

L'Art au Jardin des Plantes

Monsieur LÉON BULTINGAIRE
Bibliothécaire en chef.



P.-J. REDOUTÉ

VAN SPAENDONCK



BARY

L'Art au Jardin des Plantes

Par LÉON BULTINGAIRE
Bibliothécaire en chef du Muséum.

Si les mathématiciens et, d'une façon générale, les savants qui se meuvent dans l'abstraction ont le droit de dédaigner l'art de reproduire les formes et les couleurs, il n'en saurait être de même de ceux qui se consacrent à l'étude des sciences naturelles. Quelle que soit, par exemple, l'exactitude des diagnoses chez un botaniste, l'esquisse même sommaire d'une plante nouvellement découverte reste encore le meilleur moyen d'en faire saisir complètement l'aspect. C'est même à cause de cette aide précieuse qu'il apporte à leurs travaux que le dessin, au moins dans ses éléments les plus simples, a toujours fait partie du bagage des naturalistes.

Remarquons d'ailleurs que, si grande que soient l'ardeur et l'exclusivité de la passion scientifique chez un naturaliste, il arrive toujours un moment où il se laisse séduire par l'aspect esthétique des objets qu'il étudie. Botanistes, zoologistes ou géologues, abandonnant les préoccupations de la systématique, se laissent prendre à la griserie des couleurs, à l'attrait des formes et à la magnificence des spectacles qui se déroulent devant leurs yeux.

Les jardins botaniques, bien que n'étant que des créations artificielles, ont toujours été fréquentés non seulement par ceux qui s'appliquent à reconnaître les caractères distinctifs des plantes, mais aussi par ceux dont l'unique souci est d'en apprécier la beauté. Celui de Paris n'a pas échappé à cette règle, et nous savons que, dès l'époque de sa fondation, il était le rendez-vous, en même temps que des doctes collectionneurs de fleurs, des artistes et même des simples gens de métier qui venaient y chercher une inspiration ou des modèles pour donner un attrait de plus aux objets qu'ils fabriquaient.

En réalité, l'art proprement dit ne fait son apparition officielle au Jardin des Plantes qu'en 1666, lorsqu'une décision royale, inspirée par COLBERT, installe, à côté des démonstrateurs d'anatomie, de botanique et de chimie, le peintre miniaturiste. Nicolas ROBERT qui, le premier, reçut le titre de « peintre ordinaire du Roi pour la miniature », avait longtemps travaillé au château de Blois, où il était chargé par Gaston D'ORLÉANS de peindre, sur des

feuilles de vélin, toutes de même dimension, soit les plus belles fleurs de ses parterres, soit, mais en plus petit nombre, les Oiseaux de ses volières. La collection, à la mort du prince, survenue en 1660, se composait déjà de plusieurs centaines de pièces, et elle échut, avec d'autres richesses d'art, au roi Louis XIV. C'était pour que cette collection fût continuée dans les mêmes conditions que COLBERT avait fait donner à Nicolas ROBERT un brevet de peintre qui l'attachait au service du monarque. On pouvait croire que la fonction disparaîtrait avec celui pour lequel elle avait été créée, mais il n'en fut rien, et cette fonction, qui était une véritable charge, se maintint jusqu'aux premières années de la Révolution. Soit, en effet, que nous parcourions les *Comptes des bâtiments du Roi à l'époque de Louis XIV*, soit que nous feuilletions les années successives de l'*Almanach royal*, partout nous voyons figurer, à la suite du nom de l'intendant, des professeurs, des démonstrateurs et des autres fonctionnaires du Jardin, celui du peintre en exercice. Cette fondation de COLBERT n'est pas seulement importante parce qu'elle a rendu possible le développement d'une de ces vastes collections d'art qui forment le patrimoine le plus précieux d'un pays, mais aussi parce qu'elle a imposé à un établissement de caractère nettement scientifique le souci constant de l'art. Le résultat de cette fondation fut qu'il y eut toujours au Jardin, à côté des savants adonnés à l'étude scientifique des productions de la nature, un artiste dont la fonction consistait à s'inspirer de cette même nature pour composer des images dignes de donner satisfaction aux gens de goût. Il arrivera même cette chose assez curieuse que, tandis que certaines théories établies par les savants vieilliront ou seront infirmées par les découvertes de leurs successeurs, l'œuvre des peintres gardera toute sa valeur. Nous en trouvons la preuve en examinant sur les vélin les grattages successifs qui ont eu pour but de substituer aux nomenclatures et aux divisions de genres établies avec tant de peine par les vieux botanistes des désignations fondées sur des doctrines nouvelles. Seule continue à briller dans sa splendeur indiscutée l'image de la plante que le peintre a su poser avec grâce, en lui donnant pour toujours les teintes éclatantes que lui valait une floraison éphémère.

Nous ne répéterons pas ici ce qui a été exposé ailleurs en détail (1) sur les débuts de la Collection des Vélin, sur son transport de Blois à Paris et sur son histoire pendant deux siècles et demi. Qu'il nous suffise de dire que, depuis 1666, date de l'entrée de Nicolas ROBERT au Jardin, jusqu'au début de la Révolution, les peintres, quoique s'étant succédé sans interruption, n'ont été qu'au nombre de cinq. Nicolas ROBERT, Jean JOUBERT, Claude AUBRIET, Madeleine BASSEPORTE et Gérard VAN SPAENDONCK furent les seuls qui purent prétendre au titre de peintre ordinaire du Roi pour la miniature, et les seuls aussi qui eurent le droit, qu'ils n'exercèrent pas d'ailleurs régulièrement, de signer les vélin de leur nom.

Fonctionnaires placés sous l'autorité du surintendant ou de l'intendant, ces peintres n'étaient pas libres de choisir les sujets d'après leur fantaisie, ni de les traiter à leur convenance. On leur indiquait parmi les fleurs celles dont on désirait particulièrement garder

(1) L'origine de la Collection des Vélin du Muséum et ses premiers peintres, par L. BULTINGAIRE (*Archives du Muséum*, 6^e série, t. I, 1926, p. 129-144) ; Les Peintres du Jardin du Roy au XVIII^e siècle, par le même (*Archives du Muséum*, 6^e série, t. III, 1928, p. 19-36) ; Les Peintres du Muséum à l'époque de Lamarck, par le même (*Archives du Muséum*, 6^e série, t. VI, 1930, p. 49-58).



l'image, soit à cause de leur brillant éclat, soit à cause de leur rareté. C'est ainsi que, lorsque fleurit pour la première fois en France le plant de Caféier provenant de Batavia, qui avait été donné à Louis XIV en 1714 par le bourgmestre d'Amsterdam, l'Administration du Jardin s'empressa de demander à Claude AUBRIET d'en établir une image bien exacte. En dehors de cela, les peintres continuaient l'exécution d'un plan méthodique destiné à faire de la Collection des Vélins un exposé complet de la flore connue. Ils étaient tenus, en outre, de se laisser guider par les démonstrateurs de botanique du Jardin qui leur indiquaient les détails qu'il ne fallait pas omettre pour que leurs aquarelles pussent servir à l'instruction et aux études des botanistes. Il arrivait même parfois qu'on leur demandât de représenter un animal curieux, un détail anatomique ou même une simple curiosité de cabinet, et cela explique la médiocrité de certaines exécutions auxquelles ils étaient mal préparés et qui détonent dans la collection. Nous ne les mentionnons ici que pour faire comprendre la nature de la fonction des peintres et expliquer la variété des sujets représentés.

L'organisation nouvelle qui se substitua en 1793 au Jardin du Roi, le Muséum national d'Histoire naturelle, loin d'entraver le développement de l'œuvre entreprise par COLBERT, lui insuffla, au contraire, une vie nouvelle. Pour la peinture des fleurs, cependant, il n'y eut rien de changé. Pierre-Joseph REDOUTÉ, qui connaissait le travail pour l'avoir exécuté sous les ordres de Gérard VAN SPAENDONCK, au temps des peintres du Roi, était l'homme désigné pour continuer la tradition. Celui qu'on a surnommé le Raphaël des fleurs ne devait pas cesser, pendant près d'un demi-siècle, d'entasser merveilles sur merveilles. Là, au contraire, où l'Administration du Muséum apporta d'heureuses innovations, ce fut dans la peinture des animaux. L'ancien Jardin du Roi, qui ne possédait pas de ménagerie et où l'enseignement de ce qu'on a appelé depuis lors la zoologie n'existait pas encore, ne connaissait pas le peintre animalier, et on en était réduit, en cas de besoin, comme nous l'avons dit, à recourir aux peintres de fleurs. Le premier souci des administrateurs fut de trouver des peintres qui s'étaient spécialisés et distingués dans l'art de peindre les animaux. Considérant même la différence d'aptitudes nécessaires pour bien représenter des êtres aussi différents l'un de l'autre que peuvent l'être ceux des différentes classes établies par les zoologistes, on fit place en même temps à plusieurs d'entre eux, en tenant compte de l'opportunité qu'il y avait à en affecter un à chacune des trois chaires de zoologie. Sous la surveillance d'Etienne GEOFFROY SAINT-HILAIRE, MARÉCHAL, puis après lui DE WAILLY et WERNER, firent entrer dans la collection des vélins les animaux du désert, les grands fauves de la brousse et de la jungle, les Pachydermes et les Ruminants. A Henri-Joseph REDOUTÉ, frère du peintre de fleurs, étaient réservés les Reptiles monstrueux et les Poissons de la mer et des fleuves que LACÉPÈDE étudiait au point de vue scientifique. Pour la chaire des Invertébrés de LAMARCK, il fallait un troisième peintre, et on eut la chance de le trouver dans Nicolas HUET, dont le talent si souple se prêtait tout particulièrement à l'extrême variété de ses modèles. Plus tard, il y eut même des spécialistes pour les Insectes, comme OUDINOT et BLANCHARD ; des spécialistes aussi pour les Coquillages, comme PRÊTRE, le plus fécond d'entre eux, et c'est ainsi que la Collection put atteindre et dépasser le chiffre de six mille pièces.

Après une assez longue période de prospérité, la peinture des vélins subit cependant la

destinée de toutes choses humaines, qui est de périr puis de disparaître. Peu à peu, les règlements qui obligeaient les peintres attitrés à fournir chaque année un nombre déterminé de vélins cessèrent d'être appliqués strictement ; les crédits affectés à ce genre de travaux se firent de plus en plus parcimonieux, et un moment arriva où il ne s'inscrivit plus aucun nom sur le registre que tenait le bibliothécaire du Muséum. Il semble bien que la dernière œuvre exécutée par les peintres animaliers fut le *Crocodylus cataphractus*, peint par JULLERAT en 1897, tandis que MILLOT, dernier peintre de fleurs, continua jusqu'en 1905 ses livraisons de plus en plus espacées.

On doit faire observer que l'intérêt documentaire fourni par les vélins était bien diminué depuis que l'invention de la photographie et ses perfectionnements incessants permettaient d'obtenir, pour un prix bien inférieur, des documents en bien plus grand nombre. C'est là certainement la véritable raison pour laquelle les naturalistes du Muséum semblent, à partir d'un certain moment, se désintéresser des progrès de la collection. Nous pouvons dire aussi à leur décharge que ceux qui avaient jeté les plans d'une collection où toutes les espèces animales et végétales se trouveraient représentées n'avaient pas prévu le développement de l'étude des sciences naturelles au XIX^e siècle, ni les moissons innombrables que rapporteraient les expéditions scientifiques de plus en plus nombreuses et de mieux en mieux pourvues de moyens matériels, ni surtout la multiplication sans limites des espèces nouvellement découvertes.

Ce qui ne disparut pas, en tout cas, en même temps que l'institution officielle des peintres, ce fut l'enseignement de la peinture et la compréhension du rôle qu'elle tient dans l'étude des sciences naturelles. Cet enseignement, quoique donné sous des formes différentes, selon les époques et selon les circonstances, existe depuis l'origine de l'établissement.

Comme tous ceux auxquels une situation officielle et une certaine stabilité dans la fonction permettent de se poser en maîtres, nos peintres vécurent généralement entourés d'élèves, dont la présence dans le Jardin soulignait la place qu'on y accordait à l'art.

Nous connaissons l'importance de l'œuvre accomplie par Nicolas ROBERT. On lui doit non seulement des centaines de vélins, dont aucun ne porte la trace de la moindre négligence, mais aussi une grande partie des planches de l'*Histoire des plantes* publiée par l'Académie des Sciences et qui forment aujourd'hui encore un des fonds les plus importants de la chalcographie du Louvre. Nicolas ROBERT était, en outre, sollicité par les éditeurs, qui lui demandaient, en particulier, des albums de fleurs qui servaient de modèles aux gens de métier. Pour mener à bien tous ces travaux, il était indispensable qu'il fût aidé par des collaborateurs. Nous connaissons par leurs noms ceux qui travaillèrent sous ses ordres pour donner satisfaction à COLBERT, qui avait exprimé le désir de posséder une collection de vélins copiée sur celle du Roi. Par suite de circonstances que nous avons exposées dans un autre travail (1), ces vélins de COLBERT se trouvent aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Nationale de Vienne. Quant aux quittances signées par les peintres qui avaient exécuté les copies, elles se trouvent au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de

(1) Les Vélins de Colbert à la Bibliothèque Nationale de Vienne, par L. BULTINGAIRE (*Bull. Mus.*, 2^e série, t. II, 1930, p. 592-600 ; t. III, 1931, p. 70-75).

Paris, et nous pouvons voir que les noms de ces copistes, qui, à l'occasion, se proclament élèves de Nicolas ROBERT, étaient LE ROY, VILLEMONT et BAILLY.

Madeleine BASSEPORTE, la seule de son sexe qui ait disputé aux hommes le titre de peintre du Roi, s'entourait elle aussi d'élèves, auxquels elle donnait un enseignement d'un genre particulier. Femme de tête autant que femme de cœur, elle avait entrepris, après s'être elle-même émancipée en devenant fonctionnaire du Roi, de donner à quelques-unes de ses sœurs le moyen de suivre la même voie. Elle choisissait à dessein ses élèves parmi les jeunes filles sans fortune et ne leur enseignait que ce qui pouvait leur être utile pour gagner leur vie dans les industries d'art. Une de ces élèves, M^{lle} BIHÉRON, parvint à une sorte de célébrité, en cultivant un genre assez peu pratiqué à cette époque, celui des anatomies en cire. Son succès fut assez grand pour que la Faculté de médecine s'en inquiétât et lui interdît de joindre au Cabinet de moulages en cire qu'elle avait constitué un cours d'anatomie. Elle eut, du moins, la satisfaction de vendre ce cabinet à l'impératrice Catherine II de Russie, qui le fit transporter à Saint-Pétersbourg.

Il devait appartenir à la nouvelle organisation connue sous le nom de Muséum national d'Histoire naturelle de donner une existence légale à l'enseignement des beaux-arts. Sur les douze chaires établies pour répandre la connaissance des sciences de la nature, une était consacrée à l'iconographie, et celui qui en était chargé n'était autre que le citoyen Gérard VAN SPAENDONCK, l'ancien peintre du Roi. Par application du principe d'égalité qui substituait à l'ancien intendant douze professeurs administrateurs égaux en droit, le professeur d'iconographie se voyait chargé, au même titre que ses collègues, de l'administration générale de l'établissement. Le prestige ainsi donné à la fonction ne fut certainement pas étranger au succès dont a joui cet enseignement au temps de VAN SPAENDONCK. Celui-ci ne se borna pas à former des peintres de fleurs, dont le plus connu est Pierre BESSA. Il s'attacha aussi à instruire des peintres d'animaux comme OUDART, ou encore comme BLANCHARD, spécialiste des Insectes. Deux de ses élèves, LESOURD-BEAUREGARD et CHAZAL, devaient même, sous un autre titre, continuer son enseignement. C'est à cet enseignement que se sont formés non seulement ceux qui obtinrent plus tard le titre de peintre du Muséum, mais aussi un certain nombre de ceux qui accompagnèrent les naturalistes dans les expéditions scientifiques et d'autres encore qui ne sont connus que pour avoir participé à l'illustration des livres d'histoire naturelle.

Quoique l'existence d'une chaire d'iconographie fût amplement justifiée, lorsque VAN SPAENDONCK mourut en 1822, ses collègues, revenus de la chimère égalitaire, ne jugèrent pas à propos de maintenir à cet enseignement une place aussi importante. Une ordonnance du 24 juillet 1822 substitua à la chaire proprement dite deux emplois de maîtres de dessin, dont l'un était chargé des plantes et l'autre des animaux.

En désignant Pierre-Joseph REDOUTÉ et Nicolas HUET pour remplir les deux emplois nouvellement créés, on fit, à n'en pas douter, un choix excellent. Nous avons dit ce qu'était REDOUTÉ, et nul n'ignore la place que le peintre attitré de l'impératrice Joséphine tient dans l'art floral au XIX^e siècle. Quant au second peintre, au talent si souple et si varié, c'était bien celui qui convenait à un enseignement qui devait s'appliquer à la reproduction de toutes les classes d'animaux. Après eux, le poste ne manqua pas de tenter des artistes de

haute valeur. Madeleine LEMAIRE a longtemps joui, par ses tableaux de fleurs comme par ses portraits et ses scènes diverses, d'une réputation méritée. Le nom de deux autres maîtres de dessin brillent d'un éclat plus grand encore dans les fastes artistiques du siècle dernier, ce sont ceux de BARYE et de FRÉMIET, tous deux cependant plus connus comme sculpteurs que comme peintres ou dessinateurs. On peut évidemment se demander si des artistes qui brillaient surtout dans la sculpture étaient particulièrement désignés pour enseigner le dessin. Ce qui est incontestable, c'est que ces fonctions, loin d'entraver leur carrière, semblent les avoir désignés pour de plus hautes situations. Le cas de BARYE est particulièrement typique. Quoique depuis longtemps en pleine possession de ses moyens, il était encore, en 1854, mal vu des cercles officiels et peu goûté des jurys d'exposition, qui lui ménageaient parcimonieusement les récompenses. Sa nomination au Muséum commença la réparation d'une grande injustice et l'encouragea à persévérer dans une voie qui devait le conduire au succès définitif.

Depuis 1822, aucune modification n'a été apportée aux statuts qui régissent les maîtres de dessin du Muséum. Aujourd'hui comme hier, continuant une tradition plus que centenaire, ils s'appliquent à former des élèves capables de reproduire avec exactitude et avec goût l'image des plantes et des animaux. Aujourd'hui comme hier, ces cours montrent le lien incontesté qui unit l'art à l'étude des sciences de la nature.

Ce serait toutefois restreindre bien injustement la part du Jardin des Plantes dans le développement des beaux-arts que de ne parler que de ses fonctionnaires attitrés, c'est-à-dire de ses peintres de vélins et de ses maîtres de dessin. De tout temps, l'établissement s'est ouvert largement à tous les artistes qu'attiraient les facilités offertes par ses différentes installations, et cela quelles que fussent leur origine, leur nationalité ou leur conception de l'art. Quand, en 1814, par exemple, le peintre anversois Jean-Baptiste BERRÉ, connu déjà comme peintre animalier, demanda l'autorisation d'installer ses chevalets à la Ménagerie, on s'empressa de lui accorder cette autorisation. On lui concéda même un endroit spécial pour lui permettre d'exposer ses toiles et de les vendre au public. DELACROIX, qui, comme on le sait, n'avait avec le Jardin aucun lien officiel, y était cependant reçu comme s'il avait fait partie de la maison. Il nous dit quelque part sa satisfaction qu'on l'ait prévenu un jour qu'un tigre venait d'être tué à la Ménagerie et qu'on l'ait invité à venir contempler le cadavre encore chaud qui pouvait inspirer un de ses tableaux. Rosa BONHEUR, elle aussi, nous a laissé le souvenir de ses nombreuses visites au Muséum, qu'elle alternait avec des visites dans les cirques ou dans les ménageries foraines. C'est dans un de nos parcs, enfin, que François POMPON a pu observer, dans son attitude hautaine, le Cerf qui lui a servi de modèle. D'innombrables exemples de ce genre pourraient nous être fournis par les biographies d'artistes animaliers comme par celles de peintres de fleurs.

Pour se convaincre que cet état d'esprit subsiste toujours, il suffit de parcourir par une journée ensoleillée les différentes parties de l'établissement, et particulièrement la Ménagerie. Partout ce ne sont qu'artistes traçant des esquisses au crayon, étendant des couleurs sur leur palette, modelant la glaise et s'appliquant, en un mot, à recueillir des impressions sur tout ce qui est exposé chez nous pour les transformer en œuvres d'art de toutes sortes. C'est dans l'intérêt de ces artistes qu'ont été organisées récemment, dans la

Tom: LII.

N^o 11



Pyrus baccata. (Lin.)
Sibérie

Van-Spaendonck.

grande galerie de Botanique, des expositions d'art floral et d'art animalier qui devaient leur permettre de se faire connaître et apprécier du public.

La Ménagerie possède évidemment des ressources admirables, car comment songer à faire passer dans une œuvre le frisson de la vie si on n'a pas eu l'occasion de voir des modèles en chair et en os. Cependant nos Galeries d'histoire naturelle, bien qu'elles ne renferment que des dépouilles, auxquelles seul un habile artifice donne l'apparence d'êtres animés, fournissent une documentation de premier ordre à ceux qui n'ont besoin de s'informer que de certains détails. C'est surtout l'accumulation dans un espace restreint des échantillons d'un grand nombre d'espèces qui offre un spectacle qu'on ne trouve même pas dans la nature et qui donne une idée grandiose de la richesse de la création. Pour comprendre combien ce spectacle, quoique basé sur une construction artificielle, peut émouvoir une âme d'artiste, il n'est besoin que de lire le récit qu'Eugène DELACROIX a donné d'une promenade qu'il avait faite dans le Cabinet d'histoire naturelle le 19 janvier 1847 : « J'ai été, en entrant dans cette collection, dit-il, saisi d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avais, ce sentiment s'augmentait ; il me semblait que mon être s'élevait au-dessus des vulgarités ou des petites idées ou des petites inquiétudes du moment. Quelle variété prodigieuse d'animaux et quelle variété d'espèces, de formes, de destination ! A chaque instant, ce qui nous paraît la difformité à côté de ce qui nous semble la grâce... », etc. Les pages de ce récit seraient à citer en entier (1).

Les galeries d'anatomie, les amphithéâtres de dissection offrent à leur tour aux artistes l'occasion si précieuse pour eux d'acquérir la connaissance des organes moteurs et du squelette, connaissance qui figure d'ailleurs au programme des principales écoles de beaux-arts. Ce fut, dit-on, la plus grande satisfaction de BARYE, lorsqu'il eut reçu sa nomination de professeur de dessin au Muséum, de pouvoir pénétrer désormais dans cet établissement à toute heure, d'être admis dans les laboratoires de dissection et de pouvoir s'instruire de tout sans contrôle.

On a sans doute remarqué que nous n'avons parlé jusqu'ici que des peintres de fleurs et des peintres animaliers, comme si des trois règnes de la nature les deux premiers étaient seuls dignes d'intéresser les artistes. Il n'en est rien cependant, et nous pouvons même ajouter que, lorsque fut organisé au Muséum, en 1793, le cours d'iconographie, il avait été bien entendu que ce cours s'appliquerait aux trois règnes. Il avait même été nettement spécifié que les élèves de ce cours devaient être formés à « rendre la forme et la couleur des minéraux ».

Nous ne savons pas si le professeur d'iconographie, Gérard VAN SPAENDONCK, s'est jamais sérieusement occupé à former des peintres de minéraux. Ce que nous savons bien, par contre, c'est que, lorsque la chaire d'iconographie fut supprimée et remplacée par deux emplois de maîtres de dessin, l'un pour les plantes, l'autre pour les animaux, il ne fut nullement question de créer un troisième emploi pour enseigner l'art de peindre les minéraux.

Remarquons que le règlement auquel nous avons fait allusion établissait une sorte

(1) Journal d'Eugène Delacroix. Nouvelle édition publiée d'après le manuscrit original. Avec une introduction et des notes par ANDRÉ JOUBIN, vol. I, p. 163.

de priorité en faveur des sujets doués de vie, puisqu'il spécifiait que les artistes devraient peindre de préférence « les plantes ou les animaux éphémères ou celles de leurs parties qui perdent promptement leur forme et leur couleur (1) ». N'était-ce pas là laisser entendre que la peinture des échantillons du troisième règne ne pourrait jamais présenter un caractère d'urgence ? En fait, nous ne voyons pas que les minéralogistes du Muséum se soient jamais préoccupés de faire servir à leurs études le travail des peintres.

La raison de cette indifférence apparente est facile à comprendre. Contrairement à ce qui se passe pour les plantes ou pour les animaux, l'examen de l'aspect extérieur d'un minéral ne suffit pas pour permettre son identification exacte. Outre la forme géométrique des cristaux, souvent mal interprétée par les artistes, les caractères physiques et chimiques ont une importance de premier ordre, et leur observation ne rentre ni dans le dessin ni dans la peinture. Trop convaincus cependant de la place prépondérante que les minéraux ont toujours tenue dans le domaine de l'art pour négliger d'en instruire le public, les minéralogistes du Muséum ont préféré s'appliquer à multiplier les exemples de leur emploi dans la fabrication des objets d'art. C'est à cette tendance que nous devons l'accumulation, dans la Galerie de minéralogie, d'une quantité telle de choses rares et précieuses que nous n'en trouverions l'égale dans aucune autre partie de l'établissement. L'originalité comme la valeur propre de ces collections méritent que nous entrons à leur sujet dans quelques détails.

Notre collection de gemmes taillées offre, par sa richesse propre comme par la façon méthodique dont elle est présentée au public, un enseignement pour les spécialistes en même temps qu'un spectacle de choix pour les connaisseurs. Elle se divise naturellement en deux parties, qui sont la collection systématique et les collections de pierres ayant une origine commune.

Dans la première partie, les pierres précieuses sont classées par couleur, afin de bien mettre en évidence le fait que cette propriété n'est pas moléculaire et que des gemmes de composition différente peuvent très bien avoir la même coloration. Aux pierres transparentes telles que le diamant, le rubis, l'émeraude, le grenat, la topaze, les tourmalines, succèdent les pierres translucides comme l'opale, le jade, la jadéite. Viennent ensuite les pierres opaques, dont les plus connues sont les turquoises.

On a rapproché intentionnellement de ces pierres naturelles quelques pierres de synthèse, ainsi que des pierres baignées et des imitations. Dédaignant les combinaisons commerciales auxquelles peuvent donner lieu la production des pierres de cette dernière catégorie, la science expose sans passion les résultats acquis et note simplement ce que l'effort humain a réalisé pour imiter dans leur apparence les productions de la nature.

A la suite des précédentes ont été disposées les pierres demi-précieuses qui comprennent des variétés de quartz (agates, sardoine, cornaline, etc.). Puis ce sont les différents minéraux employés plus ou moins couramment dans la joaillerie en raison de leurs teintes séduisantes ou de quelque particularité de structure. Pour terminer enfin, on a exposé de l'ambre, du

(1) Projet de règlements pour le Jardin des Plantes et le Cabinet d'histoire naturelle, titre III, article XII.

jayet et les variétés de carbonate de chaux (aragonite et calcite) d'origine biologique qui constituent les perles, la nacre ou le corail.

On a réuni, d'autre part, dans des vitrines distinctes, des produits ayant la même



origine, comme les pierres précieuses des pegmatites. Là se trouvent les gemmes de Madagascar (béryle, tourmaline, topaze, scapolite, orthose, triphane, cornerupine), et aussi des gemmes du Brésil et de l'Amérique du Nord. Le premier groupe, remarquable par la beauté et la grosseur des pierres qui le composent, montre d'une façon évidente comment une même espèce de gemmes peut présenter les couleurs les plus diverses.

Tous ceux qui s'intéressent aux pierres précieuses savent que le Muséum a reçu, en 1796 d'abord, puis en 1885, une partie des fameux diamants de la Couronne. Une vitrine

spéciale leur a été naturellement affectée, et on y admire, à côté de diamants anciens des Indes, le saphir célèbre de 232 carats et demi, taillé en rhomboïde, qui a appartenu à Louis XIV. A cette collection des diamants de la Couronne se rattachent des objets d'art proprement dits d'une grande valeur, comme des coupes en jade, en agate, en lapis-lazuli, aux montures en cuivre doré et serties de pierres précieuses.

Ce sont aussi des objets d'art que renferme une autre vitrine placée à l'entrée de la galerie, mais ces objets d'art sont en pierres dures de diverses natures. On voit là, en particulier, des coupes et des cuillères, des plaques sculptées et des bracelets en jadéite, en jade, en tourmaline rose et en calcédoine, dont certains appartiennent à l'art chinois ancien et d'autres à l'art chinois moderne. Plus loin, des coupes en quartz (cristal de roche), en chrysoprase, en agate, en calcédoine, en jaspe de diverses couleurs se rattachant à l'art français et à l'art italien ou allemand des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Deux magnifiques coupes en cristal de roche finement sculpté, datant de la Renaissance, méritent d'attirer particulièrement l'attention, et il ne faut pas omettre de mentionner ce curieux bloc de quartz hyalin sur lequel des artistes de la même époque ont gravé une scène de chasse, laissant à de fines aiguilles d'actinote qui le traversent le soin de figurer les arbres de la forêt (Voir figure p. 675, gr. nat.).

Mentionnons aussi qu'à côté de ces vitrines consacrées à des objets particulièrement précieux et rares s'en trouvent d'autres réservées aux pierres taillées dans un but ornemental, telles que la pagodite, la serpentine, la fluorine, le jais et le gypse.

On ne manquera pas, enfin, d'admirer au centre de cette Galerie de minéralogie, tout près de la statue de HAÛY, qui en fut un des maîtres les plus éminents, les trois tables en marqueterie de minéraux qui datent du commencement du XVIII^e siècle. La plus grande, d'un travail incomparable, est faite de marbre incrusté d'agates diverses et de lapis-lazuli, et elle est supportée par des pieds de bronze ciselé. C'est Louis XV qui en fit don au Jardin du Roi, à la demande de BUFFON, lequel avait bien compris lui-même qu'on ne saurait mieux faire comprendre au public le rôle que jouent les minéraux dans la fabrication des objets d'art qu'en lui mettant devant les yeux des exemples parfaits.

Puisque nous parlons d'art et de minéralogie, ne quittons pas ce sujet sans évoquer le merveilleux spectacle auquel nous convient dans leur galerie les minéralogistes du Muséum qui ont voulu nous démontrer la luminescence de certains minéraux (1). Plongés dans l'obscurité et soumis à la seule influence de radiations ultra-violettes, on a pu voir ces minéraux révéler des couleurs dont l'éclat et le velouté ne sauraient se retrouver sous le pinceau des peintres les plus habiles. Nul spectacle ne permet mieux d'entrevoir les possibilités que les progrès de la minéralogie ouvrent aux réalisations artistiques.

La minéralogie n'est cependant qu'une des sciences comprises sous le nom de sciences géologiques ; il en est deux autres, la géologie proprement dite et la paléontologie, dont l'influence sur les beaux-arts mérite d'être également signalée. Dans la Galerie de géologie, on a voulu donner quelques exemples de cette influence en exposant des toiles marouflées

(1) Voir : Les minéraux luminescents. Conférence donnée par M. ORCEL, sous-directeur du Laboratoire de minéralogie, dans le Grand Amphithéâtre, le 17 novembre 1934. Cette conférence paraîtra dans *Terre et Vie*.

d'un assez bel effet, signées des noms d'A.-F. BIARD, de Ch. RÉMOND et de Sébastien GIRAUD. Elles évoquent quelques-uns de ces spectacles si propres à frapper les imaginations, comme celui des volcans en pleine activité, ou encore des volcans éteints avec l'horreur de leur cratère béant, celui des geysers, des glaciers, des cimes rocheuses ou des vallées profondes remplies par les alluvions. Peu de choses frappent autant nos sens et nous font autant comprendre le rôle modeste que nous jouons dans la création que cette évocation des grandes convulsions terrestres.

Quant aux études paléontologiques et aux spécimens de la flore et de la faune des différentes périodes géologiques étalées avec méthode dans nos galeries, on sait le prestige qu'elles ont toujours exercé non seulement sur les artistes, mais sur les poètes et tous les gens de lettres. C'est en s'appuyant sur les recherches patientes de CUVIER et de ses émules que tant d'œuvres ont pu essayer de faire revivre soit l'aspect de la terre aux premières heures de son histoire, soit ces cavernes dans lesquelles nos lointains ancêtres devaient mener une vie assez peu différente, en somme, de celle des animaux de la même époque. Par les fresques de Cormont, par les groupes en bronze, par les bas-reliefs que nous exposons nous-mêmes, nous donnons un exemple suffisant de ce que l'art peut tirer de nos collections paléontologiques (1).

Ce ne sont pas seulement ces œuvres isolées que nous devrions énumérer si nous voulions épuiser la question et montrer la place que tient le culte de la beauté dans les préoccupations des savants du Muséum, mais toutes celles qui sont dispersées dans les différentes parties de l'établissement. Outre que cette énumération pourrait dépasser les limites du cadre qui nous est assigné, elle ferait en partie double emploi avec celle qu'ont donnée les auteurs de la grande collection consacrée aux *Richesses d'art de la France*, à laquelle nous nous contenterons de renvoyer le lecteur (2).

Il ne faudrait pas, d'ailleurs, en parcourant l'établissement, négliger de s'arrêter à la bibliothèque, dont on a pu dire avec raison qu'elle était, autant qu'une bibliothèque scientifique, une véritable bibliothèque d'art, tant est grand le nombre des trésors qu'elle conserve. On n'a pas, en effet, épuisé le sujet quand on a parlé de ses milliers de vélins originaux. Il faut y ajouter toutes les aquarelles, tous les dessins, tous les croquis, œuvres d'innombrables artistes, exécutées dans toutes les parties du monde. Nous avons eu l'occasion de montrer, dans des expositions temporaires, quelques-unes de ces aquarelles originales d'après lesquelles on a établi les gravures d'ouvrages de voyage réputés, comme l'expédition scientifique d'Égypte, les voyages de l'*Astrolabe*, de la *Bonite*, de la *Coquille*, de la *Vénus* et de tant d'autres. Les illustrateurs du livre n'ont pas manqué, de leur côté, de s'attacher à une matière aussi suggestive que l'étude des sciences de la nature et d'offrir leur collaboration aux travaux des savants. Il suffira de citer dans ce domaine les *Oiseaux*, d'AUDUBON ; les *Roses*, de REDOUTÉ, et les *Jades* de la collection BISHOP.

Nous en avons dit assez pour montrer, en même temps que la place tenue par l'art au

(1) C'est intentionnellement que nous laissons de côté ici le Musée du Trocadéro et ses collections ethnographiques, où la part de l'art est si importante qu'elle ne peut être traitée que dans une étude spéciale.

(2) Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Inventaire général des richesses d'art de la France (*Paris, monuments civils*, t. II, Paris, Plon, 1889).

Muséum, le lien étroit qui l'unit à toutes les sciences de la nature et le lustre qu'il jette sur les études des naturalistes. Fidèle à sa mission, qui est de faire connaître au public la nature sous tous ses aspects, le Muséum continuera à ne pas négliger de lui en faire apprécier l'aspect esthétique. Plus que jamais, en effet, il lui appartient de veiller à ce qu'une certaine barbarie scientifique de l'esprit n'étouffe pas la culture vraiment humaine.
