sur le même principe (3).

Raoul Verlet (19) s'est plu lui aussi à comparer les deux maîtres: « Barye est le sculpteur des fauves terribles, des carnassiers aux silhouettes colossales. Emmanuel Frémiet est le poète des humbles bêtes inoffensives et gracieuses. Moins génial que Barye, moins puissant, moins tragique, il est plus tendre, plus intime, plus appliqué que son confrère. Les animaux de Barye combattent, furieusement, les uns contre les autres, altérés de sang et de courage ; ceux de Frémiet se régaler d'une tasse de lait ou d'un os rongé dans un coin. Le premier est un Shakespeare qui a célébré les drames poignants et sanglants des solitudes. Le second est un conteur, plein d'esprit de recherches et de trouvailles osées, qui nous offre un bout de réalisme délicieux. On peut dire qu'il est le La Fontaine de la sculpture. Il aime les animaux d'un amour attendri. Tous ces petits êtres souples et gracieux sont ses amis ; il les caresse encore en les sculptant. Qui mieux que lui a su rendre la gracilité d'un chat, la finesse d'une souris, la malice d'un singe ou la pitoyable angoisse de tout cela ! »

2) comparaison avec les contemporains de Frémiet :

a) Fratin :

En regard de ces observations attentives du monde animalier, les groupes de Fratin (1800-1864) procèdent d'un sentiment très différent de celui de Frémiet. Ses chevaux emportés à la crinière folle semblent, comparés aux calmes perchérons de Frémiet, sortis tout droit d'un mythe fabuleux, et les attitudes de ses chiens d'arrêt approchent la caricature. Dans ses animaux sauvages subsiste toujours un souffle épique, un peu outré pour les formes qui sont sensées le traduire (16).

b) Rouillard :

De même, les chiens de Rouillard (1820-1881), tendus et prêts à mordre, sont bien éloignés des paisibles bassets de Frémiet en 1853 (14).

c) Mène :

Mène (1810-1879) exploite une veine un peu différente des précédents. Dans *Valets de chien*, *Fauconnier*, *Jockeys*, tout un récit se développe autour des compositions. Les animaux sont rarement représentés seuls, ses titres racontent plus qu'ils ne nomment (ex. : *La prise du renard en Ecosse*) (17).

d) Caïn et Jacquemart :

Auguste Caïn (1821-1989) et Alfred Jacquemart (1824-1896) sont les deux animaliers les plus proches de Frémiet, tant par leur génération, que par leurs origines modestes et leurs carrières. Caïn, élève de Rude, débute au Salon de 1846, Jacquemart vers 1845 (3).

Tous deux éditent leurs œuvres en bronze (le premier avec son beau-père Mène, puis chez Susse ; le second chez Barbedienne), ou en fonte (Jacquemart travaille pour les Fonderies du Val d'Osne). Ils exécutent également des travaux décoratifs, pour les frères Fannières (Caïn) ou pour Christofle (Jacquemart) (4).

Ils évoluent comme Frémiet dans la société issue du Second Empire : Caïn fréquente le salon de Md Hochon, fille de Lefuel, Jacquemart est favorisé par Nieuwerkerke. De plus, ce dernier, exact contemporain et vieux camarade de Frémiet, obtient souvent des commandes similaires : trois chapiteaux lui sont demandés pour la salle du manège du Louvre ; *Ptérodactyle*, commandé en même temps que le *Plésiosaurus* de Frémiet, et destiné à lui faire pendant, est lui aussi remplacé, par *Lion reniflant un cadavre*, par son caractère apparemment anodin, mais en réalité atroce, et qui est fort voisin dans son esprit de *Abattage d'un cheval percheron*. Ses *Bœufs* évoquent *Chevaux de halage*.

De même, Caïn reçoit la commande de ses *Aigles*, la même année que Frémiet celle de ses *Marabouts* ; et ses grands combats d'animaux (*Vautours*) sont proches des groupes de Neudeck.

Jacquemart se distinguera toujours de Frémiet par un sens des formes plus massives et par un répertoire se réduisant plus strictement à une faune plus sauvage et violente(3).

e) la fantaisie et l'humour chez ces sculpteurs :

Selon Catherine Chevillot (5), fantaisie et humour ne sont ni l'invention ni l'apanage de Frémiet. Barye avait déjà juché des singes sur des chevaux endiablés, Clésinger avait produit un hibou dubitatif sur un crâne humain, Caïn, un crapaud mélomane, Fratin, des ours balayeurs ou dentistes. Les petits objets usuels (vide-poche, cachets) sont toujours réalisés dans un sentiment très plaisant.

De même Jacquemart, Rouillard, Caïn, ont tous donné leur lot de sculpture utilitaire et ont produit des prix agricoles, des modèles pour joailliers et orfèvres, des bougeoirs ou des candélabres. Mais le domaine où Frémiet laisse peut-être le plus libre cours à son sens de l'humour, est celui de la commande privée : les titres sont en eux-mêmes évocateurs : *Singes aux bulles de savon*, *Ours massier de la faculté de médecine*.

3) postérité de Frémiet :

a) les cours de Frémiet :

Frémiet, qui semble ne pas avoir eu de maître, a-t-il été considéré comme tel et a-t-il été suivi ? Pour Catherine Chevillot (5) l'influence la plus directe de Frémiet n'est pas à chercher dans la veine historique mais dans la sculpture animalière et d'abord chez ses élèves .

Il ne semble pas qu'il ait tenu un atelier indépendant mais il a en 1875 repris la chaire de dessin du Muséum, et y apprend aussi à modeler : « Je me suis donné entièrement à la prospérité du cours qui m'est confié ; il y restait peu d'élèves. J'en ai eu 45 la première année, 75 la seconde, et en m'exprimant leur reconnaissance d'une façon inusitée, les élèves m'ont bien donné à entendre que cette année, le cours ne sera pas moins prospère » (lettre du 14 avril 1878) (27, 30).

Gardet nous a laissé le souvenir de cet enseignement de dessin et de modelage. « Le maître ne bornait pas là ses leçons du Muséum, il touchait volontiers à l'anatomie, à l'histoire naturelle, donnait même des indications pratiques pour la vie courante (...) contant des anecdotes d'une verve si originale et faisait de son cours quelque chose de familial et de très attachant... Dédaigneux des vaines habiletés et des succès faciles, il appréciait seulement les efforts sincères et les recherches consciencieuses (...). Par ses critiques, spirituelles toujours, quelquefois mordantes et cinglantes comme des coups de cravache, il excellait à redresser les énergies chancelantes ». (BN, FFF, f° 295-296). « Vendez des chaussures, disait durement Frémiet, c'est cent fois plus noble que d'être mauvais artiste, dénué d'invention » (14).

Parmi les œuvres de ses élèves, les plus proches en esprit sont les animaliers.

b) Gardet :

Georges Gardet (1863-1914) conserve dans ses grands groupes d'*Aigles* ou de *Cerfs* la robuste énergie des affrontements de *Neudeck*. Son *Hallali* (cerf traqué isolé au centre d'un étang, domaine privé) est la suite la plus judicieuse jamais donnée à *l'Elan et serpent* de la fontaine du Trocadéro (17).

c) Valton :

Charles Valton (1851-1918), s'il tombe facilement dans les compositions anecdotiques (*Cheval de halage*, *Bergère*, *Retour du marché*), tente toutefois de retrouver le jeu ambigu entre sculpture et monde réel, comme Frémiet, et va jusqu'à représenter un élément du contexte de la scène : la grille de la cage dans *Sous l'œil du Dompteur* (1898) est intégrée et coupée ; l'œuvre se présente comme un fragment de la réalité. Pourtant selon Catherine Chevillot (5), « il n'est pas sûr qu'un tel pas franchi ne participe pas de la dilution de la sculpture plus que de son renouvellement. »

d) Dagonet :

Ernest Dagonet (1856-1926) a tenté de cerner l'enseignement de Frémiet dans son principe même et non seulement dans ses résultats. Il en aborde tous les aspects : son *Cerf* pris par les

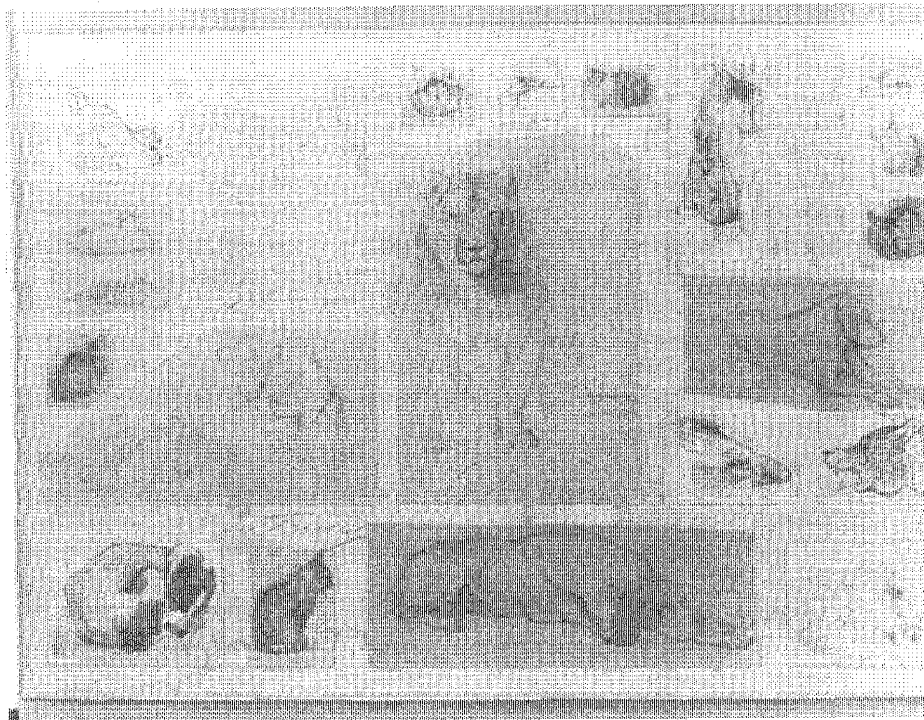
lous évoque *Elan*; *Chasseur d'Ours* le *Dénicheur d'ourson*; *Préhistoire* reprend le *Charmeur d'Ours* du Muséum.

e) les autres :

D'autres que ses élèves directs ont repris ici ou là une composition ou un thème. Soliva a donné une citation littérale de *Singe à l'escargot* dans le *Philosophe*.

Gustave Debrie (1842-1924) est à cet égard un grand adaptateur. *Le chien de Montargis*, exécuté trois ans seulement après l'Homme de l'âge de pierre, se montre encore proche de ce dernier tant par le thème – affrontement entre homme et animal – que par la vigueur et la force du modelé.

Dans le domaine du naturalisme, la véritable postérité est à la fois moins directe et plus large : Paul Bartlett, Paul Richer, Herbert Ward ont élargi le répertoire, ont tenté de renouveler les thèmes, de les traiter d'une manière plus vibrante et plus en accord avec les styles des alentours de 1900.



Dessins inédits de Frémiet.

CONCLUSION :

Nous venons de découvrir dans cette première partie qui était vraiment Frémiet. Derrière sa renommée de grand sculpteur animalier, nous avons aperçu un homme sensible, plein d'humour... Ce grand homme inspire vraiment le respect.

Étudions maintenant quelques unes de ses œuvres, en commençant par des groupes « dramatiques et violents ».

III/ SCENES ANIMALIERES « DRAMATIQUES ET VIOLENTES » :

Emmanuel Frémiet est en effet à l'origine de plusieurs groupes ayant pour thème principal la peur ou la violence. Certains représentent des animaux avec des hommes, dans d'autres ne figurent que des animaux.

A/ GROUPES MELANT HOMME ET ANIMAUX :

Selon Paul Vitry, « Frémiet est à l'origine de nombreuses scènes réunissant l'homme et l'animal. En effet, après s'être élevé dans la série animale jusqu'à l'évocation de l'homme, celui de l'âge de pierre, il met aux prises le conquérant avec les grands fauves qu'il tente de déposséder. Ce sera l'admirable *Dénicheur d'ourson* ou celui du *Gorille enlevant une négresse*, pour ne citer que les principaux. Enfin, pour couronner cette série, le grand bas-relief des *Orangs-outangs*. » (24)

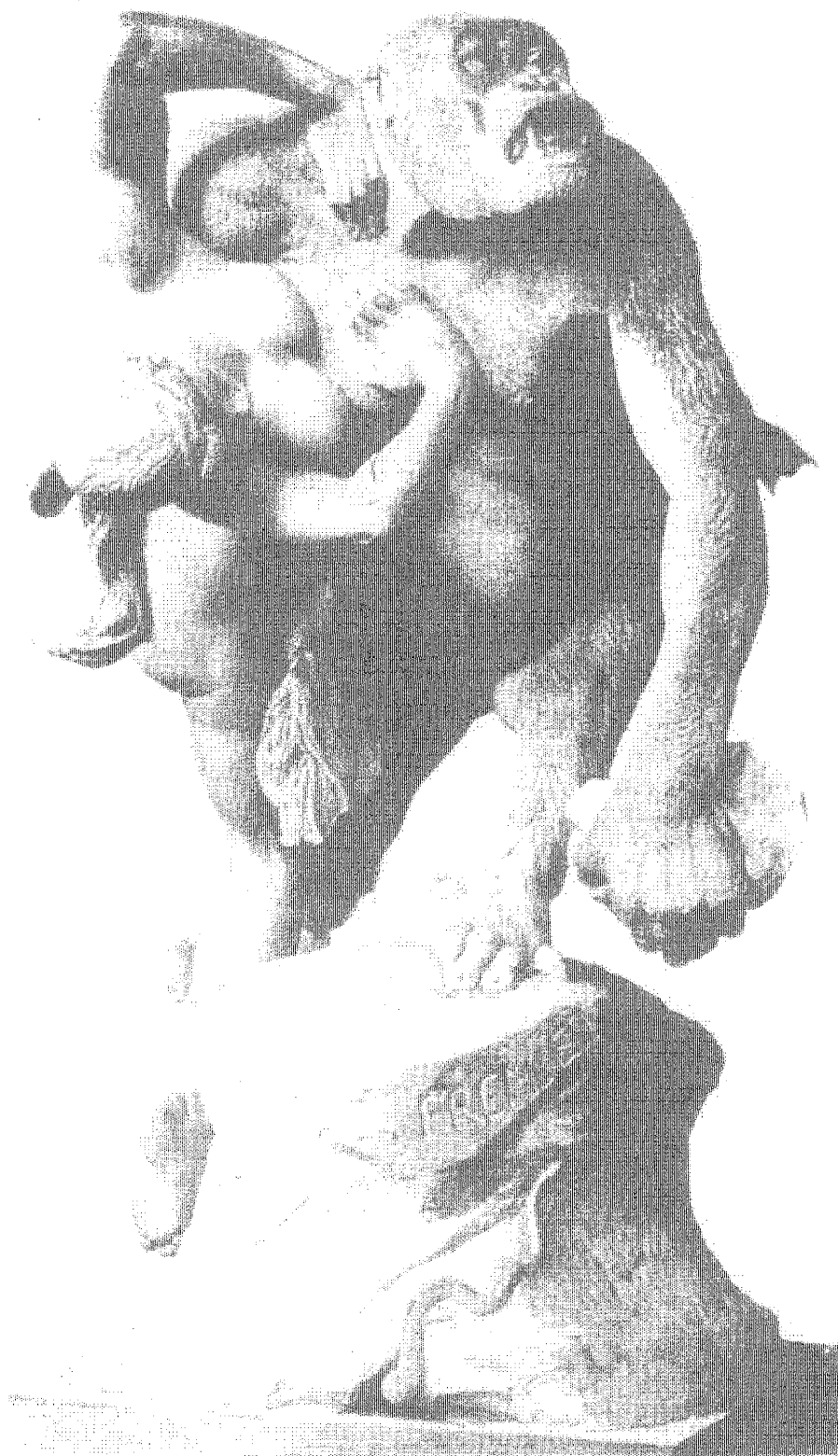
Etudions les principales œuvres de cet artiste original.

A1) « GORILLE EMPORTANT UNE NEGRESSE » :

1) description:

Nous pouvons admirer aujourd'hui la seconde version de *Gorille enlevant une négresse*, datant de 1873, la première ayant été détruite.

La scène se présente ainsi : le gorille, montant sur un rocher, tient dans son bras droit une jeune femme encore vivante. L'animal scrute l'horizon d'un air de colère et de rage, il est à l'affût. Sa gueule entre-ouverte laisse apercevoir des crocs très longs. Il tient dans sa main gauche une grosse pierre, et semble décidé à la lancer en cas d'attaque. Cette bête énorme, poilue inspire la crainte tant sa physionomie est agressive, et sa force diabolique. Elle fait peur, par sa férocité et sa détermination, qui semblent sans borne. Elle semble décidée et sûre d'elle.



Gorille emportant une négresse. (1873).

La jeune femme est elle entièrement nue, à la peau lisse et qui semble si douce comparée à la fourrure crasseuse et rugueuse du monstre. Encore vivante, elle se débat pour échapper à l'emprise de cet animal : accrochant ses mains à la base de son cou, elle repousse l'adversaire de toute la force de ses bras. Mais elle apparaît affaiblie et déjà convaincue de sa défaite. La résistance qu'elle offre est dérisoire comparée à la surpuissance du gorille. Il ne semble d'ailleurs pas du tout gêné par ces petits bras. Qui sait seulement s'il se rend compte de la résistance de la jeune femme ?

Cette scène fait peur, car elle oppose à la beauté et l'innocence, la méchanceté et la violence. Ainsi, la cruauté associée la force physique est gagnante face à la pureté et à l'amour. La leçon de M. Frémiet est dure et triste à admettre.

Voyons comment une telle sculpture a été "mise au monde".

2) historique de l'œuvre :

Dès 1850, Frémiet aborda un nouveau genre de sculpture : les groupes « mixtes », qui associent l'homme à l'animal (autre que le destrier) avec « *Combat d'ours et d'homme*. Malheureusement, cette pièce devait brûler trois ans plus tard dans l'incendie du Crystal Palace de New York (6).

a) le refus du Salon :

Ainsi, la première version de « *Gorille enlevant une femme* » (1859) est la seconde tentative d'exploitation de ce thème de combat entre un homme et un gorille.

Le sculpteur explique lui-même le changement de son répertoire :

« Il y avait dans l'art, à ce moment, des catégories qui ont cessé maintenant d'exister. Il y avait un art noble : la représentation de la figure humaine, et un art non noble, la représentation de l'animal. Entre les deux, il y avait bien place, il est vrai, pour un art intermédiaire, pour une formule mixte, la lutte de l'animal contre l'homme, et c'est ce genre que dès 1853, j'adoptai avec un « *Rétiaire étouffé par un ours* », pour ne pas m'aliéner ni l'Institut, ni le Jury. Mais j'eus le malheur, en 1854, 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, le plus grimaçant, le plus outrageant de tous les singes, la comparaison n'était pas flatteuse pour l'homme. Par un surcroît de témérité, ce gorille enlevait une jeune femme. Il est vrai que la jeune femme étant une négresse, le gorille pouvait mériter, pour ce choix, des excuses. Il n'en fut rien : soulevé dans une réprobation unanime, le jury déclara sérieusement qu'une telle œuvre offensait les mœurs, et il l'exclut sans pitié du Salon. »(6)

En effet, ce gorille, de l'espèce des singes troglodytes du Gabon, étouffant dans ses bras herculéens une négresse frêle et délicate, donna très vite aux juges du Salon, l'idée d'une scène de luxure épouvantable. Ils furent réticents devant cette brutalité, qui leur paraissait grossière et sans objet, et refusèrent d'exposer l'œuvre au Salon. L'artiste avait cependant insisté, pour que nul n'en ignore, sur le caractère anthropophage de ces troglodytes du Gabon ; et d'ailleurs les apparences étaient sauves, puisque le monstre était une femelle.

Pourquoi cette violence ? En étouffant cette femme, la guenon obéit à des instincts féroces, qui persistent dans l'homme. En effet, pour Jacques de Biez (11) « Tous les singes restent des singes, mais si tous les hommes ne sont pas des êtres d'élite, quelques-uns, le plus grand nombre peut être, demeurent à l'état voisin de la bestialité. » C'est peut-être cette comparaison honteuse avec la bassesse et la médiocrité des hommes qui a incité les juges à ce refus.

M. Raoul Aubry, dans ses souvenirs sur Frémiet (27), tente de comprendre le refus catégorique du Salon :

« Mais, à ce moment, couraient sur les singes des histoires fâcheuses pour nous. Un certain Littré s'efforçait à répandre la croyance que nous avions, nous autres hommes, des traits communs avec ces ancêtres, si bien que l'affreux gorille de M. Frémiet apparut au jury en 1855 comme une amère raillerie de l'humanité préhistorique. Et le jury refusa l'œuvre audacieuse ».

La critique semblait surtout réticente devant une brutalité qui lui paraît grossière et sans objet, et hausse tout d'abord les épaules devant ce qui ne peut être qu'une incongruité sans lendemain. On commente avec un peu de condescendance cet animalier mal reconverti. (5)

La suite de l'histoire de ce groupe est assez étonnante, comme nous le raconte Frémiet (6) :

« Par bonheur, Nieuwerkerke était là. Maître absolu, en sa qualité de surintendant des beaux-arts, du local prêté par l'empereur aux artistes, il installa mystérieusement le fameux groupe à l'entrée du hall des sculptures, dans un enfoncement masqué par une toile. Le public, prévenu, levait le rideau, et la farce était jouée. Les belles madames, attirées par la nouveauté, vinrent en foule. Le jury poussa des cris de paon : on en rit ». (6)

M. Nieuwerkerke prit en effet l'envoi d'Emmanuel Frémiet sous sa protection, et s'en déclara responsable. Il ordonna ainsi qu'on plaçât l'œuvre dans les travées latérales du Salon des Champs-Élysées, « derrière ces longues murailles de serge verte qu'il fallait soulever pour voir le terrifiant groupe ». Le jury recevait ainsi satisfaction, puisque le *Gorille* était en quelque sorte jugé à huit clos, et néanmoins, le public pouvait l'examiner à son aise.

b) la critique contemporaine de l'œuvre :

Tout cela augmenta en fait le succès de l'œuvre. Théophile Gautier et Nadar prennent le parti de Frémiet, et déclarent qu'il s'agit d'un véritable chef d'œuvre.

Mais le gorille provoque de nombreuses réactions négatives : on y voit des sous entendus autant provocateurs que malsains, et Baudelaire critique cette atteinte aux mœurs sans même avoir vu la sculpture :

« Pourquoi pas un crocodile, un tigre, ou toute autre bête susceptible de manger ? Non ! 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. 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, 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 ».(6)

Nadar résuma tout ce tapage en quelques coups de plume : « 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 saisi ce prétexte pour refuser cette œuvre intéressante. ». (27 Journal pour rire, 16 juillet 1859, p.5).

c) devenir tragique puis « résurrection » de l'œuvre :

L'œuvre en plâtre de 1859 est malheureusement brisée, comme le raconte Frémiet dans la gazette « Le temps »(1890) (18) :

« Mais le Gorille était né sous une fâcheuse étoile. Comme on travaillait, en 1856, au tracé des avenues qui partent du Trocadéro, des terrassiers belges en goguette aperçurent le groupe, à travers un vitrage, dans mon atelier situé tout près de là. Ils s'y ruèrent et le démolirent à coups de pierres. Un cheval grandeur nature, qui lui tenait compagnie, éprouva le même sort. C'étaient six mois de travail perdus ».

Ainsi, s'en est fini de ce couple gorille-femme, qui avait déchaîné tant de réactions de la part de la population. La haine et la violence des hommes en urent raison.

Mais Frémiet ne craint pas de recommencer, et en 1887, il donne naissance à sa seconde oeuvre, plus accomplie. Cette deuxième sculpture fut accueillie de manière beaucoup plus enthousiaste par la critique, et reçoit la médaille d'honneur au Salon de 1887, consacrant l'effort et la persévérance de l'artiste, alors que la première version avait été refusée catégoriquement par les juges. Les mentalités avaient changées, c'est ce qui explique que du refus et du dédain, on soit passé à l'acclamation unanime.

Le changement entre les deux groupes est très important. Catherine Chevillot nous explique ces différences : « Le groupe de 1859 est construit selon une composition tout à fait pyramidale, finalement très « stable » malgré le mouvement du gorille. La base plus étroite de la seconde version, le déploiement du motif dans plusieurs directions (alors qu'il se situait entièrement dans le plan vertical en 1859), le caractère plus haché des formes, la rend beaucoup plus dynamique et agressive, plus ramassée ; le traitement contrasté des deux corps y introduit une tension supplémentaire. »(6)

Cette fois, tous les critiques d'art s'accordent pour saluer la réussite d'un tel groupe :

« Certes l'entreprise pouvait sembler hasardeuse (une femme emportée par un gorille, n'est ce pas de quoi révolter ?), mais il faut le dire à l'honneur de l'artiste, il a triomphé de la difficulté par l'énergie de la conviction. La force massive de la bête, son pouce imprimé dans le dos de la femme, la formidable pression qui écrase la proie malgré ses bras jetés en avant,

ces reins tordus, ces pieds convulsivement agités, tout cela donne le frisson : l'horreur tragique et la sensation d'une violence irrésistible dominent les idées repoussantes que pourrait soulever une pareille scène moins puissamment rendue. », voilà l'éloge qui est fait de cette sculpture par Maurice Hamel, dans sa rubrique de la Gazette des Beaux Arts, concernant le Salon de 1887. (13)

d) devenir de cette seconde œuvre :

Après avoir reçu cette belle distinction, qu'est la médaille d'honneur au Salon, Frémiet demande l'acquisition du plâtre par l'Etat (lettre du 30 avril 1887 : 28). Il est soutenu dans sa requête par le sculpteur Gérôme, qui enverra une lettre de recommandation au directeur des Beaux Arts : (lettre du 1^{er} mai 1887 : 28).

« *Mon cher Directeur,*

Paris, le 1^{er} mai 1887,

Je viens vous recommander très instamment de comprendre dans les achats le groupe d'Emmanuel Frémiet, le Gorille : cet ouvrage est très remarquable en tous points, il émane d'un artiste qui honore l'Ecole Française, et j'ajouterai que cet artiste n'est pas très heureux et qu'il a besoin d'être soutenu par l'administration qui est l'appui et l'espoir de tous sculpteurs.

Je serais allé vous voir pour vous dire de vive voix ma requête, mais mon temps est très pris, le vôtre aussi, c'est pourquoi je vous la porte.

Votre dévoué et affectionné. »

Le 1^e juillet, le ministre propose à Frémiet l'acquisition de son groupe en plâtre pour 5000 francs. Le lendemain, Frémiet passe lui-même au ministère pour faire part de son accord (note du 2 juillet). L'acquisition a lieu le 12 juillet 1887, et payé 5000 francs (27).

Frémiet tenait visiblement beaucoup à ce qu'une version du « Gorille », coulé en bronze, soit placé au Jardin des plantes. Dès octobre 1887, il en appelle au ministre lui-même, afin d'obtenir la fonte en bronze.

Lettre manuscrite d'Emmanuel Frémiet au ministre M. Bourgeois (27) :

«

17 octobre 1887,

Monsieur le Ministre,

J'ai envoyé au Salon un groupe représentant une femme enlevée par un gorille ; c'est l'aversion pour le banal, et la passion de faire une œuvre intéressante qui me l'avaient inspirée.

Poussé par notre pauvreté professionnelle, j'en ai imploré l'achat par l'Etat.

Nous avons dans les arts une récompense suprême, sortant de la source incontestable du suffrage universel de nos pairs : c'est la médaille d'honneur, elle a été décernée à mon groupe.

C'est alors que l'administration me l'a acheté à très bon prix (je ne m'en plains pas) mais en lui refusant aujourd'hui la fonte en bronze, la seule satisfaction sérieuse de notre dur métier.

Permettez-moi, monsieur le Ministre, de vous faire remarquer très respectueusement, mais non sans amertume, que la Direction, en cette circonstance, sème bien durement pour moi le découragement aux beaux arts, c'est l'expression profonde que j'en ressens.

Je vous serais bien vivement reconnaissant, monsieur le Ministre, en m'accordant une audience, vous me permettrez de plaider ma cause auprès de vous, en cette affaire de grande importance pour moi.

Veillez, monsieur le Ministre, agréer l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

E. Frémiet. »

Monsieur Frémiet a obtenu une audience avec le ministre, et confie dans sa lettre du 22 octobre 1887 au Directeur des Beaux Arts : « le ministre, sans me rien promettre, m'a dit qu'il allait vous parler de l'affaire ».(27)

Mais rien n'y fait, l'œuvre reste à l'état de plâtre, décision qui semble avoir été prise de longue date par l'administration, comme le montre cette note du 18 août 1887 (27) :

« Il a été formellement convenu que l'achat du groupe de M. Frémiet « Gorille », ne serait pas suivi de la fonte. C'est à cette condition expresse que le Comité des travaux d'arts, après beaucoup d'hésitation, a consenti à porter le groupe sur sa liste de proposition.

M. le Ministre a bien spécifié qu'on ne commanderait pas la fonte, l'administrateur de Muséum d'Histoire Naturelle ayant déclaré d'ailleurs qu'il avait une place pour le plâtre. »

Il semble que le gorille de Frémiet n'ait jamais vraiment été « chanceux », après avoir été détruit, il ne peut-être aujourd'hui coulé en bronze, comme le mériterait toute œuvre d'art qui se respecte. Cette sculpture restera donc en plâtre, et est envoyée à Nantes en 1898, par arrêté du 15 juin 1895.

En 1898, le sculpteur l'a fait pourtant revenir à Paris : il a en effet obtenu l'autorisation d'en faire exécuter un exemplaire en bronze grandeur nature pour la vente à un riche commanditaire américain, M. F. Cable (lettre d'Emmanuel Frémiet du 30 juin 1898 : 28). L'œuvre en bronze figure à l'Exposition Universelle de 1900.

L'année suivante, Frémiet revient à la charge et demande cette fois que l'on échange le *Gorille* avec un de ces bas-reliefs du Muséum de Paris qui prendrait sa place à Nantes :

« Le groupe Gorille emportant une négresse commandé à destination du Muséum avait été envoyé au Musée de Nantes qui l'avait prêté l'année dernière à M. Frémiet et cette année à l'Exposition Universelle. M. Emmanuel Frémiet désirerait, si la chose est possible, que son œuvre {toujours en plâtre !} fut rendue à la destination première, par un échange de ce groupe contre un des grands bas-reliefs en plâtre (Homme enlevant un jeune ours ou Orang-outang étranglant un homme), exposés aussi cette année à l'Exposition Universelle. » (27 : Note du 5 décembre 1900, pour M. Bourgeois, ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts).

Après bien des lettres et des démarches, sans compter une intervention indignée du maire de Nantes, Frémiet renonce définitivement à sa demande, le 10 juin 1901, tout en expliquant au maire le pourquoi de sa démarche : le groupe Orang-outang « est de beaucoup supérieur au Gorille, il est aussi plus important, mais il est aussi exécuté en marbre à Paris et le Gorille en disparaîtra complètement, voilà quel était mon souci bien légitime ».(6)

Le plâtre du Gorille est toujours à l'heure actuelle au musée de Nantes.

Quelles sont donc les motivations de Frémiet qui le poussent à nous mettre sous les yeux tant de violence ?

3) y a-t-il un message de l'artiste ?

a) l'explication de Frémiet :

Il semblerait que Frémiet voit dans son groupe, la recherche de l'exactitude des formes, et du réalisme, si on se rapporte à sa lettre du 30 avril 1887, au directeur des Beaux Arts. Il ne semble pas y avoir de message caché, ou de symbole :

« M. le directeur,

Je viens d'exécuter en vue du muséum d'histoire naturelle un gorille exposé au Salon, qui je l'espère, présente un intérêt scientifique incontournable parce qu'il est la reproduction exacte de celui qui existe dans les galeries du Muséum et qui fait l'admiration de tous les naturalistes. Connaissant tout l'intérêt que vous portez, non seulement aux Beaux Arts, mais aussi à la Science, j'ose espérer que vous voudrez bien décider l'acquisition de mon groupe, qui je le pense, aura sa place véritable au Muséum d'Histoire Naturelle.

Veillez agréer M. le Directeur, l'expression de mes sentiments les plus respectueux et les plus distingués. » (27)

b) une prise de position pour l'évolutionnisme ?

Bien que Frémiet prétende ne pas avoir mis de symbole dans son œuvre, de nombreux contemporains y ont recherché un message. Les opinions sont multiples et variées.

Tout comme Paul Vitry (24), un certain nombre de critiques ont voulu voir dans ce groupe une reconstitution archéologique, alors que Frémiet lui-même, on l'a vu plus haut, y voyait surtout la reproduction fidèle du gorille de la ménagerie :

« Soudain (...) voici {Frémiet} plongeant à pleines mains dans l'océan troublant des animalités anthropomorphes, et des reconstitutions scientifiques. Cuvier d'un monde ténébreux, il rétablit sur les données des géologues et des savants, des figures vivantes qui vont au-delà de l'inédit, en interpellant directement l'intelligence et la conscience humaines. »(10)

Lorsque plus tard la passion scientifique a envahi tous les esprits, d'autres ont voulu y reconnaître par des détours de raisonnement très compliqués, une prise de position explicite en faveur de l'évolutionnisme et des théories darwiniennes.

Certes, selon Catherine Chevillot (6), « la simultanéité de la publication de l'ouvrage de Darwin et de l'apparition du « Gorille », qui ont lieu tous deux en 1859, n'est pas qu'une coïncidence. Mais Frémiet est plongé dans le milieu des naturalistes depuis l'âge de seize ans, et l'intérêt pour les espèces animales n'a pas commencé avec Darwin. Le Muséum, où le sculpteur enseigne alors depuis 1875, retentissait des théories contradictoires de Cuvier, Geoffroy de Saint Hilaire et Lamarck sur la fixité des espèces ou le transformisme. L'intérêt pour le gorille appartient à ce mouvement d'idée. De là à faire du groupe sculpté un manifeste Darwinien, il y a un pas difficile à franchir. »

c) une négation de l'évolutionnisme ?

Cela éveille en tous les cas de nombreuses questions, et fait couler beaucoup d'encre. Toutes les significations possibles de ce groupe sont proposées, comme celle de Jacques de Biez, qui refuse l'idée d'une parenté, même lointaine, avec le gorille : (11)

« S'il avait voulu prouver que tout s'arrête au succès de la force brutale, la figure de singe eût pu suffire. Pourquoi cette figure de femme, si l'artiste n'avait pas dans l'esprit le désir d'appeler notre attention sur cette élégante finesse, opposée à l'épaisseur de l'animal ? Sommes nous certains que ce groupe veut prouver la relation naturelle entre l'homme et le singe ? N'est-il pas plutôt la négation même de ces liens, qu'une certaine science, un peu grossière somme toute, veut établir entre ces deux êtres de la création, sans réussir à en découvrir la preuve ?

La femme et le troglodyte me semblent en opposition. Emmanuel Frémiet a peut-être trouvé autant d'agrément intellectuel à célébrer la supériorité humaine, par l'admirable figure de la femme, victime du monstre. ... C'est déjà un martyr de la bête, c'est déjà l'innocence victime de cette férocité. Quelque chose de profond sépare cette femme et cette guenon à tout jamais, et affirme qu'il n'existe entre elles aucun lien de parenté.... En étouffant cet être humain, elle obéit à des instincts féroces qui sont aussi dans l'homme, non parce que l'homme pourrait venir du singe, mais parce que l'homme est livré aux épreuves de la Nature, depuis le jour indéfini de saC'est tout cela, c'est tout ce monde moral que la pauvre victime pose de ses deux mains sur la poitrine du monstre, pour lui dire que c'est cela qui les divise à jamais.... Il y aura toujours entre ces deux corps, que la lutte a rapprochés, la conscience humaine pour les séparer.... Il devient impossible de ne plus apercevoir cette différence, une fois qu'on l'a aperçue. L'édifice du monde moral de l'âme et de la conscience les divise et les différencie.... L'œuvre devient aussitôt très claire, et l'on s'étonne d'avoir cru utile de disserter aussi longtemps sur le sens évident d'une manière d'axiome. »

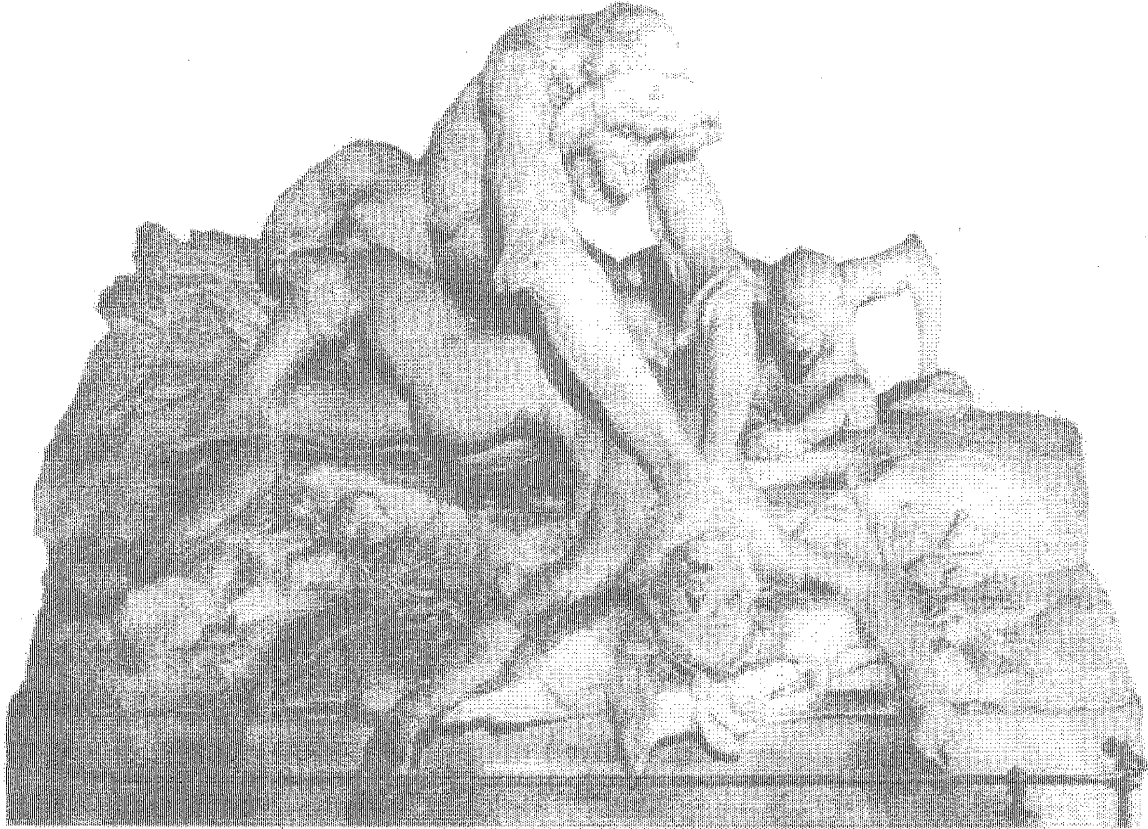
Cela semble assez proche de l'analyse à l'heure actuelle de Catherine Chevillot (5) :

« Cela devient un conte édifiant. Entre cet anthropomorphe victorieux et cet être humain vaincu, on voit vivre toutes les émotions intimes, toutes les angoisses intellectuelles, tous les sentiments moraux, toutes les pensées familiales et matérielles, tous les regrets tous les rêves de la vie, tous les souvenirs et toutes les espérances. C'est tout cela que nous avons perfectionné, c'est tout ce monde moral que la victime pose de ses deux mains crispées sur la poitrine de monstre, pour lui dire qu'elle est l'avenir et lui le passé, qu'elle est la lumière et lui la nuit du chaos. Le troglodyte aura beau serrer plus fort encore sur sa carcasse velue la chair lisse de sa victime, il y aura toujours pour séparer ces deux êtres, que la lutte a rapprochés, la conscience humaine perfectible ».

CONCLUSION :

Œuvre au destin mouvementé, d'abord rejetée et détruite, puis respectée et admirée, le *Gorille enlevant une négresse* a toujours été au cœur d'un débat concernant sa signification. Qu'est ce qui a poussé Frémiet à faire naître de la terre ce gorille effrayant tuant une pauvre innocente. Pourquoi tant de violence et de tragédie chez un homme qui paraissait paisible et heureux ? Ces questions restent sans réponse satisfaisante, Frémiet n'ayant laissé quasiment aucune explication sur ses motivations. Toujours est-il que cette sculpture est un chef d'œuvre, qui dégage énormément d'émotions.

A2/ « ORANG OUTANG ET SAUVAGE DE BORNEO » :



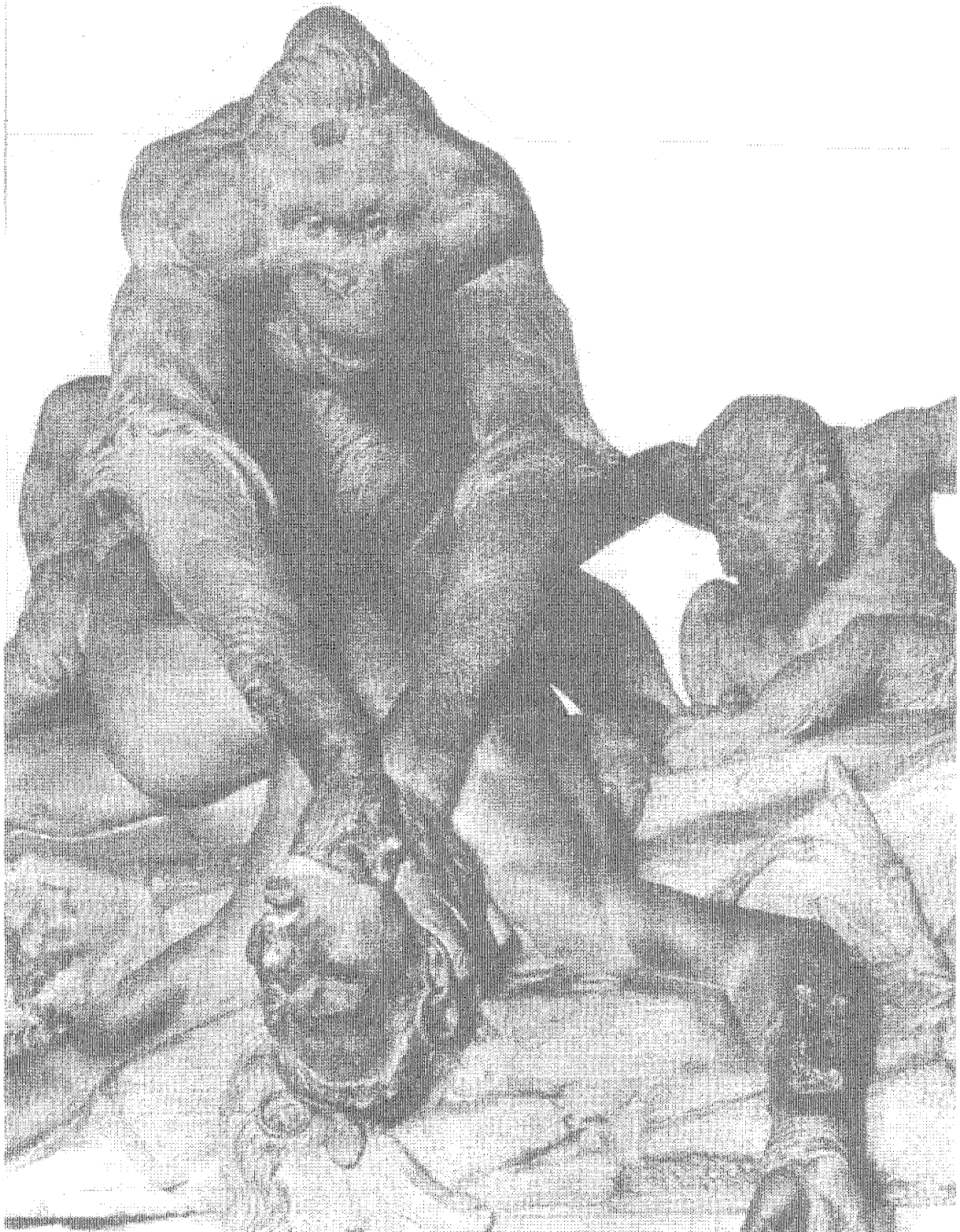
Orang-Outang et sauvage de Bornéo. (1895).

1) description :

En 1895, M. Frémiet termine un haut-relief où le singe est encore aux prises avec la pauvre humanité : *Orang-Outang et Sauvage de Bornéo.*

Un jeune homme, nu, est allongé sur le dos, le corps vrillé, la tête rejetée en arrière, les bras ballants, les yeux fermés. Il présente les stigmates d'un combat acharné contre son adversaire (son avant-bras droit notamment présente de profondes blessures). Il est en prise avec un orang-outang adulte, accroupi sur lui, les bras projetés vers l'avant, et dont les mains lui serrent la gorge et l'étouffent. L'animal regarde avec attention et fascination ce cadavre qu'il tient entre ses doigts.

Sur la droite du groupe, un bébé orang-outang, assis, les bras relevés, regarde la scène avec excitation.



Orang-Outang et sauvage de Bornéo. (1895).

L'œuvre mise en place le 1^{er} mars 1898 est ainsi décrite par M. Vitry :

« Ici, comme dans la plupart du reste de ses dernières œuvres, ce n'est pas l'homme qui a le plus beau rôle. Terrassé après une lutte épique où chacun a reçu de sanglantes blessures, le chasseur nu, a lâché son arme rougie et expire sous l'étreinte puissante du monstre. Il faut voir avec quelle puissance l'artiste a tendu ces bras effrayants du singe étouffant sa victime pantelante, arc-bouté ses pattes de derrière aussi souples que des bras, gonflé ses bajoues frémissantes et élargir comme planant sur toute la scène son rictus... victorieux. C'est tout un drame d'énergie et de férocité. Mais l'esprit dont nous parlions tout à l'heure n'est pas absent non plus, il est tout entier dans le petit orang-outang qui est à droite, dont on voit la grimace joyeuse et déjà féroce, et dont on peut entendre les cris stridents. Il hésite semble-t-il à se jeter sur l'adversaire qui remue encore mais il en grille d'envie et ne demanderait qu'à déployer ses longs membres encore grêles, mais où l'artiste a su nous faire sentir toute la puissance de sa race.

Taillé dans un beau marbre gris clair avec quelques tâches de couleur rouge pour marquer les blessures et indiquer le sang qui coule, reposant sur un socle de marbre plus sombre, encadré dans une large arcade du vestibule de M. Dutert, entre deux de ces chapiteaux au crabe dont nous signalons récemment l'heureuse disposition, ce haut-relief d'une intensité de vie et d'une puissance d'expression si tragique est en même temps une œuvre décorative excellente, la composition en est claire et bien ordonnée, dominée toute entière par la tête du fauve au rire énorme et le geste de ses bras qui en résume le sens, tandis que le corps de la victime, étendu au-dessous, gît abandonné et ses convulsions qui eussent déparé l'aspect monumental du groupe. »(24)

2) étude symbolique de ce groupe :

Le même réalisme puissant, déjà évoqué dans *Gorille enlevant une femme*, anime ce groupe, où le singe, agenouillé sur sa victime à terre, l'étrangle de ses doigts.

Selon Jacques de Biez (10), "le statuaire poursuit son idée de montrer la victoire d'une musculature énorme sur la relativement grêle anatomie de l'homme : « Regardez l'avant-main, raconte Frémiet, de ce singe qui étrangle l'homme, comparé aux membres inférieurs plus courts. Tout le développement est en avant. Leurs bras arrivent à la cheville, parce que les jambes, qui servent peu, sont courtes. » Et l'on est en vérité épouvanté par cette force qui rayonne autour des épaules. ”

Une sensation de force se dégage en effet de ce singe, que rien ne semble pouvoir arrêter. On a l'impression que l'animal ne sent pas sa force.

L'homme est bien peu de chose face à cette puissante musculature !

De plus, le ricanement du monstre, et l'excitation visible du jeune qui observe la scène inspirent de l'horreur au spectateur : tuer semble être un jeu pour eux. Ils semblent beaucoup plus espiègles que le gorille de tout à l'heure. Ici, on tue pour s'amuser, pour le plaisir, du moins c'est l'impression que j'ai ressentie en voyant pour la première fois cette scène de meurtre. L'horreur, le frisson et la peur sont bien les sentiments que l'on ressent lorsque l'on est face à cette scène.

On peut se demander quelle est la place de l'homme face à ces monstres surpuissants ? Quel est le message qu'Emmanuel Frémiet a voulu nous faire passer ? L'Homme semble bien peu de chose face à cette force surhumaine. Est ce pour nous montrer que l'homme n'est pas le plus puissant sur terre, et que malgré sa supériorité intellectuelle et technique, il reste faible et impuissant face aux singes, ses ancêtres ?

Pour Jacques de Biez (10), « Le ricanement du monstre qui détruit {cet homme} est peut-être là pour nous dire sa joie de détruire une destinée supérieure à la sienne. »

Et si l'homme avait cherché, avant cette scène, à tuer le singe ou à capturer le jeune ? Il s'agirait alors d'une leçon donnée par l'animal : « qui cherche à me nuire le payera de sa vie ».

Quelles sont les raisons qui ont poussé Emmanuel Frémiet à un tel choix ? Pourquoi pas la victoire de l'homme sur le monstre ? Voyons la genèse de ce groupe.

3) genèse de ce groupe :

a) la commande :

Tout débute en été 1893, quand, par arrêté du 29 juillet 1893, M. Frémiet est « chargé d'exécuter le modèle en plâtre d'un bas-relief très saillant », dont les dimensions (3,30 * 2,50 m) lui sont données, pour la somme de 12000F. Ce relief, « qui servira à décorer l'une des façades longitudinales du Muséum d'Histoire Naturelle », fait partie d'un programme comprenant six compositions (29).

Le thème ne lui est pas imposé. Les six reliefs doivent simplement représenter des « combats d'animaux ».

On lui demande de s'entendre avec Dutert, l'architecte de l'édifice. Le modèle sera ensuite exécuté en bronze.

Dans un esprit de violence que développent Coutan et Barrias pour le même programme, Frémiet décidera donc de représenter un orang-outang étranglant un sauvage de Bornéo.

Il peut sembler curieux que Frémiet ait représenté un homme mort au combat contre un singe, alors que la commande des Beaux Arts stipulait « combat d'animaux ». Cela signifie-t-il que le Sauvage de Bornéo n'est pas un homme à part entière, ou simplement que l'artiste a pris des libertés quant à l'interprétation de la demande ? La question reste en suspens.

b) l'esquisse :

Le 21 septembre, Frémiet a terminé son esquisse. La description qu'en fait l'inspecteur des Beaux Arts dans son rapport ne semble pas correspondre à celle qui est entreposée de nos jours à Dijon, en terre cuite :

« Le sujet que M. Frémiet a choisi pour son esquisse représente, dit-il, l'ours des cavernes, luttant contre l'homme de l'âge de pierre, à l'entrée d'une grotte, le reversant et déchirant son cadavre sous ses griffes puissantes : deux petits oursons attendent, inquiets, l'issue de la lutte. A terre gisent de nombreux ossements d'animaux antédiluviens. » (7)

Cette esquisse est acceptée sans réserve, le 3 octobre 1893.

L'action, bien que différente, reste dans l'ensemble la même que celle de l'esquisse de Dijon, et celle-ci est très proche de l'œuvre définitive : elle met en scène un gorille et non un ours ; rien n'indique que le combat se déroule à l'entrée d'une grotte, et un seul petit assiste à la scène.

Plusieurs solutions sont possibles pour expliquer cette différence : d'abord une erreur possible de l'inspecteur. Il a pu voir une esquisse moins avancée que celle-ci, et se méprendre. Ou Frémiet a pu modifier son projet, ce qui n'est pas à écarter. Seule la mention de deux petits assistants à la lutte qui se déroule devant eux pourrait se confirmer : le musée de Dijon possède en effet une esquisse en terre-cuite représentant deux petits singes : ce pourrait être une étude pour le haut-relief.

Presque dix mois après cette visite, une nouvelle inspection a lieu, en compagnie de H. Roujon, directeur des Beaux Arts, et de M. Dutert, architecte au Muséum. Ils trouvent Frémiet « en train de modeler à grandeur d'exécution un bas-relief représentant un homme étranglé par un gorille. » (7) Le corps de l'homme est « exécuté d'une façon remarquable. »

A la vue de cette esquisse, l'inspecteur des Beaux Arts écrivait : « L'action (...) est rendue avec toute l'énergie, toute la puissance de mouvement, toute la férocité d'expression que l'on peut attendre d'un pareil sujet compris et traité d'ailleurs (...) d'une manière magistrale. Le cadavre humain, secoué par l'animal en fureur comme un jouet, est d'un effet plastique superbe. » (O5)

Ces messieurs croient toutefois « devoir faire observer à l'artiste que la tête de la victime (...) est beaucoup trop renversée en arrière. » Après avoir contrôlé sur le modèle vivant le bien-fondé de cette critique, Frémiet promet « de rectifier son erreur » (rapport du 27 juillet 1894). (7)

De fait, l'esquisse de Dijon diffère du marbre : la tête du « sauvage de Bornéo » est plus renversée et légèrement penchée sur la gauche de l'œuvre ; le menton est ainsi projeté en avant tandis que dans le marbre la tête est redressée et le visage se situe dans le plan vertical.

c) l'œuvre définitive :

Le 25 octobre de la même année, l'inspecteur Harvard, appelé cette fois par Frémiet, donne son accord pour le moulage définitif (en plâtre). Ce modèle est exposé au Salon de 1895. Après un acompte de quatre mille francs versé le 5 novembre 1894, le solde est versé le 20 juin 1895.

L'œuvre définitive devait être exécutée en bronze, mais dès 1893, Dutert, architecte du Muséum, s'interroge, et confie ses doutes à Frémiet :

« La masse de bronze serait d'un effet très lourd qui nuirait à l'ensemble de l'édifice autant qu'au bas-relief ; j'avais eu tort d'abandonner une première étude où le fond des bas-reliefs était prévu en marbre clair de couleur.

Auriez-vous l'extrême obligeance d'examiner la question ? J'ai essayé sur votre esquisse de dissimuler le fond de bronze par un papier coloré imitant le marbre et il me semble que votre belle composition gagne encore en impression et en simplicité. Voulez-vous m'indiquer un jour de cette semaine où je pourrais aller vous voir avec votre esquisse. »(8)

Ainsi, en juin 1895, M. Dutert, (...), d'accord avec M. Frémiet, demande « que cette œuvre soit exécutée en marbre légèrement coloré, et affectée à la décoration du vestibule d'entrée. Le marbre serait fourni par l'administration des Beaux Arts et une somme de 12000 francs (...) serait allouée à M. Frémiet pour « prix d'exécution » (somme payée cette fois sur les crédits de construction du Muséum. » (8)

Cette modification est acceptée par l'administration, et un bloc de marbre est livré à l'artiste le 15 mai 1896. C'est Grébert, praticien de Frémiet, qui en fait la mise au point.

L'œuvre en marbre est acceptée définitivement le 16 décembre 1897. La mise en place est faite le 1^{er} mars 1898.

Le paiement effectué par les soins de Dutert a vraisemblablement été fait en deux fois : janvier 1897 et mars 1898.

L'effet plastique n'a pratiquement pas changé entre l'esquisse et le marbre. L'esquisse de Dijon, que l'on a décrite plus haut, ne présente que très peu de différences avec l'œuvre définitive : le petit de l'orang-outang est ramené un peu plus vers le centre dans celle-ci, mais cela concentre davantage l'attention sur la scène principale.

Est-ce à la suite de la mise en couleur de son groupe que Frémiet a recadré vers la gauche l'ensemble de sa composition ?

Il est beaucoup plus probable que le remplacement du bronze par le marbre pour l'exécution définitive, et le choix d'une position topographique ramenée au niveau du spectateur (et non plus au sommet d'une façade) expliquent ces modifications (8).

La seule modification malheureuse est la fameuse « correction » demandée par l'inspecteur Harvard : la tête de l'homme semble étrangement calme et sereine dans le tohu-bohu de formes qui donne au corps entier un aspect plus tourmenté.(7)

Selon Catherine Chevillot, « on aurait pu craindre que l'exécution en marbre n'atténue la force de la composition. En fait, la taille minutieuse de chaque détail (coupe-coupe, pelage de l'animal), l'opposition poussée entre la grande arabesque très lisse du corps humain nu et le pelage très fouillé du singe produisent un effet saisissant, accentué impitoyablement par les jeux de lumière sur la pierre.(7) De plus, la blessure aurait été peinte en rouge, selon M. Vitry. Il n'est pas jusqu'au détail de l'escargot (à gauche du coupe-coupe) qui ne contribue d'une manière ironique à renforcer le caractère atroce de la scène. S'affranchissant de l'aspect épique des combats de Barye, Frémiet en retrouve cependant le souffle immense et implacable. (7) »

Le choix du marbre pour cette œuvre semble donc avoir été profitable pour le groupe. Ce matériau plus lumineux et coloré que le bronze donne de la vie à ses personnages.

4) *Orang-outang et sauvage de Bornéo*, support d'une nouvelle technique : la polychromie :

« Devons-nous peindre nos statues ? », demandait en 1883 le Dr Treu, grand animateur à Berlin des débats et expositions relatifs à la polychromie (29). Cette interrogation fut tout à fait d'actualité pour notre artiste.

Non seulement M. Frémiet, chef de file du réalisme historique a dû se poser la même question, mais il a expérimenté la polychromie, comme l'établit le récent dégagement de l'esquisse pour *Orang-outang*, conservé au musée de Dijon.(29)

L'étude attentive de cette esquisse, lors de son dégagement, a permis à Catherine Chevillot d'établir les points suivants : il s'agit d'un tirage en plâtre obtenu à partir d'une esquisse modelée en terre crue. Il est constitué de deux parties : la partie modelée reproduite par le moulage, et le ciel. (Le fond est rapporté, l'ensemble s'insérant dans un bâti de plâtre. La zone de jonction, horizontale, est facilement repérable sur l'avant par un léger relief.) (29)

L'ensemble avait été peint par l'artiste, et décalé vers la gauche.

Sur le plâtre, la peinture s'est rétractée par endroits, découvrant la couche de protection sous-jacente (probablement une gomme laque) posée dans un premier temps, avant tout autre projet de revêtement de surface. La couche picturale, à liant huileux, appliquée à la brosse et travaillée dans la pâte, recouvre des éclats anciens et a donc été appliquée tardivement. Elle a cependant pu jouer un rôle dans l'exécution de l'œuvre définitive.

Toute trace de couleur a aujourd'hui disparu. La blessure rouge du « sauvage de Bornéo » s'est elle aussi effacée.

Ainsi Frémiet avait tenté la polychromie pour ce groupe, afin de donner à ses personnages encore plus de vie et de réalisme.

Qu'Emmanuel Frémiet ait été fasciné par la trouble frontière entre sculpture et monde réel, rien n'est plus sûr, puisqu'il l'avait même expérimenté lorsqu'il redonnait forme et couleurs aux cadavres dans son jeune âge. Il semble cependant qu'il ait voulu garder une prudente réserve dans la mise en couleur des œuvres définitives, effrayé peut-être du pouvoir illusionniste de la couleur. (29)

CONCLUSION :

Orang-outang et sauvage de Bornéo est une œuvre au moins aussi bouleversante que *Gorille emportant une négresse*, voir même plus, car ici la mort de l'homme est effective, plus aucun espoir n'est possible. L'animal est ici responsable de la violence de l'œuvre et du malheur de l'homme. Etudions une autre œuvre de ce type : *Ours blessé*.

A3/ « OURS BLESSE »:



Ours blessé (1850).

1) histoire d'un succès :

L'Ours blessé de M. Frémiet de 1850 fit sensation au Salon. Certes, on avait déjà vu les affrontements de Barye, mais leurs caractères grandioses les rendaient bien lointains. L'extrême attention apportée par Frémiet à la fourrure et au pelage, la totale nouveauté du thème naturaliste, et surtout l'absence totale de toute signification épique ou symbolique, font de cette composition, d'après Catherine Chevillot (5), une œuvre forte et incontournable.

Jacques de Biez (10) nous raconte l'histoire incroyable du succès et de la popularité de cet Ours :

« En 1850, M. Frémiet envoie au Salon son Ours blessé. Ce fut un triomphe. Le Salon se tenait dans les appartements du Palais-Royal. L'Ours blessé était de grandeur nature. Il était d'un volume si considérable que la commission de placement fit installer ce monument dans la cour couverte, près de l'entrée des bureaux de l'administration, du côté de la rue de Valois. La foule s'ameutait, faisait tas devant le plantigrade de M. Frémiet. C'était une réjouissance publique de venir contempler la douleur de cet ours, personnage comique au fond. (...) M. Frémiet avait pénétré cet ours de son ironie aiguë, et montrait au public qui s'en émerveillait,

tous les dessous grotesques de cette bête épaisse, dont la lourdeur est faite de réticences et de fausse bonhomie.

Tout Paris défila devant ce faux bonhomme d'Ours blessé, avec un empressement tel que plusieurs fois dans la journée, la circulation était interrompue aux abords de l'administration des Beaux Arts. Celle-ci en prit de l'effroi ; elle ne se résigna pas à voir succomber tous les jours davantage les corridors où s'écoule son existence placide ; dans son auréole de cartons verts, elle trembla pour la sécurité de ses dossiers. L'ordre fut donné d'enlever l'ours de Frémiet, cet ours qui était un succès. (...) Une fois qu'il fut emporté, la foule disparut, elle aussi, pour la grande satisfaction des bureaux de la rue de Valois : la foule suivit son ours ! On ne vit plus dans les couloirs de l'administration, que ce qu'on y voyait tous les jours avant le Salon, l'éternel député toujours pendu à la sonnette du ministre.

Ce député avait déjà un nom connu : il s'appelait M. Fréminet. Ce Fréminet était très célèbre : il était le spectre des corridors de l'administration ; il reparaisait toujours, et toujours avec une nouvelle requête. Ce Fréminet était une menace et un remords. Il revenait sans relâche, jamais fatigué, jamais rebouté, toujours là, sa carte à la main, prêt à faire passer son nom au ministre. Paris connaissait le nom de ce solliciteur incurable et s'en amusait. Cham avait travaillé à sa réputation. Et quand Cham, qui avait les faveurs du public, lançait quelqu'un dans le courant, on pouvait être sûr qu'il arrivait, sinon à la gloire, au moins à quelque chose. Fréminet n'était pas un contemporain glorieux, ni même illustre ; il comptait néanmoins parmi les gens connus. Le succès formidable de *l'Ours blessé* de M. Frémiet lui valut un surcroît de réputation. Cham ne manqua pas d'exploiter, pour l'agrément de son public, la similitude de nom, qui rapprochait le jeune statuaire du député solliciteur. Une charge de *l'Ours blessé* parut sous la signature de Cham, et cela s'appelait : Fréminet ou l'Ours du ministère. »

Pourtant, même si l'avis général est très favorable à cet ours, support d'une plaisanterie mondaine, il ne faut pas oublier que certaines critiques furent néanmoins négatives.

2) les critiques :

Ainsi, Claude Vignon, dans sa présentation du Salon de 1850-51 (22), n'adresse pas que des éloges à cette composition de M. Frémiet :

« Faut-il le dire, son œuvre principale, *l'Ours blessé*, n'est pas celle que nous aimons le mieux ; elle ne s'agence pas bien ; nous trouvons particulièrement que M. Emmanuel Frémiet n'est pas aussi heureux que M. Lechesne dans l'alliance de l'homme et des animaux. L'ours a ici la prééminence évidente, l'homme est complètement annihilé et semble n'être placé là qu'en accessoire. Nous aimons beaucoup les bêtes, mais cependant, que diable ! L'animal à deux pieds sans plumes a bien aussi son mérite ! Nous demandons au moins l'égalité ! ».

CONCLUSION :

Nous venons de voir trois groupes où l'animal est le responsable de la violence de l'œuvre, et cause du malheur à l'homme.

Etudions maintenant un autre type d'œuvre où cette fois c'est l'homme qui est en position de force, et même à l'origine de la violence du groupe.

A4/ « HOMME DE L'ÂGE DE PIERRE » :



Homme de l'âge de pierre. (1872).

1) description :

La scène nous présente un homme nu, se tenant debout, et ayant à sa ceinture quelques instruments de chasse (notamment une massue...). Sa main gauche appuyée sur sa hanche, le pied gauche levé, les genoux pliés, la tête penchée, il semble effectuer devant nous une danse quelque peu archaïque. Il a un visage fermé, une barbe fournie, des cheveux longs, son apparence est par là même assez rustre. Logée dans sa main droite et installée tout contre son épaule, il exhibe fièrement et triomphalement une tête énorme d'ours, qu'il vient vraisemblablement de décapiter.

Jacques de Biez (10) interprète ainsi cette figure :

« La victoire de cet homme est celle d'un fauve à face humaine sur un fauve plantigrade. L'homme fossile de M. Frémiet, qui danse là devant nous, donne l'impression d'un être grossier, obtus, presque muet, ne possédant pour tout verbe qu'un sourd grognement au fond de la gorge. C'est un appétit, un élan de bestialité épaisse, qui brille là dans le coin de sa bouche ouverte. »

Il s'agit donc de la danse de l'homme préhistorique, rentré d'une chasse fructueuse. Cet homme s'apparente à une bête, presque aussi féroce et cruelle que l'ours qui vient de périr. On peut remarquer que cette fois, c'est l'homme qui est victorieux sur l'animal, contrairement aux groupes précédents : *Gorille enlevant une négresse* et *Orang-outang et sauvage de Bornéo*, où l'homme ne faisait pas le poids contre la puissance animale. On peut noter pourtant que dans tous les cas, c'est l'ancêtre de l'homme contemporain, et non pas cet homme contemporain, qui « gagne » contre l'adversaire: l'orang-outang, le gorille, et enfin l'homme préhistorique. L'homme "actuel" n'est jamais montré victorieux et supérieur aux animaux, mis à part l'exception du *Nègre emportant un jeune éléphant*, où l'homme adulte capture un bébé éléphant. Ce détail est assez frappant dans l'œuvre de Frémiet.

Cette œuvre, a été créée en 1872. Le modèle en plâtre a été exposé au Salon de 1872 (n°1693), et le bronze en 1875 (n°3084).(14)

Emmanuel Frémiet est fier de préciser (10) : « Vous savez que le bronze en fut exposé en 1875. Acheté par l'Etat, il est aujourd'hui au Muséum, un peu en exil. Je voudrais le voir ailleurs, revenu plus au cœur de Paris. » Cette requête n'a vraisemblablement pas été prise en compte, puisque aujourd'hui le groupe se trouve toujours au Jardin des Plantes, dans l'espace ménagerie.

2) les éloges :

M. Véron, dans sa critique du Salon de 1879 (20), fait l'éloge de Frémiet et de son audace: « Nous avons esquissé les principaux traits du beau talent souple et varié de cet artiste éminent. Sa fécondité est inépuisable. Avouez que cet artiste sait passer du grave au doux... son archaïsme n'a rien d'ennuyeux. *Homme de l'âge de pierre* nous intéresse d'autant plus que cette œuvre remarquable a été conçue pendant le siècle en notre bonne ville de Poitiers. » **Malheureusement, aucun lien avec cet épisode politique n'a pu être mis en corrélation avec la création de ce groupe. M. Véron n'a d'ailleurs pas développé son point de vue.**

Pour Frémiet, ce groupe qu'il a fait naître, est véritablement un chef d'œuvre, dont il est fier (10) : « C'est ce que j'ai fait de meilleur, de mieux en tant qu'élève de mon Maître. » Pour Jacques de Biez (10) : « Le morceau est beau, fort beau, aussi hardi dans son genre que ce qui fut tenté de plus hardi dans cet ordre réaliste. »

Il n'est d'ailleurs pas le seul à trouver du charme à cet *Homme de l'âge de pierre* : Le 13 juillet 1875, M. Emile Bergerat, qui faisait le Salon au *Journal officiel* écrivait à son sujet: « Cet homme encore voisin de son origine, est d'une beauté étrange, presque simiesque, et l'attitude dansante que lui a prêtée l'auteur, accentue le caractère sauvage de ses formes. Il ne nous appartient pas de décider ici de la portée physiologique de cette étude qui doit ravir d'aise les darwinistes, mais nous pouvons du moins établir que le travail de sculpture en est fort remarquable, et que M. Frémiet ne s'est jamais montré meilleur animalier que dans la représentation de cet animal humain qui date de notre peu flatteuse bifurcation. »

Alfred Lanson relève lui le « bel aspect de puissance et d'étrangeté. M. Frémiet sait mieux que personne traduire un sujet sous une forme particulièrement archaïque quoique un peu dure et sommaire, sa sculpture a toujours une saveur personnelle » (1875).(5)

3) les critiques :

Les deux premières commandes d'Emmanuel Frémiet destinées à des espaces publics, affirmant une volonté scientifique et réaliste, avaient été violemment récusés par les scientifiques eux-mêmes. Un professeur de paléontologie du Muséum, scandalisé par le projet du Plésiosorus (représentant un plésiosaure, ce grand reptile marin fossile du Secondaire, atteignant 10 mètres de long), le fit annuler : « la science est trop sacrée pour devenir le jouet de l'art.(5) »

L'artiste n'exagère donc pas lorsqu'il évoque ses luttes pour imposer sa vision réaliste, et même s'il ne manque jamais de commandes, ses reconstitutions sont loin de faire l'unanimité pendant les trente premières années de sa carrière.

Ce fut le cas pour cette œuvre *Homme de l'âge de pierre*, représentant l'ancêtre de l'homme actuel.

De nombreuses critiques de l'époque furent négatives sur cette œuvre assez peu appréciée par le public et les professionnels de l'art, ce qui désole M. Jacques de Biez (10) :

« Son homme d'avant l'histoire reçut un assez mauvais accueil. On se demande pourquoi, c'est un morceau de sculpture d'une grande force. Ce qui décontenança l'opinion fut sans doute l'expression, la grimace des instincts, l'air d'avant la civilisation. »

Voici les propos de Montaiglon, émettant quelques critiques sur cette œuvre (5) :

« Je ne doute pas que son air de brute ne soit dans le sens de la vérité, je ne doute pas non plus que M. Frémiet, qui est à la fois très habile et très consciencieux, n'ait, comme il le dit, reconstitué son sauvage sur des fragments humains de l'époque... mais est-il bien sûr qu'il n'y ait pas eu à cette époque-là des hommes moins laids que le sien, et la sculpture ne vit guère en dehors de la beauté ».

(notons que de pareils reproches de laideur avaient déjà frappé, plus de vingt auparavant, la tentative de Préault sur le pont d'Iéna (1848)).

Quant à Barbey d'Aurevilly, arrêté « par le collet...car la chose est forte », il note « le dos trop maigre », les mollets « trop brusquement durs » du « berger de ce temps farouche, superbe de sauvagerie et de joie triomphante » (1886). (5)

Les remarques ne sont pas très violentes, mais traduisent bien un malaise face à ce groupe. Peut-être est-ce plutôt le sujet de cette œuvre que ces critiques n'apprécient guère, et non pas la qualité artistique de l'ensemble, qui est irréprochable. En effet, figurer l'ancêtre de l'homme est une chose assez récente, et pas encore habituelle. De plus sa relative laideur et son côté brut et rustre auront peut-être choqués et déçus ces gens, qui espéraient avoir un aïeul plus présentable et respectable. L'image de cet ancêtre présenté par Frémiet n'était pas digne de leurs bonnes manières !

4) une reconstitution préhistorique :

Selon Catherine Chevillot (5), « Gladiateur antique, animal antédiluvien, races dites à l'époque « primitives », voici quels sont les objets d'analyse qui jalonnent la mise au point du manifeste de Frémiet en matière de reconstitution naturaliste : *l'Homme de l'âge de pierre* de 1872. »

A cette époque, nombreux sont les travaux de naturalistes paléontologues ou archéologues qui rendent publics leurs débats, et que M. Frémiet a pu lire.

Boucher de Perthes (1788-1871) géologue et paléontologue avait démontré dès 1848 l'ancienneté de l'homme, reculant ses origines aux temps appelés alors « antédiluviens ». Lartet (1801-1871), qui découvre les gisements tertiaires du Gers où se trouvent des vestiges de singes anthropomorphes, jette les bases de la paléontologie en 1860.

A l'Exposition Universelle de 1867, la section de l'histoire du travail est consacrée à l'origine des outils de pierre taillée. En 1868 les silex de Thenay sont trouvés par l'abbé Bourgeois.

Enfin la découverte de l'homme de Cro-Magnon (1868) est bien sûr l'événement du siècle.

Paul Richer, médecin et sculpteur, contribue également, mais plus tard, à la vulgarisation de ces recherches, par la publication de nombreux ouvrages à l'usage des artistes.(5)

Il faut dire que l'artiste a beaucoup travaillé sur cette sculpture, en se documentant sur la physionomie de l'ancêtre de l'homme. Pour prouver qu'il n'a rien imaginé, il a d'ailleurs pris soin de noter sur le socle, que les armes et le crâne ont été copiés sur des fragments retrouvés dans les couches géologiques de notre globe terrestre.

Pour Frémiet, il y a pérennité des espèces. « Le préhistorique, animal ou homme, est d'une reconstitution très facile, explique-t-il. Les fouilles opérées dans ce siècle ont mis au jour une documentation très complète : 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. Pour l'animal, on a retrouvé plus que des squelettes, des animaux entiers conservés en Sibérie, dans les glaces, des mammoths avec toute leur chair et l'impénétrable fourré dans leur toison. Rien ne s'oppose donc à ce qu'on établisse, en sculpture, un mammoth, comme on établit une girafe ou un singe. Il suffit de savoir son métier. »(5)

Le problème de popularité de cet ensemble vient donc probablement du fait que le public n'a pas vu cette œuvre sous le même angle que Frémiet, qui désirait, comme à son habitude, être le plus réaliste possible, et représenter tel qu'il était, avec ses défauts, l'homme qui nous a précédé.

Son intérêt principal aux yeux de Frémiet était la reconstitution minutieuse et exacte de cet ancêtre de l'homme, d'après les découvertes de l'époque sur l'origine de l'homme.

Étudions maintenant une autre œuvre, où l'homme, d'une époque plus moderne cette fois, est encore à l'origine de la violence de l'œuvre : *Capture d'un jeune éléphant*.

A5/ « CAPTURE D'UN JEUNE ELEPHANT » :



Capture d'un jeune éléphant. (1880).

Capture d'un jeune éléphant est une statue en marbre, appartenant à M. Stéphane Dervillé, 37 rue Fortuny, à Paris (14). Cette œuvre a été exposée au Salon de 1880 (n°6338).

Le modèle en plâtre a lui figuré à l'Exposition nationale des Beaux Arts de 1883 (n°993), et à l'Exposition Universelle de 1889 (n°1852) (17).

Une terre cuite a fait partie de l'Exposition centennale de l'art français, en 1900 (n°1655).

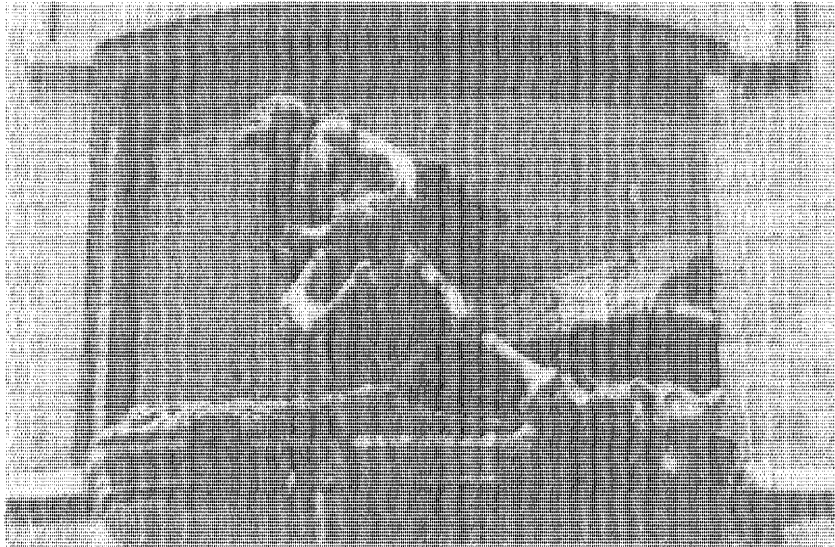
Une réplique en marbre, trois fois plus grande, se trouve à Monticello, près de Carrare (Italie), dans la propriété de M. Dervillé (14).

Cette sculpture représente un homme indigène, nu, qui vient d'attraper un éléphanteau, affolé. Celui-ci est tenu au niveau de l'oreille et de la trompe par les deux bras de l'homme, et tente de se débattre. Trompe en l'air, il semble appeler au secours, et crier toute sa peur. L'homme scrute l'horizon tout en tenant sa victime, comme pour surveiller la venue probable de la mère du petit.

Cette œuvre dégage un sentiment de tristesse. Déjà, s'attaquer à un bébé semble sacrilège et sans pitié de la part de cet indigène. On plaint ce pauvre petit animal sans défense qui panique en ne sachant pas le triste sort qui lui est réservé. Car ne soyons pas dupe, la capture de ce bébé éléphant ne doit sûrement pas être pour raison charitable. La détresse et la souffrance de cette bête risquent malheureusement de ne pas s'estomper, car vraisemblablement un avenir sombre et triste lui est réservé. La capture d'éléphant au XIX^e siècle n'avait-elle pas pour but un commerce lucratif ? Certes, la capture vise peut-être le dressage en vue du service... ce qui n'est pas beaucoup plus drôle pour l'animal, mais au moins le préserverait en vie. Ce groupe reste néanmoins par tous ces côtés assez attristant et révoltant.

Intéressons nous maintenant à un autre groupe, assez similaire dans le thème : *Dénicheur d'ourson.*

A6/ « DENICHEUR D'OURSON » (ou Chasseur d'ourson):



Chasseur d'ourson. (1897).

1) présentation :

Le groupe, un haut-relief en bronze, fondu pour 7000 francs, par Thiébaud (14), a été commandé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts pour le Muséum d'histoire naturelle, à Paris, le 2 avril 1896, pour une somme de 12000 francs. (36) Il faisait suite à la commande *d'Orang-outang et sauvage de Bornéo*, dont la commande stipulait "combat d'animaux". Il est d'ailleurs toujours à l'heure actuelle placé à Paris, au Musée d'Histoire Naturelle, dans la galerie de paléontologie, côté rue.

Le modèle en plâtre a figuré au Salon de 1897 (n°2955) et à l'Exposition Universelle de 1900 (n°267).(35) Il a ensuite été attribué au Musée des Arts Décoratifs, le 21 novembre 1909.

Malheureusement, il n'a pas été retrouvé.

Une réplique en plâtre aurait été donnée par Mme veuve Frémiet au musée des Antiquités de Saint Germain en Laye.(5)

2) description :

La scène représente un homme, sûrement de la même époque que l'Homme de l'âge de pierre, au pied d'un rocher. Il est en appui sur son pied gauche, le genou plié, sa jambe droite est en arrière et tendue. Il est figé dans une attitude de marche, se dirigeant vers la gauche du groupe d'un air déterminé et volontaire, mis en valeur par son regard fixé vers l'horizon, et son menton relevé vers le ciel. A ses pieds se trouve le cadavre d'un ours, ou plus sûrement d'une ourse, puisqu'il y a la présence d'un ourson, on suppose qu'il s'agissait de la mère. Cette ourse vient d'être tuée par l'homme, à l'entrée de sa tanière. On remarque d'ailleurs comme

un pieux enfoncé dans ses chairs, et une plaie sur le crâne, responsables de sa mort. Elle gît à terre devant le rocher, les pattes croisées, la tête pendante, et à moitié piétinée par l'homme. Celui-ci a attrapé le jeune ourson par ses oreilles, et le tient dans ses mains. L'animal a les deux pattes avant écartées, en extension. On n'arrive pas à voir s'il est encore vivant, en tous cas l'homme a l'air décidé à l'emmener, et cela n'a pas l'air de lui poser de problème.

3) interprétation :

Cette scène est vraiment tragique. Comme dans *Capture d'un jeune éléphant*, il y a arrachement d'un bébé à son milieu naturel, pour un futur qui ne laisse rien présager de bon. De plus, cette fois, cet enlèvement se double d'un autre drame : la mort tragique de la mère, la bonne mère qui a défendu son jeune, la chair de sa chair, sa raison d'exister, jusqu'à en périr. L'instinct maternel est en effet très prononcé chez l'ours, et en mourant pour lui, elle nous prouve l'amour qu'elle porte à son jeune. L'homme a fait périr une ourse qui nous touche par son amour et son courage. On en arrive aussi à plaindre ce bébé qui vient d'assister à l'assassinat de sa mère protectrice, et qui est traîné par cet inconnu vers un destin de mort. Quelle que soit l'espèce animale ou humaine, la perte mortelle d'une mère aimante est toujours une tragédie pour l'être qui survit, et pour nous spectateur impuissant.

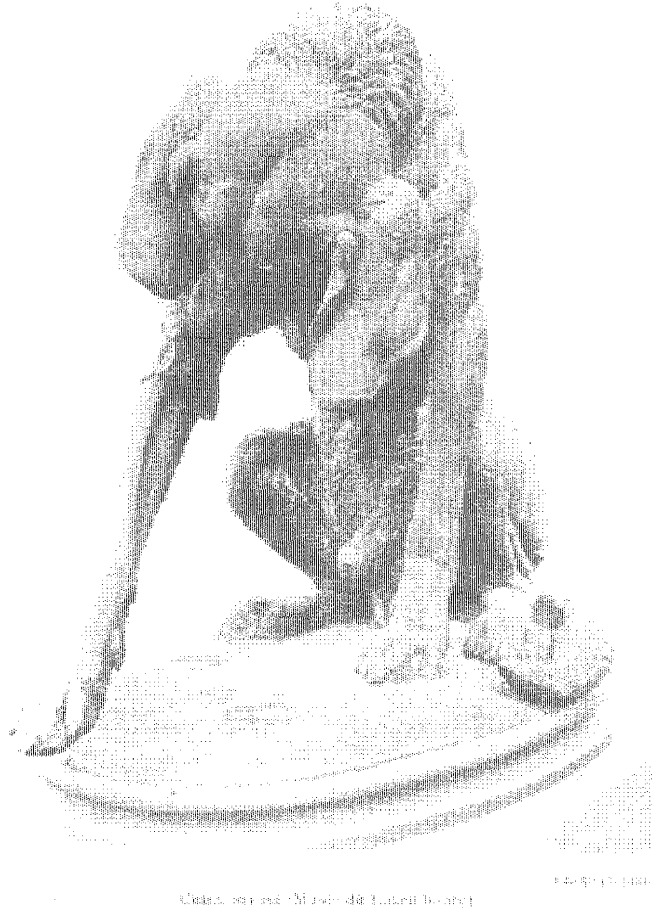
Bien sûr, on comprend cet homme des temps primitifs. Il a besoin lui aussi de survivre, et cela passe par la mort de tous ceux qui se mettront sur son chemin. D'ailleurs, il tourne le dos à la morte, et marche d'un pas décidé vers le futur. Son acte est déjà oublié, il passe à la suite. Pour survivre, il faut aller de l'avant et ne pas s'apitoyer sur le présent. Cette sensation est très bien mise en valeur par la diagonale qui part de la tête du cadavre de l'ourse en bas à droite et va jusqu'au menton de l'homme en haut à gauche. L'ourse piétinée et située dans un coin bas de l'œuvre n'est pas mise en valeur : elle fait déjà partie du passé. Notre regard est automatiquement attiré vers le sommet de la diagonale, vers la tête de l'homme, qui représente le point central de ce tableau. Il est le futur, il a d'ailleurs le regard fixé vers l'avenir. Cette fois, il a gagné, et c'est l'animal qui est mort, mais on sait qu'il n'est pas sauvé pour autant, et la prochaine fois, il ne sera peut-être pas aussi chanceux. C'est la loi de la nature, le plus fort gagne, le plus faible meurt.

Cette composition est très belle et très touchante, émouvante.

Etudions maintenant dans une seconde partie, d'autres œuvres « dramatiques et violentes », où cette fois les animaux sont les seuls mis en scène.

B/ ANIMAUX SEULS :

B1/ « CHIEN BLESSE » :



Chien blessé. (1850).

1) description :

L'animal est un chien de chasse, au pelage légèrement bouclé, aux oreilles longues. Il est assis sur son postérieur et en appui sur son antérieur gauche. La patte avant droite, bandée au-dessus du coude, est en extension. Sa tête est repliée vers le bas, de telle sorte que le museau touche le pansement. Le chien semble d'ailleurs vouloir l'arracher, il le flaire et tente de le décoller.

Cette scène est d'un grand naturel. L'attitude du chien est tout à fait plausible, refusant les soins prodigués, il tente d'échapper au bandage, et y consacre beaucoup de temps, d'attention et de concentration. On a presque envie de l'en empêcher, de le retenir. Tout est vraiment très bien rendu.

2) présentation :

Ce bronze, qui a figuré au Salon de 1850 (n°3397) et à l'Exposition Universelle de 1855 (n°4391), fut commandé par le ministre de l'Intérieur, le 6 octobre 1849, moyennant 2500 francs entièrement payés le 9 janvier 1850 (33). Il a été fondu par Eugène Gonon. Le 15 mars 1892, l'artiste reçut l'autorisation de faire exécuter une réplique de son œuvre pour le musée de Hambourg (cette réplique porte la mention : *fondu en 1892*). (14)

3) le succès de l'œuvre :

A côté du pittoresque, voici l'univers le plus caractéristique de l'artiste Frémiet : le monde du réel.

Dès 1849, il présente au Salon une série d'animaux grandeur nature, dont le *Chien blessé*, ou *Chatte et ses petits*. Les critiques parlent, à propos de *Chien blessé*, « d'une vive émotion » dans le public. Quant au chat, les « jeunes ladies s'épanouissent devant l'angora de notre spirituel artiste (...) c'est depuis trois jours la seule sculpture que j'ai vu regarder ». (5)

On comprend que l'irruption dans les Salons des années 1850 de ces animaux grandeur nature ait provoqué un émoi tout différent de celui suscité par les terribles fureurs de Barye.

Chiens et chats sont de taille et de pose naturelle, le spectateur voit tout à coup surgir ses compagnons favoris pétrifiés au milieu des nymphes et des héros mourants. Ils eurent un succès énorme, correspondant au goût juste du milieu de la bourgeoisie effrayée par les ardeurs de la génération précédente.

Le *Chien blessé*, placé dès l'origine au musée du Luxembourg, fut durant toute la vie du sculpteur son groupe le plus connu et reste encore en 1910-1912, parmi les œuvres les plus éditées (31).

Etudions maintenant une autre œuvre où l'animal est en souffrance physique et psychologique : *Eléphant pris au piège*.

B2/ « ELEPHANT PRIS AU PIEGE »:

1) description :

Il existe peu de représentation d'animaux sauvages dans l'œuvre du sculpteur. La commande du Trocadéro fait partie de ces rares exemples. La patte avant gauche prise dans un cordage, le jeune éléphant barrit, trompe levée, oreilles déployées, et se débat, tandis qu'un singe semble lui faire la nique, accoudé sur le piège, et hurlant en dévoilant ses crocs (malheureusement non visible sur le cliché). Tout le corps de la bête est tendu dans son effort pour se libérer : une grande diagonale traverse la composition de la patte avant gauche, tirée vers le piège en bas à droite, jusqu'à la trompe élevée vers le ciel. Une fois de plus, Frémiet nous met mal à l'aise face à cette détresse et cette souffrance animale. Une fois de plus c'est l'homme qui est à l'origine de ce drame.



Eléphant pris au piège. (1878).

La réduction faite pour l'édition a subi des changements notables : la roue qui semblait retenir le piège a disparu, ainsi que le singe. C'est la patte arrière gauche qui cette fois est prise dans la corde, ce qui fait partir la ligne force de la composition plus en arrière. Enfin, le type de la bête a été modifié, au niveau des oreilles notamment.(5)



Eléphant pris au piège. Réduction pour l'édition.

2) histoire de l'œuvre :

Par un marché du 12 novembre 1877, Emmanuel Frémiet s'engage auprès de la direction des Travaux de l'Exposition Universelle de 1878 à exécuter le modèle en plâtre d'un bison, d'une hauteur de 3,25 mètres et pour la somme de 6000 francs. (32)

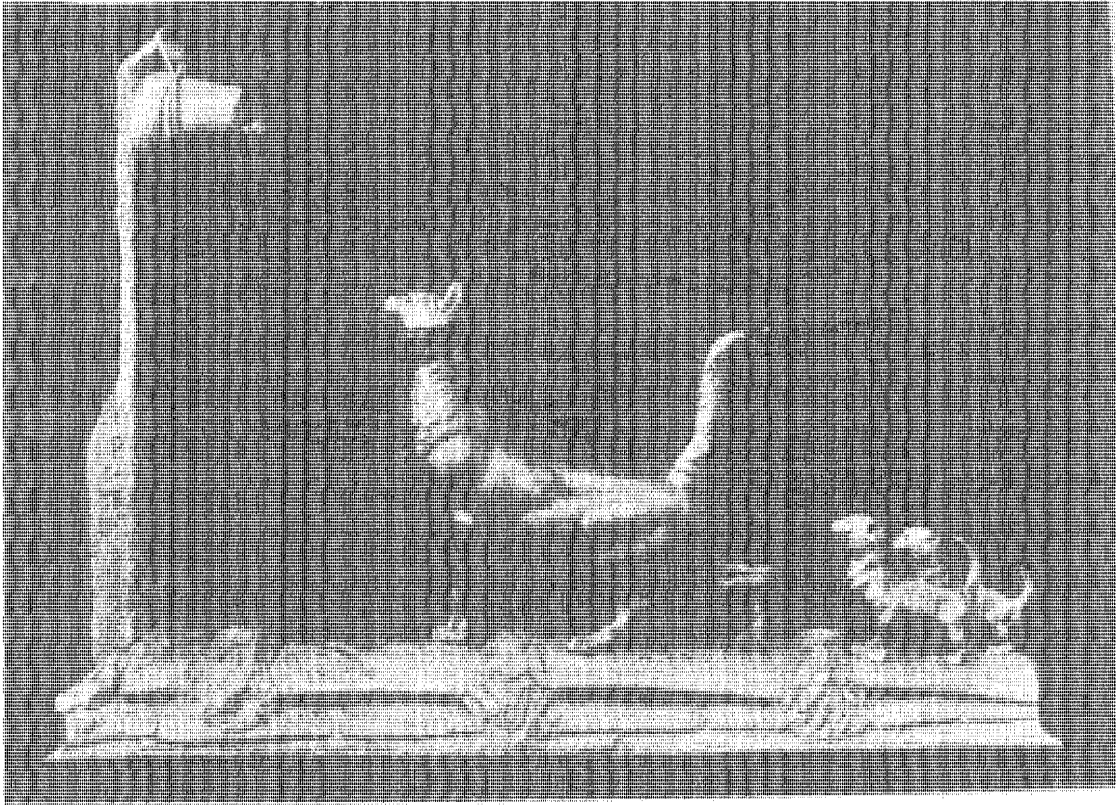
C'est en fait un éléphant qui ornera le bassin terminal de la cascade du Trocadéro, en compagnie du *Cheval* de Rouillard, du *Rhinocéros* de Jacquemart et du *Taureau* de Cain (le modèle était en plâtre, l'esquisse en cire, et la statue en fonte, anciennement dorée) (5). Comment expliquer cette différence avec la commande ? Je n'ai malheureusement trouvé aucun indice d'explication !

Cinq ans plus tard, un nouveau groupe, *Elan et serpent*, lui sera commandé, qui viendra compléter la décoration de cette cascade en occupant le bassin central (mais qui n'existe plus à l'heure actuelle).(32)

En 1936, lors de la démolition du Trocadéro, l'Eléphant, le Cheval et le Rhinocéros furent placés au square de la porte de Saint-Cloud, et ont été rassemblés avec le reste du décor sculpté de l'ancien palais sur le parvis du musée d'Orsay. (32) A l'heure actuelle, c'est là face à la gare du musée d'Orsay que l'on peut admirer ce jeune éléphant.

Observons maintenant une œuvre très originale, où cette fois un animal est à l'origine du danger de mort chez un autre animal.

B3/ « AU SECOURS »:



Au secours.(1893).

1) description :

Cette sculpture met en scène une chatte de gouttière et ses deux petits chatons, qui la suivent avec attention. La mère occupe la place centrale du groupe, debout sur ses quatre pattes, elle s'étire et tend le cou vers le haut, le regard fixé sur un pot de fleur retourné et accroché au mur, en haut à gauche. La queue dressée, les pattes arrière fléchies, elle semble très intéressée par cet abri de fortune. Et pour cause, le pot héberge un jeune oisillon, encore incapable de s'envoler vers des cieux plus protecteurs. Seul sans ses parents, il est bien vulnérable face à ce prédateur qui le regarde avec envie. « Au secours », c'est bien son cri de détresse et de survie qu'il nous envoie, et qui raisonne dans notre tête. Il appelle à l'aide qui pourra le sauver des griffes de la chatte affamée.

Ce groupe en bronze, appartenant au docteur Dieulafoy (14), a été présenté au Salon de 1893 (n° 2869).

2) interprétation :

C'est une sensation assez étrange que l'on ressent en regardant cette scène. En effet, la première chose qui frappe notre œil, c'est cette maman chat, majestueuse et imposante au

centre du groupe. Elle seule capte notre regard. Au départ, on ne voit qu'elle. On ne comprend d'ailleurs pas tout de suite le titre de l'œuvre « Au secours ». Pourquoi cette chatte demanderait-elle de l'aide ? Et c'est lorsque l'on suit la diagonale qui part des chatons en bas à gauche, et passe par la tête de la mère, que notre regard s'arrête sur le haut de la diagonale, sur le pot de fleur contenant le tout petit être sans défense qui nous interpelle. Car c'est bien ce minuscule oisillon qui est en réalité l'objet et le centre de cette œuvre. C'est lui qui nous appelle, c'est lui le sujet principal de ce drame.

Il y a ainsi apparemment contradiction entre la place prééminente et centrale que prennent les chats, et notamment la mère, avec leur importance réelle pour le spectateur. Le vrai "héros", celui que l'on cherche, notre centre d'intérêt, c'est le petit oiseau caché, qui n'est pas mis en valeur physiquement, car il est situé dans un coin de la composition, mais qui est celui qui communique avec nous et nous adresse son cri de désespoir. On pourrait croire au premier abord que Frémiet avait pour but de réaliser une œuvre sur le chat, sur son art de la chasse, sa malice et son espièglerie. Mais non, il met l'accent sur le pauvre oiseau, petit être insignifiant dans cette composition.

Ce drame auquel on va assister est cependant atténué par l'humour de Frémiet. Comment ne pas être surpris par l'interpellation de l'oisillon près à être mis à mort ? Il est amusant de constater que l'on est pas considéré comme un spectateur passif. On a un rôle à jouer. Le petit oiseau nous a vu, il sait qu'on est là, et que l'on regarde sans sourciller la tuerie qui va avoir lieu. Il en appelle à notre bonté : « Vous qui êtes si grand et fort, vous pouvez chasser le chat et me sauver. S'il vous plait, laissez moi vivre, je ne veux pas mourir...Au secours... ».

On passe donc du statut de spectateur à celui de complice de meurtre. En faisant parler son oiseau, Frémiet, successeur de La Fontaine, nous fait participer au drame.

L'intérêt, le dynamisme et la fraîcheur de ce groupe résident donc dans la présence peu remarquée de cette proie, et surtout de son appel qui nous est destiné. Cela atténue le côté triste et affolant de la mort, qui passe presque au second plan. On ne pense plus à elle, mais au dialogue que tente d'établir ce jeune oiseau avec nous. C'est très émouvant.

Etudions enfin ce chef d'œuvre qui fut à l'origine de ce travail sur Frémiet : *Le Cheval de Montfaucon.*

B4/ « CHEVAL DE MONTFAUCON » :



Le Cheval de Montfaucon. (1853).

1) description de l'œuvre :

L'œuvre *Le cheval de Montfaucon* met en scène un jeune percheron de deux ou trois ans tout au plus. Ses yeux sont bandés par un linge accroché au licol. Ainsi jeté dans la pénombre, il lève la tête vers le ciel, inquiet, l'encolure à la verticale, les antérieurs tendus. Il ne peut pas poser son postérieur droit qui est fracturé au niveau du canon et muni d'une attelle. Tout son poids repose donc sur le postérieur gauche. Devant lui gisent sur le sol un couteau de boucher et un sabot de cheval qui vient d'être tranché. Un rat, signe de mauvais présage, rôde autour de ce jeune cheval, comme s'il savait que dans peu de temps il pourrait se régaler de chair fraîche. En effet, cette scène représente l'abattage d'un cheval à Montfaucon, d'où les symboles de mort environnant cette pauvre bête.

Montfaucon est un ancien lieudit, situé au nord-est de Paris, entre le faubourg Saint Martin et le faubourg du Temple, au-dessus de l'hôpital Saint Louis. Il est aujourd'hui célèbre par le gibet qui y était installé depuis le XIIIe siècle. Cette éminence portait autrefois un haut massif de maçonnerie, surmonté de seize piliers de pierre, assis sur une plate-forme de quatorze mètres de long sur dix mètres de large et reliés entre eux par une série de poutres en bois auxquelles s'accrochaient des chaînes qui supportaient habituellement cinquante ou soixante cadavres. On attachait à ces gibets tous les corps des criminels suppliciés à Paris, et leurs cadavres y restaient fort longtemps suspendus. On imagine que ce spectacle devait donner des frissons. Trois surintendants de finances, Enguerrand de Marigny, Jean de Montaigu et Samblançay furent pendus aux fourches de Montfaucon. Le premier avait fait construire le gibet de Montfaucon, et le second l'avait fait réparer.

En 1761, le gibet fut déplacé et reconstruit, mais comme simple symbole, sur le territoire de La Villette, rue de Meaux. Montfaucon servit alors de lieu de dépôt pour les immondices de Paris, et c'est là que l'on abattait les chevaux hors de service. C'est donc dans cette bouche de l'enfer que se trouve le cheval décrit par Frémiet. Il vient d'arriver à Montfaucon, qui empest la mort, et attend d'être exécuté.

En 1841, ce foyer d'infection, où grouillaient les rats, a été retiré de Paris et transporté dans la plaine des Vertus. Sur son emplacement furent créés plus tard une fabrique de produits chimiques, puis un dépôt de pavés. (15 et 2).

Montfaucon est même devenu célèbre en littérature, avec, entre-autre, le célèbre poème de François Villon, *La ballade des pendus* (voir annexe 2).

2) symbolique de l'œuvre :

Cette composition d'Emmanuel Frémiet frappa fortement l'esprit des spectateurs, tant la symbolique était puissante. Comme ce fut souvent le cas pour les œuvres de cet artiste, le *Cheval de Montfaucon*, dérangent par la souffrance qu'il inspire, eut à la fois des détracteurs et des admirateurs.

Dans sa critique du Salon de 1853, M. Claude Vignon présenta ainsi l'œuvre de M. Frémiet (23) :

« Avec les groupes de M. Lechesne, l'œuvre la plus remarquable que nous donne cette année la sculpture d'animaux, c'est le Cheval de trait, blessé, que M. Frémiet a représenté au moment où il va être abattu, sur les charniers de Montfaucon. C'est d'abord une étude de la nature très vraie, très sage et très complète, c'est ensuite une composition très simple, et qui cependant contient tout un drame, un drame émouvant, comme tous les drames qui sont simples. Quel accident a causé l'envoi de ce pauvre cheval à l'abattoir, où il va bientôt prématurément mourir ! A quel dur labeur a-t-il été ainsi blessé, sans espoir de guérison ? Est-ce en tirant la charrue sur une terre aride et rocailleuse, ou bien en portant une charge trop lourde au montant d'une côte escarpée, et sous les coups de quelque brutal charretier ? Pauvre bête ! ... On va le tuer parce qu'il ne peut plus travailler, parce qu'il ne peut plus servir... C'est l'implacable loi de la nécessité. »

Jacques de Biez (10) décrit lui aussi, de manière très belle et poétique, l'histoire tragique de ce jeune cheval :

« A l'époque où M. Frémiet raconta les derniers jours du condamné de Montfaucon, en 1850, Montfaucon était encore le cimetière des chevaux de Paris, morts ou frappés pendant le quadrille fou des rues. Hier encore, on le voyait, ce pauvre cheval, descendre les Champs-Élysées, piaffant, orgueilleux jeune premier, la gloire d'un mylord de chez le bon faiseur qu'il traînait comme le vent emporte sa plume. Ses pieds battaient de haut les sonorités du pavé. On s'arrêtait pour voir passer cette fougue où se devinait la race. Aujourd'hui, le voilà longeant ces rues dont il était l'ornement, l'oreille basse, les pieds boiteux, arrachant avec peine ses sabots du sol. Il n'est en route ni pour Longchamps, ni pour la gloire. Il est usé, fini, claqué, avili par la réalité des services rendus. Il reste admirable, grand, quand même par son silence dans l'horreur de la fin qu'il sent au travers de chaque bouffée d'air respirée. Et il nous attendrit par sa sublime résignation à tenir son emploi de martyr.

Le voilà qui gravit, d'un pas lourd, l'horrible côte de là-bas, derrière La Villette, la côte où les rats s'engraissent de la viande des morts et des mourants, depuis tant de siècles que Paris crache au bord de ses murs, ses ordures et ses hontes finales. *Le Cheval à Montfaucon* est la complainte de M. Frémiet sur la mort du cheval à Paris. »

Ainsi, quand on connaît l'histoire de Montfaucon, on perçoit mieux le drame qui est en train de se jouer sous nos yeux. Frémiet ne nous a pas simplement décrit un cheval blessé, mais une pauvre bête, encore jeune et belle, que l'on amène dans un lieu de maladie, de souffrance, de mort. On comprend alors l'attitude inquiète, voire affolée de ce cheval qui sent sa fin proche. On saisit alors la raison de la présence du couteau, instrument de mort, du sabot et du rat, symbole de maladie. Cette scène donne des frissons d'horreur et de tristesse.

Mais pourquoi nous infliger la vue de la souffrance ? Pourquoi Frémiet ne se contente-t-il pas de nous montrer les moments de joie et de bonheur sur terre ? Quelles sont ses motivations ?

3) raisons d'un tel choix :

On peut se poser la question à savoir pourquoi M. Frémiet a-t-il représenté un cheval mené à l'abattoir emprunt de souffrance ? De plus, il faut savoir que cette œuvre était destinée à une

école vétérinaire ! Alors pourquoi symboliser la mort pour une école qui désire au contraire guérir ? Ce choix est donc d'autant plus étrange !

S'agit-il d'une commande détaillée de l'Etat, ou au contraire d'un libre choix de M. Frémiet de choisir la représentation de cette scène tragique ? Aucun document officiel n'a été retrouvé concernant cette commande, et on ne peut donc savoir de qui vient l'idée. Très souvent les commandes de l'Etat ne détaillent pas le thème exact de l'œuvre. L'artiste reste très libre dans l'interprétation de l'intitulé (ex. du sauvage de Bornéo, par arrêté du 29 juillet 1893, M. Frémiet est « chargé d'exécuter le modèle en plâtre d'un bas-relief très saillant (...) qui servira à décorer l'une des façades longitudinales du Muséum d'Histoire Naturelle ».). Il est donc très probable que la commande n'ait pas été beaucoup plus détaillée, et que l'initiative vienne de M. Frémiet. Mais alors pourquoi un jeune et beau cheval condamné à mourir ? Pourquoi ce symbole de mort et de souffrance pour une école vétérinaire, sensée enseigner la sauvegarde de la vie ? Est-ce par provocation, ou seulement un pur hasard qui ont conduit Emmanuel Frémiet à faire ce choix ?

Pour Jacques de Biez (10), Frémiet, soucieux de la réalité, avait l'intention de représenter le cheval sous toutes ses formes, même jusque dans la mort, qui même si elle est triste fait partie elle aussi de la destinée de tous les chevaux :

« Comme descripteur du cheval, Emmanuel Frémiet va prendre une place considérable et glorieuse dans l'art du XIX^{ème} siècle, et de tous les siècles. Il aime à montrer les chevaux dans le cadre de la vie sociale, le cheval l'a préoccupé dans tous ses rôles, et dans toutes les phases de sa vie d'aventure, et même jusque chez l'équarrisseur, « dont la voiture, comme honteuse de son métier cruel, cache sous un linceul de paille, le pauvre animal mort. » Malheureusement, les recherches effectuées n'ont pas permis de retrouver la trace de cette œuvre *Cheval blessé et chez l'équarrisseur*, bronze de 1863, Tarbes, Ministère d'Etat). Par contre, Emmanuel Frémiet a bien représenté la mort du cheval, l'abattage d'un jeune cheval blessé, dans le *Cheval de Montfaucon*. »

Il n'y aurait donc pas de symbole dans le choix d'un cheval mourant pour une école vétérinaire, mais simplement la volonté de décrire toutes les facettes de la vie des chevaux, ces êtres qu'il apprécie particulièrement.

Pourtant, Jacques de Biez poursuit son idée de la manière suivante (11) : « Il est clair, d'après Frémiet que les animaux sont des êtres créés pour mériter, non les duretés de l'homme, mais sa bonté pour leurs services, et pour exercer sa patience par leurs misères et leurs infériorités irréductibles. Ce *Cheval de Montfaucon* représente l'esprit de Miséricorde. Par l'exemple du *Cheval de Montfaucon*, Emmanuel Frémiet profite de la circonstance pour nous montrer que son âme est loin de rester fermée à la compassion. »

On pourrait donc y voir la requête d'un homme aimant les animaux, et plus particulièrement les équidés, désireux de rétablir une gratitude légitime envers ces êtres soumis et dévoués à l'homme. Peut-être désire-t-il éveiller la bonté qui existe en chacun, et notamment dans le corps vétérinaire, afin de respecter et de sauver la vie des animaux. En nous montrant la souffrance de ce cheval, il espère peut-être changer les mentalités et sauver du trépas les autres bêtes.

4) histoire de la naissance de cette œuvre :

a) le modèle :

Frémiet appréciait énormément les chevaux. Rien ne précise pourtant l'origine exacte du modèle du *Cheval de Montfaucon*, néanmoins, Jacques de Biez (10) nous révèle dans une conversation qu'il avait eu avec Frémiet que celui-ci choisissait ses modèles parmi les chevaux les plus communs :

« - Où prenez vous vos chevaux ? disions-nous à M. Frémiet.

- A la compagnie des Omnibus, le plus souvent. Il y en a, ou il y en avait 14000. On me donnait à choisir. J'emmenais la bête à mon atelier de Bougival – j'ai là un petit atelier dans une maisonnette – et il m'arrivait de la garder un mois. Je le nourrissais. Et il couchait dans l'atelier. On lui faisait une litière le soir et le lendemain matin on le promenait. Naturellement il manquait son omnibus. Et cela nous occasionnait des aventures de toute espèce. J'en eus un, je me souviens, qui ne s'accommodait pas de ce régime de la stabulation à l'écurie de l'atelier. Il faisait des bonds de cerf poursuivi. On avait beau le promener, il grimpait après les murs pendant la pose, ajoutez à cela que l'homme à qui je le confiais en ayant pris peur, ce fut Mme Frémiet qui, par la douceur et la persuasion parvint à en avoir raison. Elle se campait devant lui, la tête fortement appuyée sous la ganache. Alors mon gaillard ne bougeait plus. Les femmes, vous savez, sont plus persuasives que nous quand elles s'y mettent. Et puis enfin Mme Frémiet n'en avait pas peur. Les chevaux sentent cela. Ma femme lui prenait la patte de devant et la tenait dans le mouvement. Et moi je me hâtais de travailler. Quand c'était le tour des pattes de derrière, nous faisons venir un maréchal-ferrant et Mme Frémiet restait toujours devant, tenant l'animal en respect. »

L'anecdote, amusante, peut nous laisser penser que le *Cheval de Montfaucon* fait partie de ces chevaux, assez quelconques, des omnibus.

b) l'exécution de l'œuvre :

Nous n'avons pas retrouvé la commande de l'œuvre *Cheval de Montfaucon*, mais il semble qu'elle ait été effectuée en 1852 (12).

Au départ, une somme de 11000 francs avait été ordonnancée le 30 Juillet 1852, pour l'exécution d'un groupe en bronze représentant « l'abattage d'un cheval percheron »(26).

Puis, sur proposition du Ministre d'Etat, et suite à la demande d'Emmanuel Frémiet de 1854, la somme a été portée à 13000F. Boyer avait en effet été chargé de la fonte de l'*Abattage d'un cheval percheron*. En juillet de la même année, Frémiet demande au ministère une augmentation de prix de la commande : « Mon inexpérience dans des travaux aussi importants m'a fait accepter l'erreur de mon fondeur qui n'ayant lui-même fondu que des objets beaucoup moindres, ne m'avait demandé que 3000 francs. (...) Depuis, il m'a déclaré ne pouvoir finir le travail que pour la somme de 5000 francs. ».

Grace à la correspondance de Frémiet avec la direction des Beaux Arts, conservée aux archives nationales, on peut suivre de manière assez détaillée la réalisation du bronze *Cheval de Montfaucon*.

Ainsi la lettre de Frémiet du 23 mars 1854, au directeur des Beaux Arts, nous dévoile l'avancement des travaux (26) :

« J'ai l'honneur de vous informer que je me suis rendu chez Boyer, fondeur rue du chemin impasse de la miséricorde à Paris, afin d'examiner le degré d'avancement d'un groupe en bronze. Différentes parties de ce groupe sont déjà fondues, la tête, le cou et les jambes. Avant deux mois, le ventre sera terminé, puis commencera le travail du monteur et celui du ciseleur, qui prendront encore au moins trois mois. »

5) une destinée mouvementée :

Le Cheval de Montfaucon, une fois fondu en bronze, était destiné à être placé en dépôt à l'Ecole vétérinaire de Maisons-Alfort.

Malheureusement, on sait que toutes les œuvres de M. Frémiet n'étaient pas également appréciées. Le réalisme du sculpteur choqua les éminents professeurs de l'Ecole Vétérinaire de Maisons-Alfort. Ils refusèrent purement et simplement cette sculpture *Abattage d'un cheval percheron*, comme peu digne de leur toute puissante science. Un rat rôdant autour d'un misérable cheval de labour aveugle et malade leur sembla mal augurer de leur capacité médicale. (5)

Ainsi débute la vie de ce cheval. Rejeté par ceux qui devaient l'héberger, son sort ne fut pas réglé avant quinze longues années, pendant lesquelles il attendit patiemment avant de sortir de l'ombre.

L'arrêté du 20 novembre 1888 (25) va enfin décider du destin de cette pauvre bête :

« *Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts,
Sur la proposition de Directeur des Beaux Arts,*

Arrêté :

La statue en bronze de M. Frémiet : Le cheval blessé sera placée, à titre de dépôt, à l'Ecole Vétérinaire de Toulouse.

Paris, le 20 novembre 1888. »

Refusé par les professeurs d'Alfort, une deuxième chance était offerte à ce cheval de pouvoir être installé au sein d'une école vétérinaire, comme il avait été prévu à l'origine. Entre Lyon et Toulouse, c'est l'école de Toulouse qui a été choisie pour héberger ce malade particulier.

On envoya donc le cheval aux professeurs de Toulouse, qui voulurent bien l'accepter ...en 1888, non, encore sans réserve, comme le souligne cette lettre de remerciement du directeur de l'époque, M. Laulanié (25) (certains mots n'ont pu être déchiffrés) :

Lettre du 12 mars 1888, de M. Laulanié, Directeur de l'Ecole Vétérinaire de Toulouse, à M. le Directeur des Beaux Arts :

«

Toulouse, le 12 mars 1888,

Monsieur le Directeur,

Je viens deer le cheval de Frémiet, et en dépit de son expression qui est évidemment celle de l'horreur et de l'épouvante, j'accepte avec empressement et avec le plus vif plaisir une belle œuvre que vous avez gracieusement offerte à l'Ecole Vétérinaire de Toulouse.

Les détails précis qui trahissent la pensée de l'artiste comme le pied, le couteau et le rat d'égout ne sont pas très visibles, et on pourra peut-être les dissimuler sous une couche de marbre bronze.

Quant à l'attitude et à la physionomie du cheval, elles peuvent convenir à un animal d'expérience attaché dans un laboratoire en aussi bien qu'à une {bête} que la gravité de sa blessure a fait conduire à la boucherie. ...

M. Laulanié. »

Il n'y a rien à ajouter à cela. Les mots parlent d'eux-mêmes. Cette lettre montre à quel point le cheval de Frémiet dérange. Toulouse semble avoir eu moins de courage que Maisons-Alfort, et n'a pas réussi à refuser l'œuvre, mais ne soyons pas dupe, ce cadeau ne les réjouit guère, et c'est contraint et forcé que l'école accepte cette œuvre. Le sort semble s'acharner sur ce pauvre cheval, mal aimé, et que personne ne veut avoir chez lui ! Mais même si l'acquisition fut un peu mouvementée, au moins l'animal pourra bénéficier d'un lieu où il sera peut-être admiré, en tous cas vu. C'est l'essentiel pour un artiste que son œuvre ne soit pas cloîtrée dans un local de dépôt ! C'est pourquoi cet arrêté du 20 novembre 1888 était un soulagement pour tous ceux qui admiraient l'œuvre.

Le Cheval de Montfaucon fut donc envoyé, bon gré mal gré, à Toulouse. La correspondance touffue de l'administration donne tous les détails de l'acheminement en train de la statue jusqu'à l'école vétérinaire. En voici les principaux épisodes (25) :

Note pour M. le chef du Bureau des Travaux d'Art :

«

Paris, le 15 mars 1889,

M. Toussaint m'ayant déclaré qu'il ne répondait pas que la statue de M. Frémiet, le Cheval Blessé put arriver en bon état à Toulouse, sans être emballée, je l'ai chargé de faire une caisse aussi peu coûteuse que possible et de l'expédier contre remboursement.

M. Guidicelli. »

Lettre du 4 avril 1889, du Directeur des Beaux Arts, à M. Laulanié, Directeur de l'Ecole Vétérinaire de Toulouse :

«

Le 4 avril 1889,

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous prévenir que la statue en bronze de M. Frémiet : Un Cheval blessé mise à votre disposition par M. le Ministre de l'Instruction publique des Beaux Arts, pour être placée en dépôt dans l'Ecole Vétérinaire de Toulouse vient d'être remise à la compagnie de

chemin de fer d'Orléans, qui a reçu l'ordre de vous l'expédier, en petite vitesse, contre remboursement des frais d'emballage et de transport.

Je vous prie de signer et de renvoyer à la Direction des Beaux Arts, le récépissé ci-joint, dès que la statue vous sera parvenue.

Agréez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Directeur des Beaux Arts. »

Lettre de M. Laulanié, Directeur de l'Ecole Vétérinaire de Toulouse, justifiant la réception de la sculpture Cheval de Montfaucon :

«

Le 6 mai 1889,

Je soussigné, Directeur de l'Ecole Vétérinaire de Toulouse,

Reconnais avoir reçu, en bon état, de la Compagnie du Chemin de fer d'Orléans, un colis, contenant une statue.

Je déclare en outre avoir payé, contre livraison du-dit colis, la somme de 147 F 50.

A Toulouse, le 6 mai 1889.

Laulanié. »

6) histoire du Cheval de Montfaucon à Toulouse:

Le cheval de Montfaucon a donc été placé en 1888, après de nombreuses années et suite au refus de Maisons-Alfort, à l'Ecole Vétérinaire de Toulouse, qui était située à l'époque en centre ville, près de la gare Matabiau.

Apparemment mal aimé, comme le laisse entrevoir la lettre du 12 mars 1888 du directeur de l'école, il ne fut pas placé dans la cour d'honneur, avec les autres statues, qui y étaient déjà réunies (notamment le buste de M. Laulanié, la statue de la science..., disposés en cercle entouré de petits murets de pierre). On lui avait réservé une place beaucoup moins en vue, plus discrète où il ne serait pas mis en valeur : relégué dans le fond de l'école, au milieu du jardin botanique. On espérait ainsi pouvoir l'oublier !

La gratitude qu'avait formulée le directeur en recevant cette œuvre semble avoir été quelque peu exagérée. Quand on voit le sort destiné à ce cheval, on se demande vraiment si le directeur était honoré de ce cadeau ! Non seulement ce pauvre cheval est envoyé à la mort car il ne sert plus à rien, mais même sa statue, qui est pourtant un chef d'œuvre, n'est pas beaucoup appréciée et mise en valeur comme il se devait. On tente d'oublier son existence, alors qu'on aurait dû le porter en gloire, pour nous excuser de la fin tragique que nos homologues lui ont réservée.

Il aurait pu être le symbole de la souffrance et de la mort que le corps vétérinaire se doit de combattre. Il aurait été là pour nous rappeler à l'esprit que les animaux ont besoin de nous, que nous sommes leur espoir de ne pas finir, comme ce misérable, à l'équarrissage. Il aurait pu être le symbole de tous les progrès qu'il nous restait à faire, il aurait été notre motivation,

notre but ultime : progresser. Il aurait pu incarner tous ces espoirs. Au lieu de cela, on ne vit en lui que l'incapacité de la médecine vétérinaire à guérir un membre cassé. Au lieu de nous donner des ailes pour progresser, certains ont voulu voir une critique. C'est pour cela que ce cheval, déjà refusé par l'école d'Alfort, n'a pas eu la gloire qu'il aurait méritée à Toulouse, car il mettait le doigt sur une défaillance de la médecine vétérinaire.

Malheureusement, à l'heure actuelle, son statut a peu évolué, et il n'occupe toujours pas la place d'honneur qui lui revenait : ce magnifique cheval trône en effet au milieu d'un pré où paissent tranquillement des moutons, et reste quasiment inconnu de la plupart des habitants de l'école. Certes, aujourd'hui on le voit plus qu'avant, mais seulement de loin, en ayant uniquement une vue d'ensemble. Quasiment impossible de s'approcher du chef d'œuvre et d'admirer la superbe physionomie de ce percheron. On ne remarque pas non plus les détails au pied du cheval que sont le couteau, le rat, et le sabot. Si bien que de nombreux étudiants de l'école passent à côté de lui sans même le voir. Combien remarquent la blessure au postérieur, et les yeux bandés ? Combien savent que ce cheval est sur le point de mourir ? Apparemment peu d'étudiants ont pris le temps de l'admirer. Et quand j'annonçais fièrement le sujet de ma thèse, les yeux de mes interlocuteurs s'écaraillaient : « Ah, le cheval dans le pré des moutons ?! Mais il y a des choses à dire sur lui ? » Et oui, il y a beaucoup de choses à raconter sur ce cheval, qui a une histoire passionnante.

Bien que peu connu des élèves à l'heure actuelle, il a pourtant eu autrefois un rôle important dans la vie de l'école. Ainsi, jusqu'en 1964, date du déménagement de l'école, ce cheval participait aux « brimades » des poulots. Ceux-ci avaient, entre-autre, une mission de nettoyage des grandes statues de l'école : ils devaient astiquer et faire briller le buste de M. Laulanié, ancien directeur, la statue de la science, et pour les plus récalcitrants, le *Cheval de Montfaucon*. On se devait de faire briller le pelage de ce splendide percheron, de le choyer comme personne ne l'avait jamais fait.

Mais, outre l'intégration de ce bronze au rituel des brimades chaque début d'année, le *Cheval de Montfaucon* se fit également le porte-parole des élèves de l'école, lors d'une nuit de 1962. A cette époque, l'école du centre ville, bien que architecturalement exceptionnelle par sa beauté et son harmonie, n'offrait pas des prestations dignes des revendications des années 60 : les élèves dormaient à six dans des petites chambres, l'eau chaude était semble-t-il une denrée assez rare... Un soir de 1962, agacés de voir que la construction de leur nouvelle école s'éternisait, les élèves vétérinaires décidèrent d'agir. Mais il fallait agir fort pour marquer les esprits. Ils firent donc appel au *Cheval de Montfaucon*, qui devint le représentant et le symbole du « ras le bol » des élèves. Ils décidèrent donc de transporter le cheval hors de l'école. Etant creux, l'opération s'avéra beaucoup plus facile que prévu, et le bronze fut installé rapidement et facilement sur un chariot amené tout près. Poussé par les élèves, il descendit ainsi fièrement les Allées Jean Jaurès. La promenade du condamné de Montfaucon s'arrêta devant un café de la place Wilson. A son cou avait été disposée une pancarte sur laquelle on pouvait lire : « Je cherche une nouvelle maison ».

Enfin il connut la gloire qui lui revenait. Tout le monde, surpris de le voir là, l'admirait en passant à côté de lui. Enfin on le voyait, enfin il revivait. Il avait fallu quand même près de quatre-vingts ans pour que le percheron connaisse la célébrité, mais c'était enfin fait !

Quelle ne fut pas la surprise le lendemain matin de M. Pons, directeur de l'époque, en découvrant ce cheval oublié au pied de son immeuble, trônant place Wilson ! Ce cheval, négligé de tous, défendait maintenant la cause des élèves. Touché par cette mise en scène, le

directeur contacta la presse vétérinaire (La Dépêche Vétérinaire) afin de relancer le projet de la nouvelle école qui tardait à venir.

La participation de la statue de Frémiet fut semble-t-il efficace puisque deux ans après, l'école fut transférée chemin des capelles.

Le valeureux cheval déménagea lui aussi, et suivit son école. On l'installa à côté du bâtiment de la physiologie, face aux amphithéâtres. M. Pierre, alors responsable de la chaire de physiologie, installa le cheval dans un cadre paradisiaque. La rumeur dit que l'herbe que foulait le percheron était digne d'un green de golf : arrosée régulièrement, tondue précautionneusement, le *Cheval de Montfaucon*, choyé, vivait dans un cadre paradisiaque.

Mais bientôt la situation changea, les mauvaises herbes envahirent le parterre du cheval, la couleur virait au jaune en été... Il fut décidé par M. Ruquebuche, successeur de M. Pierre, de clôturer l'espace autour de la statue, et d'y installer des moutons. Cela présentait plusieurs avantages aux yeux de tous : d'une part le gazon serait entretenu sans le moindre effort, et à moindre frais, et d'autre part, cela éviterait un déplacement voire même un vol de la statue, qui étant légère et non scellée, était une proie facile à déplacer.

L'inconvénient auquel on n'avait pas pensé, c'est que par la même occasion, elle devenait moins accessible aux flâneurs, désireux d'admirer cette magnifique œuvre d'art. C'est pour cette raison que le cheval est assez peu connu des étudiants, qui d'ailleurs ne l'intègrent plus au rituel des brimades.

Et pourtant le *Cheval de Montfaucon* reste un véritable symbole de l'Ecole Vétérinaire de Toulouse. Son image est d'ailleurs régulièrement utilisée dans les en-tête des documents de l'école. Son histoire, quelquefois mouvementée, n'en est pas moins passionnante.

Ce fut une grande joie, et un honneur pour moi d'avoir appris à mieux le connaître, et j'espère que d'autres que moi iront l'admirer. Je suis très fière de lui avoir redonné un peu de sa grandeur.

CONCLUSION :

Voilà que nous achevons ici cette deuxième partie sur l'étude des œuvres « dramatiques et violentes », où la peur et la tristesse étaient de mise.

Heureusement, la partie qui suit regroupe des œuvres beaucoup plus drôles et légères, où l'amusement et l'humour priment. Cette dernière partie d'intitule « scènes animalières fantaisistes ».

III/ ŒUVRES ANIMALIÈRES « FANTAISISTES »

INTRODUCTION :

Etienne Bricon, dans le premier article de la gazette des Beaux Arts de 1898 (37) nous dresse un portrait de Frémiet, en insistant sur son côté ironique et humoriste:

« La noblesse de l'existence de Frémiet et la fermeté de son caractère sont un exemple de vie. Constamment préoccupé de comprendre, il touche la pensée plus que le sentiment. A cette puissance de la compréhension se mêle chez lui un accent d'esprit, un goût de sourire à l'aspect de ce qu'il observe, drame d'un moment qui nous passionne et qui devient si petit dans le continuel recommencement des heures et des êtres. Et son sourire est bien celui d'un intellectuel, l'ironie d'un spectateur, extérieur au fait : ainsi le petit singe qui s'amuse à regarder l'*Eléphant* du Trocadéro, blessé, gémissant, et s'en moque. Chenilles et escargots circulent d'ailleurs en toute tranquillité au bas des groupes les plus terribles : un serpent s'enfonce dans les rochers de *Gorille enlevant une femme* ; un escargot contemplant la lutte des *Orangs-Outangs et du sauvage de Bornéo*, assiste en promeneur à cette grande tragédie qui n'est pour lui que du bruit. »

Emmanuel Frémiet ajoute donc très souvent des personnages décalés à ses groupes dramatiques, notes "humoristiques" et ironiques.

Mais Frémiet ne s'est pas contenté de ce style tragique et dramatique dans sa description de la vie des bêtes. Souvent comiques ou fantaisistes, ses groupes sont aussi là pour nous amuser. Pour Jacques de Biez (11) : « Emmanuel Frémiet faisait œuvre de fabuliste, au même titre que La Fontaine. Poésie de son faire, mordante et bonne enfant, il remet en mémoire la verve malicieuse et saine des moralités. Il connaît comme La Fontaine, le rire, la douleur, la malice et la fureur des bêtes. »

Les animaux de Frémiet sont près de nous, spirituels, amusants. Ce sont souvent de véritables comédies qui se jouent entre ces acteurs de plumes ou de poils. Il y a des groupes de poulets et de canards, de chats et de lapins, qui valent presque du La Fontaine (24). Tels sont *La chatte guettant un lapin* ou le *Singe attrapant des papillons*.

Ce côté "fantaisiste" et fabuliste de l'artiste se révèlent pleinement dans de nombreuses autres œuvres, entièrement consacrées à l'amusement, à la joie, et à la légèreté. Frémiet nous raconte une histoire d'animaux, et l'on se réjouit que ce soit un si grand artiste qui nous la mette en scène. Admirons quelques unes de ces compositions classées dans deux sections : l'une regroupe des œuvres « isolées », représentant des animaux, mais n'ayant pas un but clairement défini au départ de décoration fantaisiste, l'autre section appelée « art décoratif », où les compositions sont entièrement dévolues à la décoration et à l'amusement.

A/ OEUVRES ISOLEES :

A1/ « PAN ET OURSONS »:



Pan et oursons.(1867). (Musée d'Orsay).

1) description :

Cette œuvre met en scène Pan et deux petits oursons. Rappelons que Pan est le fils d'Hermès et de la fille du roi Dryops. L'enfant est né avec les jambes, les cornes et le poil d'un bouc. Il figurait volontiers dans le cortège de Dionysos, parcourait monts et vallées, chassant ou réglant la danse des nymphes et s'accompagnant de la flûte pastorale qu'il avait inventée. Il personnifia dans la suite le Grand Tout, la Vie Universelle. (1)

Cet être mythologique, que Frémiet a choisi de nous présenter, est allongé sur le ventre, appuyé contre un rocher, le buste relevé. Il tient dans sa main droite une longue baguette, qui malheureusement n'existe plus aujourd'hui.

Installé confortablement, il est absorbé par son jeu. Les oreilles en pointe, le visage malicieux, il s'appuie sur son coude gauche. Ses pattes arrière, poilues et pourvues de sabots sont écartées, lui permettant de regarder à son aise l'objet de son amusement.

Face à lui, derrière le petit monticule deux mignons oursons, recroquevillés sur eux-mêmes, hésitent à s'avancer. En effet, un dilemme les déchire : à quelques centimètres de leur museau se trouvent d'appétissants morceaux de miel, mais la baguette de ce faune les chatouille et les empêche de se régaler tranquillement. Y a-t-il danger ? Ils ne le savent pas, mais restent prudents, et se privent d'un mets délicieux, dégusté tranquillement. On les sent à la fois énervés de ce désagrément, et impatients. Ils étirent aussi loin que possible leur petit cou pour attraper quelques gouttes du délicieux breuvage. Attentifs, ils ne quittent pourtant pas du regard ce petit être qui les observe et les embête. Mais la tentation est trop forte et ils ne peuvent résister plus longtemps à l'odeur alléchante du miel, et approchent donc leur petit museau de l'objet convoité, bravant le danger.

Jacques de Biez résume parfaitement cette scène (10) : « Evidemment l'artiste eut le projet de nous peindre au naturel, par le type de ses habitants, les légendaires pays d'Arcadie. Rien n'y pouvait mieux réussir que ce petit panique, ironique et taquin, servant par malice du miel à deux oursons patauds. Recroquevillés, indécis et comme très inquiets sur la véritable nature du mets qui leur est offert un peu comme on leur tendrait un piège, les deux petits plantigrades hésitent et semblent se consulter du fond de leur pelisse fourrée. Ce charmeur au front cornu les trouble. C'est pourtant lui le dieu des troupeaux d'Arcadie, personnage amphibologique, mi-bestial, mi-divinité, pétri de ruse et de malice, source éternelle d'effrois devenus terreurs panique. »

Cette composition est vraiment très fraîche. On s'amuse du jeu de l'enfant qui taquine gentiment ces petits êtres encore inoffensifs. Rusé, le jeune Pan savait que le péché de gourmandise vaincrait la peur des oursons et lui permettrait de les voir de près, de les titiller et de les narguer. N'est-il pas un être d'exception, fils des dieux, que tout amuse ? On s'amuse aussi de la réaction des bébés ours, encore trop petits pour espérer faire fuir l'ennemi, et donc obligés de composer avec cet intrigant, et de se soumettre aux caprices du jeu de l'enfant. Mais le sacrifice en vaut la chandelle !

Le modèle en plâtre de ce groupe, qui a figuré au Salon de 1864 (n°2614), a été acquis par l'Etat pour 3000 francs, le 21 juin de la même année, et le marbre pour 6000 francs, le 15 juin 1867 (33). Le groupe en marbre a participé au Salon de 1867 (n°2278) (14). Il a ensuite été confié au musée du Luxembourg. A l'heure actuelle il peut-être admiré dans le grand hall du musée d'Orsay.

2) les éloges:

Les œuvres mythologiques occupent une place très marginale dans la carrière de Frémiet, ce qui étonne peu chez cet homme ne concevant de formes que mesurables ou tout au moins justifiables. Frémiet n'a abordé ces thèmes qu'à deux ou trois périodes très précises de sa carrière : 1860 et 1900. La figure nue est du reste quasi absente de son œuvre, exception faite de *Charmeur de serpent* ou *Fée aux chansons*. Vers 1860, il a conquis une certaine réputation en tant qu'animalier, mais cherche par un art plus ample à passer du statut de sculpteur à celui

de statuaire ; il lui faut trouver un répertoire admis de tous, des thèmes, au contraire de ses malheureux essais naturalistes, incontestés. Le prétexte choisi est *Pan et ourson*, où il mêle avec un tout autre langage que celui de l'*Ours* de 1850, figure et animal. Sûr de plaire par la politesse du genre, il traduit ses motifs de prédilection dans le répertoire mythologique.(5) Frémiet le confie lui-même : « Mais avant de renoncer à la mythologie, je tins à montrer, dans une œuvre aussi décisive, aussi complète que possible, antique par la donnée, moderne à la fois de conception, de sentiment et d'exécution, comment on arrive à faire neufs les sujets les plus rebattus, et je modelai le *Faune aux oursons* que vous avez vu en marbre au musée du Luxembourg (NB : aujourd'hui, au musée d'Orsay). J'ai conscience d'avoir fait là une bonne chose, et je ne revois pas sans plaisir, quand je passe l'eau, mon petit bonhomme aux pieds de bouc, écartant malicieusement de sa baguette les oursons auxquels il a infligé le supplice de renifler, sans pouvoir y goûter, un appétissant rayon de miel. » (18)

Et Frémiet n'est pas le seul de cet avis. Paul de Saint-Victor (11) considère cette composition comme un véritable chef d'œuvre : « Quel charmant sauvage que ce jeune dieu couché à plat ventre, qui, du bout de sa baguette, agace deux oursons en train de dévorer des débris de ruche. Rien de plus étrange que ce ricanement qui retrousse ses lèvres : une malice d'Enchanteur reluit dans ses yeux riants. On sent que ce gamin fauve est le Génie de monde. Peut-être en se soulevant, découvrirait-il cette poitrine d'azur où le firmament se reflète. Les petits ours grognent, se pelotonnent et baillent aux morceaux de miel qui chatouillent leurs museaux froncés, avec des mouvements d'une vérité surprenante. Pan, qui est la Nature incarnée, a inspiré à M. Emmanuel Frémiet un chef d'œuvre de vie et de naturel. »

Jacques de Biez (10) est également de cet avis. Mais il va plus loin, en considérant cette œuvre comme une histoire contée par l'artiste, à la manière de La Fontaine ou de Daudet : « Pan et ourson est joli comme un « Conte de mon moulin » de Daudet ; c'est aussi net, aussi clair, rapide dans le récit et aussi agréable dans le pittoresque, qu'une page de ce livre, outre que c'est souple et avisé comme un apologue de La Fontaine. »

Que d'éloges pour ce Pan et oursons, qui il faut le dire est vraiment remarquable. Pourtant, certains lui trouvent des défauts :

3) les critiques :

Selon Catherine Chevillot (5), la rencontre de l'inspiration antique et du traitement réaliste fait de *Pan et oursons* une œuvre anachronique et peu heureuse. « Certes son faune descend du petit pêcheur de Rude et l'expression du visage n'est pas sans rappeler les mythologies acides qui envahissent les salons d'alors. Le groupe est surtout parfaitement symptomatique des hésitations d'un jeune sculpteur en quête de succès, et d'un goût dont relèvent également *Vainqueur du combat de coq*, par Falguière, ou *Trouvaille à Pompéi*, par Moulin, exposés au même Salon.

Les autres tentatives dans ce domaine "mythologique" sont décevantes. En 1866, *Neptune transformé en cheval*, approche la parodie : ce putto joufflu juché sur un percheron ne se montre guère à la hauteur du titre.

Frémiet ne peut approcher les êtres mythiques qu'à travers les reconstitutions archéologiques, comme pour sa *Minerve*, identique à celle que place Gérôme dans *Phryné*.»

Personnellement, je trouve la critique de cette œuvre un peu sévère. En voyant cette scène, des sentiments de bien être et d'admiration s'imposent à nous. Ces personnages dégagent une fraîcheur rare. Peut-être que l'étude d'un professionnel met en évidence cette « hésitation du jeune sculpteur », mais en tant que novice, je trouve ce groupe parfaitement accompli et très émouvant. On sourit en voyant la taquinerie, on se penche pour caresser le pelage de ces oursons, on tourne autour du faune, pour mieux observer cet être fantastique. Pour moi, cette composition est un chef d'œuvre qui m'a beaucoup ému.

Intéressons nous maintenant à des œuvres ne représentant que des animaux « réels ».

A2/ « UN VOLEUR »:

Cette œuvre s'intitule également *Chat flairant un poulet*.

Dès cette époque des années 1850, Frémiet se plaît à jouer sur les rapports ambigus entre monde réel et monde sculpté : son *Chat au poulet* (ou *Un voleur*) est destiné à être accroché au mur, ou sur une plaquette intentionnellement livrée à l'acheteur en une autre matière que le petit groupe suspendu ; le simulacre de bronze occupe l'exacte position qu'aurait le véritable chat à ce moment précis (5). Pour Jacques de Biez (10), *Chat flairant un poulet* est un petit poème d'estomac, où M. Frémiet a étudié le chat dans la phase de ses émotions préventives.

M. Claude Vignon, dans sa critique du Salon de 1852 (21), nous offre une description pleine de vie de ce groupe :

« Ce petit groupe en plâtre exécuté sur un panneau de chêne fait pousser des cris d'admiration à tous les bourgeois de France et de Navarre qui pénètrent dans les galeries du Palais-Royal, et, ce qui vaut mieux, il provoque un sourire et une approbation de tous les artistes qui l'aperçoivent, et dont pas un ne passe sans désirer pouvoir emporter cela pour l'accrocher dans un coin de sa salle à manger.

Mais aussi, quel poulet ! Quel poulet de véritable chair, ô vénérables ménagères ! Et comme maître chat l'étreint amoureusement de ses griffes ! Et comme il mord, l'œil fermé, les nerfs tendus, les babines frémissantes dans toute l'extase du paroxysme de la volupté ! Ah...

Le poulet est bien certainement moulé sur nature, mais le chat nous semble dû tout entier à l'exécution de l'artiste, et l'agencement du groupe est si heureux, les poses si bien comprises, et le tout si bien coloré, que le *Voleur* de M. Emmanuel Frémiet peut certainement compter très légitimement pour un des succès du Salon de 1852. »

N'ayant pas encore eu la chance de voir ce groupe, j'ai décidé, d'après la description de M. Vignon, de le placer dans cette catégorie des œuvres fantaisistes. Certes, il s'agit d'une scène de « meurtre », mais le côté ludique et comique du titre et de la situation justifie très certainement cette classification.

Emmanuel Frémiet, le nouveau Jean de la Fontaine, nous conte l'histoire de cette cuisinière peu attentive, et dans la lune, qui abandonne quelques instants le joli poulet qu'elle vient

d'égorger. Mais Maître Chat, « par l'odeur alléché », arriva bien vite sur les lieux. Il veille au grain, est prêt à entrer en action, et ne manquera pas l'occasion qui lui est offerte de chaparder ce succulent mets. L'expression populaire ne dit-elle pas « voleur comme un chat » ? La morale de cette histoire, car dans un conte il y a toujours une morale, pourrait être : « rien ne sert de chasser, il suffit de voler ! ».

Etudions maintenant une autre œuvre mettant en scène un chat :

A3/ « CHATON BUVANT SON LAIT » :

Malheureusement, je n'ai pas encore eu la chance de découvrir cette œuvre de Frémiet, si ce n'est par la description enthousiaste qu'en fait M. Jacques de Biez (10). Découvrons cette composition à travers le regard de l'écrivain :

« Rappelez vous ce chaton, que nous voyons quelquefois dans la vitrine de son éditeur, buvant son lait dans une jatte, sous les regards d'un moineau innocent du péril où il s'expose. Ce dialogue muet est d'une observation infinie ; il est digne de La Fontaine, et M. Frémiet, qui apparaît en fabuliste, nous montre là jusqu'à quel point il a perçu et peut percevoir l'essence même de la malice des bêtes. Je ne crois pas qu'il soit aisé de mieux exprimer la patience habile, la ruse pelucheuse du chat. Celui-ci est tout jeune. N'importe ; il sait déjà tout ce qu'il saura plus tard, il le sait de naissance, parce qu'il est de sa race, de son espèce, de sa famille ; et il n'a nul besoin d'être plus vieux sur la terre, pour en posséder les airs modestes et atteindre la certitude que tout vient à point à qui sait attendre. Pour l'instant son lait lui suffit. Le tour du moineau viendra d'être dévoré, lui aussi. Le chaton n'est point pressé. Il est trop prudent par nature pour se perdre à courir deux proies ensemble. Et le contraste est si gracieusement écrit entre ce chaton madré et cet oisillon pataud dont les ailes sont encore trop courtes pour lui permettre d'être adroit ! La prudence vient aux moineaux avec les plumes. Jusque-là, pauvres petits, ils sont matière toute préparée au festin des chatons mieux armés. »

Cette scène peut nous sembler amusante, même si l'on sait qu'un jour il s'agira peut être d'une œuvre dramatique et sanglante. Mais pour l'instant tout le monde est en vie, et imaginer ce que pense ces animaux en se voyant est assez original et drôle...

Abordons maintenant une catégorie d'œuvres bien à part : les « arts décoratifs », regroupant des œuvres entièrement dévolues à la décoration et à l'amusement.

B/ LES ARTS DECORATIFS :

« L'HOTEL DERVILLE » :

L'hôtel Dervillé, souvent cité dans la documentation consacrée à Frémiet, est un hôtel particulier proche de Paris, appartenant à des amis de l'artiste. Originaux, ils demandèrent à Frémiet de s'occuper de la décoration, en créant des groupes uniques et extravagants.

Comme le dit Jacques de Biez (10), « les mécènes qui ont demandé à M. Frémiet d'ornez leurs demeures de ses fantaisies savaient bien que qui peut le plus, peut le moins, et que le grand maître était à même comme pas un, d'introduire dans un intérieur distingué, ces motifs d'art et d'ornement qui font d'une rampe d'escalier une œuvre d'art, d'une étagère une amie, d'un lustre un bijou. »

La salle à manger de l'hôtel Dervillé est en effet un document unique. Les murs y sont décorés d'animaux symboliques qui sont à proprement parler des propos de table d'une gaieté et d'une subtilité vraiment réjouissante. L'hôtel Dervillé est une véritable mine de curiosités de tous genres.

Visitons ensemble cet hôtel, et admirons au passage quelques unes de ses œuvres.

B1/ « L'OURS BLANC » :

Voici une anecdote concernant une sculpture de l'entrée de l'hôtel Dervillé. Il s'agit de L'ours blanc. Découvrons l'histoire racontée par Jacques de Biez (10) :

« Dès l'entrée de cette demeure on voit qu'on est dans une maison où on pratique le culte de l'art et de l'esprit. Ce qu'on a devant soi dès la porte, c'est le marbre original de l'Ugolin de Carpeaux, faisant face à un Lion et un Ours blanc de Frémiet. L'Ours blanc est vu par son côté amusant d'habitant du pôle transplanté dans nos climats, et surtout dans une maison où il y a un calorifère. Il a chaud ce brave plantigrade. Il est étendu, las comme écrasé par la température. Et il tire la langue, tel un chien de chasse qui vient de forcer un gibier un jour où le temps est lourd. Et M. Frémiet n'entre jamais là sans caresser la tête de son Ours, et lui dire : « Alors, tu as toujours chaud mon vieux ! » ».

Quel humour de la part de cet artiste ! On ne se lasse pas de ces anecdotes mettant à jour le côté amusant et taquin de ce grand homme !

Progressons maintenant pour pénétrer dans la salle à manger de l'hôtel Dervillé, riche en œuvres diverses.

B2/ « SINGE AUX BULLES DE SAVON »:



Singes bulles de savon. (Hôtel Dervillé, salle à manger).

1) description :

L'œuvre est destinée à se placer à l'angle formé par deux murs d'une pièce, ce qui participe amplement à son originalité. Un singe adulte se tient assis sur son derrière, sur la gauche du groupe. Il piétine de ses pattes un journal ouvert sur le sol. De sa main gauche, il porte à sa bouche une petite pipette. Le regard levé vers le ciel, il souffle dans ce petit instrument, et c'est une jolie bulle « de savon » qui s'échappe du tuyau. Ainsi, plusieurs bulles se sont déjà

envolées vers le haut de l'œuvre, constitué d'un toit en tuiles plates. Un jeune singe est lui aussi assis à côté de l'adulte, et contemple avec admiration cette ribambelle de bulles s'envolant vers le ciel.

Cette composition est très fraîche. On s'amuse de la fascination des singes découvrant les bulles de savon : ils ressemblent à des enfants que ce jeu passionne.

2) originalité du groupe :

Mais l'intérêt de cette œuvre ne s'arrête pas à cette simple description. En effet, à la tombée de la nuit, les bulles de savon s'illuminent de milles feux. Il s'agit en réalité d'ampoules électriques ! Qui aurait pensé à faire d'une vulgaire lampe une véritable œuvre d'art ? « M. Frémiet ne laisse pas entrer l'électricité dans la vie moderne, sans lui dessiner un support spirituel et gracieux. », déclare M. Jacques de Biez (10). Frémiet semble le seul à avoir osé la différence, belle et originale.

Mais l'amusement et la fascination ne s'arrêtent pas là. En observant plus en détail l'œuvre, quelle surprise ne découvre-t-on pas ! Les bulles de savon qui s'envolent vers un petit toit à mi-chemin du plafond pour y porter des bougies électriques ne sont pas seulement décoratives. Elles sont humoristiques. Car ces singes qui les soufflent sont de malins personnages qui ont les opinions de leur journal. Ce journal est sous leurs... disons pieds, bien qu'ils soient assis dessus. Et sur ce journal on lit ces mots qui sentent la bataille de la vie : « A bas Dervillé ! » Quelle provocation de la part de ces singes de piétiner ainsi le nom du propriétaire qui les loge, quelle provocation de la part de l'artiste de prôner ainsi la rébellion contre son ami !

La suite de l'aventure dévoile le caractère « pince-sans-rire » et ironique de l'artiste, près à s'amuser d'un rien. Jacques de Biez raconte (10) qu'un jour que M. Frémiet était venu voir comment on avait installé son groupe si pittoresque, le domestique qui l'accompagnait lui demanda avec inquiétude pourquoi il avait mis sur ce journal : « A bas monsieur ».

« C'est que voyez vous, mon ami, les singes sont comme les domestiques, ils ont tendance à dire du mal de leur maître. »

Ce groupe est donc un condensé d'originalité, de provocation et d'humour. Original par sa finition et par ses ampoules électrique, faisant de cette lampe une très belle œuvre d'art. Provocant et humoristique par le journal piétiné par le singe, qui incite à la révolte contre le maître des lieux.

Ce Singe aux bulles de savon est une véritable réussite, sous tous les points de vue.

B3/ « RAVACHOL ET CHAUCHARD »:



Ravachol.



Chauchard (Hôtel Dervillé, salle à manger).

1) description :

Cette œuvre est bien différente de la première. L'humour qui se dégage de ce groupe s'apparente plus à de l'humour noir.

Ravachol et Chauchard sont deux figures de bêtes dans le genre des Chimères de Notre-Dame. Elles ont, selon Jacques de Biez (10), leur signification sociale à l'égal des gargouilles d'antan.

Ravachol est un loup ailé, fort maigre, assis sur son postérieur, le dos relevé. Il tourne la tête et regarde d'un air furieux et agressif sur sa gauche, la gueule entrouverte laissant apparaître des crocs acérés. Il est réduit à se serrer le ventre de plusieurs points de ceinture, en tirant de ses deux bras sur les pans de la ceinture. C'est ce qui semble causer sa fureur.

Chauchard, en revanche, est un heureux de la terre, un richard bien pourvu. C'est un oisillon de bête de proie, bien gras, qui se tient lui aussi assis sur son derrière. Il tient jalousement un coquetier dans sa main gauche, et trempe avec sécurité une belle mouillette dans un œuf énorme qui ne peut être que très frais, tout ce qu'il y a de plus coque.

Les deux personnages, totalement antinomiques et opposés, se font face, ce qui accentue d'autant plus leurs différences.

La particularité de cette œuvre vient des noms de ces animaux, Ravachol et Chauchard, qui se rapportent à des hommes connus et contemporains de l'époque. Intéressons nous à ces personnages caricaturaux.

2) histoire de Ravachol et de Chauchard:

Il est probable que l'œuvre de Frémiet se rapporte à des personnages réels, du nom de Ravachol et Chauchard. Ces deux hommes sont assez exceptionnels, et méritent que l'on s'intéresse à eux.

a/ Alfred Chauchard est né en 1821 dans la commune des Mureaux, et est décédé en 1909 à Paris. Entrepreneur et collectionneur français, il fut l'un des fondateurs des Grands Magasins du Louvre. À partir de 1885, il consacra sa fortune à des œuvres de bienfaisance et à la constitution d'une collection de peintures qu'il légua dans sa totalité au musée du Louvre en 1906, et que l'on peut actuellement admirer (16).

b/ Né le 14 octobre 1859 à Saint-Chamond (Loire), François Kœnigstein, dit Ravachol (du nom de sa mère) eut une enfance misérable, et il fut contraint de travailler dès l'âge de 8 ans (39). Devenu antireligieux à la lecture du « Juif errant », puis anarchiste par révolte contre l'injustice de la société. Refusant son sort, il décide de voler. Le 15 mai 1891, il pille une tombe, mais ne trouve pas les bijoux escomptés. Le 18 juin 1891, à Chambles, il vole un vieil ermite très riche ; ce dernier se rebiffe et Ravachol le tue. Il sera par la suite soupçonné d'autres meurtres dans la région. Arrêté par la police, il parvient néanmoins à lui échapper et se rend à Paris après avoir fait croire à son suicide.

Révolté par le jugement qui frappe les anarchistes Leveillé, Decamp et Dardare, il décide de les venger. Aidé par des compagnons, il vole de la dynamite sur un chantier. Le 11 mars 1892, il fait sauter le domicile du juge Benoît. Le 27 mars, l'immeuble où habite le substitue Bulot est gravement endommagé par une explosion qui fait quelques blessés mais aucun mort. Dînant au restaurant Very, Ravachol se trahit par ses propos tenus au garçon Lhérot, qui le fera arrêter 3 jours plus tard.

Jugé dès le 26 avril 1892 à Paris pour ses attentats, il est condamné au bagne à perpétuité. Puis il est rejugé par la cour d'Assise de la Loire le 21 juin pour ses meurtres. Il accueille sa condamnation à mort au cri « Vive l'anarchie ». Il est guillotiné à Montbrison. Ravachol devient alors un mythe de la révolte. Des chansons lui sont consacrées (La Ravachole, sur l'air de la Carmagnole).

Extrait de la Ravachole :

« ... dans la grande ville de Paris,
il y a des bourgeois bien nourris
il y a les miséreux
qui ont le ventre creux :
Ceux là ont les dents longues,
vive le son, vive le son
d'explosion... »

c/ On peut alors imaginer que la concordance des titres des sculptures avec les noms de ces personnages n'est pas une coïncidence, et que Frémiet s'est largement inspiré de l'actualité. Certes, l'hypothèse que je pose n'est fondée que sur les coïncidences. N'est-il pas étrange en effet que ces deux sculptures d'Emmanuel Frémiet (datant de 1905), reprennent les noms de deux hommes ayant existé durant la même époque ? Un parallèle peut-être fait entre

les sculptures et l'histoire et le statut de ces hommes : Chauchard semble avoir été un homme riche, reconnu et installé dans la société du XIXe siècle. Sa représentation sous la forme d'un oiseau gras et imposant en train de déguster un œuf à la coque pourrait correspondre à cet homme, étalant sa richesse et son opulence. Quant à Ravachol, il est représenté sous la forme d'un loup d'une grande maigreur, obligé de se serrer la ceinture pour survivre. L'expression de sa tête montre bien la haine et la rage qu'il a en lui, et le souci de vengeance qui l'anime. Cette opposition entre ces deux animaux, l'un affamé et l'autre se gavant, rappelle curieusement les paroles de la chanson La Ravachole : « ... il y a les bourgeois bien nourris, il y a les miséreux qui ont le ventre creux... ».

C'est pour ces raisons que je pense qu'Emmanuel Frémiet n'a pas choisi au hasard les noms de ses animaux, et la situation : opposés l'un en face de l'autre au pied de l'escalier de l'hôtel...

Cela relève-t-il simplement d'un sens du comique ou y-a-t-il un message caché, revendicateur, derrière cette contradiction entre les statues de ces animaux ? Nul ne pourra jamais dire quel était le but de Frémiet, mais cette œuvre, à la lumière de cette histoire, m'apparaît comme plus intéressante et originale. Peu d'artistes ont en effet édité des œuvres se rapportant à des faits divers particulièrement tragiques, sur le mode du comique, en représentant des hommes par des figures animales, comme c'est le cas ici.

Continuons notre tour d'horizon de la salle à manger de l'hôtel Dervillé. Nous allons donc maintenant nous intéresser à une composition regroupant plusieurs pélicans, non loin de Ravachol et Chauchard.

B4/ « PELICAN GASTRONOME ET SES PETITS » :

1) description :

Ce bronze doré de 1890 (14), installé dans la salle à manger de l'hôtel Dervillé, représente une famille de Pélican, plus exactement un adulte et trois petits. Le parent se tient debout face à deux de ses petits, les yeux fermés. Il tient dans son bec un énorme poisson dans son bec, et se penche sur les oisillons affamés, qui ouvrent grand leurs becs, espérant récupérer un peu de nourriture. Le troisième petit est quant à lui tombé du nid, et présenté sur la droite du groupe, sur une marche inférieure. Il crie lui aussi, non seulement pour manger, mais également pour remonter avec ses frères. Mais l'indifférence de sa famille semble de mise pour ce pauvre petit abandonné.



Pélican gastronome et ses petits. (Hôtel Dervillé, salle à manger).

2) commentaire :

Peu de commentaires ont été retrouvés concernant cette œuvre. Seul Jacques de Biez nous donne son avis sur cette composition. Il est assez surprenant de voir le commentaire assez sévère que porte l'auteur sur le pélican adulte, considéré comme le père des petits, et qui nous est présenté comme un égoïste, peu soucieux de la survie de ses enfants. Pourquoi un avis si tranché et si négatif ? Peut-être n'avons nous pas tous les éléments pour saisir le sens de cette œuvre ? En photo, la composition donne une image assez heureuse d'une famille pleine de vitalité, qui dévore la vie à plein bec. Voici pourtant le sentiment de Jacques de Biez face à ce groupe (10):

« Le *Pélican gastronome et ses petits* est là pour détruire une légende. Le pélican est comme les autres. Non seulement il ne se perce pas les flancs pour nourrir ses enfants, mais il perce les flancs des autres enfants pour se nourrir lui-même. Dans son gros bec il tient un fort poisson. Les becs tendus de sa marmaille très affamée énoncent des criaileries qui pourraient bien venir de ce que cet égoïste père va tout garder pour lui. Du reste, en voici un à gauche, tombé, un pauvre petiot, hurlant, que son pélican de papa a repoussé du pied, pour faire de la place aux « bonnes bouteilles de champagne » qui vont arroser son festin de gastronome » (F). Jacques de Biez nous donne ici une image très négative de cet oiseau, trop soucieux de satisfaire ses envies pour s'intéresser à sa progéniture. Il est vrai que le terme de « gastronome » renvoie l'image d'un amateur des bonnes choses, aimant la nourriture de qualité, un « jouisseur de la vie » en quelque sorte ! Mais cela implique-t-il forcément l'égoïsme ? Un bon repas n'a-t-il pas plus de goût et de saveur quand il est partagé avec ceux qu'on aime ?

Une autre hypothèse concernant l'attitude de ce pélican peut d'ailleurs être proposée. Elle se réfère à une image religieuse, la « légende » dont parle Jacques de Biez. La tradition chrétienne veut en effet que le Pélican représente le Christ Jésus ? Il est capable (selon la tradition) de donner ses propres entrailles en nourriture à ses petits, comme le Christ a donné sa vie sur la Croix pour le Salut du genre humain.

Les deux petits dans le nid pourraient ainsi représenter les « bons chrétiens » qui bénéficient des largesses de Seigneur. Celui hors du nid a voulu partir, être autonome, s'éloigner de la protection tutélaire, il s'est mis volontairement « hors de l'Eglise » et ne bénéficie plus de la bonté divine.

Cette explication, contraire à la première, est bien évidemment contestable elle aussi. Seul Emmanuel Frémiet aurait été en mesure de nous donner la signification de ce symbole du Pélican. On peut donc interpréter cette œuvre de différentes manières. Le mystère persiste quant à la version de l'artiste !

Levons les yeux maintenant vers le plafond, et plus exactement vers le lustre originalement décorés, de la salle à manger de cet hôtel Dervillé.

B5/ « COLIMAÇONS ET BETES FANTASTIQUES » :

Ce lustre a en effet été spécialement décoré par Frémiet.

Frémiet est un avant-gardiste, et « comme il connaît tout l'esprit des bêtes, il allume un jour un lustre avec quatre-vingts colimaçons dont les cornes sont pleines d'esprit », comme le souligne Jacques de Biez (10).

C'est en effet dans cette salle à manger de l'hôtel Dervillé que se trouve le lustre en fer forgé, dont le modèle a été inventé par Vaudremer, où Frémiet a mis quatre-vingts colimaçons et des bêtes fantastiques, « qui n'existent peut-être pas, mais qui pourraient exister. » Tout ce personnel chimérique et réel se promène le soir parmi des orchidées d'où émergent des lampes électriques, et c'est un ensemble vraiment étonnant (14).

Quelle magie se dégage très certainement de ce lustre...

Mais il n'est pas le seul exemple de lustre décoré de l'hôtel...

B6/ « SERPENT BOA OFFRANT UNE POMME A UN MASQUE »:

Malheureusement très peu d'informations sont disponibles concernant cette pièce. On sait seulement que *Serpent boa offrant une pomme à un masque* est un bronze, créé en 1898 (14). Cette décoration a été ajoutée à un lustre placé dans une antichambre de l'hôtel Dervillé. Là encore, on peut y voir une allusion à la tradition chrétienne, comme pour *Pélican gastronome et ses petits*. Il peut en effet s'agir de la transposition libre de la tentation d'Eve par le démon (le serpent) et tout ce que cela entraîne pour l'Humanité...

Etudions maintenant une autre œuvre, qui cette fois ne se trouve pas dans l'hôtel Dervillé.

B7/ « GRENOUILLE IMPLORANT LA PLUIE »:

M. Jacques de Biez (10) est le seul nous ayant laissé des traces sur *Grenouille implorant la pluie*, œuvre qui semble originale :

« M. Dervillé habite aux environs de Paris une commune où il n'y a pas d'eau. Il a doté ce village d'un lavoir. Et il obtint de son ami Frémiet un motif ornemental pour ce lavoir. Le sculpteur lui envoya une *Grenouille* demandant non un roi, mais de la pluie.

Debout sur son arrière-train, elle lance vers le ciel ses deux pattes de devant désespérées. Elle implore du geste et du bec, cela va de soi ; et comme elle est musicienne, vu qu'elle a de la voix, elle porte en sautoir la guitare de son estudiantina Brekekex ».

Quelle image originale que cette grenouille qui quémande la pluie !

« On en retrouve une réduction dans la salle à manger rue de la Fortuny, et ce fut pour moi, poursuit Jacques de Biez, l'occasion d'apprendre une histoire de grenouille, où se voit un autre côté de la nature ingénieuse et libre de M. Frémiet.

Parmi les petits objets par où M. Frémiet se repose de ses grandes œuvres figure un cachet qualifié *Cachet Grenouille*. En 1859 l'artiste quitta le Chemin de ronde de la barrière Montmartre, n°33, où il demeurait, pour venir habiter au 32 du boulevard du Temple. C'est là qu'il fut décoré en 1860 de la Légion d'Honneur.

Tous les dimanches, il prenait un tilbury et s'en allait à la campagne avec Md. Frémiet. Un jour il eut besoin d'une grenouille pour ce cachet dont il avait le projet. Et le dimanche venu, on part avec l'intention bien arrêtée de rapporter un batracien. Il s'en trouva plein un petit ruisseau chargé d'herbe, qui fuyait sous la verdure les suggestions du pêcheur. Impossible d'en pincer une. Aucune ne se laissait séduire par notre artiste qui évidemment ne faisait pas le nécessaire. Lorsque Md. Frémiet eut une idée : « Eh bien ! Prends ta décoration. » En effet, ce fut l'affaire d'une minute. La grenouille était charmée, et la décoration remise à la boutonnière. On rentre à Paris. Et toute la semaine la grenouille qui prenait le frais sur le

balcon, se livra dans son bocal, le long de son petit bâton, à sa gymnastique héréditaire dont chaque mouvement était étudié avec soin. Le cachet s'exécuta.

Et le dimanche suivant, on reconduisait la grenouille en tilbury à son domicile naturel. M. Frémiet la déposait avec tendresse à l'endroit même où la semaine d'avant il l'avait enlevée à sa famille, par la surprise des moyens perfectionnés et bien humains de l'amorce qui n'est efficace que rouge. Peut-être rendait-il un enfant à sa mère. Mais à coup sûr il témoignait d'une préoccupation d'esprit bien particulière, dans une circonstance où mille personnes à sa place eussent supprimé la grenouille après l'avoir utilisée.

Ce petit fait nous explique l'importance qu'il donne aux plus petits animaux dans ses plus grandes compositions, au milieu des pires tragédies du monde préhistorique. »

Bien sûr, cette histoire de capture de grenouille concerne une autre œuvre, *Cachet Grenouille*, mais on peut facilement extrapoler et imaginer que cette même grenouille a servi aussi pour *Grenouille implorant la pluie*. Quelle histoire amusante !

Il est rare que l'on connaisse la phase de pré-création d'une œuvre, et c'est toujours agréable de voir que Frémiet reste tel que ses amis l'on dépeint : drôle et sensible envers les bêtes. Cette veine de sculpteur humoriste, il la doit à une observation amusée de la nature.

Voilà une autre aventure de Frémiet, cette fois l'heureuse élue n'est pas la grenouille, mais une jolie chenille (12) :

« Nous étions, hier, échoués sur un banc... lorsque par terre, nous voyons déboucher une chenille très affairée et se démenant ferme en se dirigeant droit sur la maison ; elle sortait des massifs auxquels nous étions adossés. Mais quelle chenille ! Une chenille en toilette de bal, couleur isabelle, couverte d'énormes poils qui lui donnaient l'air d'un petit manchon marchant ; le comble de sa toilette était d'avoir une touffe de ses poils encore plus longs que les autres et noirs – vous allez voir pourquoi : voilà le personnage qui, malgré les obstacles du sable et de la terre piétinée, allait droit son chemin vers la maison sans dévier. Sans hésiter et toujours en droite ligne, elle monte le trottoir, le traverse et grimpe au mur, toujours vers son but. A un joint de ciment trop lisse, ses ventouses en défaut la font retomber à terre d'un mètre de hauteur, mais ses poils longs et résistants rendent la chute sans danger pour elle, et sa tête de scaphandre, plus lourde, de matière rude, la fit arriver à terre sur la mèche noire : quelle merveille ! Elle reprit son ascension après avoir simulé la mort, ce sachant si sa chute venait d'un ennemi. Quel mystère que le fonctionnement intellectuel de ce petit être. »

On ne s'étonne plus de la fantaisie qui existe dans certaines œuvres de Frémiet, quand on voit avec quelle joie et quelle tendresse il observe ses amis les animaux...

Les autres hôtels particuliers.

Frémiet s'est occupé de la décoration d'autres hôtels particuliers, même si l'hôtel Dervillé rassemble un nombre considérable de ses œuvres. Parlons un peu de ces autres compositions.

B8/ « UN BŒUF, UN AIGLE, UN MARABOUT, UN GRIFFON » :

Une fois encore, peu d'informations sont disponibles sur cette œuvre. On sait que ces animaux fantastiques sont nés en 1869, et ornent la rampe d'escalier du château de Pierrefonds (Oise).

Le bœuf et le griffon, reproduits en grès, ont figurés au Salon de 1896, dans la section des arts décoratifs (n° 4030 et 4031) (14).

B9/ « SINGE ET PAPILLONS » :



Singe et papillons. (1885)

Singe et papillons est une œuvre élaborée pour l'hôtel Dieulafoy à Paris (14).

Catherine Chevillot nous offre une vague idée de ce que représente ce bronze de 1885 :

« Cette logique de conception, qui joue sur les rapports ambigus entre monde réel et monde sculpté, se retrouve illustrée de manière très aboutie dans cette œuvre Singe aux bulles de savon, simplement assis sur une console de coin, complètement intégrée au salon de Dervillé ; ou encore Singe et papillons, appliqué directement sur le mur, semblant accroché au feuillage de bronze qui descend du plafond. Ni socle, ni cadre. » (5)

L'originalité de cette œuvre est en effet très prononcée.

CONCLUSION :

Ainsi nous venons d'aborder quelques unes des œuvres de Frémiet que j'ai classées dans la catégorie « Œuvres animalières fantaisistes ». en effet, il me semble que toutes ont un esprit commun de joie et de bonne humeur. Les thèmes qu'elles abordent sont souvent loin des thèmes classiques et académiques de l'époque. Il existe une véritable innovation dans les sujets traités, une grande fraîcheur se dégage de ces groupes. Rares en effet sont les sculpteurs de cette époque qui affichent une réelle intention d'étonner dans la joie, de faire sourire ou même d'amuser.

De plus, il existe également une innovation en matière de « technique », je pense notamment à Singe et bulles de savon, qui associe au bronze, matériau ancien et honorable, l'électricité.

Quel avant-gardisme de la part de Frémiet d'intégrer au sein d'une œuvre d'art un matériau moderne ! On peut noter également une innovation dans l'utilisation des supports que sont les murs de la maison, et qui font partie intégrante de l'œuvre (je pense bien sûr à Singe et bulles de savon et Singe et papillons).

Ainsi Emmanuel Frémiet a été capable de se détacher des traditions et nous a livré ces œuvres originales, tant par leur fraîcheur, leur fantaisie et leur bonne humeur...

CONCLUSION GENERALE :

Voilà notre étude sur Emmanuel Frémiet qui s'achève.

Nous avons découvert au fil de ces pages que Frémiet était un artiste au talent largement reconnu et à l'originalité époustouflante. Il ne s'est pas cantonné à produire un unique type d'œuvres, mais au contraire il nous a étonné par la richesse des thèmes qu'il aborde, par la puissance des sentiments qui se dégagent de ces œuvres... Il passe si facilement de la violence, la peur, la douleur à la joie, la gaieté, l'amusement... Frémiet est un véritable virtuose en la matière.

Et n'oublions pas que nous n'avons abordé ici qu'une partie de son art. En effet, Frémiet n'est pas seulement un excellent sculpteur animalier, c'est un excellent sculpteur tout court, qui s'est intéressé aux animaux certes, mais aussi aux humains, tout au long de leur histoire, de la préhistoire à la chevalerie...

J'espère que ce travail aura rempli au moins deux objectifs. D'une part la « réhabilitation » de la sculpture se trouvant à l'Ecole Vétérinaire de Toulouse : *Le Cheval de Montfaucon*.

J'espère que son histoire, originale, sera plus largement diffusée au sein de cette école, et que ce chef d'œuvre artistique sera enfin reconnu à sa véritable valeur. D'autre part, j'espère que ce travail aura donné envie au lecteur de découvrir, peut être redécouvrir, les autres œuvres de cet artiste si attachant, qu'est Emmanuel Frémiet.

Pour ma part, ce travail de thèse fut un véritable enchantement.

AGREMENT ADMINISTRATIF

Je soussigné, P. DESNOYERS, Directeur de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse, certifie que
Mlle HENNEBOIS Emilie, Clothilde, Marie
a été admis(e) sur concours en : 1997
a obtenu son diplôme d'études fondamentales vétérinaires : 9 juillet 2001
n'a plus aucun stage, ni enseignement optionnel à valider.

AGREMENT SCIENTIFIQUE

Je soussigné, G. BODIN, Professeur de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse,
autorise la soutenance de la thèse de :

Mlle HENNEBOIS Emilie, Clothilde, Marie

intitulée :

« Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet »

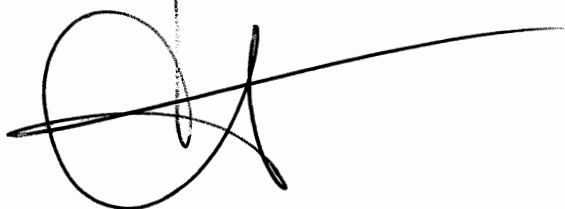
**Le Professeur
de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse
Professeur Guy BODIN**



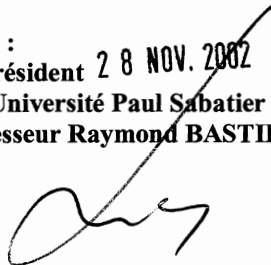
**Vu :
Le Directeur
de l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse
Docteur Pierre DESNOYERS**



**Vu :
Le Président de la thèse :
Professeur Henri DABERNAT**



**Vu le : 28 NOV. 2002
Le Président
de l'Université Paul Sabatier
Professeur Raymond BASTIDE**



ANNEXE 1 :

TECHNIQUE DE FABRICATION D'UN BRONZE.

La fonte pleine n'est guère pratiquée de nos jours pour les œuvres de grande taille (pour un problème de coût et de poids). C'est vraisemblablement en Chine que la technique de la fonte avec noyau, qui permet d'obtenir des statuettes creuses, a été mise au point. (3) Le principe étant de remplacer le bronze à l'intérieur par un noyau, dont on se débarrassera par la suite, par un orifice réservé. A partir de ce principe, deux techniques de fonte existent : la fonte à la cire-perdue et la fonte au sable, technique employée par les fondeurs d'Emmanuel Frémiet (3).

La réduction mécanique a en effet permis d'éditer les œuvres célèbres, et de diffuser les œuvres contemporaines, mais la production de statuettes à une échelle importante n'aurait pas été matériellement possible sans l'exploitation de la technique de la fonte au sable.

LA TECHNIQUE DE LA FONTE AU SABLE :

LES DIFFERENTES ETAPES :

De l'esquisse à l'œuvre définitive, Emmanuel Frémiet a toujours utilisé les mêmes techniques que ses condisciples.

1) la confection du moule à partir du modèle :

La fonte au sable exige l'exécution préalable d'un modèle en matériau dur. Pour les œuvres préparatoires, il préfère souvent la cire à la terre, la nervosité de ces œuvres préparatoires étant alors très surprenante. Cependant, il faut garder à l'esprit qu'il existe une grande distance entre l'esquisse et l'œuvre finale. Celle-ci a en effet perdu énormément de la vigueur originelle de l'œuvre préparatoire.

Le principe est de prendre l'empreinte du modèle à l'aide d'un sable spécial, silico-argileux. Une fois serré et battu autour d'un motif, ce sable acquiert une assez grande dureté, et, en raison de sa finesse, épouse les moindres détails du modèle.

2) la confection du noyau :

Après la confection du moule, le modèle en est retiré et on y confectionne un noyau de sable qui se retrouvera ensuite à l'intérieur de l'exemplaire en bronze.

Cela permet entre-autre des économies financières (le bronze étant plus cher), mais aussi d'alléger les œuvres, et surtout de limiter les accidents, qui ne manqueraient pas de se produire lors du refroidissement d'une masse d'alliage trop importante.

Pour former ce noyau, l'empreinte du moule est garnie de différentes pièces de fer : l'armature, les lanternes (permettant aux gaz contenus dans le noyau de s'échapper au moment de la coulée), et les étais (destinés à soutenir le noyau dans la cavité du moule). Puis elle est remplie de sable bien serré. L'épreuve renforcée qui résulte de ce moulage est ensuite diminuée d'une épaisseur, égale à celle que doit avoir le métal (c'est-à-dire le bronze), qui est enlevée sur toute sa surface à l'aide d'une spatule.

Cette pratique donne toujours des découpes un peu géométriques aux formes que l'on voit à l'envers, sous la base de l'exemplaire en bronze ; elle rend l'identification d'une fonte au sable assez facile.

Le noyau est ensuite recouvert d'un enduit, pour éviter qu'il ne s'effrite, et remis en place dans le moule, maintenu dans son logement par les étais, après avoir été étuvé. Ce moule est enfermé dans des châssis remplis de sable tassé, près à la coulée.

3) la coulée du bronze :

La coulée est possible grâce aux jets et aux événements. Les jets sont les éléments qui amènent le bronze liquide. Les événements sont ceux qui permettent l'évacuation des gaz lors de la coulée. Dans la fonte au sable, les jets et les événements sont creusés dans le sable.

Cette coulée de bronze en fusion est une étape dangereuse et délicate, nécessitant une prudence constante.

4) le débouillage :

Lorsque la coulée a été effectuée, et que le métal est refroidi, le moule est détruit. L'exemplaire sorti est alors nettoyé (dessablé), ébarbé (c'est-à-dire débarrassé des jets et des événements qui restent soudés à lui, et des bavures occasionnées par les joints des pièces battues), et enfin débouillé.

Le débouillage consiste à retirer, par un orifice prévu, le noyau de sable et éventuellement l'armature. Pour ce qui est du débouillage, dans le cas simple d'une statuette à large base, il n'est pas nécessaire de prévoir un orifice spécial : le noyau est retiré par cette base. Dans les cas plus compliqués, des ouvertures sont pratiquées dans les figures et des plaques, appelées plaques de débouillage, destinées à les boucher dans l'exemplaire d'édition forment des pièces dans le modèle (ex. : *Cheval primé (seul)* a une petite plaque de débouillage.).

Une fois le débouillage effectué, les parties fondues sont réparées (bouchage des trous de débouillage, limage des restes de jets et d'évents...).

5) cas particulier : les chefs-modèles :

Pour effectuer des tirages très importants, on utilise des modèles démontables en bronze, appelés « chefs-modèles », ce qui évite de refaire à chaque moulage le creusement des jets et des petites pièces.

Ce sont en fait les premiers exemplaires des œuvres qui ne sont pas montés, mais parfaitement repris en ciselure.

Ces chefs modèles ont seulement subi les deux premières opérations (nettoyage et ébarbage), mais restent remplis de sable pour le moulage suivant, et le dispositif prévu pour le débouillage est apparent. Souvent, ils gardent les traces de talc dont étaient enduit les pièces de sable, d'où la présence des traces blanches ou argentées à leur surface.

D'une grande résistance, ils ont un avantage manifeste par rapport aux modèles en plâtre : ils peuvent permettre la confection d'un nombre très important alors que les opérations répétées de moulage rendraient rapidement les modèles en plâtre inutilisables.

(NB : les chefs modèles d'Emmanuel Frémiet sont tous stockés au musée des Beaux Arts de Dijon).

6) la ciselure :

Puis vient l'étape de la ciselure, certainement la plus critique.

Elle consiste essentiellement à rectifier, préciser et parachever certains détails de l'œuvre, et à donner un grain uniforme au métal. C'est de la ciselure que dépend la valeur finale de l'exemplaire.

Souvent, ce n'est pas l'artiste lui-même qui fait la ciselure, vu le nombre important d'exemplaires tirés, cela était impossible. L'artiste surveillait tout au plus cette étape cruciale.

Emmanuel Frémiet attachait une grande importance au suivi des différentes étapes de la confection du bronze, et s'efforçait de bien les surveiller, c'est d'ailleurs ce qu'en disent les louanges qui lui sont adressées lors de l'Exposition Universelle en 1900 : le rapporteur se félicite de compter l'artiste « dans cette profession de fabricant de bronze, qu'il ne dédaigne pas de pratiquer. C'est bien son intelligent éditeur, M. More, qui pour tous ses travaux, est son précieux collaborateur, mais c'est M. Frémiet lui même qui prépare ses modèles, s'occupe des réductions, surveille la ciselure, et décide, enfin, des patines dont les tons, heureusement choisis, donneront à ses œuvres toutes leur expression » (6).

Mais cette surveillance devait être plus ou moins régulière, et parfois certains exemplaires sont assez décevants (par exemple pour les deux *Bustes de chat*, où l'exemplaire a un modelé beaucoup plus lisse, plus flou que celui du chef-modèle).

L'intervention du ciseleur peut donc s'avérer redoutable, mais elle dépend autant de sa compétence, que de la composition du bronze.

Le bronze étant un alliage, la proportion de cuivre et d'étain peut modifier notablement la part d'intervention du ciseleur. Chez M. Barbedienne, par exemple, l'alliage comportait 6,5 % d'étain (ce qui est supérieur à la normale). Cela permettait une fusion du bronze plus facile, une meilleure coulabilité, et une épaisseur plus régulière : l'alliage épousait ainsi davantage les détails du moule, rendant la reprise moins importante, et limitant la dénaturation de l'œuvre.

Mais de nombreux artisans n'employaient pas d'alliage titré, comme sans doute M. More. La composition de celui qu'ils utilisaient n'étant pas constante, des différences très nettes de grains et de couleurs entre certains chefs modèles pouvaient exister.

7) le montage :

Après toutes ces étapes, les pièces sont montées au corps de la sculpture (avant d'être livrées de nouveau au ciseleur, et recouvertes d'une patine). En effet, il n'y a que les parties comme le torse, le corps de l'homme... qui comportent un noyau. Les autres pièces (bras, jambes, et bien sûr les petits accessoires tels que les épées, harnachement des chevaux...) sont pleines. Elles sont donc moulées et coulées à part, sans confection du noyau, puis réunis dans un second temps avec le corps, creux. Le nombre de pièces à monter varie entre une seule (ex. : *Chat assis.*) à une quarantaine (ex. : *Char de Diane.*).

Plusieurs types d'ajustement sont possibles, selon la nature des pièces que l'on doit monter.

C'est le **montage à froid** qui se faisait pour les œuvres d'Emmanuel Frémiet : c'est à dire par emboîtement, sertissage et matage. Les modes d'emboîtement des pièces sont divers. Les montures « à la romaine » sont les plus fréquentes, en particulier pour les bras, les jambes, les têtes, les torsos.

Dans *Char de Minerve*, les têtes des chevaux étaient ainsi montées : la tête forme la pièce mâle, l'encolure la pièce femelle ; les deux pièces étaient emboîtées, et une clavette de bronze les traversait. Pour assurer une adhérence parfaite des pièces, les trous de clavette des deux parties étaient légèrement décalés l'un par rapport à l'autre (en enfonçant la clavette, le monteur rapprochait donc au maximum les deux pièces), et un bourrelet laissé sur l'un des bords de la jointure permettait de sertir la fente subsistante. Les traces du montage étaient ensuite dissimulées par le travail de ciselure.

Mais on trouve aussi d'autres types de montures, en « queue d'aronde » (ex. : *Chien s'étirant*, pour la patte arrière), ou par simple juxtaposition, mais toujours à l'aide d'une clavette.

Enfin, les très petites pièces (brides de chevaux, étriers...) sont souvent simplement serties par battage du bronze des surfaces en contact. Mais ceci n'est pas suffisant, et il n'est pas rare que ces petites pièces se détachent à la longue.

Lorsque l'on essaie d'imaginer ce qu'était l'atelier de la fonderie Barbedienne, ou même celui de M. More, petit fondeur de quartier, on devine que cela devait être un spectacle assez curieux que de voir ces ribambelles de sculptures, plus ou moins tronquées, accompagnées de leur chapelets de petites pièces détachées (qui pouvait facilement avoisiner le millier pour Emmanuel Frémiet !). Quoiqu'il en soit, les fondeurs avaient tous un système de repérage, sans doute interne à leur entreprise, afin de limiter les erreurs de montage, et de ne pas mélanger les nombreuses pièces de leurs différents sculpteurs. Mais, malgré ce système de prévention, des erreurs de détail pouvaient cependant se produire quelquefois.

8) la signature :

De quelque période qu'ils soient, les exemplaires d'Emmanuel Frémiet sont toujours signés de la même façon ; vraisemblablement avant la fonte du chef modèle, sur le modèle en plâtre, la signature étant de ce fait assez molle. Il arrive parfois qu'elle soit amputée par les coupes des mouleurs non prévues par le sculpteur.

Les numéros d'exemplaires, eux, sont poinçonnés dans le bronze après la fonte, les marques, comme celle de la fonderie Barbedienne et les inscriptions portées sur les plinthes sont parfois gravées.

BILAN :

On peut penser que la fonte au sable, largement utilisée à cette époque, était une bien meilleure technique que la fonte à la cire-perdue. Rien n'est moins sûr ! Comparons les inconvénients respectifs de ces deux méthodes.

La cire-perdue demande la confection de deux moules successifs : l'un que l'on conserve, l'autre qui est détruit lors du décochage. Celui qui est conservé peut resservir à la confection d'une nouvelle cire. Lorsqu'il est usé, on en refait un d'après le modèle en plâtre conservé. On estime que, avant la découverte de la gélatine, de tels moules ne pouvaient pas servir plus de deux fois. De plus, après deux ou trois moulages, le modèle qui servait à refaire les moules, lui-même en plâtre, devait s'user à son tour. L'usage des chefs-modèles en bronze dans la fonte au sable est donc un atout important : les risques de dénaturation du modèle sont réduits au minimum ; de plus, la technique élimine un intermédiaire : elle implique la fabrication d'un seul moule, obligatoirement refait après chaque coulée.

La fidélité du bronze aux petits détails est aussi grande dans les deux procédés. Elle dépend à la fois de la qualité du moulage et de la composition du bronze.

L'inconvénient majeur de la **fonte au sable** provient de son plus grand avantage. La nécessité de produire en grand nombre a conduit les fondeurs à utiliser une séparation du travail plus radicale, à adopter une technique plus économique et plus souple, s'adaptant aux formes les plus complexes par la pratique des coupes des parties en extension, et convenant parfaitement au tirage d'édition grâce à l'intervention du chef-modèle. Ces deux dernières pratiques, multipliant les surfaces de repérage nécessaire, augmentent les risques de dénaturation des exemplaires en même temps que le travail du ciseleur.

Enfin, il existe une autre source de dénaturation pour la petite sculpture d'édition : la pratique des différentes tailles d'édition, et donc de la réduction ou de l'agrandissement mécanique, donne parfois des résultats médiocres (ex : les grands chefs-modèles de *Chatte et ses petits* et *Pan et oursons* sont de beaucoup moins bonne qualité que les petits.).

FREMIET ET SES BRONZIERS : **TROIS PERIODES D'EDITION.**

Pour faire face à la forte demande en bronze, les artistes ont dû bien souvent abandonner le processus de multiplication à des spécialistes conscients de l'importance de leur rôle, comme le souligne les propos de M. Susse, célèbre bronzier : « c'est aux fabricants de bronzes qu'il appartient de venir, à cet égard, en aide à nos artistes, en se mettant en mesure d'être leurs collaborateurs vigilants, habiles à interpréter leurs œuvres sans les trahir ». (3)

LES TROIS PERIODES D'EDITION :

1) de 1855 à 1872 : Emmanuel Frémiet travaille seul :

a) l'édition :

L'artiste édita d'abord lui-même ses sculptures. Emmanuel Frémiet apparaît en effet dans L'Almanach du commerce de Didot-Bottin en 1857 comme « fabricant de bronzes », alors qu'il était, les années précédentes, mentionné comme « sculpteur-statuaire ». Son intitulé varie : on trouve « Frémiet, fabricant de bronzes, Boulevard du Temple 42, spécialité de soldats et animaux, bronze et plâtre, tous les jours jusqu'à deux heures » en 1858, ou simplement « Frémiet, éditeur de ses œuvres » en 1866.

Cela est confirmé également dans une lettre concernant justement les problèmes d'édition, où Emmanuel Frémiet justifie l'achat par l'Etat d'une petite réduction de Louis d'Orléans : « le Directeur des Beaux Arts d'alors, Monsieur Charles Blanc ayant voulu, écrit-il, par cette combinaison bienveillante, m'aider dans mes frais de réduction et de modèle pour l'édition de cette statuette ; j'étais alors seul éditeur de mes œuvres, c'est-à-dire sans associé ». Or l'Etat a acheté ce petit bronze par arrêté du 20 décembre 1870.

b) la fonte :

S'il était son propre éditeur, Frémiet devait cependant avoir un fondeur. Rien n'indique en effet qu'il ait fondu lui-même ses statuettes. Un maigre indice pourrait faire penser que son fondeur était un certain M. Boyer, rue du chemin vert, impasse de la miséricorde. En 1854, Boyer a en effet été chargé de la fonte de Abattage d'un cheval percheron. En juillet de la même année, Frémiet demande au ministère une augmentation de prix de la commande : « Mon inexpérience dans des travaux aussi importants m'a fait accepter l'erreur de mon fondeur qui n'ayant lui-même fondu que des objets beaucoup moindres, ne m'avait demandé

que 3000 francs. (...) Depuis, il m'a déclaré ne pouvoir finir le travail que pour la somme de 5000 francs. ».

M. Boyer est visiblement un petit fondeur, proche du boulevard du Temple, qui exécute le plus souvent de petites pièces. Frémiet a d'ailleurs eu recours à lui pour les bronzes qu'il fait couler auparavant (*Héron* au Salon de 1849, *Chien courant blessé*, fondu en 1849...). Il est resté un de ses fondeurs, sinon le seul, jusqu'en 1868 au moins, date à laquelle il est question qu'il fonde *Neptune métamorphosé en cheval*.

2) 1872 : l'association avec Charles More :

Il s'associe avec Charles More, qui restera son fondeur et son éditeur jusqu'en 1909 inclus (cf. Didot Bottin de 1911). Les statuettes ne sont plus alors exposées boulevard du Temple, mais chez M. More. Malheureusement, il ne reste aucun catalogue de cette période.

3) dès 1910 : l'association avec Gustave Barbedienne :

La troisième période débute en 1910, lorsque l'ensemble de la collection passe à Gustave Barbedienne, qui éditera ses œuvres jusqu'en 1912 (donc même après la mort de l'artiste). Même si ces « passages de pouvoir » ne sont pas rares, les transactions se font la plupart du temps pour cause de fermeture du commerçant, ou soit après le décès de l'artiste. Ce qui est curieux, c'est qu'Emmanuel Frémiet a opéré ce changement à l'âge de 86 ans, alors que tout le monde louait sa collaboration avec « son intelligent éditeur M. More », pour lequel il avait demandé en 1900 « une médaille d'or que le jury a été heureux de lui accorder ». Cette transition de 1910 reste mal expliquée.

LES MOYENS DE DIFFUSION :

Emmanuel Frémiet s'occupe personnellement de la diffusion de son œuvre éditée. Il ouvre en 1855 son magasin de vente (boulevard du Temple), qu'il tient lui-même avec l'aide de sa femme, pendant 17 ans, avant de trouver des associés.

Il ne persiste à l'heure actuelle que 3 catalogues de son magasin (archives Nationales F81). Dès 1878, il expose à l'Exposition Universelle, en tant que bronzier.

Emmanuel Frémiet est arrivé au moment de la croissance la plus forte du marché du bronze. Son œuvre éditée comprend 168 titres, dont 43 sont des réductions de commandes, ce qui est un nombre relativement élevé (environ 25%), et ce qui prouve le souci qu'il a d'exploiter au maximum ses grandes commandes (c'est-à-dire la célébrité).

ANNEXE 2 :

POEME DE FRANCOIS VILLON :

La ballade des pendus.

François Villon (41):

Né en 1431, François Villon fut plusieurs fois emprisonné pour cambriolage, puis pour le meurtre d'un prêtre. Il ne fut sauvé de la potence de Montfaucon que parce qu'il était tonsuré, c'est-à-dire assimilé aux gens d'Eglise.

Il a laissé environ 3000 vers. Son œuvre est remarquable par sa sincérité courageuse qui tourne souvent à la confession. Dans une chaleur d'expression et d'imagination, sa verve se mêle à ses regrets d'être devenu un mauvais garçon ; il est hanté par l'idée d'une mort précoce et violente, punitions de ses turpitudes.

La ballade des pendus :

Il s'agit d'une épithame en forme de ballade que fit Villon pour lui et ses compagnons, s'attendant à être pendu avec eux :

Frères humains qui après nous vivez
N'ayez les cœurs contre nous endurciz,
Car, ce pitié de nous pauvres avez,
Dieu en aura plus tost de vous merciz.
Vous nous voyez ci, attachés cimq, six
Quant de la clair, que trop avons nourrie,
Elle est piéca dévorée et pourrie,
Et nous les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie :
Mais priez Dieu que tous nous vueille
absouldre !

Se frères vous clamons, pas n'en devez
Par justice. Toutefois, vous savez
Que tous hommes n'ont pas le sens rassiz ;
Excusez nous, puis que sommes transes,
Envers le filz de la Vierge Marie,
Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
Nous préservant de l'infernale fouldre
Nous sommes mors, ale ne nous harie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille
absouldre !

La pluye nous a débuez et lavez,
Et le soleil desséchez et noirciz :
Pies, corbeaux nous ont les yeuls cavez
Et arraché la barbe et les sourciz.
Jamais nul temps nous ne sommes assis ;
Puis ca, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaulx que dez à
couldre.
Ne soyez donc de nostre confrarie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille
absouldre !

Prince Jhésus, qui sur tous a maistrance,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie :
A luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille
absouldre !

ANNEXE 3 :

LISTE DES ŒUVRES DE FREMIET.

CATALOGUE

Du Mois de Mai 1843 au 31 Janvier 1910

I

GRANDS GROUPES ÉQUESTRES

	Année
Cavalier gaulois , plâtre.....	1863
— — bronze.....	1864
Réexposé à l'Exposition universelle de.....	1867
Armure et armes d'après les bronzes du Musée du Louvre (Ministère d'Etat), Musée de Saint-Germain.	
Cavalier romain , bronze.....	1866
Réexposé à l'Exposition universelle de.....	1867
(Ministère de la Maison de l'Empereur). Musée de Saint-Germain.	
Napoléon I^{er} , plâtre.....	1863
Modèle de la statue équestre érigée en bronze à Grenoble.	
Louis d'Orléans (Ministère des Beaux-Arts) (Pierrefonds).....	1870
La petite bouclerie du harnachement était primitivement en émaux cloisonnés sur des indications de Viollet-le-Duc : détériorée pendant la Commune, elle fut refaite en bronze.	
Le visage est le portrait de l'auteur.	
Jeanne d'Arc , plâtre.....	1874
Érigée en bronze sur la place Rivoli, le 20 février de la même année à 10 heures du matin.	
Étienne Le Grand , bronze.....	1882
Érigé à Jassy (Roumanie), par souscription nationale.	

Orte-Falot , bronze.....	1883
Pour le péristyle de la Salle des Fêtes à l'Hôtel de Ville de Paris.	
Stienne Marcel , bronze.....	1883
Hôtel de Ville, Paris.	
Jeanne d'Arc , bronze.....	1889
(Ville de Nancy).	
Velasquez , plâtre.....	1890
— bronze.....	1891
Jardin de l'Infante, Louvre.	
Jeanne d'Arc , bronze doré.....	1899
(Nouveau groupe Place Rivoli, érigé le 16 mai 1899 à 6 heures du matin.)	
Outre les deux Jeanne-d'Arc de Paris et de Nancy, il en existe trois répliques, à Mirecourt (Vosges), à Philadelphie et à Melbourne.	
Saint Georges , bronze doré.....	1900
Exposition universelle (Petit-Palais).	
Du Guesclin , bronze.....	1902
(Ville de Dinan, Côtes-du Nord)	
Colonel Howard , bronze.....	1903
Baltimore (Etats-Unis).	
Bolivar , bronze.....	1910
Santa-Fé de Bogota (Colombie).	

II

GROUPES HAUTS ET BAS-RELIEFS

Ours blessé (2 ^e médaille).....	1850-1851
Gorille femelle enlevant une négresse , plâtre (détruit).....	1859
Centaure et ours , bronze.....	1861
Château de Meudon.	
Et collection Frémiet-Barbedienne.	

Pan et oursons , plâtre.....	1864
— — marbre (Musée du Luxembourg).....	1867
— — bronze. Collection Frémiet-Barbedienne.	
Rétiaire et gorille , terre cuite.....	1876
(Appartient à M. E. Perrin, fils.)	
Jaguar et gorille . Collection Frémiet-Barbedienne.....	1876
Nègre, emportant un tout jeune éléphant , marbre.....	1879-1880
(Appartient à M. Dervillé.)	
Ours étranglant un homme (Muséum). <i>Dénicheur d'oursons</i> , bronze	1885
Gorille femelle emportant une négresse , bronze (Muséum).....	1887
Et collection Frémiet-Barbedienne depuis 1900.	
MÉDAILLE D'HONNEUR	
Connétable de Clisson , bas-relief, plâtre.....	1892
Pour le château de Josselin, au Prince de Léon.	
Orangs-outangs et sauvage de « Bornéo » , haut-relief, plâtre...	1895
— — bronze sur fond de marbre (Muséum).....	1897
Homme de l'âge de pierre, chasseur d'oursons , bas-relief, plâtre.	1897
Commandé par le ministère des Beaux-Arts pour le Muséum.	
Maternité , bronze doré. Collection Frémiet-Barbedienne.....	1898
L'amour fustigeant un paon , bronze. —	1900
Centaure Térée , bronze. Collection Frémiet-Barbedienne.....	1900
Faune assis, charmeur d'oursons , marbre.....	1840-1910
Appartient à M. de Rothschild.	

III

STATUES, STATUETTES, FIGURES ET BUSTES

Buste de Napoléon III . Collection Frémiet-Barbedienne.....	1867
Homme de l'âge de pierre , statue, reconstitué sur des fragments humains de l'époque, plâtre.....	1872
bronze.....	1875
Commande du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.	

La Guerre , buste colossal, détruit, plâtre.....	1872
Fauconnier , statuette bronze argenté. Collection Frémiet-Barbedienne	1873
Damoiselle , statuette bronze argenté. —	1873
Jeanne d'Arc, tumulaire , statuette bronze. —	1873
Menestrel , statuette bronze. —	1875
Grégoire de Tours , plâtre.....	1875
— — marbre.....	1878
Panthéon.	
Dame de la Cour , buste plâtre.....	1876
Saint Michel , statuette bronze. Collection Frémiet-Barbedienne.....	1879
Duelliste, Charles IX , statuette bronze. —	1879
Hommage à Corneille , bronze argenté —	1880
Charles V , buste ma bre. Bibliothèque nationale.....	1882
Nègre charmeur de serpents , bronze. Collection Frémiet-Barbedienne.....	1883
Saint Louis , statuette, plâtre.....	1887
— — bronze. Collection Frémiet-Barbedienne.....	1889
L'Incroyable , statuette, bronze —	1888
Credo , statuette, bronze. Exposition rétrospective —	1886
Jeanne d'Arc à Domrémy , statuette, bronze —	1883
Meissonier , statue, plâtre.....	1894
— — bronze.....	1890
Ville de Poissy.	
Molière : statuette, bronze. Collection Frémiet-Barbedienne.....	
Washington , — —	
Jeanne d'Arc à Orléans , — —	De
La Fée aux Chansons , — —	1873
Duelliste au manteau , — —	à
Vierge de Bethléem , — —	1890
Sainte Cécile , — —	
Sainte Catherine de Sienne , — —	

Monument et buste de Raïet	1896
Jardin de l'Infante.....	
Saint-Michel , statue, plâtre.....	1896
Bronze doré pour la flèche du Mont Saint-Michel.....	
M^{me} Dru , pierre tombale, statue marbre.....	1899
Château de Vez, Oise.....	
Lesseps , statue colossale, plâtre.....	1899
Érigée à l'entrée du Canal de Suez, à Port-Saïd (bronze).....	
Lesseps , buste colossal.....	1900
Gabriel Fauré , buste.....	1901
Tête de la statue colossale de Lesseps	1903
M. Dru , statue tombale, plâtre.....	1905
— — marbre.....	1906
Château de Vez, Oise.....	
Le Prince d'Arenberg , statuette bronze.....	1906
Appartient au prince d'Arenberg.....	
François Rude , statue plâtre.....	1906
— — bronze doré à la feuille.....	1907

IV

CHEVAUX ET PETITS GROUPES EQUESTRES

*Sauf le Cheval au corbeau et Forestier, tout fait partie de la collection
Frémiet-Barbedienne*

Montfaucon , cheval blessé, bronze.....	1853
Chevaux de halage , bronze	1855
(Musée du Mans).....	
Cheval saltimbanque , bronze.....	1859
Cheval au Corbeau (Capitaine Fracasse) , bronze.....	1859

Forestier, cheval de chasse, bronze	1859
Des écuries de M. le comte d'Oultremont.	
Cavalier gaulois, bronze	1864
Cavalier arabe, bronze doré	1865
Cavalier romain, bronze	1867
Louis d'Orléans, chevalier XIV^e siècle, bronze doré	1873
Cocher romain, groupe bronze	1875
Jeanne d'Arc, bronze	1877
Chevalier errant, bronze	1878
Groupe Scheherazade, bronze doré	1878
Muletier espagnol, bronze	1879
Grand Condé, groupe bronze	1881
Porte-Falot, groupe bronze	1883
Echevin, groupe bronze	1884
Cheval primé, monté, bronze	1881-1885
Cheval primé, seul, bronze	—
Chevaux de courses, jockeys	1885-1889
Cheval pur sang (Barberousse)	—
L'Aieul, groupe bronze	1888-1889
Saint Georges, groupe bronze	1891
L'Alguazil	1891
Saint Hubert, groupe bronze	1892
Isabeau de Bavière, groupe bronze	—
Louis XIII, sortie du manège, groupe bronze	1900
Du Guesclin, bronze	1903
François I^{er}, groupe bronze	1904

V

CHARS

Collection Frémiet-Barbedienne

Char de Minerve	1900
Char de Diane	1900
Pour la manufacture de Sèvres, font aussi partie de la collection Frémiet-Barbedienne dans le format original.	
Depuis 1900, une réduction en bronze doré de chacun de ces deux chars est entrée dans cette même collection.	
Char étrusque	1907
Char doublant la borne (Voir travaux décoratifs)	—

VI

TYPES DE L'ARMÉE FRANÇAISE

Groupes équestres, statuettes à pied, chevaux
(Collection Frémiet-Barbedienne)

GROUPES ÉQUESTRES

Carabinier, bronze	1855
Artilleur à cheval, bronze	1855
Soldat à cheval, bronze	1855
Brigadier des Guides (1), bronze	1855

1. En cette année 1855 M. Frémiet obtenait à l'Exposition universelle une troisième médaille, en même temps que Mène, Cavalier, Dantan aîné, Oliva.

La médaille d'honneur était attribuée à Rude dans des circonstances particulièrement douloureuses. Rude était mort pendant l'Exposition. Et le rapport officiel lui consacra quelques lignes élogieuses d'oraison funèbre qu'on ne saurait relire sans émotion :

« La mort a frappé Rude quelques jours avant qu'il ne reçût la glorieuse récompense donnée à ses œuvres. Rude avait aussi exposé une statue de bronze de *Mercur* et un buste de *la femme* en marbre qui fait regretter vivement que la mort ait arrêté si subitement le génie puissant qui a sculpté la *Marseillaise*, l'artiste infatigable qui depuis 1812 ne s'est pas reposé un seul jour, et qui est mort dans son atelier comme un soldat sur le champ de bataille ».

Napoléon III , bronze.....	1855
Le cheval des écuries de l'Empereur, à Saint-Cloud, où l'artiste le faisait poser, s'appelait <i>Philippe</i> .	
Cuirassier , bronze.....	1850
Chasseur à cheval , plâtre exposé en.....	1850
Depuis en bronze. Le premier exemplaire fut offert au Prince impé- rial.	
Hussard , groupe plâtre.....	1850
Napoléon I^{er}	1807
Maquette de la statue équestre érigée à Grenoble, démontée depuis, et actuellement en passe d'être réédifiée dans le parc du Musée de Compiègne, par les soins du conservateur M. Arsène Alexandre. La maquette devenue une <i>terre cuite</i> , appartient depuis 1887 à M. Dervillé. M. Frémiet a refait un modèle en bronze qu'on trouve chez Barbe- dienne, en 1909.	
Artillerie montée , rétrospective de.....	1880
Appartient à M. Renouard.	

FIGURES A PIED

Voltigeur , bronze.....	1855
Zouave assis , bronze.....	1850
Zouave couché à l'affût , bronze.....	1850
Cent-Gardes , bronze.....	1850
Gendarme , bronze.....	1850
Grenadier , bronze.....	1850
Artilleur de la Garde (au manteau), bronze.....	1850
Marin , bronze.....	1850
Fantassin , bronze.....	1850
Sapeur , bronze.....	1850
Turco , bronze.....	1850
Cantinière , bronze.....	1850

Sœur de charité (1), bronze.....	1859
Zouave pontifical	1877
Collection particulière de M. de Charrette.	
Napoléon I^{er} en redingote	1908
Napoléon I^{er} en habit	1909

CHEVAUX

Cheval de troupe , bronze.....	1859
Cheval au piquet , bronze.....	1859
Cheval arabe , bronze.....	1859

VII

ANIMAUX

A l'exception de quelques exemplaires dont nous ferons connaître les possesseurs, tous ces bronzes font partie de la collection Frémiet-Barbedienne.

Gazelle d'Alger , bronze.....	1843
Chien , terre cuite.....	1846
Dromadaire , exposé en cire.....	1847
Chatte mère , plâtre.....	1848
Bronze argenté.	
Renard d'Egypte	1848
Ravaude et mascureau , plâtre.....	1848
Groupe de l'équipage de M. de V.	
Matador , chien. plâtre.....	1849
Chien de l'équipage cerf de M. de Pouilloux.	

1. Tous ces types de l'armée française ont été commandés « par ordre de l'Empereur ». Il en existait au début une série privée aux Tuileries où chaque statuette était revêtue de son uniforme en étoffe. Cette série a été détruite lors de l'incendie de 1871. V, Préface, III.

Famille de chats		1849
Musée de Grenoble, réexposé en 1855.		
Chameau tartare à deux bosses		1849
Réexposé en 1855.		
Héron; bronze		1849
Chien courant, blessé		1850
2 ^e médaille, Musée du Luxembourg.		
Fait également partie de la collection Frémiet-Barbedienne, réexposé en 1855.		
Chatte, marbre		1850
Maison de l'Empereur.		
Poule cochinchinoise		1850
Griffonne et ses petits		1851
Réexposé en 1855.		
Etude de chat		1851
Au voleur		1852
Ravageot et Ravageode, ministère d'État		1853
Salle des Gardes du Musée de Compiègne, réexposé en 1855.		
Chatte et ses petits, dite au coussin, marbre		1855
Chat de 2 mois		1861
A 2 exemplaires, dont l'un appartient à la Baronne Poisson, réexposé en 1867.		
Chien courant couché,	bronze	
Terre-neuve couché,	—	
Terre neuve debout,	—	
Chien terrier,	—	
Griffon à la tortue,	—	
Chien loulou,	—	
Chien blessé couché,	—	
Chien griffon assis,	—	
Chiens limiers assis	—	

De
1860
à
1880

Chien limier seul,	bronze	
Basset seul,	—	
Chat à la patte,	—	
Chat jouant,	—	
Chatte mangeant ses petits	—	
Chatte mangeant une souris	—	
Chatte au collier,	—	
Buste de chatte,	—	
Mouton,	—	de
Chèvre et ses petits,	—	
Jaguar et singe,	—	1860
Souris à l'huître,	—	
Fauvette, vide-poche,	—	à
Héron debout,	—	
Courlis et grenouille,	—	1880
Coq chantant,	—	
Couvée,	—	
Poule de ferme,	—	
Canard Plongeon,	—	
Anon,	—	
Groupe de canards se disputant un rat,	bronze,	
Poules et rat,	bronze	
Ourse et ses petits	—	
Petit éléphant pris au piège.		1880
Réduction de l'éléphant des jardins du Trocadéro, exécuté pour		
l'Exposition universelle de 1878.		
Réexposé en 1900. (Voir travaux décoratifs).		
Chiens bassets, groupe.		1886
Groupe de lévriers, bronze.		1886
Chat au poulet, or.		1889
Réexposé à la centennale de 1900.		
Ane du Caire, bronze.		1890
Au secours,		1893
(Appartient au D ^r Dieulafoy.)		

Chat voleur , haut relief, bronze.....	1896
Poule aux œufs d'or , bronze.....	1897
Lévrier de Diane (1) seul, bronze.....	1900

VIII

TRAVAUX DÉCORATIFS

Marabout	1850	
Groupe pour servir de pieds aux tables de porphyre du Louvre.		
Frontons. Chapiteaux du manège	} de	
Réunions des Tuileries au Louvre.		
Lions		1855
Pour les toits du guichet du Carrousel.		} à
Bas-reliefs	1860	
Aigles	} 1860	
Tuileries.		
Triomphe de Mérovée	1867	
Panneau et ornements pour un meuble de Diehl. Exposition universelle.		
Appartient à M. Albert Dubosc.		
Neptune , statue équestre, plâtre.....	1868	
Métamorphose de Neptune en cheval, symbole d'agriculture, consacré dans les fêtes de Cérès.		

1. Lors de son premier envoi au Salon, en 1843, M. Frémiet avait dix-neuf ans. Le catalogue nous donne son adresse : à l'hôpital de la Clinique, place de l'École-de-Médecine. Il reste là jusqu'en 1852. En 1853, il habite rue Fontaine-Saint-Georges, 26. En 1855, le catalogue nous donne sa demeure un peu plus haut dans le coteau de Montmartre : Chemin de ronde de la Barrière-Montmartre, 33. Cela correspond au pâté de maisons, où se bâtit depuis l'hôtel Gérôme, dans la partie qui va du coin de la rue de Bruxelles, à l'ancien couvent situé au tournant du boulevard au moment où il gagne la place Clichy, soit en face l'avenue qui mène au cimetière du Nord. En 1859, il habite boulevard du Temple, 32. En 1873 on le trouve à Fresnay-Louvenciennes, Seine-et-Oise. En 1881, rue de la Tour, Passy ; et en 1890 boulevard Beauséjour, 43.

C'est à la Clinique, place de l'École-de-Médecine, au temps où il était peintre anatomiste, qu'il reçut ses deux premières récompenses, sa troisième médaille, en 1849. la deuxième en 1851.

Char romain doublant la borne , bronze	1889
Prix de courses pour Buenos-Ayres.	
Bassets et chat , groupe	1886
Château d'Armainvilliers, baron Edmond de Rothschild.	
Têtes de Taureau	1889
Chapiteaux. Exposition universelle.	
Pélican gastronome et ses petits , bronze doré	1890
Hôtel Dervillé. Salle à manger.	
Loup pris au piège	1894
Hôtel Bestégui.	
Quatre-vingts colimaçons et bête fantastique	1897
Lustre en collaboration avec Vaudremer, fer forgé et bronze. Hôtel Dervillé, salle à manger.	
Serpent boa offrant une pomme à un masque	1898
Lustre en collaboration avec Vaudremer, fer forgé et bronze. Hôtel Dervillé.	
Singes aux bulles de savon électriques , bronze doré	1900
Hôtel Dervillé, salle à manger.	
Surtout pour Sèvres	1900
Groupes bronze composés de :	
Char de Minerve, Char de Diane, Amour fustigeant un paon.	
Lynx du Pont de Suresnes	1900
Deux groupes de chevaux	1900
Pont Alexandre.	
Grenouille implorant de la pluie	1901
Hôtel Dervillé, salle à manger.	
La même grenouille en marbre.	
Ravachol et Chauchard , statues, bronze doré	1905
Hôtel Dervillé, salle à manger.	

Gloires ailées, pour le Carrousel..... 1908

Pour les deux grands reliefs du Muséum : **Orangs-outangs**,
Nègre de Bornéo et le **Chasseur de l'âge de pierre**, voir
page 271.

IX

MÉDAILLES

Cléopâtre	—
Rattier	—
Jeanne d'Arc	—
Saint-Georges	—
Saint-Michel	—
Amour maternel	—
Tête de cheval	—
Tête de chien courant	—

X

CACHETS

Collection Frémiet-Barbedienne

Tête de chien
Singe
Grenouille
Eléphant

Références bibliographiques :

1/ AUGÉ Claude.

Le Petit Larousse, Dictionnaire Encyclopédique

Paris : Librairie Larousse, 1966.1815 p.

2/ AUGÉ Claude.

Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire Universel Encyclopédique.

Paris : Librairie Larousse, ANNÉE ? 680p.

3/ BERNARD, Frédéric.

Regards d'un vétérinaire sur une collection de bronzes équins.

Th. : Med.vet. : Alfort : 1990, 86, 195.

4/ CHANDON, Gérard.

La sculpture animalière au XX ème siècle, vue par un vétérinaire.

Th. : Med.vet. : Toulouse : 1978, 36, 120.

5/ CHEVILLOT, Catherine.

Emmanuel Frémiet : la main et le multiple. Dijon : 1988. 215p.

6/ CHEVILLOT, Catherine.

Frémiet: l'Édition. La collection Frémiet au musée de Dijon : Catalogue Raisonné. Volume I :
texte.

Mémoire de maîtrise : Dijon : 1984.349.

7/ CHEVILLOT, Catherine.

Frémiet: l'Édition. La collection Frémiet au musée de Dijon : Catalogue Raisonné. Volume II :
images.

Mémoire de maîtrise : Dijon : 1984.349.

8/ CHEVILLOT Catherine.

A propos de l'Ourang-Outang de Frémiet du musée de Dijon.

Études / Revue du Louvre, 1989,53-56.

9/ COLSON, Denis.

L'extérieur du cheval, son enseignement par la statuaire équestre.

Th. :Med.vet. :Alfort :1984, 32, 286.

10/ DE BIEZ, Jacques.

E. Frémiet.

Paris : Jouve et Cie. 1910. 283 p.

11/ DE BIEZ Jacques.

Un maître imagier.

Paris : Aux Bureaux de l'Artiste, 1895. 406p.

12/ FAURE-FREMIET, Philippe.
Frémiet. 5^{ème} édition.
Paris : Plon. 1934. 152 p.

13/ HAMEL Maurice.
Le Salon de 1887.
Paris : Gazette des Beaux Arts, 1887, Volume II. 173p.

14/ KJELLBERG Pierre.
Les bronzes du XIX^{ème} siècle. Dictionnaires des sculpteurs.
Paris : Edition de l'amateur, 1987, 684 p.

15/ LACHATRE Maurice.
Nouveau Dictionnaire Universel.
Paris : Imprimerie Charles Blot, 1878. 765p.

16/ LAMI Stanislas.
Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole Française au XIX^{ème} siècle. Tome II.
Paris : Kraus Reprint, 1970. 432p.

17/ LAUMONIER, M.A.
La sculpture française au XIX^{ème} siècle.
Paris : Réunion des musées nationaux, Galeries nationales du Grand Palais, 1986. 412p.

18/ THIEBAULT-SISSON.
Au jour le jour : Une vie d'artiste : Emmanuel Frémiet.
Journal Le Temps, 1890.

19/ VERLET Raoul.
Notice sur la vie et les œuvres de M. Emmanuel Frémiet, lue le 20 décembre 1913.
Chapitre 33.
Paris : Imprimerie de l'Institut de France, 1913. 14p.

20/ VERON Th.
De l'Art et des artistes de mon temps. Le salon de 1879. 2^e édition.
Paris : Librairie H. Oudni, 1879. 265p.

21/ VIGNON Claude.
Salon de 1852
Paris : Garnier Frères, 1852. 158 p.

22/ VIGNON Claude.
Salon de 1850-51
Paris : Garnier Frères, 1851. 172 p.

23/ VIGNON Claude
Salon de 1853
Paris : Garnier Frères, 1853. 162 p.

- 24/ VITRY Paul.
L'œuvre décorative de M. Frémiet.
Paris : Art et décoration, 1898.
- 25/ Archives Nationales Dossier n°F21 4370.
- 26/ Archives Nationales Dossier n°F21 81.
- 27/ Archives Nationales Dossier n°F21 4310.
- 28/ Archives Nationales Dossier n°F21 2080.
- 29/ Archives Nationales Dossier n°F21 2171.
- 30/ Archives Nationales Dossier n°F13 566.
- 31/ Archives Nationales Dossier AN 368.
- 32/ Archives Nationales Dossier n°F21 3338.
- 33/ Archives Nationales Dossier n°F21 5^{7ME} série 30.
- 34/ Archives Nationales Dossier n°F21 140.
- 35/ Archives Nationales Dossier n°F21 4310.
- 36/ Archives Nationales Dossier n°F21 2171.
- 37/ Centre de Documentation du Musée d'Orsay.
Dossiers : Fonds Faure-Frémiet.
Frémiet, Archives, Autographes, Biographies.
Bibliographie jusque 1979.
Bibliographie à partir de 1979.
- 38/ ENCYCLOPEDIE YAHOO. (page consultée le 25 avril 2002). Site de l'encyclopédie Hachette, (en ligne).
Adresse URL : http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/jb/jb_3120_p0.html
- 39/ EPHEMERIDE,(page consultée le 25 avril 2002). Site de l'éphéméride anarchiste, (en ligne). Adresse URL : <http://perso.club-internet.fr/ytak/juillet2.html>
- 40/ LES GALERIES, (page consultée le 22 mai 2002). Emmanuel Frémiet- 19^{ème} siècle- Sculpteur de France, (en ligne). Adresse URL :
http://www.bronze-gallery.com/French_Sculptors/Emmanuel_Fr.../emmanuel_fremiet.htm
- 41 / POESIES DIVERSES, (page consultée le 24 mai 2002). François Villon, (en ligne).
Adresse URL : <http://www.chez.com/damienbe/villon.htm#r14>

Toulouse, 2002

HENNEBOIS

Emilie

Les animaux dans la sculpture d'Emmanuel Frémiet.

RESUME :

Emmanuel Frémiet, bien que peu connu du grand public, est considéré par beaucoup de spécialistes comme l'un des plus grands sculpteurs de XIX^e siècle.

Cette thèse s'intéresse uniquement aux œuvres animalières de l'artiste, avec pour point de départ *Le Cheval de Montfaucon*, bronze exposé à l'Ecole Nationale Vétérinaire de Toulouse.

Ainsi, après une **biographie de l'artiste** et une analyse de son style, nous nous intéresserons à deux grandes catégories d'œuvres, totalement opposées par la nature des sentiments qui s'en dégagent.

La première reprend des **sculptures animalières « dramatiques et violentes »**, où l'animal est représenté seul ou en prise avec l'être humain. La peur et la tristesse sont les thèmes principaux de ces groupes.

La seconde catégorie réunit des **sculptures animalières « fantaisistes »**, où cette fois la légèreté, la joie et l'amusement sont de rigueur...

MOTS-CLES :

Représentation animale / Sculpture XIX^e siècle / Biographie / Emmanuel Frémiet.

Animals in the sculpture of Emmanuel Frémiet.

ABSTRACT :

Emmanuel Frémiet is considered to be one of the best animal sculptor of the XIX. Century.

After a rapid biography of this exceptional artist, we will study two categories of his animals sculptures.

In the first category we will be interested in « dramatic and violent » sculptures, where animal can be alone or in interaction with human.

In the second category, we will discover « amusing » sculpture, where the joy is very important.

KEY WORDS :

Animal representation / Sculpture of the XIX. Century / Biography / Emmanuel Frémiet.