

LA FABRIQUE DES MONSTRES URBAINS AU XIX^E SIÈCLE, OU LA STATUAIRE SOUS « L'EMPIRE DE LA SCIENCE »

[Olivier Vayron](#)

Bibliothèque nationale de France | « [Revue de la BNF](#) »

2018/1 n° 56 | pages 58 à 69

ISSN 1254-7700

ISBN 9782717727685

DOI 10.3917/rbnf.056.0058

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2018-1-page-58.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Bibliothèque nationale de France.

© Bibliothèque nationale de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La fabrique des monstres urbains au XIX^e siècle, ou la statuaire sous « l'empire de la science¹ »

◆
OLIVIER VAYRON

Dans le champ artistique, les êtres monstrueux sont nombreux, au XIX^e siècle, à s'échapper du domaine du rêve et du fantasma pour investir le cauchemar scientifique de l'histoire naturelle. Les nouveaux assemblages organiques qu'elle crée sont à l'œuvre jusque dans les sculptures monstrueuses qui ornent les villes, au détour des rues, des fontaines et des squares. Les artistes les plus appréciés dans ce domaine, tels Alfred Jacquemart et Emmanuel Frémiet, mobilisent un savoir naturaliste afin de proposer des monstres urbains « plus vrais que nature ».

« Le monstre en art n'existe réellement pas ou n'existe plus, à l'heure qu'il est, pour nous². » Ainsi s'exprime, en cette toute fin de XIX^e siècle, l'écrivain Joris-Karl Huysmans, soutenu par son contemporain, le peintre et théoricien Edmond Valton, dans son ouvrage *Les Monstres dans l'art* : pour l'un, ces êtres hybrides n'ont plus le pouvoir de faire naître l'effroi « en raison de leur certitude de fiction et de l'incohérence de leurs membres forcément juxtaposés³ », tandis que pour l'autre, dès les premières décennies du XIX^e siècle, « les artistes expriment leurs idées sans avoir recours à des fantaisies depuis longtemps rebattues ». « Tout au plus une paire d'ailes viendra donner de l'ampleur à une figure allégorique, consent Valton, mais c'est dans l'intensité de la vie, dans l'expression de la vérité que l'artiste cherche l'émotion⁴. »

1 Eugène Atget, « Luxembourg – Fontaine Carpeaux », vers 1902
Photographie positive sur papier albuminé d'après négatif sur verre
au gélatinobromure, 21,3 × 17 cm
BNF, Estampes et Photographie, BOITE FOL B-EO-109 (9)



Fixé à partir de la fin du xviii^e siècle, le monstre étant d'après la définition un « animal qui a une conformation contraire à l'ordre de la nature⁵ », sa retranscription dans les beaux-arts est soumise à l'imitation de la nature⁶, quitte même à la singer dans ses errements. Dans la seconde moitié du xix^e siècle, pour côtoyer « l'homme naturel et social par imitation⁷ » et régner dans les espaces urbanisés et les squares, sous la forme sculptée, le monstre doit dès lors être biologiquement réaliste, viable en apparence. Les virulentes attaques prononcées à l'égard des monstres « ridicules » et « grotesques⁸ » que Delacroix exécuta pour la galerie d'Apollon au Louvre le prouvent bien. Les principaux griefs adressés aux artistes façonneurs de monstres, tel Delacroix, concernent ces mauvais assemblages, ces combinaisons impropres qui, par leur écart avec la nature, prêtent à sourire, « comme on sourit aux fantasmagories prétentieuses de nos théâtres de boulevard⁹ ». Contre la vogue de ces monstres grotesques, Quatremère de Quincy, en théoricien et critique d'art, n'hésite pas à citer les vers d'Horace comme une règle universelle et intemporelle n'admettant que des rapprochements naturels dans la conception des êtres monstrueux : « *Humano capiti cervicem pictor equinam, etc.*¹⁰. » L'asservissement croissant de l'ensemble de la société et de ses productions par la « Science souveraine » trouve un écho particulier dans les modalités qui régissent la monstruosité. Elles sont à l'œuvre dans les vitrines de tératologie du Muséum de Paris, où une foule toujours plus nombreuse se presse, ou dans les publications sur le sujet qui se multiplient au cours du xix^e siècle, allant des « Considérations générales sur les monstres » d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire¹¹, éditées en 1826, à l'ouvrage d'Ernest Martin¹² paru en 1880 sous le titre plus accrocheur d'*Histoire des monstres*, réédité jusqu'au début du xxi^e siècle; sans compter les spectacles de banquistes où des monstres vivants ou en flacons font la joie des badauds. De même, ces objets de monstration dans la sculpture monumentale n'obtinrent les suffrages du public qu'avec les animaliers ayant une connaissance approfondie des sciences naturelles. À ce titre, les plus appréciés et reconnus furent certainement Alfred Jacquemart (1824-1896) et Emmanuel Frémiet (1824-1910), qui revivifièrent le motif du monstre en l'ancrant dans la société.

Le métier de façonneur de monstres

La formule horacienne tronquée *ex noto fictum sequar*¹³ figurant sur le frontispice des *Beaux-arts réduits à un même principe* de 1746 aurait pu servir de mot d'ordre à ces artistes animaliers faiseurs de monstres. Pour échapper aux réactions acerbes de la critique, les artistes fondent, semble-t-il, leur production statuaire sur l'étude de l'histoire naturelle. Celle-ci leur sert de catalogue de motifs, souvent même d'orbères. Dans cette perspective, Emmanuel Frémiet est aux yeux des commentateurs l'artiste naturaliste par excellence¹⁴. Les correspondances du sculpteur, ses propos rapportés par ses contemporains et ses biographies¹⁵ révèlent que Frémiet fit souvent valoir sa formation atypique, éminemment scientifique. Auprès des institutions publiques et des périodiques sérieux, il rapporte ses premières

pratiques de dessins ostéologiques auprès du peintre Jean-Charles Werner¹⁶, de coloriste de cires anatomiques pour la maison Orfila¹⁷ ou de professeur de dessin animalier au Muséum d'histoire naturelle de Paris. À la presse populaire et lors de mondanités, il aime, pour divertir son auditoire, décrire très crûment son expérience à la morgue du Dr Suquet, où il fardait les cadavres mutilés, comme cette charbonnière qu'un jour on lui apporta en cinq morceaux¹⁸. Artisan de sa perception par le public, Frémiet n'hésite pas non plus à révéler ses savantes recettes dans la conception de monstres sculptés. Au moment de la commande officielle en 1894 pour la décoration de la flèche du mont Saint-Michel, l'artiste rapporte à la presse comment son observation de la nature lui a procuré des motifs structurants et inédits dans l'élaboration du dragon :

L'élément principal du monstre transpercé par la lance du Saint a été fourni par un simple lapin, un lapin écorché, dont l'artiste, en traversant la cuisine, avait remarqué l'aspect bizarre et auquel il lui suffit, pour le rendre terrifiant, d'ajouter une tête et des pattes de lézard¹⁹.

L'artiste paraît ainsi vouloir suivre les traces de son prédécesseur, le célèbre animalier Barye²⁰, à propos duquel on s'exclamait « La nature toute seule, vue et exprimée par un artiste, est plus merveilleuse que les plus merveilleuses inventions extranaturelles²¹ ». L'intérêt de dévoiler aux journaux ce singulier procédé n'est pas anodin, puisque celui-ci participe à la réclame de cette œuvre commerciale, reproduite en série par sa maison d'édition. Clairvoyant face aux attentes du public, Frémiet cherche à prouver qu'un monstre excellent est un monstre exact dont chaque partie, susceptible de figurer dans un atlas de zoologie, doit être reconnaissable : il doit pouvoir être disséqué par le public, naturaliste en herbe de surcroît amateur d'histoires truculentes.

≡ [U]n monstre excellent est un monstre exact dont chaque partie [...] doit être reconnaissable...

La science des monstres – créer une nouvelle espèce

Plus institutionnels, les savants assemblages de monstres chez un sculpteur comme Frémiet résultent en quelque sorte de l'hybridation interspécifique visant à créer de nouvelles espèces, à la frontière du métissage et parfois de la tératologie. Dès 1790, période de restructuration du Muséum de Paris, ces démiurgiques disciplines qui connaissent un succès croissant auprès des sociétés savantes et des amateurs visent à percer les secrets de la nature et, dans une optique de progrès économique et social, à contrôler ses productions²². Ainsi, comme le savant ou comme la nature elle-même, l'artiste avec son ébauchoir « peut, par des unions appropriées, fixer un caractère utile ou curieux ; il peut, par le croisement des espèces ou des races, façonner des hybrides²³ ». C'est cette hybridation d'espèces que

l'on décèle chez le sculpteur Alfred Jacquemart dans la décoration de la fontaine Saint-Michel à Paris en 1860. Pour correspondre au programme monumental de la place sur le thème de l'enfer, l'artiste revisite la formule des lions – conventionnels gardiens des fontaines et des parcs. Ses cerbères sont issus d'un croisement de lion, de bélier, de gnu, leurs oreilles de lynx sont couplées à des aigrettes de hibou ; ils exhibent une paire d'ailes de chauve-souris et d'oiseau, des épines pelviennes d'hippocampe et une pince gonostyle au bout d'une queue de caïman et de serpent. C'est le processus de croisement d'espèces qui pousse de même Frémiet en 1874, pour la fontaine de l'Observatoire de Paris, à concevoir des chevaux marins aux corps squameux, aux tentacules de sèche, avec leur *flehmen* accentué et leur queue lisse et musculeuse de dauphin²⁴. À la lecture des comptes rendus de la presse ou des

» [1] ne manque que l'« étincelle de vie » aux créatures fantasques de Frémiet...

ouvrages spécialisés, ces croisements monstrueux paraissent couronnés de succès, puisque les commentateurs relèvent fréquemment qu'il ne manque que l'« étincelle de vie²⁵ » aux créatures fantasques de Frémiet :

Le grand artiste a admirablement réussi. Il est impossible d'être plus vrai dans des êtres imaginaires ; c'est que les détails, d'une justesse absolue de caractère, sont reliés les uns aux autres avec une telle science [...] qu'il semble qu'on a vu en réalité ces êtres monstrueux et qu'on ne serait pas autrement surpris de les voir remuer²⁶.

Le monstre savant – la restitution du monstre

Ces types d'animaux fabuleux ont une limite. Ils restent de conventionnels monstres programmatiques, construits en fonction de leur milieu ; leur sens est entièrement subordonné aux conceptions de l'architecte ou du commanditaire. Sorti de son environnement, le monstre à programme devient purement ornemental et n'est plus significatif. Ne laissant pas que d'être décoratifs, ces monstres ornent l'espace urbain plus qu'ils n'y séjournent, et demeurent inaperçus des passants quand ils ne terminent pas au rebut comme les « créatures amphibies²⁷ » de l'élève de Frémiet, Georges Gardet, qui ornèrent en 1908 la fontaine monumentale de la place de la Nation. La postérité critique de ces sculptures ayant été nulle, leur démantèlement n'a visiblement pas touché la population, excepté le photographe Pierre Jahan, qui s'érigea en témoin muet de la scène avec Jean Cocteau dans leur album *La Mort et les statues*.

Certains monstres décoratifs furent néanmoins porteurs de sens. Les Nancéiens purent voir jusqu'à une date récente deux chimères enclavant la statue de Jeanne d'Arc acquise par la Ville par souscription dès 1889²⁸ pour orner le square La Fayette. Il s'agissait de la reproduction de deux des quatre animaux héraldiques conçus par Frémiet avant 1870 dans le cadre de la reconstruction dirigée par Viollet-le-Duc du château de Pierrefonds. Seule l'affinité des programmes de

2 Amédée Denisse, Chimère de la fontaine Saint-Michel gelée, Paris, vers 1880

Photographie positive sur papier albuminé, 23,7 × 18,1 cm
Paris, musée Carnavalet, inv. n° PH9991

3 Pierre Jahan, Démantèlement des monstres aquatiques de la place de la Nation, 1941
Épreuve gélatino-argentique

Pierrefonds et de Nancy permit la copie et le déplacement de ces créatures fantastiques. Dans les deux cas, ces programmes contiennent une portée nationaliste liée à une vision appropriée de la période médiévale ; dès lors, la présence des monstres dans ces lieux est tout aussi décorative qu'idéologique. C'est une donnée que souligne Edmond Valton dans son ouvrage *Les Monstres dans l'art*, lui accordant une dimension primordiale dans le phénomène de fabrication des monstres.

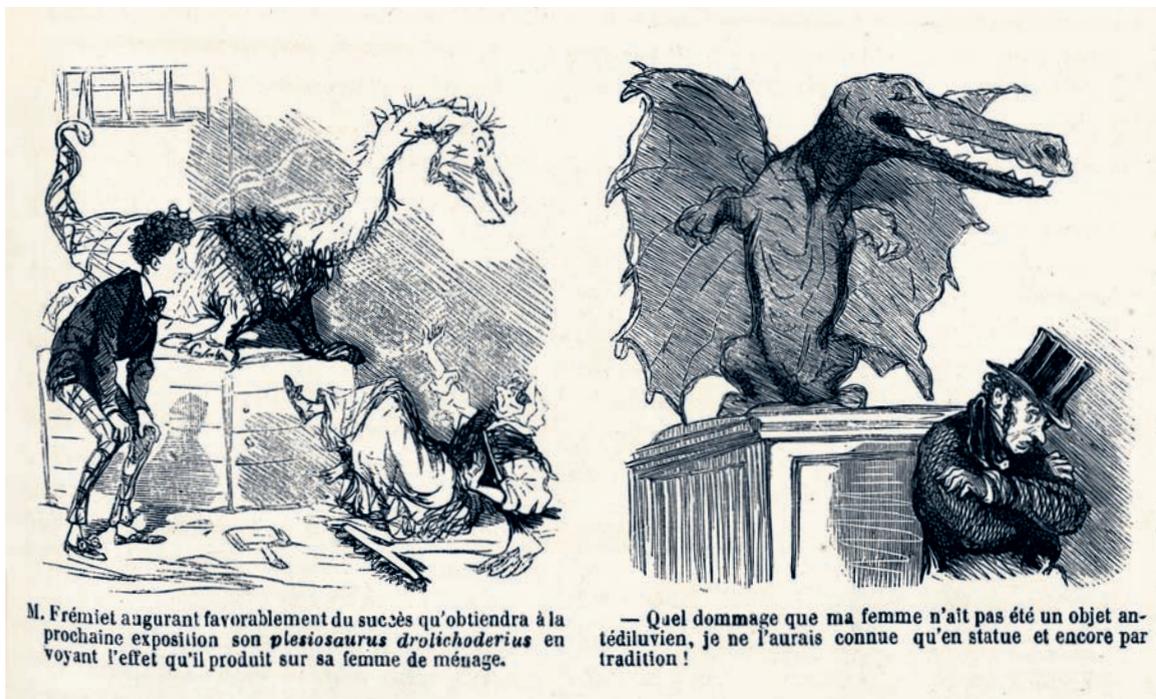
[I]l s'agit de raccorder une œuvre d'art à la donnée du monument d'un siècle passé. L'artiste doit ainsi s'inspirer des idées, des mœurs du temps, se faire, pour ainsi dire artiste de ce temps jadis, pour en bien exprimer la pensée et harmoniser son œuvre avec le milieu auquel elle est destinée²⁹.

Cet extrait révèle dans la pensée de l'auteur une vraie complexité : l'intrication des époques au cours desquelles le monstre voit le jour. En effet, même s'il est le reflet d'une époque antérieure, il doit être compris du spectateur et, pour ne pas perdre sa signification, se présenter comme le contemporain de l'observateur³⁰.

De ce point de vue, l'importance de Frémiet est double dans la création des monstres : pour la critique, l'artiste appartient en effet au passé et au présent. En révélant ses souches dijonnaises, on l'ordonne « le continuateur des maîtres de pierre³¹ ». En 1898, pour Paul Vitry, alors jeune historien de l'art, les créatures de Frémiet ne sont ni des pastiches ni des restitutions comme Viollet-le-Duc en fit pour décorer les tours de Notre-Dame³². Il s'agirait dans le cas de Frémiet d'« une continuation », et ses créatures médiévales seraient « toutes personnelles, toutes vivantes, véritablement modernes³³ ». Se révélant être lui aussi bien de son temps, l'historien de l'art attribue la modernité de Frémiet à ses recherches sur l'« anatomie », enchérissant à propos de la reconstitution de ses monstres médiévaux : « Ils sont nés viables³⁴. »

Monstrueuse science – rechercher le monstre

Il existe dans la production de Jacquemart et surtout de Frémiet des monstres qui ne sont jamais parvenus jusqu'à nous, avortés avant d'avoir pu trouver une place dans l'espace urbain. Loin des monstres à programme décoratif, il exista de ces monstres nourris de science, uniquement destinés à restituer les grandes découvertes savantes. Leur origine et leur finalité sont liées au Muséum d'histoire naturelle de Paris. C'est le cas de deux créatures dites « antédiluviennes » s'accordant si difficilement avec les temps géologiques du récit génésiaque³⁵ et – comme le plésiosaure découvert en 1821³⁶ – si mal connues alors. En 1852, Auguste Romieu, tout juste nommé directeur des Beaux-arts, semble vouloir montrer qu'il n'est pas en reste avec l'Angleterre et les fameuses reconstitutions sauriennes de Benjamin Waterhouse Hawkins commandées par la Crystal Palace Company dès 1852. Il réclame aux sculpteurs animaliers Alfred Jacquemart et Emmanuel Frémiet deux bronzes³⁷ pour orner le Jardin des Plantes :



4 « M. Frémiet augurant favorablement du succès qu'obtiendra à la prochaine exposition son *plesiosaurus drolichoderius* [*dolichodeirus*] en voyant l'effet qu'il produit sur sa femme de ménage. » / « Quel dommage que ma femme n'ait pas été un objet antédiluvien, je ne l'aurais connue qu'en statue et encore par tradition ! » dans Cham, « Les embellissements de Paris », *Le Charivari*, 11 juillet 1852
BNF, Philosophie, Histoire, Sciences de l'homme, 1852/07-12 (A21, N183-366)

Le *Plesiosaurus dolichodeirus*, espèce de reptile du genre des lézards, qui, selon les données de la science, avait un cou de cygne et des proportions colossales, devait être exécuté par M. Frémiet, [...] et le *Pterodactylus crassirostris*, immense chauve-souris à la tête de crocodile, par M. Jacquemart [...] ³⁸.

Les spécimens décrits dans ce texte critique relèvent plus des chimères que des antiques sauropodes. De nombreux articles évoquent de façon parfois burlesque – comme « Un sculpteur dans l'embarras ³⁹ » – le péril où se trouvent les deux artistes à concevoir « ces chauves-souris monstrueuses », expliquant que « [...] M. Frémiet passe ses journées à regarder des cygnes et des lézards, et malgré cela il n'a pas pu parvenir à se faire une idée bien exacte de ce que pouvait être un *plesiosaurus* ». Ici l'utilisation impropre de l'anatomie comparée ⁴⁰ dans le cas des espèces disparues trahit l'état balbutiant des connaissances en paléontologie,

5 Monstre héraldique du château de Pierrefonds par Emmanuel Frémiet, dans Séraphin-Médéric Mieusement, *Pierrefonds après la restauration par Viollet-le-Duc*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics Ducher et Cie, 1875
Charenton-le-Pont, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

science toute neuve et dont la chaire n'ouvre au Muséum de Paris que l'année suivante, en 1853. Cuvier, qui fit l'une des descriptions les plus complètes sur ces découvertes, expliquait déjà dans sa notice : « Si quelque chose pouvait justifier ces hydres et ces autres monstres dont les monumens du moyen âge ont si souvent répété les figures, ce serait incontestablement ce plésiosaurus⁴¹. » Les professeurs du Muséum, Auguste Duméril et Étienne Serres, conscients de l'aspect conjectural et de l'invalidité de ces restitutions, intercédèrent auprès de Romieu pour empêcher leur mise au jour⁴². Les deux créatures dinosauriennes de Jacquemart et Frémiet, commencées à échelle réelle, demeurèrent à l'état de plâtres avant de disparaître. Cette affaire mit un frein sérieux à la réalisation des terribles lézards préhistoriques ; il n'y eut dès lors plus en France, jusque dans les années 1910, que des dinosaures de papier, sous le crayon des Boitard et des Figuier⁴³.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, la science semble marquer inexorablement de son empreinte toutes choses, y compris les créations les plus fantasques de la sculpture monumentale et urbaine. Il n'est pas étonnant en réalité que, contrairement aux arts picturaux ou à la reproduction graphique, la statuaire soumise à la commande officielle engageant des frais souvent dispendieux soit dépendante de l'avancée des connaissances scientifiques; celle-ci est en effet considérée à la fin du siècle comme un enjeu susceptible de contribuer au progrès de l'humanité et de ses productions. Inoffensif en apparence, le monstre savant qui orne les squares et les rues se présente malgré tout pour les plus conservateurs, rétifs à l'avancée de certains savoirs, comme « la gargouille de la cathédrale laïque de notre science officielle⁴⁴ ».

1. Tiré de Jacques de Biez, *Un maître imagier*, E. Frémiet, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1896, p. 97. 2. Joris-Karl Huysmans, « Le Monstre », *Certains*, Paris, Tresse & Stock, 1889, p. 137. 3. *Ibid.* 4. Edmond Valton, *Les Monstres dans l'art*, Paris, Flammarion, 1905, p. 284. 5. Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Garnery, 1814 [5 éd.], t. II, p. 124. 6. Antoine Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, Didot, 1823, 435 p. 7. *Ibid.*, p. v. 8. Ernest Vinet, « Le plafond de la galerie d'Apollon [...] », *Revue contemporaine*, t. IX, 1853, p. 476. 9. *Ibid.*, p. 477. 10. A. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, op. cit., p. 56. 11. Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, « Considérations générales sur les monstres, comprenant une théorie de la monstruosité », dans *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*, t. XI, 1826, p. 7-8. 12. Ernest Martin, *Histoire des monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Reinwald, 1880, p. 356. 13. « Fuyez le faux » (Hor. Art. Poët., v. 247), cité au frontispice dans Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746. 14. BNF, Paris, département des Manuscrits, NAF 18529, pièce 294, « Discours de Georges Gardet, Sculpteur, Membre de l'Institut, sur la tombe de M. E. Frémiet ». 15. Cf. la série d'articles « Emmanuel Frémiet » de Paul Wayland Bartlett publiés dans *The American Building News*, vol. XXXII, 1891; J. de Biez, *Un maître imagier*, E. Frémiet, op. cit., p. 97. 16. Pierrefitte-sur-Seine, Arch. nat., AJ/15/556, dossier 1 : « Frémiet Emmanuel », lettre d'Emmanuel Frémiet aux professeurs administrateurs du Muséum d'histoire naturelle, non datée. 17. Cf. BNF, Paris, département des Manuscrits, NAF 18529, notes autobiographiques de Frémiet. 18. [Anonyme], « Échos de Paris », *Le Gaulois*, vendredi 1^{er} mai 1896, n° 5290, n. p. [p. 1]. 19. Gustave Larroumet, *Nouvelles études de littérature et d'art*, Paris, Hachette, 1894, p. 257. 20. En 1876, Frémiet succède à Barye au poste de dessin animalier au Muséum de Paris que ce dernier occupa de 1854 à 1874. 21. E. Valton, *Les Monstres dans l'art*, op. cit., p. 288. 22. Ernest Hamy, « Les anciennes ménageries royales [...] », *Nouvelles Archives du Muséum d'histoire naturelle*, t. V, 1893, p. 11. 23. *Ibid.*, p. 3. 24. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, *Inventaire des richesses d'art de la France*, Paris, Plon, t. I, 1879, p. 234. 25. Paul Vitry, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », dans *Art et décoration*, t. IV, 1898, p. 70. 26. E. Valton, *Les Monstres dans l'art*, op. cit., p. 203. 27. [Anonyme], « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1908, n° 32, p. 322. 28. Société d'archéologie lorraine, « La statue de Jeanne d'Arc », *Journal de la Société d'archéologie et du Comité du Musée lorrain*, 1889, n° 7, p. 171-174. 29. E. Valton, *Les Monstres dans l'art*, op. cit., p. 288. 30. J.-K. Huysmans, « Le Monstre », op. cit., p. 143-144. 31. Charles Ponsouaille, « Salon des Champs-Élysées », *Notes d'art et d'archéologie : Société de Saint-Jean*, 2^e série, n° 6, juin 1896, p. 86-91, p. 88. 32. P. Vitry, « L'œuvre décorative de M. Frémiet », art. cit., p. 69. 33. *Ibid.*, p. 70. 34. *Ibid.* 35. Albert Gaudry, *Essai de paléontologie philosophique*, Paris, Masson, 1896, 230 p. 36. Constant Prévost, « Géologie – Notes sur le gisement des ossements fossiles d'Ichtyosaures et de Plésiosaures [...] », *Nouveau Bulletin des sciences*, novembre 1825, p. 170. 37. Fabien Knoll et Raquel Lopez, « The True World's First Sculptures of Antediluvian Animals, Which Never Were... », *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, 2011, n° 7, p. 589-595. 38. « Commandes de travaux d'art », *Revue de l'architecture et des travaux publics*, vol. X, 1852, p. 301. 39. Louis Huart, « Un sculpteur dans l'embarras », *L'Argus des théâtres*, 4^e année, 1^{er} juillet 1852, [p. 1]. 40. Cf. François-Jules Pictet, *Traité élémentaire de paléontologie, ou Histoire naturelle des animaux fossiles considérés dans leurs rapports zoologiques et géologiques*, Paris, Langlois, 1844, p. V-VI. « L'esprit humain ne peut créer qu'improprement : toutes ses productions portent l'empreinte d'un modèle », dans Ch. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, op. cit., p. 10. 41. Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, Paris, Dufour, 1828, p. 303; sur les descriptions du plésiosaure de Conybeare et du Muséum de Paris par Cuvier, cf. G. Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles [...]*, Paris, Baillière, 1836, t. X, p. 445-470. 42. [Anonyme], « Mélanges », *Revue des beaux-arts*, 22^e année, t. III, 1852, p. 296. 43. Pierre Boitard, *Paris avant les hommes [...]*, Paris, Passard, 1861; Louis Figuier, *La Terre avant le Déluge*, Paris, Hachette, 1863. 44. J. de Biez, *Un maître imagier*, E. Frémiet, op. cit., p. 98.

CAMILLE FLAMMARION

LE MONDE AVANT LA CRÉATION DE L'HOMME

ŒUVRE DE ZIMMERMANN
REVUE & COMPLÉTÉE

*Nombreuses Figures
Paysages Antédiluviens
Chromolithographies*

LA LIVRAISON

10[¢]

LA SÉRIE

50[¢]

RESSUCITÉ, IL DÉPASSERAIT CINQ ÉTAGES!!