



HAL
open science

La Ménagerie d'Eugène Delacroix - Études d'un jeune peintre rugissant

Thierry Laugée

► **To cite this version:**

Thierry Laugée. La Ménagerie d'Eugène Delacroix - Études d'un jeune peintre rugissant. Bulletin de la Société des Amis du Musée national Eugène Delacroix, 2014, 11, pp.28-51. hal-01075675

HAL Id: hal-01075675

<https://hal.science/hal-01075675>

Submitted on 4 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Ménagerie d'Eugène Delacroix - Études d'un jeune peintre rugissant

Thierry Laugée – Université Paris-Sorbonne

Version publiée illustrée : Laugée Thierry, « La ménagerie d'Eugène Delacroix. Études d'un jeune peintre rugissant », *Bulletin de la Société des amis du musée Eugène Delacroix*, Bulletin n°11 - 2013, 2014, p. 28-51.

« Le lion est mort. – Au galop. Le temps qu'il fait doit nous activer je vous y attends¹. »

Ce très célèbre billet adressé par Eugène Delacroix à Antoine-Louis Barye est systématiquement utilisé dans les travaux traitant de l'art animalier au XIXe siècle. D'une grande poésie, ce fragment a été transcrit par André Joubin sur un original ayant appartenu à André Schoeller, et constitue depuis la source manuscrite incontournable, et à vrai dire la seule, sur laquelle s'appuyer pour aborder le travail d'Eugène Delacroix au Jardin des Plantes avant 1830. Ce billet, aujourd'hui introuvable, a été daté de 1828 par André Joubin en raison de la mort d'un lion d'Afrique le 16 octobre de cette même année au Muséum. Toutefois, aucun dessin répertorié de Delacroix ou de Barye ne semble renvoyer à ce lion en particulier². Ce billet ne peut-il désigner un tout autre lion, et pourquoi pencher pour l'un ou l'autre des résidents de la fauverie ? Si cette seule source manuscrite pose problème, de nombreux points de détails de la collaboration de Delacroix et de Barye au Jardin des Plantes appartiennent au mythe littéraire de l'artiste. Cet article ne prétend pas contester les études précédentes sur l'art animalier de Delacroix, il s'agit d'utiliser de nouvelles sources, de nouvelles œuvres, ayant pour sujets les pensionnaires de la ménagerie et leurs liens avec les artistes pour démontrer

¹ Lettre d'Eugène Delacroix à Antoine-Louis Barye, Joubin, *Correspondance générale*, I, p. 225 ; billet original non localisé. Selon André Joubin, cette lettre date du 16 octobre 1828, date de la mort d'un lion d'Afrique à la ménagerie du Jardin des Plantes.

² La date désormais acceptée est celle du 19 juin 1829 (date retenue par Arlette Sérullaz dans Arlette Sérullaz, Ewart Vignot, *Le Bestiaire d'Eugène Delacroix*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 87).

que contrairement à ce que prétendait Eugène Véron³, tout n'a pas encore été dit à propos des animaux de Delacroix⁴.

I – Eugène Delacroix, artiste savant ?

Le récit usuel de l'empressement de Barye et de Delacroix aux dissections dans l'amphithéâtre d'anatomie du jardin du Roi est quelque peu exagéré dans la bibliographie récente. Les deux artistes sont souvent décrits comme participant ou dépeçant eux-mêmes les spécimens. Il est bien plus vraisemblable qu'ils assistèrent aux cours publics donnés par les scientifiques ou plus certainement encore aux leçons gratuites de dessin et de peinture appliquées à l'Histoire naturelle qui, à la date présumée de la lettre, étaient données par Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) pour les plantes et Nicolas Huet (1770-1828), fils de Jean-Baptiste Huet, pour les animaux. Nicolas Huet, qui avait travaillé aux côtés de Georges Cuvier pour ses *Recherches sur les ossemens fossiles*⁵, s'était vu confié un grand nombre de dessins d'anatomie par Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, puis par son fils Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, et était très apprécié de la communauté des zoologistes pour son habileté à rendre avec précision les détails des spécimens observés. Auteur d'un grand nombre de gravures animalières à vocation scientifique, il reçut la commande du gouvernement de cent-vingt vélin destinés à la collection générale de la bibliothèque du Musée d'histoire naturelle, preuve de sa renommée dans ce genre spécifique. Il fut nommé peintre du Muséum d'histoire naturelle en remplacement de Nicolas-Charles Oudinot, en octobre 1804, et chargé du cours public d'iconographie des animaux à la mort de Gérard Van-Spaendonck (1746-1822) le 11 mai 1822 (il est à noter que Barye fut nommé sur ce même poste le 14 octobre 1854). Aux côtés de Huet figuraient les peintres Redouté jeune, De Wailly, Bessa, Meunier et Werner, tous nommés peintres mais ne se chargeant alors pas de l'enseignement sur place. Si les noms de ces derniers n'apparaissent pas dans les correspondances de Delacroix, les connections avec les figures marquantes du Muséum d'Histoire naturelle sont nombreuses. En effet, le

³ Eugène Véron, *Eugène Delacroix, Les Artistes célèbres*, Paris, Librairie de l'Art, 1887, p. 127.

⁴ Nous tenons ici à remercier chaleureusement Mme Arlette Sérullaz pour ses conseils et encouragements lors de l'élaboration de cet article.

⁵ Georges Cuvier, *Recherches sur les ossemens fossiles où l'on rétablit les caractères de plusieurs animaux dont les révolutions du globe ont détruit les espèces*, édition revue et augmentée, Paris, Dufour et D'Ocagne, 1821.

jeune peintre fréquentait le personnel du Muséum, en particulier le jardinier, Jean Thouin, le professeur de culture, André Thouin, frère du précédent, dont les cours avaient été suivis par Henriette de Verninac⁶, ou le célèbre George Cuvier dont Delacroix fréquentait le Salon⁷. Il est donc envisageable qu'il fut rapidement introduit auprès des artistes attachés au Muséum. S'il ne connut pas personnellement les individus, il put néanmoins avoir accès aux œuvres. La collection de vélins de couleurs, la plus considérable d'Europe selon le bibliothécaire du Jardin du Roi de l'époque, Joseph-Philippe Deleuze⁸, avait été constituée dans le but d'être manipulée par les naturalistes et les dessinateurs. Ces derniers venaient les étudier ou les copier à la bibliothèque du Muséum afin de comprendre l'organisation anatomique des animaux. Mais, une nouvelle fois, rien dans ses écrits n'atteste de cette pratique chez Delacroix. Seules les représentations de dépouilles animales suggèrent la présence effective du peintre au Jardin des Plantes, et par conséquent l'amphithéâtre comme principal lieu d'étude du peintre.

Si l'histoire de l'art a retenu presque exclusivement les noms de Barye et de Delacroix comme représentants de l'art animalier romantique, il n'était pourtant pas rare de trouver des artistes au sein de ces cours gratuits. Comme l'atteste la représentation par Karl Girardet d'un cours d'anatomie comparée dans l'Amphithéâtre, l'étudiant comme le dessinateur n'était pas au plus près de l'animal sur lequel portait la démonstration, dans le cas présent un ours. Une rambarde permettait de mettre l'auditoire, réparti sur les gradins, à distance de la table d'anatomie placée sous la responsabilité du professeur. En ce sens il convient d'exclure l'idée selon laquelle Delacroix ou Barye participèrent aux dissections ; ils y assistèrent, sans nul doute, mais n'eurent pas d'action physique sur les dépouilles à cette date. Leur action est similaires à celle de l'individu représenté au premier plan, ils prennent des notes et dessinent d'après nature l'animal au fil de l'ouverture et de la manipulation de son corps. À cette assertion, on pourra rétorquer que Barye fréquentait la ménagerie depuis déjà bien longtemps

⁶« J'ai été au jardin des Plantes avec Pierret, afin de demander s'il était possible de se procurer des greffes comme tu me le demandais. Tu ne peux te faire une idée du zèle, de l'empressement de toutes ces braves gens, pour me rendre service. Quoiqu'on ne soit pas dans l'usage de donner des greffes, sitôt que j'eus dit à Mr. Thouin le jardinier, que c'était pour M^{me} Verninac qui venait l'année dernière au cours de son frère, il se mit à chercher avec moi dans tous les coins du jardin, son premier garçon, afin de nous aboucher ensemble. Celui-ci n'a pas été moins aimable que Mr Thouin. Il m'a demandé la permission d'y joindre à ce que nous demandions quelques greffes rares qu'on ne pouvait guère trouver qu'au jardin des plantes : permission qui lui fut accordée sur-le-champ. Il m'a dit qu'il n'y avait pas de temps à perdre et qu'attendre jusqu'au dix ou douze serait trop long. Il craint que la route ne soit aussi de longue durée pour les greffes vives. Je les mettrai donc purement et simplement à la diligence, demain dimanche ou après-demain lundi. », Lettre à Henriette de Verninac datée du 05 août 1820, Paris, INHA, Ms 241, pièce 20.

⁷ Voir André Joubin, *Correspondance générale de Eugène Delacroix*, I, 1836, p. 152.

⁸ Joseph-Philippe Deleuze, *Histoire et Description du Muséum royal d'histoire naturelle*, Paris, Royer, 1823, p. 701-702.

puisque, dès 1823, il aurait travaillé à partir d'animaux sauvages pour Jacques-Henri Fauconnier (1779-1839). Selon Roger Ballu, à l'âge de 25 ans, le jeune statuaire aurait été autorisé par le père Rousseau, gardien des fauves, à pénétrer dans la ménagerie dès cinq heures du matin, au lieu de onze, le gardien offrant à ce « grand jeune homme famélique des tartines de pain soustraites de la pitance des ours⁹ ». Si cet élément biographique est sans cesse repris dans les ouvrages contemporains, il relève pourtant avant tout de l'imagination fertile de Ballu. En effet, à cette date, Barye était très peu connu du public, son premier succès au Salon étant le modèle en plâtre intitulé *Un Tigre ayant surpris un jeune crocodile le dévore* de 1831, soit huit ans plus tard. Il paraît bien peu envisageable que ce gardien ait accordé un tel privilège à un jeune élève de l'École des Beaux-Arts alors que les étudiants en sciences bénéficiaient du seul avantage d'accéder non pas à la ménagerie mais à la bibliothèque et aux galeries de onze heures à deux heures, trois jours par semaine et sur présentation d'une carte d'accès¹⁰. Ballu semble donc avoir cédé au pittoresque, et ceci ne fait aucun doute puisque de gardiens des fauves nommés Rousseau, il n'en existe aucun à cette date. Le garde général de la ménagerie, de 1804 à 1838, était Frédéric Cuvier (1773-1838), frère de Georges ; la garde du jardin était confiée à des sous-officiers. Le seul Rousseau employé par le muséum est un aide-naturaliste, Simon-Pierre Rousseau¹¹, qui réalisait les squelettes et les préparations du cabinet d'anatomie comparée sous la direction de Georges Cuvier. S'agit-il de l'individu indiqué par Ballu ? Rien ne permet de l'affirmer ; dans tous les cas, ce dernier n'était en rien responsable de l'alimentation des fauves et donc encore moins de celle d'un jeune statuaire en devenir.

Encore trop souvent, les études récentes sous entendent que Delacroix et Barye ont eux-mêmes disséqué les animaux. Dans le catalogue raisonné de Barye rédigé en 2000, Michel Poletti et Alain Richarme déclarent qu' « en plus de l'observation et de l'étude menées au Muséum, Barye pratique la dissection. Le 16 octobre [1828], il dissèque avec son ami Eugène Delacroix le lion de l'amiral Rigny¹² ». Comme en témoigne l'utilisation de la date proposée par Joubin, le simple fragment de lettre, « Le lion est mort. Au galop ! », est à l'origine de cet épisode fantastique. Au-delà de la déformation des sources, c'est aussi bien mal connaître les pratiques des anatomistes. En effet, supposer que pour des animaux exotiques aussi rares à l'époque et donc scientifiquement précieux, que des lions, les

⁹ Roger Ballu, *L'œuvre de Barye*, Paris, Quantin, 1890, p. 30.

¹⁰ *Almanach royal pour l'année bissextile MDCCCXX présenté à sa majesté*, Paris, Guyot, 1819, p. 849.

¹¹ Joseph-Philippe Deleuze, *Histoire et Description du Muséum royal d'histoire naturelle*, Paris, Royer, 1823, p. 171.

¹² Michel Poletti, Alain Richarme, *Barye, Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000, p. 14.

professeurs du Muséum laissent de jeunes artistes manipuler les dépouilles à loisir est invraisemblable. Les peintres d'histoire naturelle attachés au Muséum n'en avaient d'ailleurs pas eux-mêmes la possibilité, ils étaient des assistants iconographes des scientifiques, comme le fut Maréchal (17.. – 1803) auprès du baron Cuvier, ce qu'illustre ce récit des études pratiquées sur le corps des éléphants :

« L'année précédente, l'éléphant mâle, l'un des deux qu'on avait amenés de Hollande, étant mort, M. Cuvier entreprit d'en faire la dissection. Ses élèves en zoologie et en anatomie, et le peintre, M. Maréchal, l'ayant secondé dans ses recherches, il rassembla les descriptions et les dessins nécessaires pour faire connaître les organes particuliers à cet énorme quadrupède [...]. [D]ix-huit mois après, au mois de juillet 1804, un autre éléphant, qu'on avait acheté pour remplacer le premier, périt de même. Ni l'excessive chaleur, ni le défaut d'un local convenable ne purent ralentir le zèle de M. Cuvier ; il examina et fit dessiner tout ce qu'il n'avait pu bien voir la première fois ; et quelques années après l'éléphant femelle étant mort, il eut l'occasion de vérifier ses observations précédentes, et de comparer les deux sexes. Il est résulté de ce travail que l'anatomie de l'éléphant, dont on n'avait auparavant que le squelette, est aujourd'hui aussi connue que celle du cheval ; ce qui prouve l'utilité des ménageries pour les progrès de l'histoire naturelle¹³. »

La présence de Delacroix et de Barye n'est en rien similaire ; le simple fait qu'ils aient conservés les dessins en atteste. Ils ne travaillaient pas pour la science, mais utilisaient le lieu de la diffusion du savoir scientifique pour atteindre la précision anatomique dans leurs œuvres. Il ne fait donc aucun doute qu'ils ne disséquèrent pas ce lion, le savoir-faire du praticien leur aurait inévitablement manqué ; ils ne purent avoir d'autre rôle que celui de spectateur lors d'une dissection publique à laquelle ils eurent la chance d'assister. Les dessins animaliers des deux individus permettent d'ailleurs de retracer les étapes de certaines des séances auxquelles ils ont assisté.

II. Précisions anatomiques.

Comme le suggère le billet de Delacroix à Barye précédemment cité, les cours d'anatomie comparée portaient sur des squelettes et des spécimens naturalisés, mais aussi sur les derniers animaux morts à la ménagerie. Le cours donné sur cet ours, illustré par Girardet,

¹³ Joseph-Philippe Deleuze, *Histoire et Description du Muséum royal d'histoire naturelle*, Paris, Royer, 1823, p. 171, p. 104-105.

coïncide sans doute avec la mort d'un pensionnaire de la fosse, tout comme les études de lions écorchés de Delacroix résultent de la mort de deux spécimens ayant été offerts au Muséum d'Histoire naturelle par l'amiral Henri-Daniel Gaultier, comte de Rigny en 1828. La femelle est morte le 27 avril 1829, le mâle le 19 juin suivant. Il convient alors de rejeter la datation proposée par Joubin pour le billet adressé à Barye. Joubin proposait la date du 16 octobre 1828 en raison de la mention de la mort d'un lion d'Afrique à cette date dans les archives du Muséum, toutefois aucune étude anatomique de Delacroix aujourd'hui localisée ne représente d'autre lion que celui de l'amiral Rigny ou le lion d'Alger dont nous trouvons mention de la captivité en 1837¹⁴. Ce billet renvoi donc le plus vraisemblablement à l'un de ces deux spécimens et donc doit être datée de 1829 ou 1837-38. Ce premier fragment ayant été utilisé pour dater l'ensemble des lettres à Barye du premier tome de la *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*¹⁵, il conviendra de remplacer la date de 1828 dans chacune d'entre elles. En ce sens, la lettre à Pierret, dont le cachet postal porte la date du 27 octobre 1828, permet de comprendre que c'est à la vue des études anatomiques qu'il lui avait empruntées que Delacroix fut tenté de travailler au Muséum aux côtés du jeune sculpteur :

« Si tu étais un peu moins féroce que je ne te connais, tu irais chez M. Barry (*sic*), sculpteur, passage Sainte-Marie, maison de Fauconnier, orfèvre, lui dire que par une étourderie pitoyable, j'ai emballé les animaux qu'il avait bien voulu me prêter avec mes paperasses, et que la crainte qu'ils ne s'égarerent ou se plissent en les renvoyant m'ont empêché de le faire¹⁶. »

Les premières études conjointes des deux artistes dont les résultats ont été conservés sont celles portant sur des lions de l'amiral Rigny. L'histoire de ces animaux est connue grâce au récit qu'en a donné Augustin Jal dans ses *Scènes de la vie maritime*¹⁷. Nommés Coco et Sultane, ces deux lionceaux avaient été offerts par le bey de Tunis au capitaine de la *Galatée*, Fleury, fils de Besnard Fleury, acteur de la Comédie-Française. Envoyés à l'amiral Rigny, ce dernier les rapporta en France à bord de la *Sirène* et les achemina en décembre 1827 à Toulon. À bord de la frégate, J. Guillet, jeune apprenti marin originaire du Calvados se vit confier les jeunes bêtes féroces, les domestiqua au point de leur permettre de vivre en liberté sur le pont,

¹⁴ « Musée d'Histoire naturelle. Nouvelle acquisitions. », *Magasin pittoresque*, 1837, p. 341-342.

¹⁵ André Joubin, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, t. I, p. 225-227.

¹⁶ *Ibid.*, p. 228-229.

¹⁷ Augustin Jal, *Scènes de la vie maritime*, Paris, Charles Gosselin, 1832, p. 70-74.

de se prêter au jeu de la chasse avec les chiens des matelots, et de partager les siestes de leur jeune maître.

« Lorsque Coco dormait sur la dunette, ce qui lui arrivait souvent à bord de la Sirène, son maître l'appelait du gaillard d'avant : « Coco ! » et coco entrouvrait un œil ; « Coco ! » le lion se levait alors, cherchait des yeux Guillet, qui à son troisième appel était bien sûr d'être obéi. Le lion sautait de la dunette sur le pont, trottait lourdement le long des passavants, renversant tout ce qui se trouvait pas hasard sur son passage et arrivait dans les bras du matelot qui le serrait comme un enfant ou comme un chien qu'on aime¹⁸. »

Rigny conserva les deux bêtes jusqu'à l'âge d'un an, puis les offrit au Jardin des Plantes où elles furent présentées au public en captivité. Ils ne survécurent à ce nouveau traitement qu'un peu plus d'un an, preuve de la grande difficulté de maintenir ces animaux exotiques dans la capitale à cette date. On comprendra alors aisément le caractère exceptionnel de leur présentation à Paris et par conséquent l'originalité de l'art animalier orientaliste au Salon. Il ne s'agissait bien entendu pas des premières représentations de lions en peinture ou en sculpture, mais par ces cadeaux diplomatiques, l'opportunité était offerte aux jeunes artistes de les étudier d'après nature et ainsi d'éviter les usuelles erreurs anatomiques ou stylisation excessive dans leur figuration.

Sultane, la lionne de l'amiral Rigny, est morte le 27 avril 1829. Sa dissection dû vraisemblablement avoir lieu dans les heures ou jours suivants. Eugène Delacroix n'ayant pas annoté ses dessins d'animaux écorchés, c'est uniquement par la confrontation avec les dessins d'Antoine-Louis Barye¹⁹ portant les identifications des spécimens qu'il est possible de déterminer quels dessins sont issus de cette séance²⁰. Le dessin de la Lionne de l'amiral Rigny par Barye (Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, EBA 00509-50) est particulièrement proche de deux études de Delacroix conservées au musée du Louvre (Paris, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 9674, Recto et RF 9685 recto) et d'une troisième désormais en collection particulière²¹. Si le modèle est identique, la méthode des deux artistes diffère et ce en raison de la vocation de ces dessins. Ces études ne portent que sur l'animal ayant toujours sa fourrure, rien ne permet d'ailleurs d'affirmer que la lionne

¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁹ Nous tenons à adresser nos sincères remerciements à Emmanuelle Brugerolles et Sally-Ann Héry pour nous avoir aimablement communiqué les clichés nécessaires à ce travail.

²⁰ Se référer à François-Raphaël Loffredo, « Des recherches communes de Barye et de Delacroix au Laboratoire d'anatomie comparée du Muséum d'Histoire naturelle », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, année 1982, Paris, 1984, p. 147-157.

²¹ *Étude de lionne allongée sur le dos, deux reprises de la tête*, ancienne collection d'André Joubin, vente Tajan, *Dessins anciens des XIXe et XXe siècles*, Paris, Drouot-Richelieu, le mercredi 16 juin 2004, p. 77.

fut dépecée au cours de cette séance. Barye reporte sur son croquis les mensurations précises de l'animal sous divers angles de vue. Il s'agit pour lui d'apprendre les proportions des divers membres de la lionne afin d'être exact dans ses compositions futures, ce que le travail en relief exige. L'étude est ainsi particulièrement rigide et aucune vie ne s'en dégage. En ce sens, il ne s'agit pas d'une étude d'anatomie animale, mais bien plus de zoométrie. Chez Delacroix, nulle annotation ne vient accompagner l'ébauche ; il multiplie les croquis des positions de l'animal, et cherche à capter les plus infimes détails de sa morphologie, tels ses crocs aiguisés sous ces babines inanimées. Il s'agit pour lui de réutiliser l'étude en tant que motif d'un futur tableau et intègre par conséquent dès le croquis une idée de composition. En ce sens les études d'écorchés de Delacroix sont des esquisses lorsqu'elles sont des exercices chez Barye. Théophile Silvestre avait parfaitement senti cette différence d'approche, Barye incarnant sous sa plume la précision scientifique et Delacroix, la licence poétique :

« Les animaux se transforment et prennent dans la splendide imagination de Delacroix des tournures décoratives et parfois fantastiques ; mais dans l'esprit rigoureux de Barye, ils demeurent ce que la Nature les a faits. Il les prend d'abord, comme le grand peintre, dans leurs plus belles attitudes sous la lumière, dans leur expression la plus intense, et les croque très-sommairement ; mais il ne manque pas ensuite d'accentuer les détails en toute vérité : les insertions les plus délicates de la musculature, les plis de la peau, les mouvements de pelage, la palpitation des flancs ou le reniflement des naseaux. C'est sans exagération et sans petitesse qu'il nous fait sentir tour à tour la majesté, la force, l'élégance, la ruse, l'audace, la cruauté, l'intelligence, la douceur et la mélancolie des animaux²². »

Ceci est rendu d'autant plus évident par l'huile sur toile issue de cette séance, la *Lionne dormant*²³. La lionne de l'amiral Rigny, cette fois peinte, est exactement superposable aux deux études du musée du Louvre. Sensible au fait de rendre la vie à la dépouille par le pinceau, Delacroix est parvenu à ses fins puisque l'œuvre a souvent considérée comme un travail d'après le vivant, d'où ce titre erroné.

Contrairement au cas de Sultane, nous ne possédons pas d'étude de la dépouille de Coco avant dépeçage par Delacroix, seul Barye semble s'être attardé sur cette étape (Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-054 et EBA 00509-55). Le travail des deux artistes au cours de cette séance a ceci de fascinant qu'il ne s'agit en rien d'une simple ouverture du corps ; les dessins semblent réalisés d'après un écorché vivant, en mouvement. En effet, sans

²² Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants et étrangers, Études d'après nature*, Paris, E. Blanchard, 1857, p. 203.

²³ *A Sleeping lioness*, 25,1 x 37,8 cm, anciennement en dépôt au California Palace of the Legion of Honour de San Francisco, vente Christie's New York, 1^{er} novembre 1995, n° 36.

doute dans l'optique du cours de dessin ou d'anatomie, l'animal a été manipulé dépecé et ce afin d'observer la musculature de l'animal dans ses actions habituelles. Les postures étant similaires dans les croquis des deux artistes, il ne fait aucun doute qu'il ne s'agit pas du résultat de leur imagination ; le corps a été mis en scène pour l'étude comme dans une séance de pose d'après modèle en atelier. Les deux artistes ont donc eu la possibilité de croquer le lion dépecé au repos (Paris, musée du Louvre, RF 9699, recto pour Delacroix ; Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-057 pour Barye), se roulant sur le dos (Paris, musée du Louvre, RF 9693, recto ; Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-059 pour Barye), à l'arrêt (Paris, musée du Louvre, RF 9692, recto et RF 9694, Recto pour Delacroix ; Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-057 pour Barye), à l'affût, guettant une proie (Paris, musée du Louvre, RF 9690, recto et RF 9691, Recto pour Delacroix ; Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-061 et EBA 00509-062 pour Barye), ou encore dans une position improbable, accroché par les pattes avant (Paris, musée du Louvre, RF 9700 recto pour Delacroix ; Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-051 et EBA 00509-052 pour Barye). Ces multiples mises en situation de l'écorché devaient permettre aux auditeurs de comprendre tout autant l'anatomie que la physiologie de l'animal et aux jeunes artistes d'être à même de rendre dans leurs compositions le comportement naturel de l'espèce étudiée. Cependant, malgré la quantité d'études réalisées par Delacroix, aucune toile ou aquarelle ne semble avoir repris les attitudes du lion aussi exactement que pour Sultane. Ces croquis devaient toutefois servir à Barye comme à Delacroix pour frapper le public avec d'autres fauves : les tigres. Delacroix n'a semble-t-il pas réalisé d'étude d'écorché de tigre, et pour cause, aucun tigre n'était mort au Muséum lorsqu'il réalisa son *Tigre royal* de 1829²⁴, ou son *Jeune tigre jouant avec sa mère* de 1830²⁵. Le premier tigre du Bengale fut accueilli au Muséum le 28 octobre 1830. Tout comme Barye pour la réalisation de son Tigre dévorant un gavial, dont le plâtre fût présenté au Salon de 1831, Delacroix dû transposer l'anatomie du lion à celle du tigre. L'idée semble lui être venue particulièrement tôt puisque l'une des feuilles d'études du lion de Rigny (Paris, musée du Louvre, RF 9701, recto) associe le corps écorché de Coco à une tête de tigre, exercice peu concluant aboutissant à l'invention d'une créature difforme. Il est alors fort probable que les études de lion écorché à l'affût aient servi de base au *Tigre royal* de 1829, tout comme celles du lion de l'amiral Rigny au repos l'aidèrent à concevoir le groupe du *Jeune tigre jouant avec sa mère*.

²⁴ *Tigre royal*, 1829, Plume et encre brune, aquarelle sur traits de crayon de graphite, New York, The Pierpont Morgan Library.

²⁵ *Jeune tigre jouant avec sa mère*, 1830, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, RF 1943.

Parmi les études anatomiques animales, un troisième lion vient s'ajouter à ceux de l'amiral Rigny, et c'est encore par les similitudes avec les études de Barye qu'il est possible de donner des précisions sur ce lion et de proposer une date pour la réalisation de ces croquis. Ce jeune lion est un lion d'Alger et n'existe pas à proprement parler en tant qu'étude anatomique dans l'œuvre de Delacroix. Il est plus connu sous le nom de *Tête de lion rugissant* (Paris, musée du Louvre, RF MI 893, Recto), une aquarelle rehaussée de gouache sur traits au crayon de graphite. Cette étude, l'une des plus impressionnantes du peintre sur ce thème, a de nombreuses similitudes avec la *Lionne dormant*. Le titre forgé de cette aquarelle renvoie avant tout à la splendeur et à la force de la couleur ici exploitée par le peintre. Le rugissement est bien plus celui de Delacroix que du jeune lion d'Alger dont les babines pendantes révèlent l'absence de vie. Ceci est d'ailleurs confirmé par les études de Barye portant sur ce même lion. Il a lui aussi étudié précisément sa tête (Paris, École des Beaux-Arts, EBA 00509-070, EBA 00509-072, EBA 00509-073, EBA 00509-074), mais comme à son habitude, a également réalisé des relevés sur l'ensemble du corps de l'animal (EBA 00509-064, EBA 00509-065, EBA 00509-066, EBA 00509-067, EBA 00509-068).

Grâce aux articles fréquents portant sur la zoologie publiés dans le *Magasin pittoresque*, il est possible de déterminer la date d'arrivée de ce lion au Jardin des Plantes. En 1837, il y est indiqué que la ménagerie s'est enrichie d'un jeune lion d'Alger, ce qui porte le nombre général de lions maintenus à huit. Il s'agit du seul lion d'Alger et il fut gardé dans l'enclos des lions de barbarie. Ce lion est un présent diplomatique de Youssouf Bey, mais l'article précise que sa captivité fut particulièrement difficile :

« [Il] se résigne difficilement à son sort ; il y a quelques jours encore il faisait retentir l'air de hurlements épouvantables, et on le voyait se précipiter avec rage contre les barreaux qu'il s'efforçait d'ébranler. Maintenant, il est plus calme, et les curieux qui s'arrêtent devant sa prison ne paraissent plus faire impression sur lui ; mais s'il aperçoit quelqu'un courir au loin, aussitôt il s'anime, ses yeux étincellent, sa gueule s'entr'ouvre, et il cherche à se précipiter : les enfants surtout excitent ainsi sa colère. Au reste, quoique jeune, son aspect est infiniment plus sauvage que celui des lions plus grands, mais depuis plus long-temps enfermés à la ménagerie²⁶. »

²⁶ « Musée d'Histoire naturelle. Nouvelle acquisitions. », *Magasin pittoresque*, 1837, p. 341-342.

Étant donné le faible développement de la crinière²⁷ de l'animal, l'emploi systématique du qualificatif de « jeune » dans les études de Barye pour ce spécimen, il est fort probable que le lion d'Alger ne survécut pas à sa première année de captivité. Par conséquent, nous proposons de dater l'aquarelle de 1837-38, plutôt que 1833-35, date jusqu'ici retenue.

Delacroix a donc choisi de rendre à l'animal sa majesté en réalisant, en quelque sorte, le dernier portrait du jeune lion. Il ne s'agit dès lors plus d'une étude, pas même d'une esquisse, mais d'une œuvre autonome réalisée d'après une dépouille. Ainsi, si Delacroix n'est pas un artiste nommé du muséum et par conséquent n'a pu être qu'auditeur aux cours donnés sur les animaux, ses résultats n'en sont pas pour autant moins importants que ceux d'Oudinet, de Huet, de Wailly ou de Werner, ils ont simplement une toute autre vocation. Lorsque les peintres attachés au Muséum produisent des supports pour la zoologie, Eugène Delacroix travaille à rendre l'exotisme et la puissance du fauve pour atteindre l'expression. Son art n'a pas pour vocation d'appuyer les recherches du zoologiste, la science est pour Delacroix un outil artistique qui ne conditionne pas l'œuvre, ce qu'avait très justement noté Augustin Jal en confrontant Delacroix à Huet en 1831 :

« Qu'y a-t-il de commun entre un tigre de M. Huet et les tigres de M. Delacroix ? Ceux de M. Delacroix vivent, pensent, sont capables d'obéir à leur instinct féroce ; ils ont une poëise, une force, une couleur ; celui de M. Huet sera propre, scrupuleusement représenté de la tête à la queue, tacheté avec soin ; il ne lui manquera rien, et qui le verra dira "Quel joli tigre !" On ne s'avise pas d'en dire autant devant les deux sauvages animaux de M. Delacroix. M. Huet a cependant du mérite ; sa peinture est comme les descriptions analytiques d'un professeur d'anatomie²⁸. »

Hormis les lions, Delacroix est censé avoir réalisé les études d'écorchés de panthères, de chiens, et de chevaux. Il convient dès lors de réparer quelques erreurs souvent commises concernant ces études, certains des animaux ayant mal été identifiés. S'il existe bel et bien des études de panthères (Paris, musée du Louvre, RF 9703, Recto), se trouvent, parmi les croquis de félins, des lynx (Paris, musée du Louvre, RF 9808, verso) souvent considérés comme chats, mais aussi une hyène rayée confondue avec un chien (coll. part²⁹). Identifiée comme tel

²⁷ À son arrivée, il est précisé que « le cou et le pourtour de la face commencent à s'ombrager d'une épaisse crinière. S'il n'était probable que l'esclavage nuira au développement de cet animal, on pourrait affirmer que ce sera un jour le plus bel ornement de la ménagerie. », *Ibid*, p. 341.

²⁸ Augustin Jal, *Salon de 1831 : ébauches critiques*, Paris, Dénain, 1831, p. 58.

²⁹ *Étude d'un chien mort*, vers 1830, huile sur toile, 40 x 84 cm, vente Galerie Kornfeld, Berne, 17 juin 1988, n°44 ; Lee Johnson, *Eugène Delacroix : A Critical Catalogue*, Oxford University Press, vol. II, n° 38.

par Alfred Robaut³⁰, l'œuvre a toujours été reprise sous ce dénominateur. Il est d'ailleurs amusant de lire que Robaut lui-même semblait surpris de trouver cette étude dite de chien tant cet animal ne correspondait pas aux thèmes de prédilection de l'artiste :

« Le chien est rare dans l'œuvre de Eugène Delacroix. Trop voisin de l'homme, trop familier, trop doux, sa servilité n'était point faite pour tenter l'humeur du maître qui se portait tout naturellement au contraire aux animaux de combat et de destruction. Parmi les animaux domestiques, il ne s'est arrêté qu'au cheval, que sa fierté ennoblit autant que sa beauté. Pour la première fois, peut-être, que l'artiste fait un chien, il fait un chien crevé³¹. »

Le pelage particulier, gris fauve zébré de jaune-brun, la tête et l'extrémité des pattes noires, sont des éléments caractéristiques de la hyène rayée (*Hyaena striata*). Plusieurs spécimens de cette espèce, particulièrement répandue au nord de l'Afrique, étaient présentés au Jardin des Plantes. La grande proximité de traitement et de composition entre cette œuvre et la dite *Lionne dormant*, Sultane, permet de rapprocher la méthode comme la période de la conception. Cette hyène fut vraisemblablement étudiée par Delacroix lors d'un cours public autour de 1829.

Le second chien censé avoir été étudié par Delacroix est un animal écorché (RF 9141n6 et RF 9141,7). Identifié comme un lévrier, il ne peut pourtant s'agir d'un canidé quelconque étant donné l'absence significative, justement, de canines sur le spécimen figuré. Ses incisives prononcées permettent d'identifier l'animal, il s'agit d'un simple lièvre. Bien moins exotique que le lion, il n'aura pas été nécessaire à Delacroix d'assister à un cours quelconque pour voir l'animal dépecé, comme en témoigne l'étude de lièvre mort sur le flanc droit (Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 23359,12, 6) plus vraisemblablement réalisée après une partie de chasse. Pourtant l'œuvre n'est pas sans lien avec les fauves, si Delacroix avait le fauve, il lui fallait les proies et puisqu'il ne connaissait l'animal qu'en captivité, les proies de ses tigres et de ses lions furent généralement des animaux plutôt communs en Europe : le lièvre, le cheval, le serpent, le sanglier, la tortue, ou encore l'homme.

III. Le duel du Jardin des Plantes.

³⁰ Alfred Robaut, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix*, Paris, 1885, n° 379.

³¹ *Ibid.*, n° 379.

Si les liens d'Eugène Delacroix sont particulièrement bien connus autour des années 1830, ils le sont bien moins pour la décennie suivante. En effet, si Delacroix est parvenu à être reconnu grâce à ses illustrations de fauves comme un peintre animalier de premier ordre, ses écrits ne signalent pas de nouvelles études à la ménagerie avant 1841. Le 22 août 1841, il adressa un courrier à Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, professeur au Muséum pour obtenir l'autorisation de réaliser de nouvelles observations :

« Monsieur,

Je désirerais vivement obtenir la permission de faire des études d'après les animaux de la ménagerie du jardin du roi, et à cet effet d'être introduit dans l'intérieur du bâtiment où ils sont gardés, à l'heure du repas. Je vous serais bien reconnaissant si vous étiez assez bon pour m'accorder cette faveur le plus tôt possible³². »

Cette date de 1841 est particulièrement importante pour l'art animalier puisqu'il s'agit également de celle d'un important duel ayant pour objet le Jardin des Plantes. Face au succès de la ménagerie auprès du public, deux éditeurs eurent l'idée de réaliser un ouvrage richement illustré alliant divertissement et instruction et qui par conséquent était destiné à devenir un précieux présent pour les étrennes. Les deux ouvrages devaient porter le même nom : *Le Jardin des plantes*³³. Résultat de cette concurrence, une lutte journalistique et publicitaire eut lieu tout au long des livraisons des volumes, contraignant les deux éditeurs, Dubochet et Curmer, à redoubler d'efforts pour rendre leur publication attrayante. Par les placards publiés dans le *Feuilleton du journal de la Librairie*, il est possible de suivre l'évolution du duel. Le Samedi 29 mai 1841, la maison J.-J. Dubochet et Cie y fit publier une lettre faisant part d'un dépôt de plainte contre Curmer :

« Monsieur, en annonçant la première livraison de l'ouvrage que nous publions sous ce titre : *Le Jardin des Plantes, Description et Mœurs des Mammifères de la Ménagerie et du Muséum d'Histoire naturelle, etc.*, nous devons prévenir la librairie que c'est à tort et contre notre droit qu'une publication est annoncée sous le même titre par M. Curmer. Les tribunaux sont saisis par nous d'une plainte en usurpation de titre qui montrera notre droit résultant : 1°

³² Lettre d'Eugène Delacroix à Isidore Geoffroy Saint-Hilaire datée du 22 août 1841, dans André Joubin, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, t. 2, p. 83-84.

³³P. Bernard, L. Couailhac, *Le Jardin des Plantes, Description complète, historique et pittoresque du Muséum d'Histoire naturelle, de la ménagerie, des serres, des galeries de minéralogie et d'anatomie et de la vallée suisse*, Paris, L. Curmer, 1842 ; Pierre Boitard, Jules Janin, *Le Jardin des Plantes, Description et mœurs des mammifères de la ménagerie et du Muséum d'Histoire naturelle*, Paris, J.-J. Dubochet et Cie, 1842.

d'une antériorité de pensée ; 2° du titre légal qui s'acquiert par le *récépissé* du dépôt à la direction de la librairie³⁴. »

La réponse de Curmer ne se fit pas attendre ; ce dernier, non sans humour, annonce la publication sous quinzaine de la première livraison de son ouvrage. Il déclare alors à son tour avoir été à l'origine de ce projet et que son concurrent en connaissait parfaitement l'antériorité puisqu'il lui aurait souhaité vendre à Curmer ses gravures pour l'illustration de cet ouvrage³⁵. Les publicités pour les deux *Jardin des Plantes* se font alors face en pages 3-4 du journal ; le prix des livraisons étant identique, chacun y déploie de nouvelles armes, et particulièrement la richesse et l'importance des illustrations. Lorsque Dubochet vante ses « dessins par les meilleurs dessinateurs d'histoire naturelle, et en particulier par M. Werner, dessinateur au Jardin des Plantes, Jules David, Français, Himely, Marville, etc. ; gravures par MM. Andrew, Best et Leloir³⁶ », Curmer s'enorgueillit d'offrir un ouvrage « illustré par un très-grand nombre de magnifiques dessins sur bois et sur acier, Portraits, Plans topographiques, et Planches coloriées³⁷ ». Sans doute Curmer fut-il surpris par la déferlante de noms d'artistes annoncés par Dubochet, si bien que pour l'annonce de la vente de la première livraison de son *Jardin des Plantes*, il n'hésita pas à surenchérir en inondant son placard du 19 juin 1841 de démonstrations de richesses éditoriales et iconographiques. Son ouvrage est désormais annoncé comme suit :

« 1 magnifique vol. grand in-8°, imprimé avec le plus grand luxe par Schneider et Langrand, sur papier fabriqué spécialement par la papeterie du Marais. Illustré par des vues pittoresques des parties les plus remarquables du jardin ; dessinées sur acier et gravées par M. Ch. Daubigny.

Par des gravures sur acier coloriées à l'aquarelle, représentant les plus jolis oiseaux et les plantes qu'ils affectionnent, d'après les dessins de M. Th. Descourtilz, et les plus belles fleurs du jardin, les minéraux les plus curieux de la galerie, dessinés et gravés par M. Steinhell ; par des vues des fabriques, monumens, sites, dessinés par M. Raymond Pelez et gravés sur bois

³⁴ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 29 mai 1841, p. 5.

³⁵ « Monsieur, en réponse à la lettre insérée dans votre dernier numéro, j'ai l'honneur de vous prier d'assurer à mes correspondans des départemens de l'étranger, que l'ouvrage que j'ai annoncé sous le titre ci-dessous : LE JARDIN DES PLANTES, etc. paraîtra dans le courant de la quinzaine *au plus tard*.

J'ajouterais que je suis heureux que M. Dubochet ait bien voulu accéder à la prière instante que je lui ai adressée, depuis le 11 mai dernier, de me poursuivre en usurpation de titre ; j'aurais regretté vivement de ne pouvoir prouver d'une manière ostensible et publique, que je m'occupe de la préparation du *Jardin des Plantes* depuis le mois d'août 1840, sans interruption, et que M. Dubochet n'a songé à publier cet ouvrage que depuis le refus que j'ai fait au mois de mars dernier, d'acheter les gravures qu'il imprime en ce moment. » (*Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 5 juin 1841, p. 3.)

³⁶ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 5 juin 1841, p. 4.

³⁷ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 5 juin 1841, p. 3.

par MM. Porret, Laisné, Lavieille, Stypulkowski, Louis Gérard, et autres artistes éminens ; par des ornemens dessinés d'après nature, par M. Adrien Féart, et gravés sur bois ; et une multitude infinie de figures d'animaux, de végétaux, de minéraux, dessinés par MM. Raymond Pelez et Trimolet, et gravés sur bois et sur cuivre ; précédé d'un superbe frontispice, dessiné et gravé par M. A. Féart et d'un splendide portrait de G. Cuvier, dessiné par M. Maurin, et gravé sur acier par Mme Fournier, avec encadrement d'A. Féart, et accompagné d'un plan topographique du jardin, dessiné par M. Dufour, gravé par M. Dyonnet³⁸. »

Mais l'ennemi n'était pas à terre et rendit le coup la semaine suivante en annonçant que le *Jardin des Plantes* de Dubochet serait illustré de 400 gravures magnifiques, de gravures, pour certaines « publiées à part à cause de leur dimension³⁹ », tout en rappelant qu'une plainte a été déposée contre M. Curmer pour usurpation de titre. Le 17 juillet 1841, Dubochet insiste cette fois, non plus sur les artistes, mais sur les techniques utilisées garantissant des gravures de grande qualité. Ce dernier souligne le fait que ses figures sont « gravées en relief sur cuivre et non sur bois ». Ce qui doit assurer un « merveilleux résultat comme finesse de gravure », « une perfection de tirage⁴⁰ ». Preuve de l'importance de ces annonces, Curmer réagit la semaine suivante en déclarant que « les planches d'animaux contenues dans cet ouvrage sont la dernière et la plus parfaite expression de la gravure sur bois ; les dessins sont d'une exactitude et d'une perfection sans exemple⁴¹ ».

Curmer comme Dubochet connaissaient de toute évidence le bénéfique potentiel de cette entreprise, il s'agissait de capter le goût des enfants pour la visite de la ménagerie par le livre. L'ouvrage proposait en quelque sorte d'emporter le lieu de divertissement chez soi, d'où l'importance de ce titre de *Jardin des Plantes*. Un tel ouvrage était une riche idée puisqu'il était parfaitement adapté pour l'instruction, et donc constituait un cadeau idéal pour les plus jeunes, ce qu'ont d'ailleurs été pendant très longtemps les ouvrages consacrés aux animaux. Les publicités signalaient cette possible vocation du livre, ainsi celle du 20 novembre 1841 pour *Le Jardin des Plantes* de Curmer :

« Les mères de famille mettront avec sécurité notre ouvrage entre les mains de leurs enfans : ce sera le plus joli cadeau pour les étrennes du Jour-de-l'An⁴². »

³⁸ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 19 juin 1841, p. 3.

³⁹ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 19 juin 1841, p. 2.

⁴⁰ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 17 juillet 1841, p. 3.

⁴¹ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 24 juillet 1841, p. 3.

⁴² *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 24 juillet 1841, p. 3.

Nous ne pouvons bien sûr pas ici détailler l'ensemble des placards, tous foisonnant d'arguments visant à se réduire la portée de l'ouvrage du concurrent. Il est toutefois important de préciser que l'un des arguments forts de Dubochet était de qualifier Curmer d'usurpateur et de promettre au lecteur un procès retentissant. Ce procès eut bien lieu, mais le jugement du Tribunal de Commerce de la Seine du 15 septembre 1841 ne fut pas celui espéré, il « déclar[a] les demandeurs mal fondés sur tous les chefs de leur demande et les condamn[a] aux dépens⁴³ ». En effet, l'usurpation du titre fut rejetée tout simplement parce que le nom de Jardin des Plantes était celui d'un établissement public et de fait ne pouvait être la propriété de Dubochet. Sans doute enorgueilli par cette victoire, Curmer fit publier le jugement en guise de publicité pour son ouvrage le 18 septembre 1841, et afin de s'attirer les faveurs du public, en renouvela la publication partielle lorsque l'ouvrage fut disponible, complet, le 25 décembre suivant, date évidente à laquelle il fallait marquer les esprits pour les étrennes.

Ce combat d'éditeurs pourrait n'être qu'anecdotique, il est pourtant crucial pour le développement de l'art animalier. En effet, et l'historien de l'art ne peut que s'en réjouir, en raison de cette lutte, un grand nombre d'artistes furent sollicités par les deux concurrents afin de rendre leur *Jardin des Plantes* plus attractif. Les deux publications sont alors d'une grande qualité. Des artistes importants participèrent à ce combat, certains d'entre eux n'étant pas mentionnés dans les prospectus. Une affiche en couleur fut ainsi commandée à Grandville pour annoncer l'ouvrage de Curmer. Pour l'ouvrage de Dubochet, c'est à Eugène Delacroix que l'éditeur eut recours, sans doute indirectement. En effet, l'affiche annonçant la publication est une composition non signée rassemblant dans un décor végétal deux des plus fameuses gravures animales de Delacroix, son *Tigre royal couché à l'affût*, et son *Lion de l'Atlas dévorant un lapin* de 1829. Au sein de l'ouvrage, les artistes sélectionnés ne sont pas moins célèbres : Dubochet commanda à Barye un frontispice représentant un lion de profil qu'il fit placer en page de titre ; Curmer, fit le choix d'orne l'ouvrage de frontispices hautement décoratifs réalisés par Beaucé et Laisné, de nombreuses vignettes humoristiques par Gavarni, Grandville et Daumier, mais surtout il parvint à associer Eugène Delacroix à son entreprise. Idéalement valorisées, trois gravures en pleine pages figurent des volatiles majestueux, mais le style est bien différent de celui usuel du peintre. Est-ce un homonyme ? Il peut en effet paraître surprenant de trouver ici une relation commerciale entre Curmer et Delacroix alors que ce dernier était alors occupé par la conception de l'Hémicycle de la Chambre des pairs, il nécessite pas une telle activité pour accroître sa notoriété ou ses

⁴³ *Feuilleton du journal de la Librairie*, Samedi 18 septembre 1841, p. 3.

revenus. Cependant, Curmer est un personnage majeur du monde artistique, éditeur de premier ordre, il est également le directeur de la revue *les Beaux-Arts*, organe auquel s'intéressait particulièrement Delacroix pour la diffusion de ses travaux. En témoigne cette lettre du 3 août 1843 dans laquelle le peintre demande à l'éditeur d'attirer l'attention sur ses illustrations pour *Hamlet*, tout comme il le fit auprès de Haussard⁴⁴ et de Théophile Gautier⁴⁵ :

« Monsieur,

Je prends la liberté de vous envoyer un exemplaire d'un ouvrage que je publie en ce moment, je vous serais bien reconnaissant d'un mot d'annonce dans les *Beaux-Arts* qui vont directement au public pour lequel cet ouvrage est fait. Suis-je indiscret en vous faisant cette demande ? La bienveillance que vous m'avez montrée me fait espérer que non⁴⁶. »

Cette requête fut entendue par Curmer qui fit publier un article de Théophile Thoré dans sa revue la même année⁴⁷. S'il s'agissait ici d'obtenir l'attention des critiques les plus influents sur son travail, il est également certain que Delacroix voyait en Curmer un collaborateur important. Il fut choisi en 1840 pour participer à l'illustration de la *Giralda*. Le 16 mai 1843, le peintre s'adressait à Curmer pour la publication d'un article sur l'hôtel Lambert par Boissard de Boisdénier, peintre fondateur du Club des Haschichins. L'article devait être illustré par ce dernier et accompagné d'une lettre de Delacroix pour appuyer les observations de Boissard⁴⁸. Mais, plus important encore, Delacroix se proposait de réaliser un frontispice figurant Lesueur, cette fois en lithographie. L'artiste n'avait là encore pas besoin de l'apport financier de cette lithographie mais, en 1843, cette offre lui servait à consolider ses liens avec l'un de ceux qui pouvaient lui rendre la gentillesse par des articles élogieux ; la demande de Delacroix concernant les illustrations d'*Hamlet* fut d'ailleurs formulée deux mois plus tard. Les productions de Delacroix pour Curmer sont donc une monnaie d'échange, et les illustrations réalisées pour le Jardin des Plantes en sont vraisemblablement des exemples.

Étrangement le nom de Delacroix ne fut pas utilisé dans les placards publicitaires. Ce silence de l'éditeur autour de ces gravures explique sans doute le fait qu'elles n'aient jamais été étudiées jusqu'alors. Toutes portant sur des volatiles majestueux, elles sont le fruit de la collaboration insolite de deux peintres et d'un graveur : Delacroix, Daubigny et Delduc. Ces

⁴⁴ André Joubin, *Correspondance générale*, t. II, p. 147-148.

⁴⁵ André Joubin, *Correspondance générale*, t. II, p. 148.

⁴⁶ André Joubin, *Correspondance générale*, t. II, p. 146-147.

⁴⁷ Théophile Thoré, « Hamlet, Treize sujets dessinés par M. Eugène Delacroix », *Les Beaux-Arts*, t. I, p. 373-375.

⁴⁸ André Joubin, *Correspondance générale*, t. II, p. 136.

gravures sur bois sont au nombre de trois et figurent en pleine page et hors texte : l'Aigle royal, le Faucon pèlerin et la Chouette Harfang. Rien ne permet de savoir si c'est pour répondre à cette commande qu'Eugène Delacroix demanda à Isidore Geoffroy Saint-Hilaire d'assister au repas des pensionnaires de la ménagerie. Néanmoins, les croquis de rapaces étant assez nombreux parmi les ébauches de Delacroix, il est fort probable que les études préparatoires de ces gravures aient été réalisées devant les volières du jardin, tout comme le furent celles des vautours (Paris, musée du Louvre RF 9150, 39). Sont d'ailleurs conservés dans un second carnet à nouveau des études de vautour (Paris, musée du Louvre, RF 9151, 15), mais aussi de marabout (Paris, musée du Louvre, RF 9151, 15), de faucon (Paris, musée du Louvre RF 9151, 12), d'aigles (Paris, musée du Louvre RF 9151, 11), et de chouette (Paris, musée du Louvre RF 9151, 11). Ces volatiles étaient tous représentés dans la grande volière du Jardin des Plantes, séparés en cellules, tel que l'illustre la vignette de Laisné. Le fait que ces différentes espèces se trouvent parfois croqués sur les mêmes feuillets indique que Delacroix a pu les observer de manière conjointe et probablement le même jour, bien que ces volatiles ne proviennent pas des mêmes zones géographiques, ce qui est une caractéristique de cette volière :

« Les oiseaux de proie sont plus cosmopolites ; on en obtient de tous les points du globe. Ceux que l'on garde à la Ménagerie occupent les cages de la grande volière, au milieu de laquelle sont les Perroquets. On y remarquera des Vautours, et particulièrement les espèces d'Amérique connues sous le nom de roi des vautours, condor et urubu. [...] Les cages de la volière dont nous parlons actuellement servent encore à des oiseaux de proie nocturnes⁴⁹. »

Daubigny était particulièrement connu à cette date pour ses vignettes, il en réalisa un très grand nombre pour les ouvrages édités par Curmer, cette collaboration fut donc vraisemblablement proposée à Delacroix par l'éditeur. Il est certain que nous ne retrouvons pas ici la férocité que l'on pouvait trouver dans les gravures de combats de tigres et ou de lions réalisés auparavant par le jeune peintre. Contrairement à ces projets autonomes, la mission de l'artiste était ici de rendre précisément et de manière objective la grandeur et le caractère majestueux des oiseaux de proie. Il est bien sûr impossible de déterminer la part de l'intervention de Delacroix et celle de Daubigny dans ces travaux, mais il convient de remarquer que l'ordre alphabétique n'est pas respecté dans la lettre des gravures, preuve de

⁴⁹ P. Bernard, L. Couailliac, *Le Jardin des Plantes, Description complète, historique et pittoresque du Muséum d'Histoire naturelle, de la ménagerie, des serres, des galeries de minéralogie et d'anatomie et de la vallée suisse*, Paris, L. Curmer, 1842, p. 139-140.

rôle prépondérant de Delacroix dans ces réalisations. Reconnu pour la finesse d'exécution et la richesse des détails de ses vignettes, parfois des panoramas réalisés dans un très petit format, nous pensons que le rôle de Daubigny fut de placer le volatile dessiné par Delacroix dans son environnement naturel. Delacroix, étant absolument novice dans la gravure sur bois, ne pouvait comme pour l'eau forte ou la lithographie l'expérimenter à loisir ; c'est sans doute pour cette raison qu'il s'associa à Daubigny qui était totalement familier de ce type de gravure. S'il est bien malaisé de reconnaître ici le caractère des dessins de Delacroix, ceci est dû à cette technique particulière, qui contraint le dessinateur à avoir recours à un praticien, ici Delduc. C'est alors le graveur qui dut se charger de transposer le dessin, d'en rendre les détails, les lignes et les nuances sur la planche de bois, ce qui explique que ces trois gravures soient bien moins fluides que les projets du peintre aquarellés, lithographiés ou à l'eau-forte. Delacroix n'a donc pas retrouvé ici la liberté d'exécution qu'il avait pu connaître auparavant, et ceci explique pourquoi il n'eut recours à cette technique que dans ce cas particulier. Néanmoins, un point permet de reconnaître ici Eugène Delacroix : le choix des volatiles à représenter. En effet, ils ont en commun avec les tigres, avec l'hyène, d'être des carnivores, des animaux qui combattent avec férocité leurs proies. Ils incarnaient eux aussi, pour reprendre la formule de Lucien Ludrauf, cette « universelle voracité qui conditionne toute vie⁵⁰ », cruauté sublime du règne animal qui était à l'origine de l'intérêt de Delacroix pour le Jardin des Plantes.

Ces précisions apportées sur son activité au Jardin des Plantes doivent désormais permettre de statuer sur la question : Delacroix est-il un artiste savant ? Comme nous l'avons vu, l'une des qualités principales de l'artiste scientifique est de produire des documents utiles pour le savant. L'œuvre n'est pas faite pour charmer le public mais pour appuyer le discours, la théorie ou les recherches d'un autre. En ce sens, les études animales d'Eugène Delacroix sont des œuvres inutiles pour la science, lorsque celles de Nicolas Huet sont des outils du savoir zoologique. Il est alors intéressant de remarquer que si le travail de Barye et de Delacroix au Muséum est vu aujourd'hui comme le symbole de l'évolution des artistes vis-à-vis de l'anatomie animale, les productions de Huet, de Wailly ou de Werner semblent bien plus annexes et ont sombré dans l'oubli. Par conséquent, ces œuvres conçues dans un souci d'utilité pour les sciences semblent condamnées à perdre leur place dans l'histoire de l'art et

⁵⁰ Lucien Rudrauf, *Delacroix et le problème du romantisme artistique*, Paris, Henri Laurens, 1942, p. 140.

ne demeurer que des documents. Delacroix avait compris cette nuance, et s'il n'était pas un artiste savant par vocation, il fut un artiste inventeur, ce qu'il définit lui-même dans son journal en date du 2 septembre 1854 :

« Les savants ne font autre chose, après tout, que trouver dans la nature ce qui y est. La personnalité du savant est absente de son œuvre ; il en est tout autrement de l'artiste. C'est le cachet qu'il imprime à son ouvrage qui en fait une œuvre d'artiste, c'est-à-dire d'inventeur. Le savant découvre les éléments des choses, si on veut, et l'artiste, avec des éléments sans valeur là où ils sont, compose, invente un tout, crée, en un mot ; il frappe l'imagination des hommes par le spectacle de ses créations, et d'une manière particulière. Il résume, il rend claires pour le commun des hommes, qui ne voit et ne sent que vaguement en présence de la nature, les sensations que les choses éveillent en nous⁵¹. »

⁵¹ Eugène Delacroix, Michèle Hannoosh (ed), *Journal (1822-1857)*, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 821.