# SALON

DE

# 1897

PARIS
GOUPIL & Cie
ÉDITEURS-IMPRIMEURS
JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie
ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

ÉDITION SUR HOLLANDE

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, SUCCESSEURS

PARIS, 24, BOULEVARD DES CAPUCINES

# SALON DE 1897

# TIRAGES DE LUXE

De cette édition

IL A ÉTÉ TIRÉ 462 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

12 exemplaires, nos I à XII, texte et gravures sur Japon, avec suite supplémentaire de 24 épreuves sur Japon, avant lettre.

450 exemplaires, nos 1 à 450, texte et gravures sur Hollande.

EXEMPLAIRE N° 434

BRASSÉE DE FLEURS

GASTON SCHEFER

# LE SALON DE 1897

Cent Planches en Photogravure et à l'Eau-Forte

ET UN FAC-SIMILE EN COULEURS

PAR

GOUPIL & Cie

PARIS

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

1897

# LE SALON

## LA PEINTURE

Nous entrons, pour la dernière fois, dans ce Palais de l'Industrie qui est déjà presque une ruine et sous lequel on creuse, dès aujourd'hui, les fondations du monument qui doit le remplacer. C'est là que, depuis quarante-deux ans, se sont tenues les assises de l'art contemporain et qu'ont paru, dans leur fraîcheur première, les œuvres des artistes actuels dont l'avenir réservera les noms, s'il en réserve. Aussi devons-nous un salut d'adieu à ce Palais, d'aspect lourd et honnête, mais où se sont donné rendez-vous tant de belles œuvres ; nous lui devons même beaucoup de reconnaissance et de regrets pour les heures raffinées qu'il nous a été permis d'y vivre, dans de longues promenades à

travers les Expositions d'art moderne ou rétrospectif qui s'y sont établies tour à tour.

On sourit encore de la phrase romantique que « les murs ont des yeux et des oreilles ». Le mot, dans un autre sens, n'est peut-être pas aussi ridicule qu'il en a l'air. Imagination ou réalité, il reste toujours quelque chose aux murs de tous les spectacles qu'ils ont vus. En traversant, pour la dernière fois, les galeries diminuées du Salon de cette année, on ne peut se défendre de penser à tous ceux qui l'ont précédé. Nous ne les rappellerons pas, même d'un mot : ce serait refaire l'histoire de la peinture moderne. Il n'est pas sans intérêt, cependant, de feuilleter le catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts de 1855, date de naissance du Palais qui va disparaître.

Une comparaison entre 1855 et 1897 ne serait pas équitable ; il serait trop aisé d'écraser le présent en s'armant du passé, par la raison péremptoire que, des œuvres du passé, les meilleures seules ont subsisté et que les médiocres se sont anéanties d'elles-mêmes, tandis que le présent nous offre toute sa production, pêle-mêle, avec ses champs d'ivraie où germent de loin en loin quelques épis de bon blé. Et puis, ce serait un triomphe vraiment trop facile que de mettre en regard du livret de 1855, qui représentait le choix de trente années d'art, le livret de 1897, qui n'est le résumé que d'une année de labeur.

Cependant la lecture du catalogue de 1855, qui par instants semble être celui du Louvre, suggère à l'esprit quelques remarques assez inattendues. Il s'en dégage, entre autres enseignements, une leçon dont bien des artistes contemporains pourraient faire un utile profit : nous voulons parler de l'éducation artistique de ces grands peintres de l'École romantique, de ces admirables paysagistes qui, dans leur temps, furent des novateurs et nous dirent sur la nature des choses que nous n'avions pas encore entendues.

On sait bien d'où vient l'art de Ingres et celui de Delacroix. Les portraits de Ingres, dignes parfois d'être égalés aux plus belles œuvres de la Renaissance, ont des ancêtres qui nous sont connus. Quelle

Copyright by Braun Clement &

COMPASSION

qu'en soit la perfection, le point de vue du peintre n'est pas absolument nouveau. Mais où sont les aïeux directs de Corot, Rousseau, Millet, pour ne citer que les plus fameux? Où les rencontrer, parmi les vingt-cinq mille tableaux qui remplissent les musées de l'Europe et qui représentent quatre cents ans de peinture? Cependant, qu'on le veuille ou non, on est toujours le fils de quelqu'un. Eux aussi, ils ont eu des maîtres, ils ont fréquenté des ateliers, ils y ont écouté un enseignement, ils y ont accompli leurs humanités artistiques.

Le livret de 1855 nous fournit à cette question une réponse catégorique, la même qu'a sans cesse donnée une expérience séculaire, mais qui ne laissera peut-être pas que d'étonner beaucoup de peintres contemporains qui ne se croient élèves que d'eux-mêmes.

Théod. Rousseau, qui exposait alors treize tableaux, dont le *Marais dans les Landes* et la *Lisière de Forêt*, ne donne pas le nom de son maître. Néanmoins on le connaît de reste : c'est Lethière, le peintre classique des tragédies romaines, qui n'a pour horizon que le Forum et pour personnages que de farouches Quirites. Corot se dit élève de Victor Bertin, représentant convaincu et professeur de paysage historique. Courbet est élève de Hesse, peintre académique d'histoire ; et le même Courbet, qui passera, dix ans plus tard, comme un méconnu, comme un refusé de tous les jurys, expose, en 1855, onze toiles, dont le *Casseur de pierres* et les vues de la *Vallée de la Loue*. Millet, qui trouva le style et la noblesse du paysan, sort de l'atelier de Paul Delaroche, ainsi que Daubigny, et Paul Huet est élève de Guérin et Gros. Decamps indique comme son maître, Abel de Pujol. Rosa Bonheur reçoit les leçons de Léon Cogniet et Théodore Chassériau, qui peignait comme Delacroix, est élève de Ingres.

Quelle conclusion tirer de cette courte statistique ? Aucune autre, sinon que ces véritables créateurs, ces trouveurs de sources nouvelles de beauté et d'émotion, ont tous reçu l'éducation classique, éducation qui semble si inutile aux élèves qui la subissent et que

regrettent amèrement, aux heures de la maturité, les artistes auxquels elle a été refusée. Leur génie n'en fut pas entravé, ni leur originalité amoindrie ; ils y ont gagné, au contraire, cette dignité et cette force qui soutiennent leurs œuvres malgré les dégradations du temps. En quoi consiste-t-elle donc, après tout, sinon à nous faire profiter de l'expérience des maîtres qui nous ont précédés et à nous apprendre, en un instant, des vérités qu'ils ont conquises par les longs efforts de leur génie ? Pour que la démonstration fût complète, il nous faudrait en apporter ici la contre-partie et citer les noms des maîtres arrivés au même sommet et s'étant affranchis des études classiques. Nous n'en trouvons aucun qui puisse être nommé après ceux que nous venons de dire. Au surplus, il suffit de jeter un coup d'œil sur les écoles contemporaines qui ont voulu se libérer de ces prétendues chaînes. Elles n'ont voulu relever que d'elles-mêmes, n'écouter que leur propre voix. Aussi l'Art offensé les a-t-il condamnées à la pire des peines dont il dispose : à la médiocrité.

---

Dès notre entrée au Salon, nous rencontrons un grand et noble paysage signé d'un nom que nous n'avions encore lu qu'au bas de tableaux d'histoire : *Le Lauraguais*, par Jean-Paul Laurens. L'effet général est puissant et doux. On dirait d'une gigantesque aquarelle. Et, de fait, c'en est une, sorte de fresque sur toile, destinée à décorer un pan de mur dans l'immense Salle des Illustres, au Capitole de Toulouse. Le paysage de J.-P. Laurens est une vue des collines du Lauraguais. Dans le fond d'une vallée dont les pentes jaunâtres sont encore couvertes du chaume de la dernière moisson, des laboureurs conduisent leurs charrues attelées de bœufs gris aux cornes basses. Le terrain s'étage en vastes ondulations, en croupes aux lignes austères, à peine mouchetées, çà et là, de buissons et de bouquets d'arbres. Ces vagues de terre s'élèvent insensiblement jusqu'au sommet du tableau et se perdent, là, dans un horizon bleuâtre. Jusqu'ici, il n'y a, dans ce vaste panneau, qu'un paysage décoratif. Un détail de costume va en faire une composition historique. Ces paysans qui, chacun dans son

Copyright 1897 by Jean Brun et Manzi Joyant & Cie

ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM

champ, presque côte à côte, labourent en hâte, comme s'ils avaient à réparer le temps perdu, ces laboureurs sont en costume moyen âge. Voilà qui fixe la date et, en même temps, le sens de l'œuvre. En réalité, c'est un tableau d'histoire, avec cette originalité en plus qu'un tableau rustique n'est pas chose commune dans l'histoire des guerres civiles et surtout des guerres du temps passé. *Le Lauraguais* est le

MATIGNON — *Fin de Manor. Lescaut*

lendemain de cet épisode du siège de Toulouse par Simon de Montfort, que J.-P. Laurens avait exposé, l'an dernier, sous le titre de *La Muraille*. Le siège levé, les paysans des environs, réfugiés dans la ville, reprennent le chemin des champs. Les campagnes désertes se peuplent de nouveau, les bœufs cachés dans les forêts, reviennent aux étables, les travaux de la terre recommencent, la vie suspendue reprend sa marche et, dit la légende patoise, « Si l'ombre de Montfort « passait dans les airs, celui qui a tout fauché, qui a tout défriché, qui « a semé la mort, ne verrait que laboureurs. »

Une majestueuse sérénité emplit l'atmosphère de ce tableau. Il n'y faut pas chercher la poésie de la nature surprise dans son intimité, le charme d'un spectacle qui se suffit à lui-même. L'artiste n'a pas visé à ce but ; il a voulu exprimer la joie du travail champêtre, de la

paix réconfortante après l'horreur de la guerre, de ce soulagement profond qu'ont éprouvé tous ceux qui ont subi le siège de l'Année Terrible, en retrouvant, au printemps, la douceur éternelle de la campagne. A proprement parler, ce paysage relève de l'impressionisme au sens vrai du mot, au sens de l'impression que l'artiste a ressentie et qu'il nous communique, et non de celle qu'il ressent sans arriver à la faire partager, comme c'est le cas ordinaire. *Le Lauraguais* est une nouveauté dans l'œuvre de J.-P. Laurens, nouveauté aussi brillante qu'inattendue. Il est à souhaiter qu'il ne s'arrête pas dans la voie où son grand talent vient d'entrer.

Tout autre est le sentiment qui anime les deux beaux paysages de M. Harpignies : *Solitude* et les *Bords du Rhône*. Dans l'œuvre de J.-P. Laurens, le paysage est le moyen d'expression d'un sentiment humain; dans l'œuvre d'Harpignies, le paysage est aimé et décrit pour lui-même. M. Harpignies, héritier de la grande tradition des paysagistes de 1830, exprime sa vision de la nature avec une fermeté qui parfois confine à la dureté, mais dont on ne peut méconnaître la grandeur et la poésie. Presque tous ses paysages pourraient s'appeler *Solitude*, comme celui d'aujourd'hui, car l'être vivant en est absent. L'homme ou l'animal ne traversent presque jamais ses plaines ou ses halliers ; ils sont habités pourtant, mais habités par les arbres qui s'y trouvent. M. Harpignies est le peintre des arbres, qu'il pose et qu'il dessine comme des personnages ; il leur donne un caractère ; il en fait des individus qui se rapprochent ou s'éloignent en groupes significatifs ; ils ont une expression. C'est par là que les paysages déserts de M. Harpignies possèdent la vie intime et la beauté.

Le port de mer, de M. A. Vollon, est l'œuvre d'un maître peintre, qui n'est que peintre, sans l'ombre d'une arrière-pensée, mais qui l'est supérieurement. C'est une joie pour les yeux que ce tableau fait d'une matière si grasse et si transparente ; on éprouve devant cette marine la plénitude de satisfaction que donne seule une exécution puissante pour laquelle la difficulté semble ne pas exister.

ROCROY

On pourrait en conseiller l'étude à M. Matignon, qui a traité avec une pâleur distinguée un des sujets les plus émouvants qui soient : la *Fin de Manon Lescaut*. Depuis l'apparition du chef-d'œuvre de l'abbé Prévost, cette scène a tenté les peintres et les illustrateurs. Il en est peu d'aussi touchantes que la disparition de la petite courtisane dans le désert, alors inconnu, du Nouveau Monde. « C'était une campagne couverte de sable. Je rompis mon épée pour m'en servir à creuser ; mais j'en tirai moins de secours que de mes mains. J'ouvris une large fosse. J'y plaçai l'Idole de mon cœur, après avoir pris soin de l'envelopper de tous mes habits, pour empêcher le sable de la toucher. Je ne la mis dans cet état qu'après l'avoir embrassée mille fois, avec toute l'ardeur du plus parfait amour. » M. Matignon a trouvé l'émotion et la délicatesse ; il lui reste à atteindre à la vigueur du pinceau.

Après avoir salué au passage le portrait du *Cardinal Vaughan*, par Madame de Wentworth, revenons aux grandes compositions décoratives.

M. Henri Martin possède de rares qualités d'artiste. *Vers l'Abîme* est encore la Poursuite d'une Chimère. Au coucher du soleil, parmi les dunes de sable d'un désert sans bornes, la Chimère, jeune femme aux ailes de chauve-souris, marche d'un pas rapide. Couverte d'un crêpe noir, ceinturée de pavots, elle agite derrière elle, comme un appât, une touffe de chardon desséché, et regarde, d'un œil railleur, si la foule immense dont elle est suivie ne se décourage pas dans sa course inepte. Inutile défiance. L'Humanité est « de feu pour le mensonge » ; elle ne tient qu'à ses illusions et elle a raison de les poursuivre avec une âpreté terrible, parce qu'elles sont la seule forme de son bonheur. Cette Humanité folle, M. H. Martin l'a symbolisée dans une troupe de vieillards, de femmes, de jeunes gens, d'enfants même, tous couronnés de roses, comme au sortir d'un festin, et se précipitant avec une hâte fébrile vers celle qui les conduit à la mort ; mort prochaine si l'on en croit les corbeaux qui tournoient déjà au-dessus d'eux.

Telle est, ou pourrait être, la signification de ce tableau ; car l'indéterminé est le point faible et en même temps charmant des compositions philosophiques. Elles peuvent également bien exprimer des idées toutes contraires. Mais ce qui importe, avant tout, dans un tableau, c'est la peinture : la pensée vient par surcroît ; d'aucuns disent qu'elle nuit.

Mme C. DE WENTWORTH. Pt de M. F. le cardinal Vaughan.

Malgré qu'on en ait, les défauts s'imposent à l'œil avant les qualités. Disons tout de suite celui de l'œuvre de M. H. Martin : la composition n'est point à la hauteur de la conception ; on n'y retrouve pas cet équilibre des masses, cette harmonie des mouvements qui, même et surtout dans les œuvres les plus exubérantes, donne à l'intelligence comme à l'œil un complet plaisir. Défaut commun à notre époque. A de rares exceptions près, nos artistes semblent avoir oublié l'art de composer, qui est la condition nécessaire à la durée de toute œuvre peinte. Le temps efface ou noircit les colorations, le charme de jeunesse qui se dégage de tout tableau frais éclos, s'évapore inévitablement. Reste le fond même, c'est-à-dire la composition et le dessin ; c'est par là qu'il dure ou qu'il meure. Ceux de nos contemporains qui auront tout sacrifié aux subtilités de la couleur, ne lègueront à l'avenir que la nomenclature de leurs noms.

SOLDATS FRANÇAIS A KARNAK (ÉGYPTE)

Copyright 1897 by Jean Dupuis & Marcel Joyant &c.

MARCEAU

Cette réserve faite, le tableau de M. H. Martin apparaît lumineux, d'atmosphère attiédie et transparente, œuvre de coloriste, égale à *Hercule entre le Vice et la Vertu* et à *La Chimère*, un peu au-dessous de sa décoration de l'Hôtel de Ville, qui reste, jusqu'à ce jour, la plus séduisante de ses œuvres.

Le *Saint Georges* de M. Georges Bergès est un tableau original. Voilà un Saint Georges que nous n'avons pas encore rencontré partout ; ce n'est pas l'éternel cavalier, fonçant au galop de son cheval, la lance baissée, sur un gros serpent qui se tortille devant lui. M. Georges Bergès a négligé le combat et peint la victoire. Son Saint Georges, vainqueur, traîne, attaché à l'arçon de sa selle, le monstre moitié oiseau, moitié reptile, gardant encore dans le ventre le tronçon de lance brisée. Mais le destrier du bon chevalier, le brave compagnon de la bataille, altéré de soif, harassé de fatigue, s'est arrêté devant une fontaine. Il plonge sa bouche saignante dans la vasque d'eau glacée et boit d'une longue aspiration, pendant que le Saint, immobile sur sa selle, attend avec une patience grave que la bête courageuse se soit largement rafraîchie. Derrière, un groupe de femmes regardent le héros, les unes avec un geste d'admiration pieuse devant la merveille de cette victoire, l'autre, une femme du peuple qui porte son nourrisson sur son dos, ayant à peine un coup d'œil pour le monstre et pressée seulement de rentrer au logis, sa cruche pleine.

Tous les personnages de cette scène, sans omettre le cheval, ont le geste exact. La figure du Saint Georges est intelligente et énergique, où nous est épargné, dans ce profil d'aigle, le regard extatique que l'on se croit toujours obligé de donner aux élus de Dieu. Le dragon, oiseau à tête d'alligator, est suffisamment curieux ; les femmes à la fontaine sont exécutées avec le soin réservé d'ordinaire aux personnages de premier plan. Bref, tout concourt à faire du *Saint Georges* de M. Bergès un tableau des plus intéressants.

La *Naissance de Pégase*, de M. Etcheverry, est l'œuvre d'un coloriste qui aime le chatoiement des belles étoffes, l'éclair des

pierres précieuses, le reflet irisé des écailles. L'artiste a fait ainsi sortir son sujet de cette langueur fade où la tradition académique semblait avoir confiné à jamais la Mythologie.

Les mythes antiques forment une source inépuisable d'idées, toutes artistiques. Il n'en est pas un qui n'offre au peintre un cadre admirable pour tout ce que son âme peut contenir de poésie et son intelligence de pensées. La mythologie grecque est toujours nouvelle parce qu'elle est toujours inconnue, étant la plus impénétrable des énigmes. Quatre cents ans de peinture n'ont pas épuisé le sujet, puisqu'il est sans cesse à refaire avec ce que chaque génération y ajoute d'idées et de sentiments. Il suffit à un artiste d'avoir plongé une fois dans cet océan, pour en rapporter les échantillons de la faune la plus magnifique et en garder, dans l'esprit, le souvenir des plus merveilleuses visions.

Persée, pour obéir aux ordres du roi Polydectes, entreprend de détruire les Gorgones. Protégé par l'Égide, que lui prête Minerve, coiffé d'un casque donné par Pluton et qui le rend invisible, armé d'une harpé d'airain, il pénètre dans la caverne où dorment les sœurs terribles. Il décapite, d'un seul coup, la plus redoutable, Méduse, jadis la plus belle des femmes, maintenant la plus hideuse, et du lac de sang épanché du tronc décapité naît, en un instant, Pégase, le cheval-oiseau, qui s'élance d'un bond vers l'Olympe pour y être dompté par Minerve.

L'*Orphée*, de M. Foreau, promène au contraire sa mélancolie dans une forêt fantastique, où dorment des étangs noirs peuplés d'oiseaux aquatiques aux formes étranges. M. Gustave Moreau nous a déjà appris le chemin de ces contrées inconnues ; l'extrême virtuosité du pinceau est une des conditions nécessaires pour en goûter le charme. Cependant, à défaut de cette éclatante exécution, il reste toujours de cette façon de comprendre la mythologie, une impression meilleure que celle qu'on éprouve devant *Les Noces de Flore* de M. Lavalley.

Nous avions déjà vu ce tableau au Palais des Beaux-Arts, parmi les

LA DEPECHE

SALON DE 1897

[illegible] ARMEE [illegible]

envois de Rome, où il avait semblé constituer un argument sérieux contre l'organisation actuelle de l'École de Rome.

On n'a jamais de pire ennemi que soi-même. La Villa Médicis ne cesse de produire des œuvres qui réjouissent ses détracteurs. Et, de

fait, est-ce pour produire de pareilles compositions que l'État maintient avec persévérance quelques jeunes gens au milieu des merveilles de l'art? Il est d'observation courante que les élèves de Rome, devant les chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci ou de Paul Véronèse, élaborent des tableaux à la dernière mode parisienne, dans la préoccupation naïve d'être modernes, d'être de leur temps, comme si un artiste pouvait jamais être d'un autre temps que du sien.

La remarque n'est pas neuve. Au dix-huitième siècle, les directeurs de l'École de Rome se plaignaient déjà de cette tendance d'esprit. Le mal serait médiocre si les élèves, revenus à Paris, subissaient l'influence des maîtres qu'ils viennent de quitter. Mais il n'en va pas

ainsi : une expérience journalière le démontre. Il n'y a donc aucune espérance de voir changer de si vieilles habitudes, à moins que l'équitable et rationnelle institution des bourses de voyage accordées aux jeunes artistes qui se manifestent au Salon ne remplace les Prix de Rome accordés à des devoirs d'élèves par des jugements parfois sans impartialité.

La féerie shakespearienne a trouvé dans M. Gervais un interprète tout imprégné des idées classiques. Les fées qui peuplent son tableau de *La folie de Titania* ont la beauté marmoréenne des nymphes antiques ; elles se dressent ou s'étendent sur l'herbe en des attitudes de déesses de l'Olympe. On ne saurait trop louer la préoccupation des belles formes que témoigne cette composition. Cependant l'œuvre eût été meilleure si l'artiste s'était souvenu que le premier principe de l'art classique est l'exacte appropriation de la forme au fond. Les fées qu'il évoque ne sont pas nées de l'œuvre de Shakespeare ; elles ont vécu en Italie ou en Grèce.

Le plus remarquable des sujets mythologiques qui se rencontrent au Salon est certainement *Glauké et Thaléia*, de M. P.-Albert Laurens. Glauké et Thaléia furent deux des cinquante Néréides ou Océanides, filles de Nérée, le vieillard vénérable dont la barbe et les cheveux sont faits de l'écume des flots. Dans l'imagination des anciens Grecs, les Néréides avaient le corps blanc, mais les cheveux et les sourcils bleus ou verdâtres, selon l'état de la mer qu'elles symbolisaient. Lorsque la brise ridait la surface des eaux, elles aimaient à sortir des abîmes de l'Océan et à se reposer parmi les rochers déserts ou dans les grottes creusées sous les falaises. C'est à ce moment que M. P.-Albert Laurens les a surprises. Les deux déesses, effrayées sans doute par la présence de quelque pêcheur, se sont abritées dans une grotte dont la mer baigne l'entrée, et elles attendent là que l'importun se soit éloigné. Une fraîcheur pénétrante emplit cette composition si simple : l'humidité saline s'échappe de cette grotte ombreuse, de ces rochers verdâtres que des mousses marines, par un travail séculaire, sont parvenues à couvrir

Copyright 1897 by François Schommer

CHARGE DES GRENADIERS DE LA GARDE A EYLAU

de leurs broderies. Rien n'est plus curieux que la vue de cet antre solitaire, inconnu de tous les mortels, où viennent se retirer les plus craintives des divinités. L'observation de la nature s'y mêle à la rêverie et révèle chez le jeune artiste qui fit ce tableau un esprit distingué en même temps qu'un tempérament de peintre.

M. Fantin-Latour est un artiste d'essence rare. L'époque présente ne le met pas à sa vraie place, à la place éminente qui lui revient. Mais il peut attendre avec confiance la revanche de l'avenir, qui ne lui manquera pas. Comme portraitiste, nous lui connaissons peu de rivaux. Les groupes de portraits qu'il a signés sont des œuvres d'élite ; il est regrettable que la plupart aient passé le Détroit pour demeurer là d'où elles ne reviendront plus. Depuis longtemps, malheureusement, le Salon annuel n'a pas revu les pages importantes d'autrefois. M. Fantin-Latour paraissait s'être absorbé désormais dans des compositions allégoriques d'inspiration wagnérienne. Tous ceux qui ont approché les mythes grecs, de signification si profonde et d'harmonie si parfaite, ne pouvaient que regretter la prédilection d'un pareil artiste pour les mythes germains, si pauvres de sens et de beauté. Cette année, du moins, il y a renoncé, et on ne peut que s'en réjouir. *La Tentation de saint Antoine* et *La Nuit* sont des œuvres charmantes. M. Fantin-Latour a mis dans *La Tentation* toute la délicatesse de son esprit. Il a dédaigné les nudités lascives qui tourbillonnent, selon l'usage, autour du Saint en prière : cette forme brutale du plaisir lui a semblé, avec raison, indigne du sujet et de lui-même. Il a entouré, au contraire, le pieux moine de belles et nobles femmes, vêtues de mousselines légères telles que les aimaient les antiques Hellènes et telles que Léonard de Vinci les avait retrouvées. Des tons délicats, comme entrevus dans un rêve, varient dans le rose et le bleu ces étoffes impalpables comme des vapeurs. Mais là s'arrête le caprice de l'imagination. Sous ces gazes ténues, palpitent de beaux corps, fermes et souples, aux formes pleines et abondantes, de perfection toute aristocratique. La tentation qui s'offre ainsi n'est pas de celles qui répondent à un appétit bas,

mais aux désirs les plus légitimes de l'homme, à ses chimères les plus nobles et les plus immatérielles.

C'est aussi une charmeuse cette magicienne qui, dans le tableau de Madame Consuelo Fould, prépare un *Philtre ;* breuvage d'amour, sans doute, puisqu'une femme n'en saurait composer d'autre.

Mme Fould [illegible]

Tentatrices également, les jeunes filles des « *Fleurs de Printemps* » de M. Artigue, qui se jouent avec des fleurs dans un verger poudré à blanc ; et les nymphes aussi que M. Boyé évoque dans les prairies, sous l'ombre noire des arbres, *A l'air tiède du Soir*.

La fantaisie décorative de M. Franck Lamy est claire et joyeuse. M. Sinibaldi a tiré un assez bon parti du plus ingrat des programmes. *Le Commerce français reçoit les échantillons des matières premières qui lui sont présentés par la Paix et l'Abondance*. Ce panneau doit figurer au Ministère du Commerce. L'artiste a mis tout ce qu'il a pu d'élégance dans ce beau sujet.

La peinture biblique est assez peu nombreuse cette année ; la ferveur néo-chrétienne paraît se calmer, et les peintres cherchent moins à nous convaincre qu'ils sont naïfs comme aux premiers âges

M. FRANCE

LE GÉNÉRAL CHANZY A LA BATAILLE DU MANS

11 JANVIER 1871

SALON DE 18

LE TUEUR BEN-KADDOUR

COMBAT DE LOREY (1870)

de la foi. Mais si l'élan religieux manque, la pensée philosophique se révèle parfois remarquablement ingénieuse.

La *Fuite en Egypte*, de M. Gérôme, est un poétique paysage de nuit ; les fugitifs passent dans la brume bleuâtre des soirs d'Egypte. Le charme est tendre de ce tableau qui évoque le souvenir de ces premiers tableaux d'Orient qui valurent à cet artiste un succès si universel. Les qualités du peintre sont plus visibles dans cette toile que dans celle de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem*, où la restitution historique de la scène paraît avoir préoccupé avant tout l'esprit de l'artiste. De ce côté, son ambition a été remplie ; mais nous préférons à toute la science du monde un grain de poésie, de cette poésie banale si l'on veut, mais irrésistible, qui émane, la nuit, de la terre vénérable d'où sont sorties toutes les religions.

M. Destrem a de grandes conceptions littéraires. *Le Sinaï* serait un sujet de poème, une sorte de Légende des Siècles. Le peuple d'Israël, assemblé au pied du Sinaï, est sorti de ses tentes pour suivre du regard Moïse gravissant les flancs de la montagne, et il attend là, que Dieu se manifeste à lui. Alors, à mi-côte du mont Horeb apparaît le buisson ardent, comme un globe flamboyant d'où s'élancent jusqu'au ciel deux immenses cornes de feu. Ce n'est plus Moïse qui porte sur le front l'emblème de la foudre divine, c'est le mont tout entier, devenu ainsi le porte-parole de l'Éternel. L'idée est belle ; elle eut mérité, pour s'y développer à l'aise, une grande toile. Au rebours de tant de vastes compositions, plus petites que leur cadre, celle-ci est trop à l'étroit dans les dimensions où l'artiste l'a renfermée. Ce tableau intéressera peu les peintres, qui protesteront doucement devant la lumière incertaine, décolorée, où s'estompe toute l'œuvre; mais les littérateurs la regarderont avec plaisir, en reconnaissant M. Destrem comme un des leurs.

La *Judith* de M. Eug. Thirion rentre paisible et fière à Béthulie, la tête d'Holopherne dans un pan de sa robe. Les figures de M. Thirion ont toujours la distinction du dessin et de la couleur. Un soupçon d'étrangeté dans une forme simple leur donne un intérêt de nouveauté.

Ainsi se rajeunissent sans cesse de vieux thèmes, qui dureront probablement autant que la peinture elle-même.

M. Tanner expose une *Résurrection de Lazare*, de tonalité un peu lourde, mais puissante d'exécution et de composition. L'œuvre est valable non seulement par ce qu'elle réalise, mais par ce qu'elle donne d'espérances.

*L'Enfant prodigue*, de M. Vayson, est un paysage nocturne; le *Divin apprenti*, de Madame Demont-Breton, une jolie scène d'intérieur.

Dans le *Paradis*, M. Lévy-Dhurmer, et dans l'*Annonciation*, M. Desvallières ont fait, pour parler avec précision, de la peinture philosophique. L'exécution en est aussi intellectuelle que la donnée. Ce n'est pas ici le lieu d'en instituer la discussion. Tout au plus pouvons-nous constater une fois de plus le danger de l'intervention littéraire dans la peinture. Rappelons seulement que la représentation pure et simple de l'homme et de la femme est la représentation d'une plus grande chose et d'un plus profond mystère que nos conceptions les plus vastes, car enfin, comme dit Pascal, « l'imagination se lasse plus tôt de concevoir que la nature de fournir ».

La peinture de M. Hébert a toujours de l'intellectuel, ne serait-ce que dans le regard parfois halluciné de ses Vierges et de ses Enfants Jésus. Mais cette faiblesse est rachetée par un profond sentiment de mélancolie, de souffrance nerveuse. Sa *Vierge*, bien qu'inspirée par la contemplation assidue des Primitifs italiens, est néanmoins toute moderne : disons mieux, c'est une femme du monde. C'est là sa séduction. Cette figure a, sur la lèvre, le pli de l'amertume, de la désillusion, de la fatigue de vivre et d'agir. Elle et son Enfant représentent bien la femme et l'enfant de nos époques brûlantes : des êtres aux corps atrophiés par le développement cérébral, à l'esprit plein des regrets du passé et des visions de l'avenir, organismes détruits par l'effort incessant de la pensée. M. Hébert a plongé dans le passé pour y trouver des sentiments qui sont nouveaux parce que oubliés, il en a ramené des types qui pourraient bien être ceux du temps futur.

Copyright [illegible] by [illegible] d Manzi Joyant & Cie

NOS ALPINS

[illegible] N [illegible] 18[illegible]

PRICE

CONVOI DE PRISONNIERS

SOUVENIR DE SIBÉRIE

Le sentiment religieux est toutefois moins pénétrant dans la *Vierge au Chasseur*, que dans le tableau de M. Buland, *Devant les reliques*. Rien n'est plus opposé comme conception que ces deux œuvres, quoique la source d'inspiration y soit commune. Autant l'une respire la distinction mondaine, autant l'autre exhale la vulgarité. Les physionomies manquent foncièrement d'intelligence ou même de cette

noblesse instinctive que donne tout sentiment élevé ; mais la conviction y est si forte qu'elle suffit pour tirer de pair ces portraits de paysans agenouillés devant l'autel. L'exécution est à l'unisson de la pensée, sans poésie et sans grâce, mais vigoureuse et de la plus entière loyauté. Ce sont là des œuvres de conscience et de probité qui méritent une haute estime.

Les *Communiantes*, de M. Royer et celles de M. Trigoulet sont une réplique nouvelle et intéressante de ce thème que les jeunes peintres reproduisent avec une constance inlassable et dont ils tentent toujours de fixer le charme fugitif.

M. Struijs, familier des scènes lugubres qui précèdent ou suivent les funérailles, interprète le désespoir funèbre avec une rare intensité d'expression. *Consoler les Affligés* est une scène à deux personnages : un prêtre, assis près d'une femme du peuple qui fond en larmes, lui donne ces consolations pieuses qui ne consolent jamais mais qui sont un dérivatif momentané à la douleur. Le sentiment, le geste, l'exécution, tout y est juste, puissant, triste d'aspect, sorte d'écho lointain des grandes œuvres d'autrefois.

L'art flamand ne se plaît que dans le spectacle des intimités, dans l'histoire des humbles. Là, elle manifeste une ampleur qui n'a pas son équivalent dans les autres écoles. Les deux tableaux de M. Dierckx sont des scènes de l'asile des enfants abandonnés. Dans *Les Abandonnés* et *Le Diner à l'asile des enfants*, s'entasse un même peuple de bambins aux joues rebondies. L'écueil d'un pareil sujet était la fadeur. Tout est rond, tout est mou chez le petit enfant ; les caractères de la physionomie n'y sont encore qu'esquissés. M. Dierckx a vaincu la difficulté par une exécution à la fois forte et gaie. Ce nid d'oiseaux est plein de santé et de vie. Aucune mélancolie dans ces visages qui n'ont pas conscience de leur misère ; ce petit monde est plein d'espérance et l'artiste en a autant que ces marmots serrés les uns contre les autres comme des oiseaux en brochette. L'impression est pleine de charme.

Celle que l'on éprouve devant *L'Enfant malade*, de M. Wilhelmson est plus mélancolique. Les intérieurs suédois n'ont pas cette joie confortable qui semble être le privilège des intérieurs flamands et hollandais. Le sujet n'y est pour rien, malgré l'apparence. *Chez la Marchande du village*, scène où ne se voient que des commères, comporte également un fonds de tristesse incurable, que ne parvient pas à atténuer la sincériré de la peinture. Comme on respire mieux dans cet *Intérieur hollandais*, de M. Pieters, où tout est frais, coloré, de bonne et robuste sérénité ! Un rayon de soleil filtre à travers les arbres du jardin et les rideaux des fenêtres, dans cette grande salle à la fois cuisine et salle à manger. On se croirait presque, tant la clarté est

répandue dans ce tableau, en quelque maison du midi. Cet *Intérieur* est l'un des meilleurs du Salon. Il serait à souhaiter que nos peintres d'intimité, comme M. Paul Thomas, prissent goût à cette manière large qui donne tant de prix aux plus petites choses.

*Le Thé,* de M. P. Thomas, est un gracieux épisode de la vie parisienne : une jeune femme prend une tasse de thé. On sait, depuis Chardin, que l'on peut faire des chefs-d'œuvre sans chercher de plus vastes sujets. Tout est affaire d'exécution : c'est par elle seule que valent ces tableaux bourgeois. La beauté de la matière et la fermeté de la touche sont des conditions absolues de succès. On comprend que l'étude des maîtres hollandais soit désespérante par sa perfection ; mais faut-il aller si loin et si haut pour trouver des modèles ? Dans la même salle que *Le Thé*, se trouve la *Vue de Dieppe,* de M. Antoine Vollon ; c'est là une œuvre de peinture, rien que de peinture et qui est bien près d'être un chef-d'œuvre. Nous ne saurions trop recommander à ce jeune artiste, l'étude de ce maître-peintre. Il apprendra de lui le secret de cette transparence, de cette richesse somptueuse de la pâte qui est, à elle seule, une profonde satisfaction pour le regard. Les pastels vigoureux que M. P. Thomas avait exposés l'an dernier nous permettent d'espérer qu'il abandonnera l'emploi de la manière mince, qui est fatalement inexpressive, pour en rester à un faire plus solide qui est seul l'art vrai, celui de tous les maîtres sans acception de temps ou de pays.

L'*Intimité*, de M. M. Rieder, se compose d'une jeune fille qui joue du piano pendant que deux jeunes gens l'écoutent. Rien de plus, mais le tableau est intéressant parce qu'il est franc. L'*Intérieur parisien*, de M. Chayllery est également œuvre de mérite, non pas tant pour la recherche des reflets à laquelle l'artiste s'est attaché que par la vigueur de son faire. Cette force même n'est pas incompatible avec la plus fine délicatesse. L'*Intérieur*, de M. Bréauté où se jouent des étoffes bleue, rose tendre, des satins et des soies, a toute la grâce d'un pastel.

M. Raphaël Collin, au contraire, pour se complaire aux carnations

presque diaphanes, aux indications de couleur les plus ténues, laisse évaporer le meilleur de ses qualités de distinction. Son *Intimité*, si charmante comme style, laisse le regret d'une œuvre qui eût été exquise si elle ne se fût pas diminuée à force d'être subtilisée. Le *Souvenir*, de M. d'Estienne, est joli d'inspiration et de mouvement. Cette frêle jeune femme qui respire en souriant, un bouquet de violette, a bien de la grâce nerveuse dans son sourire et dans son geste. Mais, là encore, les qualités de peinture, ne répondent pas complètement à la vérité de l'observation.

*Autour du Berceau*, par M. de Richemont, se soutient au contraire par sa facture. Cet artiste a déjà fait plus d'une tentative pour introduire le surnaturel dans la vie moderne. Ces tendances mystiques se justifiaient par un certain courant d'idées qui se fit jour, il y a quelques années. Nous ne pensons pas que ce mouvement soit autre chose que purement intellectuel. Le mysticisme contemporain est d'origine archéologique ; il est né de nos promenades à travers le passé à la recherche de thèmes nouveaux. On a rencontré les légendes chrétiennes comme on avait rencontré auparavant les légendes du paganisme. Tout est beau, tout est bon, tout est vivant de ce qu'anime la conviction. Les œuvres des temps passés nous émeuvent encore, malgré leurs défauts, par cette force cachée et irrésistible que donne une foi solide. Mais nous, en sommes-nous encore là ? On ne donne l'illusion de la réalité que quand on croit à la réalité ; nos artistes sont-ils profondément convaincus de la présence, autour d'eux, des anges, des revenants, des apparitions de Jésus ou des saints ? De pareils tableaux ne pourraient être peints que par un de ces bretons, paysan ou marin, chez qui auraient survécu ces naïves croyances. Mais le jour où il serait en état de réaliser son rêve, il n'y croirait plus et le pinceau lui tomberait des mains.

Les *Dernières lueurs* de M. Wery méritent leur succès par le sentiment poétique qui enveloppe ce paysage de soleil couchant. Ce vieux marin assis au sommet de la falaise et qui contemple le port que rougeoie le soleil, est une touchante évocation. L'exécution fait penser

A. Dawant

à un carton préparé pour la tapisserie, mais l'effet général est émouvant parce qu'il est sincère. Nous n'en pouvons pas malheureusement dire autant de la toile qu'expose M. Gabriel Ferrier : *Harmonie*, et qui est peut-être la plus factice de tout le Salon. Peinture ou chromolithographie ? Art ou industrie ? On ne sait. Une pareille erreur de la part d'un artiste tel que M. Gabriel Ferrier, doit avoir ses motifs ; nous ne les apercevons pas. A côté de l'*Harmonie,* le vigneron que M. Chantron assied au pied d'un pressoir dans son tableau de : *Après la Vendange*, prend une valeur réelle. Mais il faut, pour retrouver un peu de soleil et de chaleur aller jusqu'en Espagne avec M. Sorolla.

En *Cousant la Voile*, de M. Sorolla y Bastida est la gaieté même. Rien de moins compliqué, de moins profond que le sujet de ce grand tableau. Mais la joie qui y est répandue tient lieu de tout le reste. Sous une treille, des canotiers, hommes et femmes, cousent une grande voile blanche, voilà tout. Le soleil qui traverse les feuilles et se pose par plaques brillantes sur la toile blanche, sur les visages, sur les mains, inonde cette scène de lumière et de chaleur. C'est du bon impressionisme, c'est la nature même.

M. Bilbao, quoique espagnol, aime au contraire les spectacles lamentables et les colorations mélancoliques. Il expose une vue de Mont-de-piété espagnol. « *Triste Antesala* », dit-il Cela est vrai. Rien n'est plus lamentable que la vue de la pauvreté qui engage ses dernières hardes. La facture en est suffisante. Elle rappelle, par plus d'un point, celle de M. Geoffroy qui peint avec un talent si probe et si solide les épisodes de la vie des pauvres. Cette année, M. Geoffroy nous mène au *Dispensaire*. On ne reçoit pas tout le monde à l'hôpital et les miséreux n'ont pas de quoi déranger le médecin. Les mères conduisent leurs enfants au dispensaire où l'on trouve encore un conseil et des médicaments. Pour beaucoup c'est l'antichambre de l'hospice. M. Geoffroy en se dévouant à la peinture de la misère, ne fait pas seulement œuvre d'artiste, il fait œuvre de généreuse humanité.

En contraste avec ces tristesses, mais partant du même point de vue, M. Henri Cain chante *L'Or triomphant et ses Victimes*. Il personnifie l'or dans un gras financier assis sur un char que traînent ses victimes, hommes, femmes, jeunes filles, tout ce qui vit et qui meurt de la richesse. L'artiste a exprimé cette conception philosophique avec son talent habituel, il l'a mise en scène avec son instinct de peintre et de dramaturge et l'a fixée en une œuvre émouvante dont l'impression ne s'efface pas.

CHANTRON. — *Après la vendange*

Le *Saint Bonaventure et la pourpre cardinalice*, par M. Dawant, est une anecdote tirée de la Vie des Saints. La difficulté est grande de donner quelque majesté aux scènes de bonhomie familière dont sont remplies ces existences primitives. Les peintres de l'École espagnole l'ont tenté parfois et y ont réussi, mais seulement par une exécution triomphante qui, pour de pareils sujets, est tout. Le talent de M. Dawant a trop de délicatesse pour ces scènes qui veulent quelque âpreté dans la composition.

M. Sabatté, dans son *Intérieur de Saint-Germain des Prés*, a donné un pendant aux intérieurs d'église de F. de Witte. Il faut remonter jusqu'au maître hollandais pour rencontrer une pareille expression de

LE COMMERCE FRANÇAIS REÇOIT LES ÉCHANTILLONS DES MATIÈRES PREMIÈRES
QUI LUI SONT PRÉSENTÉS PAR LA PAIX ET L'ABONDANCE

ce qu'on pourrait appeler la poésie des murs. Les murailles peintes de la vieille église, s'enfonçant sous la pénombre, ont trouvé chez M. Sabatté un interprète remarquablement éloquent ; il a vu et rendu sensible le charme de ces pierres qu'ont frôlées tant de vêtements, où tant de mains se sont posées ; il leur a donné cette mélancolie des très vieilles choses que les restaurations les plus habiles n'arrivent pas à rajeunir et dont l'âge vénérable perce à travers tous les badigeons modernes. Une pénombre dévote enveloppe ces colonnes, une odeur de cire et d'encens flotte sous ces voûtes romanes, on y entend passer le chuchottement des mots jetés tout bas ; l'impression est vraie et puissante.

Le *Porte-Étendard* et le portrait du géographe *Philippe Cluvier*, de M. Roybet, sont des airs de bravoure comme cet artiste sait les lancer, d'une voix éclatante, avec abondance et truculence. En d'autres milieux, il y aurait des réserves à faire sur cet art, mais dans l'anémie universelle où la peinture menace de s'éteindre, comment refuser de la sympathie à un artiste dont la qualité fondamentale consiste précisément à être un vrai peintre ? Son envoi de cette année n'atteint pas l'éclat des précédents ; mais personne n'a d'esprit tous les jours.

Les deux tableaux qu'expose M. Joseph Bail nous sont familiers. Nous connaissons de reste *Les Joueurs de cartes*, ces marmitons en rupture d'office, qui froissent leurs cartes graisseuses au lieu de tourner leurs sauces ; nous avons déjà vu cette *Ménagère* — ou ce cuisinier en bonnet, — qui prépare avec tant de soin de si beaux cornichons. Il n'y a rien là de neuf, de transcendant, ni même de piquant, mais quels brillants chaudrons, quelles bouteilles transparentes, quels bocaux merveilleux, quels cuivres, quels légumes, quels tabliers, quelle cuisine ! quel éclat, quelle transparence, quelle solidité ! C'est plaisir de voir tant de natures mortes dans un même cadre. Tout cela est de bon ouvrage.

Les tableaux officiels sont en nombre, cette année. Le cas était prévu. Les fêtes franco-russes, dans leur éclat incomparable, ont fait

éclore une floraison de tableaux commémoratifs. *Les Funérailles de Pasteur* ont été également l'objet d'une composition de M. Ed. Detaille, qui est la meilleure de ces productions sévères. Le défilé des troupes devant le cénotaphe de l'illustre savant, entouré des représentants de tous les grands corps de l'État, a été le prétexte d'une série de portraits des célébrités contemporaines. Quelques-uns, comme ceux de MM. Joseph Bertrand, Gérôme, Gréard, sont pleins de vie et de vérité.

La *Réception de l'Empereur et de l'Impératrice de Russie par l'Académie française, le 7 octobre 1896*, sans prétendre à la même valeur artistique, garde néanmoins l'intérêt très vif d'un souvenir exact. Les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice de Russie et de tous les membres de l'Académie française deviendront, par l'effet naturel du temps, des documents de valeur. Nous serions heureux d'en posséder autant pour bien des cérémonies du passé ; nous conserverions ainsi une iconographie de nos écrivains, et non des moindres, que les peintres, leurs contemporains, ont oubliés ou dédaignés. Ceux de M. Brouillet ne sont pas tous d'égale valeur ; les lois de la perspective sont implacables, et tous les Immortels n'ont pu se trouver au premier plan ; mais telle quelle, cette scène est une représentation intéressante et qui mérite de rester comme souvenir d'un grand événement.

*Nicolas II au tombeau de Napoléon Ier, aux Invalides*, par M. L. Béroud, est un autre épisode de la visite impériale. Cette fois, les Souverains et le Président de la République sont seuls devant le sarcophage où dort le plus grand homme de guerre des temps modernes. La rencontre est tragique entre ce mort prodigieux et ces visiteurs fêtés dont il avait vu l'aïeul, dans la trêve de la plus effroyable des guerres. M. Béroud n'a pas eu à insister sur cette évocation : elle se fait d'elle-même. Il y a des personnages qu'il suffit de dresser pour que l'émotion se révèle. L'effet est plus dramatique dans ce tableau silencieux que dans *La Revue de Châlons*, par M. Georges Scott. Là, malgré l'appareil militaire tout est fête, tout est plaisir

parce que tout est espérance. C'est l'avenir qui se prépare et l'on a toujours le droit de le prévoir heureux.

Les peintres de marine, MM. Émile Maillard, Ravanne et Rudaux ont célébré l'entrée du yacht impérial russe à Cherbourg, escorté par l'escadre du Nord. Ils l'ont fait avec précision, dans le cadre toujours pittoresque que forment les vagues courtes et turbulentes de la Manche. Tous ces tableaux d'actualité seront, dans peu de temps, des pages historiques. Nous vivons à une époque du siècle où il faut se hâter de célébrer les bienfaits de la paix, soit à composer des paysages gracieux, où l'on voit des bœuf paisibles paissant dans de grasses prairies, comme dans *Les bords de la Dordogne, à Siorac*, par M. Watelin, soit à peindre des souvenirs champêtres comme *Les Bleuets*, de Mademoiselle Hart. La paix et les idylles ne sont que des accidents heureux dans la vie des peuples comme dans la vie des hommes. Cette année est d'art tout pacifique et, à l'exception des tableaux militaires obligés, les scènes sanglantes ou terribles sont rares au Salon. Ne nous en plaignons pas.

Le portrait est brillamment représenté par quelques œuvres remarquables et par beaucoup d'autres de moyenne honorable. Cela suffit à la production annuelle pour se maintenir à son niveau régulier.

Le *Portrait de Pierre Laurens*, par Jean-Paul Laurens, est une de ces œuvres enlevées rapidement par une main magistrale pour laquelle il n'y a ni difficulté ni effort. L'exécution en est aussi souple et aussi riche que possible. La familiarité de l'attitude, la juvénile santé du modèle ont rencontré, pour s'exprimer, un talent fait de puissance et d'affection ; et de cette rencontre est né un excellent portrait qui fera suite à tous ceux que nous connaissons de J.-P. Laurens.

M. Bonnat a envoyé au Salon le *Portrait de M. Joseph Bertrand, de l'Académie française*, et celui d'un *Aigle liant un Lièvre*. Ce dernier est une nature morte, vigoureusement peinte par un artiste dont nul ne méconnaît la science des ressemblances. Le portrait de M. Joseph Bertrand participe aux qualités comme aux défauts ordinaires de M. Bonnat. Il possède la précision, la fermeté du

dessin, l'accentuation du caractère, tout ce qui relève d'un œil exercé servi par un pinceau loyal. Mais il y manque cette enveloppe qui fond les traits dans une même expression, la bonté, l'humidité du regard, le je ne sais quoi qui fait l'humanité d'un type. Les portraits de M. Bonnat manquent d'amour.

Les deux portraits qu'expose M. Marcel Baschet sont en complète opposition l'un avec l'autre. Celui de *Madame P...*, a l'aspect clair et frais d'un pastel ; l'autre, celui de *Madame B...*, est non seulement un des meilleurs de l'Exposition, mais un des meilleurs que l'artiste ait signés. Il relève directement de cette École française qui demeure, vérification faite, en possession des plus solides principes d'expression de la figure humaine. Assurément, l'École anglaise moderne peut offrir de séduisantes images féminines, élégantes d'aspect, d'exécution décorative, de charme tout extérieur et de premier regard ; mais à l'user, le superficiel de cet art apparaît vite, et il faut en revenir à l'École française, dont les œuvres authentiques gagnent à la relecture, s'améliorent avec le temps, parce qu'elles possèdent le fonds indestructible d'un dessin probe et savant. Le portrait de *Madame B...* est classique : nous ne pouvons en faire un plus bel éloge. Il n'a pas à craindre les soubresauts de la mode comme ces portraits à peine ébauchés, sans construction et sans modelé, que des artistes bruyants ont réussi à faire accepter du public. Ceux-ci, nés de l'engouement d'un jour, sont morts avec cet engouement même ; ce qui vit de la mode périt par la mode. Celui dont nous parlons peut attendre paisiblement que revienne la faveur du public qui, finalement, se fixe toujours sur les œuvres de valeur authentique.

M. Paul Dubois expose régulièrement au Salon des portraits qui ne nous semblent pas appréciés selon leur vrai mérite. Ce sculpteur devenu peintre, pourrait bien avoir mis le meilleur de lui-même dans sa peinture et, par un changement qui n'est pas sans exemple dans l'histoire de l'art, verra peut-être sa renommée de sculpteur devenir une renommée de portraitiste. Cet artiste possède parfaitement la science des formes intérieures. Le portrait de *Madame*

L^n Bonnat.
1897.

CHASSE RESERVÉE

*R. G...*, modelé dans la lumière, manifeste cette connaissance approfondie des dessous, qui est tout l'art statuaire. L'aspect général de cette peinture est d'une sobriété un peu bourgeoise ; on n'y trouve rien qui éclate aux yeux, qui surprenne le regard, mais quand on entre dans son intimité, on y découvre mille détails savoureux qui vous la font préférer aux œuvres de tapage.

M. Saintpierre est aussi un artiste de distinction. Son *Portrait de*

*M. Alph. Lamotte* est robuste et sain. Il est séduisant par son accent énergique, et il prouve que le peintre, qui évoqua sur la toile de si charmantes apparitions féminines, sait aussi trouver la vigueur quand elle est nécessaire.

Mais voici le foyer de la Comédie-Française, voici la statue blanche de Voltaire dans les entrecolonnements rehaussés d'or, voici le péristyle du Temple de l'Art. Au milieu, une figure intelligente et sympathique, celle de *Truffier,* le comédien-poète, portraicturé par M. L. Béroud. L'artiste, à la fois mélancolique et rieur, tient à la

main un manuscrit ; est-ce pour dire un rôle ou pour réciter quelqu'une de ses poésies ? Tous les deux peut-être, tant l'un et l'autre talent peuvent s'identifier en une seule personne.

Sous le titre de : *La Lecture*, nous reconnaissons le portrait de M. Aug. Marguillier, le sympathique et érudit critique d'art. M. Vigoureux en a dessiné les traits avec fermeté, mais la coloration, un peu pâlie, estompe les contours d'un visage très caractérisé. Quoi qu'il en soit, l'artiste mérite les encouragements qu'il a dû recevoir et que justifient déjà les promesses de son talent.

Nous voudrions bien ne pas avoir à parler du portrait du duc d'Aumale par M. Benjamin-Constant. Il est fâcheux qu'il ait été fait : il est encore plus fâcheux qu'il ait été exposé. Tous ceux qui ont connu le duc d'Aumale auront peine à reconnaître sa mâle et intelligente physionomie dans le personnage que M. Benjamin-Constant nous montre. Sans doute, le peintre ne doit pas dissimuler les imperfections physiques de son modèle, mais il doit encore moins les mettre en lumière. C'est affaire de tact. Mais, tout au moins, son premier devoir est-il de rendre visible l'âme de son modèle ; c'est par là seulement que le portrait est supérieur à la photographie. Il y avait autre chose dans la physionomie du duc d'Aumale que cette attitude défaillante et ce regard sans virilité. Nous comprenons d'autant moins une pareille erreur que l'artiste expose, en même temps, un portrait de M. Chauchard où se trouvent précisément les qualités artistiques qui manquent si totalement au portrait du duc d'Aumale.

Trois bourgeois, après un déjeuner sous la tonnelle, demandent des cartes ; l'on joue au piquet. Cela s'appelle *Quinte et Quatorze*, puisqu'il faut bien donner un titre à son tableau. En réalité, nous avons sous les yeux trois bons portraits de plein air par Madame Delacroix-Garnier. L'accent de la vérité est dans l'atmosphère, dans l'attitude, le geste ; les physionomies sont exactes dans leur dessin et leur couleur. L'école plein air ne nous a pas habitués à des œuvres de cette valeur.

M. Guirand de Scevola expose un curieux petit portrait, *Mademoiselle Lejeune*, debout en costume de ville, la voilette sur le visage,

[illegible] A L'OMBRE

tout entière dans la pénombre, avec la tache dorée d'un rayon de soleil sur la joue.

Dans le portrait qu'il a fait de M. Saint-Saëns, M. Glaize a donné au glorieux musicien des airs d'apparition spirite. Il n'y a pas à en contester la ressemblance matérielle. Mais on se fait invinciblement une idée préconçue de la personne des artistes, d'après leur talent; idée fausse presque toujours, puisque l'un et l'autre sont, généralement, en contraste. Aussi avons-nous peine, malgré l'évidence, à nous figurer l'illustre représentant de la musique française et rien que française, dans ce fantôme d'académicien qui, comme Orphée revenant des Enfers, semble sortir de l'éternelle nuit.

M. Jules Lefebvre nous met dans un certain embarras. Il faut se souvenir des portraits remarquables qui forment une partie, la meilleure, de son œuvre passée, pour ne pas juger plus sévèrement qu'il ne convient le portrait du *Comte B. de C...* et celui de *Mademoiselle B...* Par quelle pente insensible un artiste peut-il en arriver à subtiliser sa couleur jusqu'à l'anéantissement? Dans quelle catégorie ranger les personnages diaphanes que M. J. Lefebvre nous présente? Assurément, un examen attentif permet d'y retrouver les traces de sa distinction coutumière et de sa science de dessin. Mais, où est la chaleur? où est l'énergie dans ces portraits d'êtres jeunes, où est même la vie? Les idées picturales à la mode il y a quelques années, et auxquelles renoncent aujourd'hui ceux qui les avaient prônées, entameraient-elles, sur le tard, les plus fervents soutiens de l'art classique? Il faut espérer que non. A l'heure où se dessine précisément un mouvement de réaction contre l'art anémique du blanc, il serait piquant de remarquer l'influence chez les membres de l'Institut, des théories artistiques qu'ils ont sans cesse combattues et qui ne seraient plus en honneur que chez eux.

Est-ce un portrait ou une Étude que cette *Jeune femme* brune, en robe lilas, qu'expose M. Nicolas Martin? Peu importe. Ce petit tableau est plein de sérieuses qualités d'exécution. Le portrait de *Mademoiselle J. J...,* par M. Boudier, est peint dans le style de Fantin-Latour; heureux contraste avec un *Jules Verne*, mince et rose, de M. Dubois-

Menant. Les deux envois de M. Humbert, *M. André H...*, en costume de salle d'armes, et *Madame la Comtesse de B...*, ont de l'élégance ; l'exécution en est, ou plutôt, en paraît hâtive.

L'École anglaise est représentée par un bon portrait d'*Albert Bruce-Joy*, par M. Joy, son frère. Le tableau est maintenu dans cette tonalité jaune dont l'école anglaise nous a montré déjà de très intéressants spécimens. Mais, en dehors de ce parti-pris, qui déroute nos regards français, on ne saurait refuser à ce portrait le bénéfice d'une grande justesse d'observation.

Citons encore le portrait de *M. L...*, par M. Franzini d'Issoncourt; de *M. J.-M. B...*, par M. Frick; de *Madame P... et sa fille*, par M. Berne-Bellecour, et deux enfants, *Kingdon et Jay Gould*, par M. A. Lynch.

Les anecdotes historiques ont fourni un contingent d'œuvres, moins considérable que d'ordinaire. Les tableaux militaires sont en abondance, mais ils s'en tiennent à l'époque impériale. La Révolution semble à peu près épuisée comme sujet de composition. Est-ce un signe que les âmes deviennent moins héroïques et que le public aime mieux regarder une petite femme qui se pare comme celle de M. Dupain dans son tableau *Pour le Bal* ? Peut-être. La peinture semble avoir dit tout ce qu'elle avait à dire sur la Révolution. Depuis vingt ans, elle s'est exercée sur ce thème et, il faut bien l'avouer, sans avoir produit beaucoup de définitif. Tout est à recommencer, ou à peu près, sur cette grande époque. Bien qu'un siècle entier nous en sépare, le recul du temps n'est pas encore suffisant pour que nous en puissions parler avec le sang-froid si nécessaire à l'œuvre artistique. Nous n'avons pas encore pris, les uns ni les autres, notre parti de ce bouleversement total et du sang qu'il a coûté ; nous le discutons encore et il suffit d'en évoquer l'histoire pour soulever immédiatement les discussions les plus passionnées. La sérénité indispensable à l'éclosion de l'œuvre d'art est donc bien loin de nos esprits, et le moment n'est pas encore venu de tirer de la Révolution tous les drames et tous les tableaux qu'elle comporte.

Albert Lynch

M. Laurent-Desrousseaux, dans *Les Suspects*, a reproduit une scène de la Terreur dans les campagnes. De pauvres religieuses, cachées dans une grange, tombent sous les balles des républicains : M. Georges Cain a choisi, au contraire, l'épisode bien connu de *La Mort des derniers Montagnards* qui se tuèrent pour échapper à la guillotine. Romme accompagné de ses cinq compagnons descendait l'escalier de la Conciergerie. Tout à coup, il tire un couteau qu'il avait gardé, se le plonge dans la poitrine, l'en arrache et le passe à un autre qui se frappe de la même façon et donne l'arme à un suivant. Tous les six tombèrent ainsi l'un à côté de l'autre. M. G. Cain a fait effort pour donner à cette scène la grandeur farouche dont elle était susceptible. Mais il y a des sujets qui écrasent leurs interprètes.

L'Égypte que nous montre M. G. Clairin, dans un épisode de l'expédition du général Belliard, est une Égypte que ne reconnaîtront pas tous ceux qui ont vu Karnak. C'est une révélation dont s'étonneront beaucoup de voyageurs. On n'a pas le droit de chicaner un peintre sur la manière dont il voit les choses, mais ce groupe d'offi-

ciers passant la revue des colosses antiques entremêlés de grenadiers, paraîtra-t-il d'une nouveauté et d'un intérêt suffisants ?

Les *Mémoires du général Marbot* ont fourni à M. André Marchand le motif de quelques costumes militaires. L'épisode que l'artiste a choisi n'est pas le plus significatif de ces souvenirs d'un si rare intérêt. S'il avait poursuivi sa lecture, il aurait rencontré plus loin, presque à chaque page, des récits d'un pittoresque et d'une émotion supérieures ; il y aurait même trouvé des spectacles grandioses, tableaux tout faits par un soldat qui fut témoin et acteur de la grande épopée militaire de la Révolution et de l'Empire.

La mort de *Marceau*, par M. E. Boutigny, a le tort de venir après les Funérailles de Marceau, de M. J.-P. Laurens, non pas que les sujets appartiennent à quelqu'un : ils sont à tout le monde. Mais il est prudent de ne les aborder que si on est certain de faire oublier ou du moins d'égaler les œuvres qui ont précédé. Le *Marceau* de M. Boutigny est un bon tableau de genre, un simple épisode des guerres de la Révolution. La mort du jeune général et ses funérailles eurent quelque chose d'antique par la grandeur poétique qui les entoura ; son histoire est dans le souvenir universel. Nous n'en retrouvons pas ici toute la majesté.

M. H. Tenré nous montre le maréchal *Castellane dans sa famille*. Le grand bonheur de ce général primesautier était, dit-il lui-même dans son *Journal*, de se retrouver dans sa famille. Soit, mais y portait-il toute la raideur militaire que lui attribue M. Tenré ? Rien n'est moins patriarcal que cette scène d'intérieur ; on croirait plutôt assister à la conférence d'un Jomini sur les diverses bases d'opérations militaires.

Le *Wagram*, de M. Chartier, est une furieuse charge de cavalerie où se trouve un élan que l'on ne rencontre pas dans la *Charge des Grenadiers de la Garde à Eylau*, par M. Schommer. *Avant la Charge*, de M. Brisset, représente les grenadiers, en ligne, attendant le signal de la charge. C'est le moment qui précède celui qu'a choisi M. Schommer : c'est une revue dans la neige. *La Dépêche*, de

MUSIQUE

A. B[illegible]

A L'AIR TIÈDE DU SOIR

ALON DE 189[illegible]

M. Chaperon, est un petit fait, déjà trop souvent traité par tous les peintres militaires. *Rocroy*, par M. Lionel Royer, est un feuillet détaché de l'*Histoire des Princes de Condé*, par le duc d'Aumale. A la bataille de Rocroy, le comte de Fuentès, commandant l'infanterie espagnole, vieux et accablé d'infirmités, s'était fait porter sur une chaise pour conduire ses régiments à la bataille. Il fut tué. C'était le cas ou jamais de restituer en quelque grande toile ces batailles de jadis composées de beaucoup de petits combats individuels, d'épisodes héroïques où se déployaient à leur aise les beaux faits d'armes. En cette fin de siècle qui a changé tant de choses qui semblaient immuables comme l'humanité même, nous regardons avec quelque pitié ces tableaux du XVII^e siècle qui reproduisent les victoires du temps. Tout nous y semble factice, préparé pour l'effet. Une étude plus attentive de l'Histoire, d'une histoire autenthique, documentée comme celle des Princes de Condé, nous prouve la naïve véracité de ces tableaux taxés de convention. Pour refaire le passé, le plus sûr est encore de s'en rapporter aux contemporains.

M. Fouqueray, dans son *Trafalgar*, a donné un bon tableau militaire. Bien que la brume et la fumée enveloppent cette composition, on y distingue de remarquables qualités de mouvement dramatique. La défense du vaisseau l'*Achille* qui fut démâté, brûlé et sauta avec tout son équipage sans avoir amené son pavillon, est un spectacle réconfortant qu'il faut féliciter M. Fouqueray de nous avoir montré. Le désespoir, l'héroïsme, le dévouement, la fureur, tous les sentiments de la lutte, portés à leur dernière puissance, trouvent leur expression dans ces soldats blessés à mort qui se battent sur le pont de ce vaisseau fracassé par les boulets.

*Le turco Ben Kaddour au combat de Lorcy (26 décembre 1870)* est un héros qui mérite que sa bravoure ne tombe pas dans l'oubli. M. Orange nous raconte un épisode de la *Bataille du Mans* et une anecdote sur *Napoléon sur le « Bellérophon »*.

L'armée contemporaine a fourni également sa contribution de scènes intéressantes dont les meilleures sont *Nos Alpins*, par

M. Loustaunau, et *Après la Manœuvre*, de M. Petit-Gérard, où les types les plus gaillards de notre jeune armée se montrent dans leur joyeuse familiarité. *Le Matin de la Revue*, de M. Grolleron, est une de ces historiettes destinées à être popularisées par la lithographie.

Comme tout cela est loin des grandes épopées d'autrefois, de ces batailles qui avaient si grande allure décorative! Il est probable que nous ne les reverrons plus dans leur réalité. La bataille moderne, qui s'étale sur des lieues d'étendue et où chacun ne cherche qu'à se rendre invisible, ne fournira plus de thèmes aux mêlées où le courage personnel est tout. Il faut dire adieu aux uniformes éclatants, aux aigrettes étincelantes, aux armes flamboyant sous le soleil, aux chevaux caracolant dans la fumée de la poudre, à tout ce qui séduit l'œil du peintre. La science s'est emparée de la guerre : l'art en est sorti.

Peu de tableaux de chasse; on dirait que le genre s'en va. M. Herrmann-Léon y reste fidèle avec sa *Chasse réservée*, meute de chiens arrêtée par une mince barrière de bois; tableau mouvementé, exact, tel que sait les faire un artiste qui connaît les chiens comme personne. La *Prise d'un blaireau*, par M. Gélibert, est le combat d'une meute contre le craintif et dangereux animal, dont les ripostes sont parfois si redoutables. Le *Bien-aller*, de M. Gaudefroy, pourrait s'appeler un tableau de genre autant qu'un tableau de chasse : l'un plutôt que l'autre. Ce qui a intéressé l'artiste, c'est l'effroi des lavandières occupées à battre leur linge à la rivière en se racontant les petits scandales du village, et qui voient tout à coup les chiens arriver en trombe au milieu des caisses, des battoirs et des tas de linge déjà blanc : scène amusante.

Le paysage, ou plus exactement la représentation des aspects de la nature vue dans sa quiétude ou sa colère, apporte son tribut annuel de nouveautés et de redites. Au premier abord, on ne se sent pris que par quelques tableaux de premier ordre, derrière lesquels figure convenablement une suite d'œuvres honnêtes. Un examen plus attentif permet cependant de découvrir, dans des toiles d'aspect tranquille, des morceaux de grand mérite. Mais chaque Salon

L. PERRAULT

TENDRESSE MATERNELLE

n'est pas tenu de nous révéler un Corot ou un Rousseau. S'en trouverait-il, que nous pourrions fort bien passer à côté d'eux sans qu'ils nous frappent d'une façon puissante. Ces maîtres ont connu le chagrin de ne pas être appréciés, par leurs contemporains immédiats, à leur juste valeur, et nous voulons croire à la plus entière

GAUDERFROY — *Bien-Aller*

bonne foi du public qui défilait devant leurs toiles. Ce malheur ne sera probablement pas épargné à leurs successeurs. Les marines de M. Antoine Vollon, par exemple, n'excitent pas, à leur apparition, une émotion considérable dans la foule. Il en est cependant, — et la *Vue de Dieppe* de cette année est du nombre, — qui sont destinées à entrer directement dans le Louvre futur, qui pourraient même y figurer dès maintenant à côté de n'importe quel paysagiste de l'École hollandaise du XVII^e siècle ou de l'École française de 1830. Quelques

toiles de cette force suffisent à constituer l'honneur d'un Salon.

Nous ne reviendrons pas sur les deux paysages d'Harpignies. Ils forment le couronnement d'une longue carrière, tout entière vouée à l'art le plus probe. Quelque avancée que soit l'époque de la vie où l'artiste a produit ces deux œuvres, on peut l'estimer toujours jeune, car on y sent toujours la même fermeté de l'œil et de la main.

Ici encore nous exprimons le même regret que l'opinion attende si souvent qu'un artiste soit au terme de sa carrière pour lui décerner les honneurs qu'il mérite. Pourquoi faut-il que toute originalité rencontre une opposition aussi obstinée, et que la médiocrité ambiante fasse payer aux vrais artistes la supériorité de leur talent par tous les dénis de justice, souvent même par toutes les humiliations? Faut-il rappeler encore une fois que Théodore Rousseau n'obtint jamais les honneurs prodigués par les peintres aux plus ordinaires de leurs confrères? Faut-il dire que Corot ne gagna cette médaille d'honneur qu'à l'extrême fin de sa vie, alors que cette distinction ne pouvait plus être qu'un honneur dérisoire, sorte d'ironie envers un homme consacré par l'admiration universelle?

La raison de cette résistance est double. Elle provient d'abord, de la supériorité même de ces grands paysagistes, et puis d'un autre préjugé qui a cours encore dans certaines écoles.

En effet, on considère encore, en quelques milieux, le paysage comme un genre inférieur; on croit le paysage un genre facile, celui qu'adoptent les artistes incapables d'interpréter la figure humaine. C'est le contraire qui est le vrai. Sans doute, rien n'est plus aisé que de peindre sur une toile des apparences d'arbres, des fantômes de collines, des simulacres d'étangs, de plaines, etc... Mais l'exécution d'un véritable paysage est l'œuvre rare entre toutes; elle est la réalisation matérielle de l'atmosphère transparente, des contours insaisissables, des nuances infinies en nombre et en couleur, de tout ce qui paraît et fuit comme l'éphémère. L'être humain, devant le peintre, a sa forme écrite, son contour précis et immobile; on connaît son anatomie, ses formes ont leurs proportions définies et cent fois mesurées.

Copyright 1891 by Henry Tenré

ENTRAINÉ PARMI SA FAMILLE

La physionomie du paysage apparaît et change comme l'expression d'un visage et, cette expression, une fois perdue, ne saurait se retrouver. Aussi parmi les peintres du passé, combien sont nombreux les artistes qui ont décrit la beauté humaine. L'homme et la femme ont trouvé dans tous les pays de magnifiques interprètes de leur expression. Mais, en revanche, combien sont rares les vrais peintres de la terre et du ciel ! L'École française a eu le rare bonheur de produire en ce genre des artistes qui n'ont d'égaux que dans l'École hollandaise du XVII^e siècle et parmi les plus grands. Il est triste de penser que ces génies n'auront pas échappé à la loi commune de l'expiation du talent.

Français, le dernier survivant du bataillon sacré de 1830, n'aura pas vu la clôture de ce Salon : la mort l'a pris alors qu'il se rappelait au souvenir de la génération présente par deux tableaux remarquables, la *Vallée de Cernay* et le *Ravin de Géhard*. Un autre paysagiste, mais celui-là jeune encore et plein de brillantes espérances fondées sur des œuvres de grand talent, Maurice Le Liepvre, est mort aussi après avoir envoyé deux panneaux décoratifs, *Dans les Prés* et *Dans les Champs*. Nous nous sommes souvenu, en voyant ces coins de nature, des grands paysages qu'il avait exposés il y a peu d'années et où il avait mis tant de style et de lumière. Maurice Le Liepvre, élève d'Harpignies, avait comme son maître, comme tous les vrais artistes, le culte du dessin dans le paysage. Rien ne lui était plus étranger que ces ébauches hâtives qui prétendent donner, par quelques coups de pinceau, la sensation de la nature profonde. Les arbres, les bois, les prairies, les bords de rivière étaient pour lui autant de compositions belles par l'harmonie des masses et l'inépuisable variété des détails ; leur grand caractère décoratif leur a donné une place distinguée dans l'École du paysage contemporain. La mort ne lui a pas permis de faire produire à son talent toutes les œuvres qui étaient en lui ; elle a fait plus vivement regretter qu'il ait été enlevé sans avoir pu donner sa mesure.

Le *Lever de lune en hiver*, de M. Adrien Demont, est une de ces

vues de grands horizons où se plaît cet artiste. Il déploie à nos pieds une large plaine de neige bossuée de collines basses ; cette immensité blanche est éclairée par les derniers rayons d'un soleil d'hiver, rouge et sans chaleur et, en même temps, par les reflets d'une lune naissante. Une émotion mélancolique se dégage de ce tableau d'aspect saisissant. On se croirait en quelque pays du Nord, dans une contrée où le soleil ne se couche pas et n'a que des lueurs blafardes. Le livret nous indique que nous sommes en France, sur l'emplacement du camp de César à Wissant. Il y a là sujet à une remarque sur les causes de l'uniformité inévitable des paysages d'hiver. On a raison, en parlant de la neige, de l'appeler un linceul. Sous ce suaire, en effet, toutes les formes particulières disparaissent, tous les aspects charmants de la nature vivante sont anéantis, tout ce qui est la forme et la couleur est perdu. Une couverture épaisse cache tout et ne laisse percer que les grands ensembles, et encore dans leurs lignes rudimentaires. Tous les paysages prennent ainsi le même caractère, et les horizons du Nord gardent un air de monotonie plus fort que le talent des peintres.

LUPAIN — *Avant le Bal*

M. Tattegrain, épris des scènes tragiques de la mer, expose un *Sauvetage en pleine mer*. L'impression est très forte, de ces vagues

E. GELHAY

PROJETS D'AVENIR

[illegible] Knight

furieuses au milieu desquelles se débat une épave à laquelle s'accrochent désespérément quelques survivants. Sans parler du drame, qui n'est ici que l'occasion, l'aspect de ces lames grises qui luttent ensemble en soulevant une immense poussière d'écume, forme un effrayant spectacle. L'atmosphère du tableau est tout entière embrumée d'humidité saline; il n'y a rien là de la mer académique avec ses vagues régulières, de couleur plaisante; c'est la mer du Nord, mer trouble, déferlant sous un ciel gris. M. Tattegrain possède, à un degré élevé, le sentiment de cette nature; il la rend avec une belle intensité d'expression.

*Les Goémons*, de Madame Élodie La Villette, appartiennent à la Bretagne, à la côte de Port-Ivy-Quiberon. A marée basse, le flot découvre, sur cette grève sauvage, des rochers couverts de goémons roux; ils s'avancent loin dans la mer et semblent protéger contre les navires étrangers le rivage breton, déjà si austère par lui-même; au loin, un rayon de soleil met une lame d'argent sur le sommet tranquille de l'eau. C'est là un effet de lumière que Madame Élodie La Villette sait traiter avec expérience.

M. Grandsire nous montre des bateaux à l'ancre à Pont-Aven. Ce peintre est encore un de ceux que la génération actuelle oublie trop facilement. Plus d'une de ses marines ou de ses vues de l'Oise ferait brillante figure aujourd'hui parmi la production courante du paysage; il appartient à cette école romantique que l'art contemporain ne suit plus et qu'il est incapable de faire oublier. Le *Gros temps*, de M. Ruellan, est d'un effet sinistre. Les *Transatlantiques en bassins*, de M. Schmitt, témoignent au contraire d'une grande justesse de couleur, ainsi que *En rade de Trouville*, par M. Sauvaige. Il y a une noble mélancolie dans la vue d'*Anvers*, par M. Grimelund, avec son fleuve large comme un bras de mer dominé par le clocher de sa cathédrale qui, dans le lointain, semble un phare. La *Plage de Berck-sur-Mer*, de M. Nozal, exprime bien la morne tristesse des étendues de sable qui semblent infinies. *Le soir à Saint-Georges de Didonne*, près Royan, est l'image fidèle d'un coin de cette jolie côte.

M. Petitjean expose *Le canal du Moulin à Gerbéviller*, œuvre d'impression très personnelle, d'une exécution large et fraîche. De vieilles maisons de bois, sur le bord d'un canal paisible, se mirent dans l'eau et lui donnent tous les miroitements de leurs reflets, qui s'y confondent avec le jour de la lumière du ciel. Le site est heureusement choisi et heureusement rendu.

La *Lande du Parc*, dans le Médoc, par M. Julien Calvé, exprime avec exactitude la désolation des Landes ; les genêts jaunes et les bruyères roses s'y marient en des nuances pâlies. C'est plutôt une étude, la consciencieuse interprétation d'un coin de terre que l'expression d'un état d'âme, mais il s'y trouve beaucoup de vérité, et cela suffit pour établir la valeur de l'ouvrage.

Les paysagistes de l'automne et des crépuscules sont bien représentés par M. Pointelin, qui reste fidèle à ses silhouettes poétiques des grands bois sur lesquels descend la nuit, et d'où l'aube se lève. Ses *Prés moussus* et son *Aube grise* sont de nouveaux témoignages de son persévérant amour pour les sites sauvages du Jura. M. Félix Bouchor a cherché et dégagé cette mélancolie des arbres qui s'effeuillent à l'automne sur le bord des routes. *Les Feuilles tombent* rouillées et couvrent le sol dur des chemins ; elles tracent la voie de l'hiver. Une émotion d'artiste et de poète se dégage de ce tableau si simple, qui n'a pas besoin d'autre sujet que lui-même pour être touchant.

M. Eymieu aime aussi le *Soleil couché* et le lever du crépuscule. M. Quignon, au contraire, préfère l'éclat fulgurant des fleurs sous le soleil du printemps. Ses *Pommiers en fleurs* flamboient avec une intensité rare, ils rivalisent d'éclat avec les *Fleurs d'été* de M. Quost. *La Rue de l'Espérance, à Créteil,* par M. Zamor, est pleine de lumière. *Les Pins sylvestres*, de M. Van Damme-Sylva, ne sont qu'une étude, mais d'une qualité supérieure.

Les orientalistes sont de plus en plus clairsemés. Les fidèles de l'Algérie envoient encore des impressions de couleur, de lumière et de chaleur, mais l'Orient véritable est abandonné ou peu s'en faut. Le

LE MAGASIN DE MODES

grand mouvement qui a entraîné vers lui tous les artistes de la première moitié de ce siècle, s'est arrêté après avoir produit une magnifique floraison d'œuvres. On se tourne maintenant vers les contrées incolores du septentrion ; mais déjà la lassitude de ce nouveau pèlerinage commence à se faire sentir et on se demande, aujourd'hui, de quel

côté il faudra s'orienter pour trouver ce nouveau, qui n'existe pas, mais dont le public a toujours besoin. Il est donc probable que, dans un temps prochain, nos paysagistes reviendront vers les pays du soleil pour redonner un peu de chaleur à leur exécution anémique.

Il paraît étrange que l'Algérie n'ait pas inspiré les peintres avec autant de puissance que l'Orient. Malgré Delacroix, malgré Fromentin, les mœurs et les paysages algériens, si charmante que soit la séduction de leur couleur, n'ont pas pris une place capitale dans l'art. C'est que le pittoresque ne suffit pas toujours. Les images de la

nature, si grandes qu'elles soient par elles-mêmes, sont plus grandes encore quand elles représentent quelque époque de l'histoire des hommes et l'Algérie n'a pas d'histoire. Son ciel, ses horizons, ses montagnes, ses défilés, ses forêts ont autant de splendeur que ceux de l'Égypte, de la Syrie ou de la Grèce, mais ce n'est pas impunément que l'homme a vécu de grandioses événements dans un coin du globe. Il reste toujours quelque chose de lui au sol d'où il est né et où il est enseveli. Et comme nous connaissons, à peu près, la vie de nos semblables ou de nos ancêtres, les lieux que le peintre évoque devant nous, se revêtent à nos yeux de la sublime poésie du passé. Tout est à refaire de ce qu'ont fait les maîtres romantiques ; tous les sites qu'ils ont choisis sont à regarder avec nos yeux qui voient autrement que les leurs. Peu importe que tous les beaux points de vue aient été copiés cent fois et soient déshonorés par la présence des voyageurs d'agences. Toute beauté sort de l'âme de l'artiste et il serait à souhaiter que les peintres revinssent de nouveau vers cet Orient où sont nés tous les arts, pour nous en rapporter des impressions qui répondent à l'admiration profonde qu'il inspire à tous ceux qui sentent et à tous ceux qui savent.

Les tableaux algériens ne sont pas en nombre à ce Salon. Ils ne nous transmettent qu'une sensation très nette : celle d'une scrupuleuse exactitude. Le *Ravin de Bouzareah*, de M. Tanzi, manifeste la parfaite conscience de cet artiste devant la nature ; un peu de laisser-aller y serait peut-être un agrément de plus. *Sidi-l'Hassen, près Tlemcen*, par M. Joubert, est un gracieux paysage, de couleur gaie. A travers les allées d'arbres, sous un soleil tempéré, le village étale ses toits blancs et ses coupoles. On se croirait presque en France, dans une bourgade du Centre, par un beau jour d'été. *Sur la route du Kardada,* par M. Rigolot, s'illumine, au contraire, des couleurs les plus étincelantes ; les tons d'or et de violet s'y heurtent avec véhémence sous un ciel aveuglant. C'est une impression de la véritable Afrique, l'été, en plein midi. On sent quelque joie, après avoir passé devant cette fournaise, à s'arrêter devant *La Neige à Moutbardou,*

B. damien

de M. Prévot-Valéri, et à respirer la fraîcheur de ce joli jardin poudré à frimas où pointe déjà la renaissance du printemps.

Les amis de Paris ne sont pas légion, et nous le regrettons. Jamais on ne fera trop souvent le portrait de la cité prodigieuse où se rencontrent, à chaque détour de rue, les plus merveilleuses échappées ; jamais on ne redira assez souvent les sites aimables ou sombres que renferme son enceinte. Est-il rien de plus pittoresque que les bords de la Seine dans sa traversée de la Ville ? toute une école de paysage y trouverait des thèmes suffisants pour s'exprimer. Quant aux monuments, chacun d'eux représente tant de siècles d'histoire, de si grands événements, qu'ils sont devenus comme des personnages muets d'une incomparable grandeur ; les sujets de genre, de vie populaire ou familiale, y abondent ; ils sont partout. C'est un macrocosme artistique.

Les paysages parisiens n'ont pas seulement une valeur d'art ; ils ont encore un considérable intérêt de document, et l'on ne peut qu'être reconnaissant à des peintres de talent de fixer la physionomie du Paris actuel, qui deviendra si vite le vieux Paris. Si l'on pense à l'extrême importance que les vues d'autrefois ont conservée pour nous, si imparfaites soient-elles, on peut affirmer que nos arrière-neveux mettront un haut prix aux toiles des peintres qui aiment à faire et à refaire le portrait de la grande Ville.

M. Cagniart envoie une vue du *Boulevard Rochechouart* au crépuscule et une vue du *Palais de Justice* qui sont des plus intéressantes. Le *Puits artésien de Grenelle*, de M. Gosselin, pris à la même heure, est également remarquable. *Le Jardin des Tuileries*, de M. Dubuisson, est un tableau plein de qualités solides. M. Wells a également envoyé une vue du *Jardin du Luxembourg* traité avec un style très large.

M. Jules Breton est un campagnard resté toujours fidèle aux plaines de l'Artois, qui lui ont donné le meilleur de leur âme. L'envoi de cette année, *Courrières* et *La Moisson des Œillettes* sont des pages nouvelles ajoutées au livre que ce peintre distingué a écrites sur son pays natal.

Ce ne sont pas les plus importantes et nous ne le jugerons pas là-dessus. Il a derrière lui une œuvre trop considérable, pour que nous ne préférions pas parler d'elle, plutôt que d'insister sur *La Moisson des Œillettes*. Millet avait cherché et trouvé le dessin, le style du paysan. Il n'est pas besoin d'avoir connu son procédé de travail ni d'avoir vu ses nombreux essais, pour deviner que son unique but fut de fixer la grandeur, la beauté même de cet homme, sans nom et sans histoire, qui vit de la terre et près de la terre. M. Jules Breton en a plutôt cherché la poésie littéraire. Non pas qu'il manque de conscience devant ses modèles, mais, entre l'œil de l'artiste et le modèle rural, s'interposent parfois des souvenirs de gestes, d'attitude qui n'appartiennent pas exactement au milieu qu'il décrit. Il y a dans telles de ses paysannes des mouvements de tête ou des inflexions de bras, que nous nous souvenons avoir vus dans d'autres lieux et en d'autres temps. Ce sont là des influences intellectuelles, si redoutables aux arts plastiques. Nous osons à peine dire que M. Jules Breton est trop littérateur ; nous ne le saurions pas par les vers qu'il a publiés et où se rencontrent d'excellents morceaux, que nous l'aurions deviné aisément. Il appartient à la génération de Fromentin, qui écrivit un quasi-chef-d'œuvre, *Dominique*, des souvenirs du Sahel et du Sahara qui sont des modèles de style coloré, et *Les Maîtres d'autrefois*, qui sont, jusqu'à nouvel ordre, le chef-d'œuvre de la critique d'art. Dans ses poèmes, M. J. Breton s'est montré ce qu'il est dans sa peinture ; il y a trop de ressemblance entre l'une et l'autre pour qu'elles ne se soient pas mutuellement imprégnées.

A l'exception de son tableau des *Rogations*, un de ses meilleurs, M. Jules Breton s'est déclaré le peintre résolu des paysages de demi-teinte, des crépuscules où reste encore un peu de jour rouge et où se dessine déjà le croissant de la lune. Il ne place pas ses paysans dans l'éclat d'un jour de midi, mais dans une pénombre qui uniformise tous les détails et ne met en valeur que les silhouettes. On ne peut dénier à tous ses tableaux un grand sentiment poétique, et c'est ce qui les sauve de la monotonie : on pourrait seulement

leur souhaiter un peu plus de lyrisme, ou, si l'on veut, de folie.

La Bretagne séduit toujours autant les peintres de genre par sa couleur locale et les paysagistes par ses horizons gris, par tout l'indéterminé et la mélancolie de sa faune. Bien que d'innombrables tableaux ne nous laissent rien ignorer de son pittoresque, elle semble destinée à être infatigablement reproduite sous toutes ses formes. Au temps du romantisme, cet enthousiasme se comprenait ; la Bretagne était la terre d'élection des romans de chevalerie, des grandes épopées du poignard et de la cotte de maille. Les peintres comme les littérateurs vivaient alors dans le passé, les yeux fixés vers un temps d'autant plus beau qu'il était plus inconnu.

[illegible]

Aujourd'hui, toutes ces effusions se sont arrêtées, mais la Bretagne leur a fourni un nouveau thème. Ses légendes, auxquelles notre scepticisme est totalement indifférent, constitue une source nouvelle d'images possibles. Le mysticisme à la mode s'accommode très bien des évocations de fantômes, des histoires de revenants devenues de moins en moins populaires en Bretagne même, au contact journalier avec les Parisiens en villégiature. La *Légende bretonne*, de M. Bourgain, est sortie de cette inspiration, de même que *L'Intersigne*, de M. Bulfield. A vrai dire, ces revenants nous gâtent la saveur d'un tableau d'in-

térieur breton. Nous leur préférons les simples études de ferme de M. Brodie et de M. Désiré Lucas, qui sont tout bonnement de consciencieux morceaux de peinture.

*Avant d'embarquer,* par M. Eugène Leroux, nous représente une salle de cabaret où de robustes matelots vident pour la dernière fois, à terre, un verre de wisky. Le tableau est sombre, mais vigoureux. En revanche, M. Dennery a maintenu son *Glaneur de grève* dans une tonalité grise, peu agréable à l'œil, mais de véracité complète. Le glaneur de grève est le descendant rangé du pilleur d'épave ; il écume le rivage et attend la bonne aubaine du naufrage qui lui apporte le bois, les tonneaux, les caisses, la ferraille dont il enrichira son pauvre chaume. Le tableau de M. Dennery est expressif : tous ceux qui ont fréquenté les côtes du Finistère reconnaîtront la fidélité de sa composition.

Le *Repos du Soir*, de M. Joseph Artigue, nous transporte loin de là, dans les campagne du midi de la France ; son tableau respire ce calme rude de ces contrées âpres. Nous connaissions déjà de ce jeune artiste de beaux dessins, études de paysans cévenols, de forte expression rustique ; nous avons le droit d'espérer pour lui le succès dû à un talent très personnel.

D'année en année, les impressions d'Italie se font plus rares au Salon. Où est le temps où chaque printemps faisait germer une moisson de Pifferari ou de Napolitains, de paysages de la campagne de Rome ou de vues de Florence ? Chaque génération a ses admirations ; la nôtre s'est détournée de l'Italie, trop connue probablement aux yeux des peintres, comme si la rareté du sujet était pour quelque chose dans sa valeur. En réalité, l'abandon de l'Italie et de la Grèce coïncide avec l'abandon général des études classiques, avec l'envahissement progressif de l'esprit anglo-saxon, si contraire à l'art. Qu'importent les grands horizons à qui n'a d'autre rêve en ce monde que d'arriver à la richesse ? Le Poussin et Claude Lorrain reviendraient parmi nous et exposeraient au Salon leurs majestueux paysages que le public regarderait avec étonnement ces œuvres

R AMI

ON 1891

nées d'une culture d'esprit qu'il ne possède plus. Les artistes d'autrefois, nourris de l'histoire, ne pouvaient regarder sans émotion la terre, les ruines, jusqu'à la moindre pierre qui avaient été témoins des grandes choses qu'on leur avait contées. Pour eux, en dessinant les lignes d'horizon de la campagne romaine ou de collines de l'Attique, ils revoyaient en pensée les événements qui avaient constitué la vie de l'humanité dans ce qu'elle avait des plus grand. Quelque chose de cette émotion passait dans leur tableau, qui devenait ainsi plus fort que leur talent seul n'aurait pu le faire. Tout cela est sans objet aujourd'hui, dans une époque où le sens de l'art véritable disparaît de jour en jour, où l'esprit de commerce a remplacé l'esprit de désintéressement. Il n'y a pas à réagir contre une pareille tendance, il faut seulement plaindre ceux qui, ayant conservé le culte de la Beauté, se trouvent dépaysés dans une société qui ne les comprend pas.

L'Italie n'est plus qu'un prétexte à scènes de mœurs. M. Bompard en expose deux qui sont agréables à regarder. La *Prière à la Madone* se compose d'une jeune femme à genoux et priant au pied d'un de ces autels modernes que l'on rencontre dans quelques églises de Venise et dont l'ornementation criarde s'épanouit au milieu des chapelles et des tombeaux merveilleusement ouvragés de la grande époque. *La Marchande de citrouilles* est un tableau pris sur le vif au marché du Rialto, où tout Venise vient s'approvisionner de fruits, de légumes et d'herbes. Les citrouilles, les melons, les tomates, les pêches, les figues, les oignons, couvrent le sol comme d'un tapis éclatant de couleur ; il en est même qui roulent dans le canal et que les voyageurs en gondole rencontrent flottant paisiblement au fil de l'eau. Les deux toiles de M. Bompard sont un régal pour ceux qui ont vu Venise ; ils y trouvent le fidèle écho de leurs sensations. *La baignade dans un canal, à Venise*, par M. Darasse, est un autre épisode humoristique de la vie populaire. En ce pays béni, le peuple, pour se baigner, n'a qu'à descendre de sa porte et mettre le pied dans la rue, c'est-à-dire dans le canal. Les gamins se

livrent ainsi, sous les regards des gondoliers, à des gambades qui semblent ne pouvoir être exécutées que sur la terre ferme. Et tout cela dans un miroitement d'eau à déconcerter les plus impétueux de nos coloristes modernes.

*Fils de mariniers*, de Mademoiselle Dufau, est la même scène, mais parisienne : c'est une autre baignade de gamins. La composition n'est pas d'une science parfaite; c'est plutôt un coin de nature qu'un morceau bien équilibré, mais la couleur en est juste : c'est de vraie peinture. *La bénédiction du repas,* de M. Vazquez, nous ramène en Espagne. Des paysans, assis à l'ombre d'un arbre, devant leur maison, disent leur *benedicite* avant de commencer leur frugal déjeuner. Comme dans le tableau de M. Sorolla, la lumière y abonde, fluide, éclatante, vraie lumière des étés sans nuage.

*L'Aquafortiste*, de M. Morisset, travaille dans une pénombre mystérieuse, comme un alchimiste dans son laboratoire. Une véridique impression de recueillement se dégage de ce tableau curieux. *L'Antiquaire*, que M. Victor Lecomte nous montre examinant, le soir, ses bibelots à la lueur d'une lampe, jouit également de la tranquillité la plus confortable. M. Grateyrolle, dans *L'Homme malade*, et Madame Cohen, dans *La Garde-malade,* expriment en bon langage la misère et le dévouement chez les petites gens, toujours secourables les uns aux autres.

*Un coin de rue*, de M. Chahin, est une scène du drame quotidien des rues de Paris. Les gens sans feu ni lieu, les gueux qui vivent on ne sait où et on ne sait de quoi, se font un repas de quelques pommes de terre chez la grosse marchande qui surveille sa bassine de friture. Et ce sont encore les riches, ceux-là; il y en a de plus pauvres encore, qui n'ont même pas le sou qu'on leur demande et qui attendent, à la porte des casernes, les restes des soldats. Rien n'est plus vrai que ce spectacle ; mais le premier but de l'Art n'est-il pas d'aider l'homme à oublier les soucis de la vie en le transportant loin de la réalité amère?

La *Psyché*, de M. Guinier, la *Béatrix*, de M. Mondineu, sont

UN MARIAGE DE RAISON

hors de toute réalité si on les compare au *Coin de rue* de M. Chahin. Elles sont exécutées peut-être avec moins de vigueur, mais leur grâce de rêve assure leur supériorité.

M. Checa excelle dans la peinture des chevaux emportés, des courses folles, dans le Cirque ou à travers les plaines. Dans *Le Rapt*, un guerrier barbare enlève dramatiquement une jeune femme et s'enfuit éperdument pour cacher sa proie. Nous lui préférons toutefois le *Convoi de chevaux*, de M. Pâris, où une troupe de chevaux, conduits par des cavaliers arabes, descendent gaiement une route ensoleillée d'Algérie. Nouveau souvenir d'Algérie : *Un retour de fête, à Alger*, par M. Bridgmann. Des femmes, parées de leurs habits de fête, reviennent en barque au logis ; elles laissent tremper dans l'eau le bout de leurs doigts et jettent dans les flots les fleurs qu'elles rapportent ; les unes jouent de la guitare, les autres chantent ou rient, ou s'appellent de la barque voisine. Scène gracieuse, où cependant le le peintre n'a pas su mettre la couleur et le relief que nous en attendions.

Le *Soir d'Été*, de M. Knight, est aussi un nocturne. C'est l'été, la lune éclatante miroite sur la rivière ; deux jeunes villageois, sur une terrasse qui domine la rivière, causent. De quoi? on le devine. Il la regarde et lui parle, elle l'écoute et fixe distraitement l'horizon, baigné de lumière. Le sentiment de cette idylle est délicat. Dans *Une Noce en 1830*, M. Gelhay nous fait relire une page de Paul de Kock, le romancier populaire trop admiré jadis et trop oublié aujourd'hui. La noce festoie en plein air, dans le jardin d'un restaurant de Meudon ou de Romainville, et pendant que les invités trinquent à qui mieux mieux, les mariés du matin, assis à l'écart, devisent tendrement et non sans esprit. M. Outin préfère l'époque de l'Empire ou de la Restauration. Une ondée a surpris les passants ; ils se réfugient sous les arcades de la place Royale, et *Pendant l'averse,* un beau militaire lorgne avec intérêt le pied d'une jolie femme.

Les restitutions du passé ont, sans doute, leur intérêt, mais l'histoire du présent nous touche davantage. Dans *Le Magasin de modes*, de M. Gilbert, on reconnaît avec plaisir un des innombrables

tableaux que fournit la vie du travail parisien. Des modistes, assises autour d'une table, composent, avec le talent et quelquefois avec le génie que l'on sait, cette étonnante féerie qu'on appelle la toilette d'une parisienne. L'intérêt de ces scènes d'atelier est toujours très vif. M. Chocarne-Moreau, lui, cherche la drôlerie du pavé; il aime les marmitons et les polissons qui font des niches aux passants, le gâte-sauce qui lance la fumée de sa cigarette dans le bec d'un perroquet. Cette *Prise de bec* est amusante. M. Beyle est aussi un humoriste

quand il présente au public *Un Mariage de raison*, c'est-à-dire deux toutous en costumes de mariés, se dressant sur les pattes sous l'œil d'un clown au nez enluminé. Après cette présentation, ils vont rentrer au *Foyer des Artistes*, où nous introduit M. Vimar et où nous rencontrons avec satisfaction les danois, lévrier, bouledogues et singes, qui forment l'élite de la troupe.

Autre théâtre ; mais, cette fois, ce sont des humains qui sont en scène, sous la conduite facétieuse de M. Brispot. Nous sommes au Comice de la petite ville de province. Les autorités sont rangées sur une estrade et M. le sous-préfet donne une médaille à la pauvre vieille servante qui est restée cinquante-quatre ans dans la même maison, pour en sauver les maîtres plus d'une fois. *Cinquante-*

H. BRISPOT

CINQUANTE QUATRE ANS DE SERVICE

*quatre ans de service!* tel est le titre plaisant que M. Brispot donne à son tableau; et il a raison de rire, parce que, en réalité, rien n'est plus comique, à notre époque intelligente, que la fidélité et le dévouement. La vraie triomphatrice du siècle est *La Réclame*, telle que nous la montre M. Lequesne, hurlant, gesticulant, éclatant au milieu des instruments de son métier, le journal, la trompette, le tambour et le ballon, ivre de ses propres cris, se croyant le centre de l'univers. Et, pendant ce temps, bien des tristesses silencieuses passent à côté d'elle, comme ce *Convoi de Prisonniers*, que M. J. Price nous montre cheminant en silence dans les plaines de neige infinies qui les conduisent aux mines de Sibérie.

Le *Duel interrompu*, de M. Garnelo-Alda, est une scène de mélodrame. Des femmes en grande toilette, se jetant entre des combattants qui ont déjà l'épée à la main, sont chose qui ne se voit guère qu'à l'Ambigu.

M. Dantan reste toujours fidèle à ses intérieurs d'atelier. L'*Intérieur d'atelier* et le *Portrait du statuaire Paul Aubé*, nous remettent devant les yeux ces jolies scènes de la vie d'un sculpteur. Exprimées par toute la gamme des gris, elles ont toujours une finesse de tons qui en fait un régal parfois exquis. Sans parler du piquant de l'anecdote qui excite la curiosité du passant, toutes ces toiles ont un charme d'exécution qui leur donne une rare valeur.

Que dire de la *Compassion* de M. Bouguereau? Ce tableau nous fait voir quel abîme sépare la peinture académique de la peinture classique. M. Bouguereau est académique. Son Christ en croix n'a même pas la correction de dessin dont on fait toujours, sans examen, honneur à ce peintre. Quant à l'émotion, elle est absente, malgré l'effort visible pour y atteindre. Le sujet, si poignant qu'on le choisisse, ne suffit pas seul à produire l'impression; le plus simple suffit. M. Bouguereau pourrait demander à tel des artistes du même Salon, à M. Paul-Albert Laurens, par exemple, le secret du plaisir que produit toujours la peinture sincère, même lorsqu'elle s'attaque aux scènes les moins tragiques.

Nous terminerons cette revue des principales œuvres du Salon en signalant *Les Sœurs de lait*, de M. Guillou ; la *Brassée de fleurs,* de M. Cavé ; la *Jeune Fille riant,* de M. Piot, et la *Tendresse maternelle*, de M. Perrault, toutes œuvres qui cherchent leur intérêt dans la grâce du sujet.

Nous ne pouvions quitter ce Salon sans dire un mot des Pastels. L'art de notre fin du XIXe siècle ressemblera par bien des côtés à celui du XVIIIe siècle. Ce n'est pas impunément qu'amateurs et littérateurs ont appelé l'attention des peintres sur le charme délicat d'un siècle méconnu depuis la Révolution. Le pastel a bénéficié de ce retour vers la grâce aimable qui est, après tout, ce qu'il y a de meilleur dans l'art national. Depuis quelques années, une renaissance pastelliste s'est faite et a produit des œuvres qui dureront probablement plus que bien des tableaux qui semblent établis pour l'éternité. Il y a abondance de portraits charmants, qui ne sauraient rivaliser il est vrai, avec les La Tour et les Chardin, mais qui sont souvent supérieurs aux maîtres secondaires du dernier siècle. La moyenne de nos pastellistes est très élevée. Ils ont même employé le procédé à des genres pour lequel il ne semblait pas fait, entr'autres le paysage. Et là encore, il a donné des résultats surprenants. Dans maintes Expositions particulières, au Salon même, on a pu rencontrer des œuvres d'une vérité, d'un éclat extraordinaires. C'est à croire que pour bien des effets de transparence, de douceur légère, le pastel est supérieur à l'huile ; il n'y a pas jusqu'à la profondeur noire des rochers, jusqu'aux lignes sombres des horizons nocturnes, il ne révèle une vigueur exceptionnelle. Si quelque inventeur ingénieux trouvait le secret de la conservation de cette poudre colorée, dans sa fraîcheur première, le pastel serait un des plus beaux moyens d'expression de l'art.

Bien que les salles qui lui sont réservées au Salon soient placées au bout des galeries, elles n'en sont pas moins intéressantes. En réalité, les trois quarts des pastels exposés sont supérieurs aux tableaux qui encombrent les salles de peinture. Mais il est convenu dans les jurys,

VINS

que la valeur d'une œuvre est définie par le procédé employé, et que celui-ci est inférieur.

*Villeneuve-l'Étang,* de M. Tanzi, la *Marine*, de M. Frasei, sont des morceaux remarquables comme les paysages de MM. Cagniart et Caron. La *Tête de Femme*, de M. Gensollen, est charmante ; la *Prière*, de Mademoiselle Pastré, est une étude où le talent se double d'une rare sûreté d'exécution.

Le *Déjeuner* de M. Dantan est un vrai tableau au pastel : des petits enfants déjeunant autour d'une table. La couleur est très nette, accentuée, en opposition avec les gris qui forment la note dominante des autres tableaux de cet artiste.

Madame Réal del Sorte a fait également une composition : « Faut pas de modèle » mot consacré du modèle qui vient s'offrir. Celui-ci est une jeune femme gaie, provocante, destinée par son minois à poser les Parisiennes, mais qui, au besoin, fera très convenablement une Suzanne au bain ou une Diane chasseressse.

Exilée plus loin encore que le pastel, la miniature semble en pénitence dans les bas-côtés des galeries. Il est difficile de mieux signifier aux miniaturistes le peu d'intérêt qu'inspire leur art aux grands génies de la peinture dont les chefs-d'œuvres s'entassent dans les salles voisines. Un peu plus de condescendance conviendrait mieux, ne serait-ce que par pure courtoisie, puisque la plupart des exposants de la miniature sont des femmes. Ce travail si délicat était autrefois pratiqué par les hommes, à une époque où le sexe masculin s'occupait aussi de broderie. Aujourd'hui, les femmes l'ont accaparé et, il faut le dire, elles y réussissent par des ouvrages de grand mérite. Les miniatures ou plutôt les portraits de Mesdames Bouchot et Camille Henriot, ceux de Mesdames Bady, Debillemont, Chardon, Gruyer-Brielman, de Mirmont, sans dépasser la maëstria de Madame de Mirbel, font bonne figure à côté d'elle.

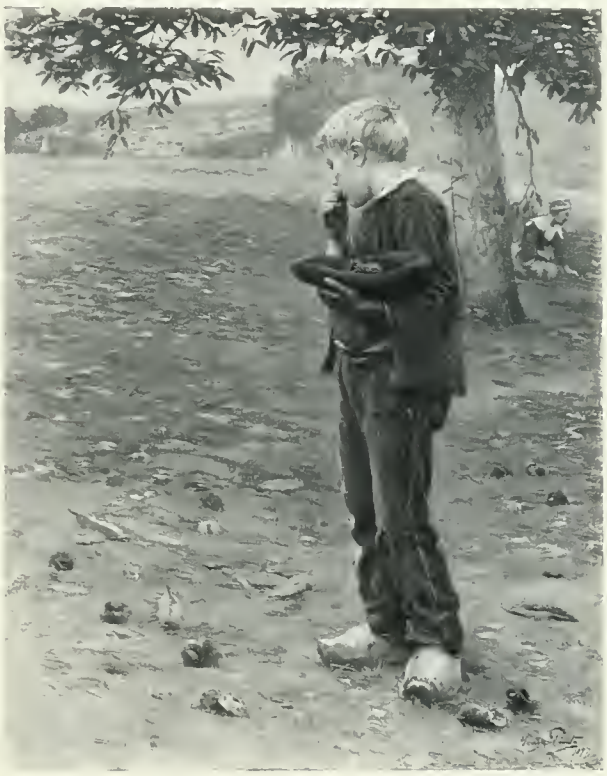
Une observation générale pourrait s'appliquer au genre tel qu'il est pratiqué aujourd'hui : la miniature ne doit pas emprunter leurs moyens à d'autres modes de peinture. Les conditions matérielles de

son exécution lui imposent des procédés très particuliers dont elle ne peut se départir sans dommage. La préoccupation d'une exécution très large, analogue à celle de la peinture à l'huile se manifeste parmi les miniaturistes. Les résultats de cette tendance ne sont pas satisfaisants; ils enlèvent la délicatesse et n'ajoutent pas la force. Il y aurait tout intérêt à revenir à la manière d'Augustin qui est, en somme, celle qui tient compte avant tout, du modèle et des procédés particuliers de l'art.

Pour conclure, le Salon de 1897 représente bien, dans les deux manifestations rivales, l'état présent de l'art français. Plus de tradition, pas d'École, seulement des individualités dont quelques-unes sont très fortes. La théorie de l'individualisme triomphe, là comme partout, c'est-à-dire désorganise les forces qui, mises en faisceau, auraient pu édifier une suite de belles œuvres. L'effort particulier n'est pas suffisant pour surmonter toutes les difficultés d'une création; l'individu réduit à lui-même, n'est pas de taille a refaire l'art tout entier et son dédain de toute tradition, de toute École, n'a d'autre résultat que de diminuer la valeur de ses efforts les plus puissants.

Si au moins, dans cet état anarchique que les artistes ont constitué, on pouvait distinguer un courant principal entraînant les uns et les autres vers le même point de l'horizon, le mal ne serait pas irréparable. Mais les peintres se dirigent isolément vers les quatre points cardinaux, les uns vers le modernisme, les autres vers l'histoire de tous les temps et de tous les pays, les autres vers les contrées du rêve, les autres enfin, vers rien du tout, vers le hasard des rencontres. Ils semblent qu'ils ne savent pas bien ce qu'ils pensent eux-mêmes; car enfin, à part quelques exceptions, bien entendu, ils ne témoignent aucun parti pris dans aucun genre. Peut-être le sens critique est-il trop développé et à force d'aimer les choses les plus disparates, ont-ils perdu la faculté de haïr ou d'adorer, qui est la marque de toutes les convictions; ou peut-être, et c'est ce que prétendent quelques esprits moroses, ont-ils une instruction générale insuffisante et méconnaissent-ils la tradition faute de la connaître.

Quoiqu'il en soit, la confusion est certaine. Le Salon de 1897 est comme ses aînés, en même temps classique, romantique, académique, mystique, légendaire, anglais, suédois et quelquefois français. Il n'est plus une émanation directe de l'esprit national, quelque chose né de notre sol; il représente une exhibition cosmopolite, une sorte de bazar international ou chacun vient apporter les produits de son industrie. Aussi la critique n'a-t-elle qu'à se promener avec patience dans ces longues galeries et faire son choix, en philosophant de son mieux sur la décadence dont elle est témoin.



Cependant, tout le monde ne se résigne pas aussi facilement à l'affaiblissement de l'École française, d'autant que les Écoles étrangères n'ont de valeur que pour lui avoir emprunté des qualités d'autrefois. Si, parfois, nous sommes vaincus sur ce terrain, c'est avec nos propres armes. Beaucoup de bons esprits pensent qu'il nous serait facile de reprendre notre supériorité, et cela, en restant fidèles à nous-mêmes. Ils ont raison, et le moyen est tout trouvé : il ne s'agit que de revenir à la tradition classique qu'il ne faut jamais confondre avec l'enseignement académique.

Il faut reprendre des forces dans un nouveau contact avec l'antiquité. Certains s'imaginent que cela signifie refaire les Grecs et les Romains de la Restauration. La question n'est pas là : ce ne serait

que changer une convention pour une autre et il n'y aurait qu'à perdre au change. Laissons donc en paix les Grecs et les Romains en tant que personnages historiques, ne ressuscitons pas ces guerriers ou ces matrones qui sont parfois ridicules et ennuyeux toujours. Il ne s'agit pas de procéder à la résurrection du casque, il s'agit seulement de s'inspirer des principes de l'art antique. Les Anciens étaient plus près que nous de la Nature; ils n'avaient pas l'esprit obstrué par des idées religieuses qui leur commandaient le mépris de la Forme où de la Beauté; ils les percevaient directement et les exprimaient loyalement. L'immense supériorité de leur art n'est que dans leur sincérité, et ce qui est sincère n'est jamais vulgaire. Tous les artistes modernes qui ont su voir directement la nature et l'exprimer sans parti pris se sont, par là, rapprochés de l'esprit antique et ont produit des œuvres qui sont restées ou qui resteront. Car les théories, les conventions, les systèmes, quels qu'ils soient, ne dépassent pas en durée la génération qui les a mis à la mode; toutes les œuvres qui en sont nées n'auront pas une vie plus longue.

Dans le désarroi complet des tendances artistiques, il faut chercher un point fixe où tout le monde ait les yeux fixés, une étoile qui soit le guide certain de la marche en avant. Ce point fixe ne peut être que l'antiquité, sur laquelle tous les hommes sont d'accord et dont les siècles ont constitué à jamais la valeur authentique. Les vestiges de cet art sont en assez grand nombre pour que nous sachions au juste ce qu'il voulait et ce qu'il a réalisé; il n'y a pas d'hypothèses à établir sur ses tendances; il est debout devant nos yeux. Il suffit de le regarder avec un esprit dégagé des influences locales de la mode et le résultat prévu ne se fera pas attendre. L'expérience l'a déja prouvé maintes fois; toutes les Renaissances artistiques sont nées d'un pèlerinage à Athènes. L'art contemporain a besoin d'une Renaissance : c'est encore l'esprit grec qui la suscitera.

# LA SCULPTURE

La moyenne de la sculpture est la même que celle de la peinture. Aucune œuvre éclatante, mais quelques morceaux remarquables, accompagnés de beaucoup d'autres d'intention et d'exécution consciencieuses. Il semble que nos maîtres se recueillent pour quelque grande conception ou, plus simplement, se reposent.

*Aux Champs*, de M. Boucher, est un morceau charmant. Cette jeune faneuse est la grâce et l'expression même. Assurément, rien n'est plus éloigné que cette paysanne de la plastique académique, mais elle se rapproche de la plastique classique plus que les nudités ordinaires où se confine le statuaire de l'École des Beaux-Arts. Une légende, parfaitement fausse, nous fait toujours croire que, pour les anciens, le nu était la condition même de la sculpture. Cette idée erronée, perpétuée pieusement dans les Académies, engage les artistes dans une voie où ils sont certains d'être écrasés par la comparaison avec l'antique. La vérité est que les Grecs, dans la grande époque, firent peu de figures nues. Toutes les déesses des frontons du Parthénon furent revêtues par Phidias de draperies délicates, et dans l'œuvre des grands sculpteurs ses contemporains, les figures nues sont celles de personnages dont la nudité était pour ainsi dire professionnelle, comme les athlètes, les danseurs, ou, parmi les divinités, celles dont elle fut l'attribut essentiel. La plupart des figures de vases peints et des statuettes de Tanagra sont drapées. Si l'on faisait la statistique du nu dans l'art antique, on verrait avec quelque étonnement qu'il est, dans les belles périodes de l'art, une particularité raisonnée de l'œuvre. Les anciens n'ont jamais fait, comme nous, le nu pour le nu, et beaucoup de nos statues drapées sont plus près de

l'antique, comme esprit, que les femmes déshabillées qui encombrent le jardin du Palais de l'Industrie.

La Faneuse de M. Boucher, en jupon et caraco, chaussée de sabots et appuyée sur une fourche, se trouve donc dans l'esprit classique par la rigoureuse vérité de son costume et par la grâce de son attitude. Nous ne savons si l'artiste l'a voulu ainsi ; il n'en est pas moins vrai qu'il l'a fait.

M. Frémiet expose un bas-relief destiné à décorer le nouveau bâtiment du Muséum : *L'Homme de l'âge de pierre.* L'homme a tué l'ourse d'un coup de son épieu aiguisé au feu et il emporte le petit ourson, qui se débat avec des gestes enfantins. Le groupe a le mouvement ; il a le pittoresque sauvage que le sculpteur sait imprimer à ses personnages, hommes et animaux. Personne n'a su rendre comme lui ces luttes de l'homme primitif et de la bête alors triomphante. Barye a créé la beauté suprême du fauve, sa force, son élégance ; il en a constitué l'individualité, il l'a égalé à la personnalité humaine et l'a placé au sommet de l'art. M. Frémiet s'est plu, au contraire, à mettre l'animal en présence de l'homme, et de cette présence, qui ne peut être qu'une lutte mortelle, il a tiré les effets les plus puissants : le Combat de l'homme et de l'ours, le Gorille qui enlève une femme, sont des œuvres maîtresses. En même temps, par une souplesse de talent bien rare, il érigeait les plus belles statues équestres que l'on rencontre sur les places de Paris. A l'exception du *Centaure*, de Barye, on ne peut rien citer de comparable à la *Jeanne d'Arc* et surtout au *Velasquez*, qui vaut certaines statues italiennes de la Renaissance. En outre, une abondante collection de figurines, toutes intéressantes par une incontestable originalité, montre la variété de ce talent qui n'a jamais rien produit de banal, si divers que soient les sujets qu'il a choisis — ou qu'on lui a imposés.

Le *Bonaparte*, de M. Gérôme, est le meilleur morceau de sculpture que ce peintre ait modelé. Il s'est trouvé là en communion d'idée avec son personnage. Nous ne possédons plus les qualités

AUX CHAMPS

d'esprit nécessaires pour aborder les thèmes purement grecs et entrer ainsi en concurrence avec les artistes athéniens. Ils ont fait ce qu'ils ont vu; ils ont rendu ce qu'ils connaissaient. Ils n'ont jamais tenté de faire de la sculpture chaldéenne ou égyptienne, leur art a été tout local, et c'est là ce qui en a constitué la valeur. Faisons de même et nous nous en trouverons bien, puis que nous sommes, dans les temps modernes et dans les pays d'Occident, les héritiers de la tradition antique. M. Gérôme a donc eu toute raison dans le choix de son personnage qui est nôtre et que nous connaissons aussi bien que possible. Aussi l'œuvre réalisée a-t-elle pris un intérêt très réel. Le conquérant, maigre et jaune, assis sur son cheval arabe somptueusement harnaché, et saluant la foule de son large chapeau, forme une évocation véridique en même temps qu'un groupe de valeur.

GÉRÔME — *Bonaparte [illegible]*

Le bas-relief que M. Mercié a sculpté pour le *Tombeau de Madame Carvalho* tient, au contraire, autant de la peinture que de la sculpture. De la surface verticale du marbre une apparition semble sortir : c'est l'illustre cantatrice. La tête et le haut du corps se détachent seuls de la pierre ; le bas reste encore engagé dans le marbre, emprisonné dans une draperie d'un relief presque insensible. L'idée est jolie; elle est heureusement rendue avec cette élégance facile qui marque le talent de M. Mercié. Nous eussions

souhaité pour lui qu'il n'abandonnât pas si vite la voie artistique où il s'était engagé à ses débuts et dont son *David* fut le chef-d'œuvre.

Les monuments commémoratifs que l'on rencontre cette année ne sont pas d'une originalité exceptionnelle ; presque tous leurs auteurs ont fait mieux que ce qu'ils présentent aujourd'hui. Le *Monument élevé à la mémoire des soldats français à Madagascar*, par M. Barrias, ne comptera pas parmi les meilleurs que ce noble artiste ait signés. Il semble que l'émotion lui ait manqué dans la conception de ce monument, lui qui avait eu de si pures inspirations pour le monument de Saint-Quentin, le tombeau d'Anatole de La Forge et pour celui de Guillaumet. Assurément le talent est grand, dans ce groupe destiné à l'une des places de Tananarive; mais si fièrement que soit posé le soldat colonial qui veille, son fusil à la main, l'ensemble n'a pas le mouvement décoratif qu'on eût souhaité. Peut-être la faute n'en est-elle pas au sculpteur même. La statuaire ne vit que de plastique, mais encore faut-il que derrière les formes plastiques s'agitent des émotions profondes. La campagne de Madagascar, si dangereuse qu'elle ait été, n'a pas donné lieu aux faits d'armes héroïques qui transportent les imaginations. La maladie a été le grand ennemi de nos soldats, et le spectacle de leurs souffrances silencieuses étreint l'âme et ne l'élève pas au-dessus d'elle-même.

Le *Couronnement du Monument élevé à la mémoire de Joigneaux* participe au calme qui régna dans la vie de cet honnête homme. M. Mathurin Moreau a fait acte de conscience. Son œuvre, née d'un talent solide et exécutée avec une grande loyauté, fait honneur à cet artiste et mérite la haute distinction qui lui a été accordée.

M. Verlet, dans le *Monument de Guy de Maupassant*, a cherché du nouveau pour glorifier dignement le conteur exquis. Au pied de la colonne funéraire obligée, il a placé une de ces petites femmes à la fois rieuses et pratiques, sentimentales et cyniques, bonnes et perverses, dont Maupassant avait décrit l'âme avec tant de finesse.

L'idée est heureuse d'avoir mis sur ce monument un être réellement vivant, pris dans la réalité moderne. Guy de Maupassant, si classique par sa forme, fut avant tout un moderne par la pensée. Aucun souvenir du temps passé, aucune réminiscence des anciens

F. F. EMILE [illegible]

littérateurs ne s'interpose dans sa vision toute contemporaine. Il représente, le plus exactement possible, le miroir de son temps. Une figure allégorique, si parfaite qu'on la suppose, eût été un anachronisme dans un monument destiné à le rappeler. M. Verlet a eu raison d'y placer cette jeune femme aux larges jupons, qui fut une de ses héroïnes. Comme effet, il y aurait quelques réserves à formuler, mais elles seraient probablement injustes, puisque l'œuvre n'est pas à sa place et ne se trouve ni à sa hauteur ni dans sa perspective. Le jardin du Luxembourg, jadis parc merveilleux, puis

tronqué aux proportions d'un jardin, enfin réduit, par l'envahissement progressif de la bâtisse, aux dimensions d'un square, le Luxembourg s'enrichira d'un monument élevé par M. Puech à la gloire de Leconte de Lisle. La conception n'en est pas nouvelle. C'est toujours la même Muse apportant au glorifié sa palme et sa couronne. La poésie de Leconte de Lisle, éminemment plastique, est abondante en évocations sculpturales. M. Puech n'aurait-il pas pu trouver dans ce peuple de figures qu'à créées le poète, une figure plus originale et qui le caractérisât avec plus de force?

*La Numismatique* est une statue commandée par l'État au bon sculpteur Just Becquet. Ce robuste artiste, en qui se continue la tradition de Rude, son maître, est l'auteur de bien des œuvres de grand mérite, d'un art tout français. Son *Saint Sébastien*, son *Christ sur la Croix*, continuent dignement l'esprit de notre belle sculpture du XVII^e siècle, de cet art si franc que la mode peut reléguer au second plan pendant quelques années, mais qui revient toujours au premier. La statue qu'il expose cette année est une commande officielle qui n'a pas permis au sculpteur de donner tout ce qui est en lui.

*L'homme aux Loups*, de M. Jacquot, est un groupe décoratif d'un bel effet. *L'Écueil et la Vague,* de M. Jacques Loysel, a beaucoup de charme. L'influence de M. Rodin s'y fait sentir dans l'agencement des lignes, dans l'harmonie des courbes, où ce sculpteur éminent est passé maître. M. Captier montre, dans *La Désespérance*, une science de modelé remarquable; qu'il en reçoive l'éloge. En d'autres temps, cela eût suffi pour le tirer hors de pair, mais aujourd'hui, ce talent est à peine capable d'imposer un artiste à l'attention du public. L'habileté technique est devenue si ordinaire qu'elle est à peine comptée. On ne s'intéresse plus qu'aux attitudes rares, ou mieux, à la mise en marbre de figures qui, autrefois, ne relevaient que de la peinture.

Cette infiltration de l'art du peintre dans celui du sculpteur est devenue universelle aujourd'hui. La tendance de notre époque est

vers la prédominance de la couleur sur le dessin ; la sculpture n'a pas échappé à cette contagion, et l'on peut dire aujourd'hui que l'art statuaire est devenu seulement coloriste. Il est évident que les marbres et les bronzes contemporains ont un épiderme plus sensible, plus vibrant que ceux des siècles passés. Ils ont une vie nerveuse particulière. Mais, en revanche, nos artistes ont perdu le sentiment des ensembles, le goût des lignes. Le sens décoratif fait presque totalement défaut aux créations contemporaines ; notre sculpture est la sculpture du morceau.

Ces réflexions pourraient s'appliquer au groupe très important que M. et Madame Icard, unis dans une touchante collaboration, ont exposé cette année. Ce groupe est celui des *Vierges folles* qui, ayant laissé éteindre leurs lampes, faute d'huile, et voulant rentrer, trouvèrent la porte fermée et ne reçurent d'autre réponse à leurs supplications que les mots : « Trop tard ! » M. et Madame Icard les ont représentées se jetant contre la porte fatale, essayant de la briser de leurs doigts et se tordant les bras dans le désespoir de leur impuissance. L'ensemble est dramatique, un peu trop peut-être, mais les figures, prises séparément, sont d'une belle vérité d'expression. Le réalisme y a sa part dans la mesure nécessaire et donne à cette œuvre un accent plein d'énergie.

*Agar,* le groupe de marbre de M. Sicard, renferme également des parties très intéressantes comme exécution ; il y a là une étude de dos qui dénote une singulière habileté de main et une particulière science du modelé.

En somme, des tendances nouvelles ne se révèlent pas encore. Si on revoit le chemin parcouru depuis le *Chanteur florentin*, de M. Paul Dubois, on s'aperçoit que l'influence italienne que cette œuvre a importée en France n'a pas été profonde. Elle a trouvé un continuateur très puissant dans la personne de M. Rodin, qui est allé jusqu'au bout de cette influence et a fait pénétrer dans l'art français tout ce qu'il comportait d'exotisme. Mais il est impossible d'aller plus loin. La réaction ne tardera pas à se produire. Elle

se manifeste déjà par des œuvres telles que la *Faneuse*, de M. Boucher, ou au Champ de Mars, par les envois de M. Dalou, qui continue, avec le plus brillant succès, la tradition de l'École de Versailles.

Nous estimons que c'est là que reviendra la sculpture de demain, après un long détour où elle aura effleuré toutes les écoles étrangères. L'École française a produit des chefs-d'œuvre nés du sol français et remplis de son inspiration. C'est à ceux-là qu'il faut revenir pour retrouver les forces d'une jeunesse nouvelle.

L. Lhermitte pinx. G. Greux sc.

# SOCIÉTÉ NATIONALE

DES

# BEAUX-ARTS

## LA PEINTURE

La Société nationale — ou plutôt internationale — des Artistes français, continue, au Champ de Mars, son Exposition annuelle. Les amis de la paix, et ils sont nombreux, avaient espéré, jusqu'à présent, que la réconciliation se ferait entre les Salons rivaux et qu'il suffirait de trouver un terrain neutre pour qu'on se tendît la main. Le terrain a été trouvé, mais les mains ne se

sont point serrées. Il n'y a là mauvaise volonté ni d'une part ni de l'autre, ni même incompatibilité d'humeur. Ce schisme artistique correspond à quelque chose de très réel, à un antagonisme primordial qui est né en même temps que la peinture elle-même et qui ne finira qu'avec elle.

Toutes les Écoles se sont toujours divisées en deux clans irréconciliables sur le sujet même qui devrait les réunir, sur la Couleur et le Dessin. Bien que plusieurs artistes figurent au Champ de Mars, qui devraient compter au Palais de l'Industrie et réciproquement, on peut dire, en gros, que le Palais de l'Industrie représente le Dessin et le Champ de Mars, la Couleur. Entendons-nous sur les termes. Il ne s'agit pas de déclarer qu'ici on ne fait que des dessins et là que des morceaux de couleur ; il faut seulement dire que le Champ de Mars est le Salon des coloristes et les Champs-Élysées celui des dessinateurs. Ni Le Poussin, ni David, ni Ingres n'eussent été membres de la Société Nationale, mais, en revanche, Delacroix, Chasseriau, Marilhat et les orientalistes s'y fussent inscrits. C'est toujours la même lutte, celle qui au XVI^e siècle mettait aux prises l'École romaine et l'École vénitienne, et inspirait des mots d'une amertume méprisante aux Michel-Ange et aux Titien, c'est la querelle des romantiques et des classiques, l'éternelle hostilité de ceux qui ne voient que la forme et de ceux qui ne voient que la couleur. La lutte actuelle n'est qu'une nouvelle apparence d'une très ancienne chose. Il n'y a ni à s'en réjouir ni à s'en inquiéter, mais seulement à le constater, voilà tout.

M. Puvis de Chavannes expose le carton d'une vaste décoration destinée au Panthéon : *Sainte Geneviève secourant les Parisiens assiégés*. Il faut l'avouer franchement, cette œuvre n'était pas attendue sans quelque appréhension. Ni l'Apothéose de Victor Hugo, ni les panneaux décoratifs destinés à l'Amérique, n'étaient à la hauteur des précédents ouvrages de cet artiste. La composition en était faible et la couleur indéfinissable ; il semblait que M. Puvis de Chavannes eût dit tout ce qu'il avait à dire. Aussi la surprise a été des plus agréables de découvrir dans le carton de Sainte Geneviève une grande et belle

Copyright 1890 by [illegible]

MARCHANDE DE ROSES

ordonnance, équilibrée avec l'art le plus libre, un paysage plein de majesté, enfin et surtout, d'une poésie très élevée, supérieure même à celle de l'*Enfance de sainte Geneviève*. Telle quelle, cette esquisse peut satisfaire les plus exigeants ; elle fera bonne figure à côté des meilleures œuvres de l'artiste. Quelle place éminente occuperait-elle dans l'art s'il retrouvait pour son achèvement la tonalité de ses panneaux de Marseille, ceux-là même qui, pour l'éclat de la coloration, ont été son chef-d'œuvre, les seuls peut-être qui aient été de la vraie peinture.

Tout se prête, d'ailleurs, dans cette large composition, aux somptuosités de la couleur. La scène se passe aux pieds des murs de la ville, sur les bords de la Seine qui sert de fossé aux fortifications romaines qui entourent encore Lutèce. A la nouvelle de l'arrivée de sainte Geneviève, une grande joie a transporté les assiégés ; ils ouvrent les portes de la ville et vont à la rencontre de la libératrice en une longue procession formée de tout le clergé et de tout le peuple. Pendant ce temps, on débarque en hâte les vivres que Geneviève apporte à la ville affamée. Dans le lointain, les coteaux qui bordent la rivière se profilent sur le ciel, circonscrivant de la façon la plus heureuse le spectacle qui s'offre au premier plan. M. Puvis de Chavannes reviendra-t-il à la couleur d'autrefois ou continuera-t-il le parti pris qu'il avait adopté dans ses dernières œuvres ?

Devant cette composition si bien ordonnée, cette préoccupation s'impose à l'esprit. On a le droit de se demander de quel ordre sera la coloration dont M. Puvis de Chavannes revêtira tous ces personnages groupés dans une forme si pondérée, puisqu'il sait mieux que personne conformer sa couleur à la place, à l'éclairage, en un mot à la destination de son œuvre. Sera-ce un pendant au *Bois sacré* de l'amphithéâtre de la Sorbonne ou se maintiendra-t-il dans la note qu'il avait adoptée pour *l'Enfance de sainte Geneviève* ? N'oublions pas que ce panneau fait face à la *Mort de sainte Geneviève* où Jean-Paul Laurens a concentré toutes les énergies de sa couleur, morceau d'une vigueur telle que tous les autres pâlissent auprès de lui.

Tout d'abord, il faut se dire que M. Puvis de Chavannes n'aura aucun souci de ses voisins au Panthéon. Il ne s'occupera que de lui-même et on ne peut l'en blâmer. Dans cet amalgame inégal qui constitue la décoration de cette église, chaque peintre a fait son tableau sans regarder ses confrères. Un véritable esprit démocratique a présidé à la réalisation de ce grand œuvre, c'est-à-dire que celui-ci ayant été livré à la seule volonté des artistes, chacun a tiré à soi, l'unité d'ornementation a disparu, et l'ensemble, composé de fragments des plus beaux, ne présente pas au regard cet ensemble indispensable à toute entreprise de cette envergure.

M. Puvis de Chavannes fera ce qu'il voudra, mais on peut déjà le deviner. Comme la paroi qu'il doit décorer est celle de l'abside, la plus éloignée de tout éclairage direct, sa peinture sera vraisemblablement d'autant plus claire que la lumière du jour lui fera plus défaut. C'est logique, mais d'une logique un peu primitive. A force d'être poussée au blanc, la couleur s'atténue jusqu'à l'évanouissement. Le charme des colorations fraîches est un charme passager entre tous. Nous n'en voulons pas de meilleur preuve que l'état actuel de l'*Enfance de sainte Geneviève*. Lorsque ce panneau fut dévoilé, il n'y eût dans le public qu'une voix sur sa fraîcheur; on y respirait un air si limpide, un parfum si agreste, qu'on se sentait transporté dans un paradis légendaire, dans l'âge d'or de l'histoire. Aujourd'hui, le temps a passé sur cette fleur et il a fait d'elle ce qu'il fait de toutes; son éclat juvénile s'est terni, une fadeur générale s'est répandue sur toute cette toile et l'on peut se demander ce qu'il en restera dans cinquante ans, puisqu'après quinze ans il en reste si peu.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas se dissimuler que tous les amis de l'art souhaitent et voient déjà avec plaisir poindre une réaction contre la peinture mince et pâle que cet éminent artiste avait introduite dans l'École française. Son grand talent personnel a fait accepter ce qui eût paru inacceptable chez un moindre. Les nombreux élèves ne lui ont pris, comme toujours, que ses défauts et l'on a vu depuis à tous les Salons des suites interminables de tableaux qui n'avaient de M. Puvis

BONJOUR PIERROT

de Chavannes, ni sa science de composition, ni sa poésie, mais sa couleur conventionnelle. Aujourd'hui la réaction se fait. On veut revoir enfin de la vraie peinture et le succès spontané qui est allé aux tableaux authentiquement peints est une preuve du retour à la vérité. Ç'en est fini, nous l'espérons, de la manière blanche, plate et mince; on demande en grâce un peu de chaleur, un peu de vie.

BLANCHE — *Petite fille au manteau*

M. Albert Besnard est un artiste rare. Il unit à ses qualités instinctives de coloriste, une éducation classique, un fonds solide des plus sérieuses études qui donne même à ses fantaisies une force particulière. Doué d'une imagination raffinée, littéraire même, il a rencontré et fixé de délicieuses apparitions. La décoration de la Mairie du Ier arrondissement, de l'École de pharmacie, de l'Hôtel de Ville, etc., ont attesté la variété de son talent. De ses nombreux portraits, tous n'ont pas une égale valeur bien que chacun ait sa part d'originalité; mais il faut compter que le temps fera sa sélection ordinaire dans une œuvre si riche et en gardera assez pour donner une grande place dans l'art contemporain à cet artiste si fécond et si délicat. Il envoie encore des portraits cette année : celui du docteur Calot, de Berck-sur-Mer, dont les récentes méthodes de traitement

ont fait un bienfaiteur, le sauveur même des disgraciés de la nature. Son portrait est classique d'attitude et d'exécution ; aucune recherche de fantaisie et cela est fort bien vu. Les hommes de science que l'on n'appelle que dans la douleur ou l'angoisse, écartent de l'esprit toute idée fantaisiste, si ingénieuse soit-elle. Il leur faut un art austère. L'artiste l'a bien compris lorsqu'il l'a posé, seul, les bras croisés, debout devant un mur nu; il a montré ainsi combien il était facile à qui avait approché les Maîtres, d'atteindre au style sans effort.

Le portrait de *Mesdames L...,* et *D...*, rentre au contraire dans la série si riche des images féminines que M. Albert Besnard expose régulièrement ; mais n'en disons pas autre chose sinon qu'elle marche de pair avec ses aînées les mieux venues. Le portrait de *M. L. D...*, est, au contraire, nouveau dans l'œuvre du peintre. Son tempérament le portait jusqu'à ce jour vers l'éclat de la couleur et voici un tableau tout de nuances atténuées, de transparences insaisables. Cette modulation en gris n'a rien du tour de force où le ton se joue sur lui-même ; elle est vraisemblable, naturelle. On dirait d'une exacte réalité vue à travers un souvenir ou un rêve. L'effet est exquis.

*Les Voix de la mer*, de M. Ary Renan ne sont pas seulement l'œuvre d'un peintre, mais celle d'un poète. Dans les flots vert pâle de la mer de Bretagne, une femme, le buste hors de l'eau s'appuie douloureusement sur le cou d'un goëland qui rase la crête des vagues. Symbole des voix mourantes qui semblent sortir des flots, image de la plainte monotone et jamais lasse de l'Océan. La couleur transparente de l'eau, qui semble être une émeraude pâlie, l'atmosphère orageuse qui plane sur la mer donnent à cette toile un aspect très original. On y sent l'impression d'une pensée poétique qui cherche son expression au delà des formes usuelles et que les moyens ordinaires de la peinture ne satisfont pas. Tout ce qui sort du pinceau de cet artiste si largement compréhensif porte d'ailleurs la marque double d'une somme de pensées considérables et de la recherche subtile des procédés d'expression les plus rares. Nous en voyons ici une manifestation des plus attirantes.

G. RABET

Le tableau de M. Simon : *Portraits*, arrête le regard au milieu des longues galeries blanches du Champ de Mars. Cette famille bourgeoise, réunie dans un salon bourgeois, ne frappe pas par la signification particulière des physionomies ; mais le tableau est de solide peinture et cela suffit pour forcer l'attention. Et encore cette robuste exécution ne brille-t-elle pas par des délicatesses extrêmes ; on y rencontre bien des violences injustifiées et des procédés sommaires. N'importe, il y a là-dedans une qualité supérieure qui fait passer sur tous les défauts. Ce tableau est un tableau de peintre ; nous n'en voulons pas savoir davantage. Dans l'anémie profonde où s'atrophie le talent de la plupart des artistes, une œuvre saine est une joie pour l'œil. Il faut la saluer au passage comme une espérance pour un avenir brillant.

Ce sont précisément ces qualités d'exécution vigoureuse qui étaient jadis le génie même de l'École française, et que les peintres étrangers nous ont prises, on sait avec quel succès. Les artistes du Nord, auxquels nous ne ménageons pas les applaudissements, ne font pas autre chose que de la bonne peinture française, telle qu'elle florissait il y a cinquante ans. Nous en avons perdu la tradition, sinon le souvenir. Ils nous la rapportent et c'est là l'unique profit que nous retirons de l'hospitalité que leur offrent nos Salons. Le remarquable portrait de *Madame B...*, qu'expose M. Zorn n'a rien qui vienne du septentrion. Nous voyons très clairement d'où provient cet art et nous pourrions facilement le réclamer comme nôtre. Quoi qu'il en soit, le portrait est charmant d'exécution claire. M. Zorn n'a pas su s'assimiler le secret des attitudes féminines, comme M. Boldini. Il ignore ce que connaît si bien son confrère italien, le charme des lignes ; il n'a pas l'instinct de la beauté plastique, mais il peint la lumière. Le visage, les bras nus de son modèle sont pétris de clarté ; ce chien même dans la fourrure duquel cette jeune femme laisse tomber sa main, est baigné dans le jour. Tout cela exécuté très sommairement, en une sorte d'ébauche brillante. On peut se demander si ce même portrait, poussé jusqu'à la dernière limite de son exécution, comme ceux des anciens

maîtres, conserverait cette jeunesse éclatante qui fait sa séduction. La question est permise et même le doute. Les artistes du temps présent connaissent bien la magie de l'incomplet, la grâce de l'à peu près qui laisse à l'imagination du spectateur le soin de parfaire ce qui n'est qu'indiqué. Ils le savent et ils en profitent. Mais ceux qui voient plus loin que l'heure présente, ont raison de faire leurs réserves tout en se laissant aller au plaisir du moment. « Le temps n'épargne pas ce que l'on fait sans lui » est un précepte à l'usage de tout le monde. Bien des renommés contemporains en éprouveront la vérité à leurs dépens.

Le portrait de *Madame V. P.*, par M. Boldini continue l'élégante galerie que ce maître italien consacre à la beauté féminime. A dire vrai, ce sont des grisailles; peu ou point de coloris, mais de la lumière. L'artiste ne se plaît qu'au blanc et au noir. De là une certaine uniformité dans le premier aspect de son œuvre. Elle est variée, néanmoins, et de façon originale par l'étonnante fantaisie des attitudes. M. Boldini a le culte de la femme. Il la comprend, il l'aime pour sa souplesse infinie. Il guette avec patience le geste imprévu, la pause primesautière de la jeune femme ou de la fillette; on dirait qu'il les surprend au milieu d'une conversation, dans le mouvement mutin d'une contradiction ou d'une coquetterie. Et ce mouvement est toujours juste. Comme les artistes de la Renaissance venus en France pour travailler à Paris et à Fontainebleau, M. Boldini amplifie ou diminue certaines proportions pour arriver à une plus complète expression de l'élégance. Ainsi il amincit très sensiblement l'épaisseur des extrémités et les allonge comme faisaient le Primatrice et ses élèves. Il donne ainsi une singulière impression de finesse nerveuse à ses portraits; il en fait ainsi des œuvres dont on ne se dit pas qu'on voudrait voir le modèle pour trouver mieux. Au contraire, il semble qu'il leur ait ajouté du sien et que la vraie nature, si elle a plus de santé, a moins d'imprévu.

A l'autre pôle de l'art, M. Leempoels expose deux portraits sur une même toile : *Amitié*. Ce sont deux hommes, deux amis, tous deux de même âge, cinquante ans environ, et se tenant par la main en signe

PRINE

UN ATELIER DE JEUNES FILLES

d'une indissoluble communion de sentiment. L'expression morale de ce sentiment ne brille pas sur ces physionomies de moyenne intelligence; aucune bonté visible n'éclaire leurs yeux fixes, et rien n'imposerait ce tableau à l'attention, s'il ne frappait par une curieuse perfection d'exécution. Nous sommes là en présence d'une œuvre purement locale, sans aucun mélange d'autre influence. M. Leempoels est un primitif flamand égaré dans notre siècle de vapeur. Il peint avec cette patience minutieuse, avec ce souci méticuleux de la vérité qui furent le *credo* artistique du xv^e siècle. Les visages des deux amis ont l'air d'être reproduits par un miroir, tant l'image en est fidèle. Mais cette véracité ne serait rien si l'ensemble des lignes s'anéantissait dans le détail. Heureusement le peintre est trop délié pour avoir fait une photographie; il a su garder les formes générales et donner une valeur d'art à son œuvre. Cette façon d'interpréter la nature n'est point conforme au génie français qui veut plus de largeur et de générosité; elle n'en est pas moins très intéressante comme essai de restauration d'un procédé qui ne vit plus que dans nos musées.

Tout a servi M. Dagnan-Bouveret sans qu'il compte dans son œuvre des tableaux d'un accent très personnel. C'est un artiste qu'un bonheur continu protège contre ses propres audaces et en même temps contre l'aigreur des critiques. Ni sa peinture religieuse, ni ses scènes bretonnes ne nous ont rien appris sur la religion et la Bretagne, mais la grâce aimable de l'exécution est allée au cœur de la foule et le succès est venu, les mains tendues, à M. Dagnan-Bouveret, tandis qu'il s'éloignait d'autres d'un talent plus individuel et d'un sentiment plus profond. Les portraits qu'il envoie cette année n'ont rien qui les élève au-dessus de la moyenne à laquelle il nous a habitués. Le portrait de *Madame T. R.*, et celui de *Madame la comtesse de B...* ont l'agrément d'une peinture moderne où se marque le souci de ne rien exagérer, de ne manifester aucune exubérance. L'art de M. Dagnan-Bouveret manque de défauts : on en désirerait pour lui.

M. Jacques Blanche progresse d'année en année; non pas que son envoi de cette année soit de beaucoup supérieur à celui de l'an

dernier. Il avait exposé alors le peintre Thaulow au milieu de sa famille, toile qui l'avait mis hors de pair. Mais les qualités qu'il a acquises se sont maintenues et fortifiées et c'est là le véritable progrès, plus que le hasard heureux d'un tableau réussi. Cet artiste est toujours fidèle à l'École anglaise dont l'influence est encore visible dans sa manière. Le succès que la mode fait à cette École ne l'encouragera pas à s'affranchir de cette tutelle; nous espérons pourtant qu'il saura s'en dégager et se rendre lui-même à ses véritables destinées. Les *Portraits dans un intérieur* attirent moins le regard que la *Petite fille au chapeau;* ils sont pourtant traités avec une personnalité plus grande. Les portraits d'intimité bourgeoise ont presque toujours inspiré aux peintres français des œuvres remarquables. Tout le monde a présentes à la mémoire les admirables séries de David et de Ingres. Sans doute, on n'y rencontre pas cette élégance, un peu factice, qui fait, au premier coup d'œil, le charme de l'École anglaise,

[illegible] *Portrait de Mme V. P.*

PAYSANS AMOUREUX

MUENIER

CONTE DE GRAND MERE

SALON DE 189.

mais combien nos personnalités nationales gagnent à être connues! Comme elles possèdent cet équilibre, cette loyauté à laquelle on finit toujours par revenir après s'être laissé un instant éblouir par les séductions d'apparat des artistes anglais. On y revient toujours, avec la réflexion, ou avec le temps. L'amour de l'exotisme est signe de jeunesse, sinon d'âge, du moins d'esprit; il montre qu'après avoir couru le monde, on n'est pas encore rentré dans ses foyers. La vérité est que c'est en touchant le sol de la patrie qu'on devient original. Lorsque, dans une œuvre étrangère, nous apercevons une réminiscence, une influence française, cette œuvre perd à nos yeux de sa valeur propre; nous lui préférons celle où la saveur locale est absolument entière. Il en est de même pour nos tableaux où se remarque un souvenir d'une École étrangère; ils ont perdu le plus clair de leur valeur sans en avoir acquis une nouvelle.

La *Petite fille au chat* de Madame Breslau est agréable à voir, d'une aimable harmonie de couleur. *Tête blonde* est un portrait d'exécution très large, bon morceau de peinture. Madame Breslau est certainement à la tête du féminisme pictural. Nous ne voyons pas de femmes qui lui soit supérieure par le sens artistique comme par l'habileté technique. Elle possède une personnalité et cela suffit pour qu'on la distingue. La question reste entière de savoir si la peinture tirera un grand profit de l'entrée du féminisme dans les ateliers officiels : l'existence même de ces ateliers a donné prise à tant de critiques qu'elle pourrait se trouver compromise. Les mouvements artistiques sont absolument indépendants de tout enseignement d'État; ils se produisent sans que rien les fasse prévoir, les aide ou les retarde. Souvent même on les voit naître des conditions mêmes qui semblaient devoir les arrêter. Avec un talent comme Mademoiselle Breslau, il importe peu que l'enseignement de la peinture soit donné officiellement ou non. Le tout est de se suffire à soi-même.

M. Aman-Jean expose un triptyque. Au milieu, un portrait de femme assise sur un banc, dans un parc aux vastes lointains; à droite

et à gauche, deux figures allégoriques, la Beauté et la Poésie. M. Aman-Jean est un esprit distingué, dont les intentions ne sont pas servi par un pinceau équivalent. Son triptyque nous ramène aux conceptions passées de la peinture décorative, aux allégories si connues, où la Beauté, la Tempérance, la Justice, toutes les Vertus théologales sont représentées par des femmes, de costumes appropriés. La valeur de ces allégories n'a jamais consisté que dans l'agrément plastique de ces déesses; et le genre a été abandonné pour la désespérante froideur qu'il engendre. Nous disons allégorie et non symbole : les deux termes sont de signification très diverse. Pour constituer le symbole, il faut un fait d'ordre immuable, comme les phénomènes cosmiques, représenté par un fait humain, de vérité également fixe. Ces deux termes sont nécessaires pour constituer le symbole; c'est ainsi que l'Antiquité l'a compris et l'on se doute que de pareilles conceptions ne peuvent être que l'œuvre des siècles. Quant au fait de représenter une idée quelconque par un objet ou une créature quelconque, c'est pure allégorie. Il en est de plus ou moins heureuses, mais étant toujours arbitraires, elles n'ont qu'une valeur très relative d'ingéniosité. Aux premiers temps de l'art, ce moyen parut commode pour servir de prétexte à figures; il a été abandonné depuis pour l'insuffisance de leur expression. Nous ne retiendrons du triptyque de M. Aman-Jean que la figure centrale qui est un portrait très fin, un peu littéraire, où la vie se traduit plus par ce qui est entrevu que par ce qui est réalisé.

La *Fantaisie décorative* de M. Guillaume Roger est une jolie page, de nuance pâle, de contrastes délicats. Des jeunes femmes dansent ou se promènent le soir, dans un jardin de rêve, où des ballons lumineux se balancent comme des oranges aux branches des arbres. Ce jeune artiste de talent possède déjà de sérieuses qualités de distinction; il acquerra bientôt la vigueur du coloris lorsqu'il aura rompu avec les préoccupations actuelles et qu'il voudra être lui-même sans se soucier de ce que pense son voisin. Il affirme dans ce panneau décoratif, une élégance naturelle qui l'empêchera toujours de tomber dans la vulgarité.

Nous ne lui demandons plus que de s'enhardir et d'aller jusqu'au bout de ses idées.

M. Lerolle est né décorateur. Il a le sens des grands espaces, des horizons, des plaines, de tout ce qui est simple dans sa silhouette. *Douce journée* est une peinture décorative dans le sens complet du mot. On ne la voit pas réduite à de plus modestes proportions : elle a besoin d'être ce qu'elle est pour que le charme en soit senti. La vue est prise de la lisière d'une futaie dont les arbres, aux troncs droits comme des fûts de colonnes, occupent le premier plan. Elle s'étend dans les intervalles de cette colonnade sur des bois, des pelouses, un lac, paysage enchanté tel que peuvent le faire la lumière et la chaleur d'une longue journée d'été. Ici l'émotion n'est pas dans la magie des couleurs ; elle est dans l'impression indéfinissable d'un beau paysage qui séduit par les lignes mêmes ; il émane de l'âme de l'artiste et se communique directement au regard, sans artifice visible, par sa force même. C'est une œuvre remarquable.

[illegible] *Recueillement*

Le portrait de *Madame G. F. et de ses enfants*, par M. Carolus-Duran est un joli groupe, de la moyenne ordinaire de cet artiste dont le talent n'a pas assez de ce que celui de M. Aman-Jean a en trop. Il n'y a rien à dire des essais de paysage qu'il expose. Comme beaucoup de peintres de figures qui s'improvisent paysagistes, il ne paraît pas soupçonner l'infime complexité des formes, des couleurs, des aspects

de la nature. L'art du paysage se révèle seulement à ceux qui en pénètrent les secrets par une longue fréquentation de la nature. Il a besoin du dévouement de toute une vie et ne saurait jamais être un délassement.

Le *Christ en croix* de M. Eug. Carrière est peint dans la manière qu'il s'est faite et qui a eu quelques succès parmi les littérateurs. Il n'y a pas d'opinion à formuler sur ce tableau non plus que sur cette manière. Si l'artiste voit réellement ainsi qu'il peint, c'est un cas particulier à rapprocher de celui de certains peintres qui ne perçoivent pas certaines couleurs ; il y a alors un tel écart entre sa vision et celle de la généralité des hommes, qu'aucune discussion n'est possible. Si, au contraire, cette manière est un parti pris, il est regrettable de voir un peintre en adopter un qui, par le voile épais dont il enveloppe toutes choses, supprime du coup toutes les difficultés du dessin, de la couleur, de la lumière et en même temps de l'expression artistique. On connaît depuis quelques siècles, le procédé qui consiste à concentrer la lumière sur un seul point, en laissant le reste dans l'ombre et même dans la nuit noire; cette méthode a produit des chef-d'œuvres que l'on peut voir sans aller bien loin. Mais encore ce point unique résume-t-il en lui au suprême degré l'éclat, la couleur et la lumière. La tentative est belle, car on échoue misérablement à n'y pas triompher. Il faut, pour s'y risquer, la certitude d'une exécution magistrale. Mais tout couvrir de brume ou de fumée pour laisser deviner les formes et la couleur est un procédé qui supprime trop aisément la difficulté, quelle que soit d'ailleurs l'adresse avec laquelle il est appliqué.

M. Cottet, lui aussi, s'est fait une manière, mais, devant elle, au moins, nous y voyons clair. La simplification à outrance des silhouettes et des tons le mène plus loin qu'il ne faudrait. *Jeune fille et vieilles femmes*, la *Vieille marchande de pommes*, cernées d'un trait vigoureux, peintes à larges pans de couleurs ont le plus violent caractère de dureté. Rien ne s'y enveloppe, ne s'y baigne dans l'atmosphère; c'est l'absolu contre-pied de la peinture grise que l'on rencontre à chaque pas, chez les plus proches voisins d'Exposition de M. Cottet.

M. COURANT

LE RETOUR DES CREVETTIERS

[illegible]

[illegible] 49

Le parti pris de cette peinture est fort net; c'est à prendre ou à laisser. Il faut le prendre parce que la somme des qualités est supérieure à celle des défauts, et laisser faire le temps. Avec la maturité, les intransigeances s'atténuent, parfois jusqu'à la complète disparition; on en a même vues qui faisaient place à des intransigeances radicalement opposées. C'est l'affaire des années et d'un peu de réflexion. Que de peintres qui ne pensent plus aujourd'hui que par Ingres, seraient étonnés si on leur rappelait ce qu'ils en pensaient au temps de leur prime jeunesse! Mais il est bon qu'il en soit ainsi. Le monde périrait d'ennui si tout ce qui est vraiment beau et grand n'était, à tout instant, remis en question, si chaque artiste ne recommençait pas à nouveau la discussion de tout ce qui est définitivement acquis et tombé dans le patrimoine commun de l'humanité. Car enfin, de quoi parlerait-on?

Les scènes juives, les vues de synagogue de M. Brandon, sont, comme toujours, intéressantes. Pourquoi cet artiste d'un talent si robuste, dont les œuvres sont toutes empreintes d'un grand caractère, n'a-t-il pas auprès du public, la réputation qu'il mérite? Les sujets qu'il traite sont austères, il n'en faut pas davantage pour éloigner les indifférents. Au moins, l'estime des artistes reste-t-elle fidèle à ce peintre dont le grand défaut est de manquer de banalité.

La bienheureuse banalité a aussi manqué à M. Marcelin Desboutin. Il expose, depuis des années, des portraits de caractère, faits de réalisme et, en même temps, d'expression rare. Tous les amis de l'art sont heureux de le reconnaître comme un peintre très personnel, un de ceux qui surnageront, comme bien d'autres irréguliers, dans la multitude des noms à succès actuel, déjà désignés pour l'oubli de l'avenir. Le portrait de M. Baudin et celui de M. Fournières sont des œuvres de valeur, de bonne École française, c'est-à-dire loyaux et solides.

M. Helleu, dessinateur de haute distinction, dont les pointes sèches procèdent directement des plus gracieux maîtres du XVIII^e siècle, M. Helleu envoie trois études exquises sur Versailles. Ce sont des coins du parc, à l'automne, à la saison des feuilles rouillées qui se

détachent au moindre souffle du vent et tombent en pluie sur les statues blanches. Ces trois études se présentent modestement, sans le tapage des tons criards, avec une discrétion de bon goût. La mélancolie grandiose qui plane éternellement sur ce parc admirable est descendue sur ces petites toiles si simples de motifs et d'exécution si réservée; et cela nous suffit pour mettre l'artiste qui les a signés dans un rang à part, parmi l'élite de ceux qui sentent avec finesse, parmi les aristocrates de l'art. Et puis, le choix même du site manifeste tout un ordre d'idées sympathiques à tout ceux qui ont quelque raffinement dans l'esprit. Notre époque qui, en se démocratisant, se médiocratise par tant de côtés et retourne vers la barbarie, dédaigne les merveilles d'un passé qui fut nôtre. Il est convenu de trouver ennuyeux Versailles qui fut le chef-d'œuvre d'un siècle et demi d'efforts du plus pur génie français. Ce palais et ce parc que l'Europe a copiés dans toutes ses capitales, n'est plus le pèlerinage que de rares artistes ou écrivains. Et cependant, il y a là une source d'inspirations hautaines capables de vivifier à nouveau notre art qui va chercher bien loin ce qu'il peut rencontrer à sa porte. Versailles est le témoin immortel d'une civilisation plus noble, plus pure que la nôtre, d'un art vraiment original, au fond duquel nos inutiles pastiches de l'art étranger sont des enfantillages sans valeur. Pourquoi ne va-t-on pas plus souvent interroger cette merveille morte pour lui demander le secret de quelque belle œuvre? Les peintres sont-ils si peu poètes qu'ils n'en comprennent ni la majesté, ni l'éloquence? Ont-ils une telle indifférence des choses de la pensée que tout ce qui n'est pas la technique de leur métier leur soit fermé? Les artistes dont les chef-d'œuvres peuplent nos musées avaient une idée plus haute de leur art; ils avaient le souci de la grandeur, ils cherchaient autant à frapper l'âme qu'à séduire le regard. Cette préoccupation n'a pas nui à leurs créations; au contraire, elle leur a insufflé une force nouvelle qui les maintient debout alors que le temps a effacé l'éclat de leur couleur ou atténué la fraîcheur du dessin. Il y a là un exemple à imiter. Aussi avons-nous quelque reconnaissance à ceux qui, comme M. Helleu,

LA DISTRIBUTION DES RÉCOMPENSES AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

(EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889)

essaient de nous redire les grandes choses d'autrefois et y réussissent par le seul effort de leur sincérité.

Nous devons à M. James Tissot une grande considération artistique. Son étonnante illustration des Évangiles témoigne d'un labeur immense mis au service du talent le plus authentique. Après un pareil

RAFFAELLI. — *Église St Germain des Prés*

effort, un artiste a pris une place à part dans l'art contemporain. Aussi n'est-il que juste de faire bénéficier toutes ses œuvres de la sympathie qu'il s'est acquise par l'une d'entre elles. Cette année, il présente une vaste toile : *La réception à Jérusalem du légat apostolique du Saint-Siège, S. E. Mgr le cardinal Langénieux par le patriarche S. B. Mgr Piavi.* La première impression n'est pas celle que nous eussions voulu ressentir. Ce tableau est un tableau officiel, et c'est son excuse. Mais cet amas de personnages, ou plutôt de portraits,

ne se fond pas dans une atmosphère générale qui lui donne la profondeur, qui établit les plans et constitue la vitalité de la représentation. Cette réserve faite, le tableau gagne à être étudié de près. Toutes ces physionomies, prises séparément, ont le relief, le caractère très personnel de la nature. Chaque portrait pourrait être détaché de l'ensemble et garder son individualité. Comme souvenir d'une cérémonie pieuse, on ne peut désirer une plus exacte ressemblance; le document est précieux pour les futurs historiens du catholicisme à Jérusalem.

Non loin de cette grande toile d'histoire moderne, on en rencontre une autre, d'histoire révolutionnaire, et dont il faut dire quelques mots, non pour sa valeur propre, mais pour le milieu dans lequel elle se trouve exposée. C'est la *Nuit du 9 au 10 thermidor*, de M. Weerts. M. Weerts est l'auteur, à ce même Salon, d'une douzaine de portraits qui, par bien des points, relèvent de la miniature, non pas tant par la dimension que par l'art joli avec lequel ils sont exécutés. Au milieu de cette galerie de portraits, se trouve un tableau d'histoire, tragique épisode qui a déjà séduit plus d'un artiste avant lui. Comme un simple peintre d'histoire, aux Champs-Élysées, M. Weerts a recours au catalogue pour nous expliquer de quoi il s'agit. Nous copions : « On y était fort divisé. Saint-Just, Courthon, Coffinhal presque tous voulaient agir. Robespierre voulait attendre. Changer de rôle, commencer une guerre contre la loi n'était-ce pas en ce moment effacer toute sa vie, biffer de sa propre main l'idée dont il avait vécu, qui faisait toute sa force ? Cependant cette parole de Couthon : « Nous n'avons *plus* « *qu'à mourir ?* » sembla l'ébranler un moment. Il prit une feuille au timbre de la commune, qui portait déjà tout écrit un appel à l'insurrection et d'une lente écriture, à main posée, il écrivit ces deux lettres qu'on voit encore : Ro..... Mais, arrivé là, sa conscience réclama, il jeta sa plume. « Écris donc », lui disait-on. — « Mais au nom de « qui ? » Ce mot assura sa perte; mais son salut aussi dans l'histoire. »

Ainsi voilà un paragraphe de l'Histoire de France de Michelet, nécessaire pour expliquer ce tableau. Nous nous demandons ce que

montenard

deviennent alors les puissantes ironies dont les séparatistes du Champ de Mars, dont les virtuoses de l'art moderne accablaient ces pauvres peintres d'histoire, obligés, pour se faire comprendre, de s'expliquer par le catalogue ou par de petits écriteaux à légendes. Eux aussi, devant le même problème ont recours aux mêmes procédés par la simple raison qu'ils ne peuvent pas faire autrement.

Mais laissons cette critique de côté. La vérité est qu'au Palais de l'Industrie, le tableau de M. Weerts fut passé assez inaperçu au milieu de tant d'autres anecdotes historiques. Au Champ de Mars, il surprend comme une chose qui s'est trompée de destination. Qu'est-ce que vient faire ce souvenir des grands événements d'autrefois dans un endroit d'où est absente toute pensée d'un ordre élevé ? M. Puvis de Chavannes mis à part, lequel est un classique dont la place n'est pas là où il se trouve, personne, à la Société nationale des Beaux-Arts, ne paraît se douter de l'histoire de l'humanité. Il semble que le monde ait commencé à eux-mêmes et que rien de ce qu'il a fait, de ce qu'il a aimé, de ce qu'il a souffert ne compte dans notre civilisation. Un pareil état d'esprit, au XV^e^ ou au XVI^e^ siècle, eut supprimé l'histoire religieuse et la mythologie, c'est-à-dire à peu près toute la peinture. Si les maîtres de la Renaissance s'étaient contentés de ce qui suffit à nos modernes novateurs, les trois quarts de leur œuvre n'eussent jamais vu le jour. Ils ont cherché plus haut et plus loin et c'est l'honneur de leur génie d'avoir enrichi de nobles illustrations le patrimoine commun de l'humanité agissante et pensante.

Il faut bien le dire, en supprimant de leur programme artistique tout ce qui touche aux grandes questions humaines, la Société nationale a réduit son champ d'action aux plus étroites proportions. Elle se confine au paysage, au portrait et au tableau de genre et encore cette modeste forme de l'art se fait-elle de plus en plus rare. Bientôt, on ne verra plus au Champ de Mars que portraits et paysages. Quel que soit le talent qu'on y remarquera, la monotonie de pareilles Expositions sera inévitable. La peinture ne saurait se désintéresser complètement de toute admiration du passé. Les spectateurs qui défilent dans ces

galeries de tableaux sont, quelquefois, des êtres pensants que l'heureuse juxtaposition de deux complémentaires ne satisfait pas complètement. On peut être un coloriste et peindre des tableaux d'histoire, ce qu'on appelle de « grandes machines ». Rubens et Velasquez l'ont bien prouvé. Ce sont là des noms que l'on peut citer sans faire tort aux fondateurs de la Société nationale. La peinture d'histoire est probablement restée dans leur esprit comme le type de l'imagerie compassée. L'occasion serait belle pour des artistes épris de couleur de s'attaquer aux grandes compositions et de se montrer les dignes héritiers de David et de Delacroix. Nous ne demandons pas qu'on refasse le *Tableau des Lances* ou la *Galerie de Médicis*, *Le Sacre ou l'Entrée des Croisés à Constantinople*, mais toute tentative dans ce sens serait accueillie avec joie par beaucoup de gens.

M. Gervex, avait la part belle dans sa *Distribution des récompenses au Palais de l'Industrie (Exposition universelle de 1889)*. La variété des costumes prêtait à un ruissellement de couleurs; la raideur d'une cérémonie officielle pouvait s'atténuer dans cette foule bariolée emplissant un immense vaisseau. Il y avait matière à une grande page décorative. Malheureusement, l'artiste ne nous a donné que l'image correcte d'une froide cérémonie. N'accusons pas le genre; tous les genres sont bons. L'important n'est pas de sentir l'émotion d'un sentiment dans une toile officielle qui n'y prête jamais. Mais un véritable artiste peut toujours se laisser aller à l'enthousiasme de son art, à l'enchantement de sa couleur. La peinture commémorative est, par définition, si glacée qu'il serait peut-être sage d'en confier l'exécution aux excentriques de l'art, ou aux enfants perdus du modernisme. Les résultats ainsi obtenus seraient sans doute parfaitement mauvais en soi, mais au spectacle de quelque trouvaille audacieuse, les peintres de l'officiel oseraient peut-être infuser un peu de vie dans leurs toiles.

M. Picard expose deux jolis portraits, celui de *Madame la comtesse de C...* et celui de *M. Dagnan-Bouveret*. Le *Henri Rochefort* de M. Roll est excellent de naturel dans l'attitude et de vérité dans la

A. STENGELIN

BERGERIES BRENTHOISES

SALON DE 1897

ressemblance. M. Jeanniot possède à un degré très accentué, le sens du trait de valeur. Quelquefois même il accuse ce trait avec tant de vigueur qu'il touche à la caricature. Ce n'est pas le cas assurément dans le portrait de *Madame T...* et dans celui de *M. G. H...* ; mais notre observation ne va qu'à expliquer quelque dureté dans ces deux toiles, si expressives d'ailleurs. Il faut noter, en passant, un bon portrait de *Madame Dolorès de Guanabacoa*, par M. Lottin. Quant à MM. Alexander et La Gandara, leur manière, si différente, d'ailleurs, s'unit dans un point commun qui est la représentation de la femme du monde.

Mme PRICLAL

A regarder les choses froidement, sans tenir compte d'un état d'esprit particulier au peintre et à son modèle, les tableaux de M. Alexander et ceux de M. La Gandara relèvent de l'art le plus superficiel. Malgré une recherche constante de l'originalité dans la pose, malgré la crainte perpétuelle et bien inutile de paraître banal, nous ne sommes frappés ni par un faire large, géné-

reux, maître de soi, ni par une fine intelligence de la personnalité humaine. Une seule impression s'impose au spectateur : celle d'un effort toujours tendu vers le rare, l'étrange, le non déjà vu, effort d'autant plus visible qu'il émane d'artistes auxquels manque l'originalité foncière, celle qui se révèle quand on ne la cherche pas. Cependant, il faut le reconnaître, il y a une connexion étroite entre le représenté et sa représentation. Cette peinture mondaine est celle qui convient à des mondains.

Nous n'avons qu'à feuilleter l'histoire de l'art pour constater l'ennui et le chagrin des plus grands artistes devant l'obligation d'un portrait de princesse ou de grande dame. Les exigences sans fin, les fantaisies, les dégoûts du modèle imposent au malheureux peintre, un génie quelquefois, des changements perpétuels où il perd le meilleur de ses qualités. Il doit se conformer aux mille tyrannies de la femme qui entend qu'on la fasse telle qu'elle veut être et qui professe, en général, pour l'art, le plus parfait dédain. On souffre pour le peintre de cette sujétion qui n'a jamais de limite parce qu'elle est irraisonnée. Aussi, combien sont rares les portraits où l'on ne sent pas à tout instant, la toute puissante volonté d'un modèle impérieux! Et comme l'on comprend ces artistes sincères qui refusent de travailler à cette toile de Pénélope qu'on appelle le portrait d'une femme du monde!

Mais M. La Gandara pas plus que M. Alexander ne semblent souffrir de ces inquiétudes. Ils nous représentent bien les mondaines et mondains tels qu'ils sont et tels qu'ils veulent être. Ne faisons pas leur procès. Au fond, ils ont raison. Il ne faut pas travailler au bonheur des gens malgré eux-mêmes. Ce qu'on appelle le monde n'en demande pas davantage. De quel droit un peintre véritable donnerait-il son émotion à qui ne la comprend pas et n'est même pas en état de la comprendre ? Ce serait du bien perdu et il n'y a pas tant de conviction parmi les artistes pour qu'il faille le gaspiller en pure perte. Puisque tout le monde est content, soyons-le aussi.

La *Rade de Marseille*, de M. Montenard est un panneau décoratif destiné au palais de l'Union française à Constantinople. On peut

SURPRIS PAR LES NEIGES

(HAUTES ALPES)

J. J. Rousseau
1897

WEERTS

NUIT DU 9 AU 10 THERMIDOR

trouver que l'objet même du tableau y occupe une bien modeste place. Les Français de Constantinople qui ne perdent jamais le souvenir de la mère-patrie et regardent avec attendrissement tout ce qui leur rappelle un de ses plus beaux sites, trouveront peut-être que la terrasse ornée d'une treille, d'où le point de vue est pris, occupe dans la toile une importance qu'ils eussent voulu voir donner à la ville même. Le *Bassin des Tuileries* reproduit avec un certain éclat une des plus magnifiques perspectives qui soient au monde.

Le plafond que M. Guillaume Dubufe exécute pour la Sorbonne, est une allégorie sur la Science et la Poésie. Cette œuvre décorative a besoin de sa mise en place définitive pour être appréciée à sa vraie valeur.

L'*Automne*, de M. René Ménard, doré des dernières lueurs du couchant, est imprégné d'une tendre poésie. Cette œuvre échappe à cette contagion de blanc qui semble être depuis M. Puvis de Chavannes, la règle de la technique décorative. M. R. Ménard n'a pas craint de mettre de l'or sur sa toile. Ce n'est pas une innovation, c'est un retour à la véritable tradition du décor. Il faut en féliciter l'artiste.

La visite des souverains russes a eu également son écho au Champ de Mars. M. Dauphin l'a célébrée par deux tableaux de marine, *L'Empereur et l'Impératrice de Russie se rendant à bord du Hoche* et *l'Étoile polaire et le Standard escortés par l'escadre française se rendant à Cherbourg*. M. Montenard a également envoyé une vue de l'*Escadre d'évolution* traitée avec l'éclat coutumier qu'il donne aux paysages et marines de Provence.

Peu de tableaux militaires : le genre se sent dépaysé au Champ de Mars. Cependant, il faut signaler les très remarquables études de cavaliers de M. G. Guignard. *Aux avant-postes, La veille de Valmy*, *Concentration de cavalerie au jour*, *Cavalerie à Eylau*, n'ont pas la prétention de nous refaire l'histoire. Le côté documentaire en est presque absent, mais personnages et paysages sont traités avec un accent de vérité, une intelligence du milieu très particulière. Ce n'est pas du Meissonier, mais l'impression est très juste et très forte. Nous

ne rencontrons pas au Salon d'autres études militaires de cette valeur, réserve faite de bien des détails d'exécution. Le tableau de M. Lafon : *Déclaration de guerre entre le roi de France et l'Empereur d'Autriche en 1792* ne mérite que d'être mentionné.

Les scènes rustiques de M. Lhermitte, *la Fenaison* et la *Fin de la journée* respirent la belle douceur des champs. Véritable campagne et véritables paysans, sans aucun adoucissement conventionnel. M. Lhermitte leur laisse toute leur rudesse native, nous osons à peine dire leur odeur; peut-être même leur donne-t-il un peu plus d'âpreté qu'ils n'en ont. Ce qu'on ne doit pas méconnaître, c'est la franchise noble de cette peinture qui trouve le moyen de rester personnelle après Millet et Jules Breton.

M. Muenier est le peintre des chemineaux, des rôdeurs de route dont on ne sait jamais bien ce qu'ils sont au juste. Il n'en fait pas les vagabonds scélérats qui ne vivent que de la maraude des fermes, et qui, au besoin mettent le feu au tas de paille où ils ont dormi. Il les veut honnêtes; ils ont de bonnes figures; ce sont des déshérités, des résignés. *Les Chemineaux* qui s'arrêtent au bord de l'eau pour s'y reposer et s'y rafraîchir, sont en réalité d'honnêtes ouvriers qu'on aimerait à rencontrer. Une grande sympathie règne dans ce tableau qui est un des meilleurs qu'ait signé ce peintre. Le *Conte de grand'mère* et surtout *l'Orage* sont également œuvres de mérite.

Les *Paysans amoureux*, de M. Aimé Perret ont choisi pour leurs ébats une plaine où l'on peut les voir de partout. Certainement, cela est peut-être vrai ; mais un irrésistible préjugé demande qu'à ces sortes de mystères on prête un cadre plus mystérieux.

M. Cazin est le peintre de l'Artois, comme M. J. Breton, mais la nature est si peu de chose par elle-même et la vision de l'artiste si impérieuse dans l'art, que ces deux peintres, également sincères, semblent devant la même nature, décrire des contrées infiniment éloignées l'une de l'autre. Il est vrai que, chez M. Jules Breton, la figure domine et que M. Cazin ne s'intéresse qu'au paysage seul, mais les différences de sentiment éclatent partout.

Le *Temps d'orage*, *Les sables d'Arbonne*, le *Village d'Artois* sont d'une poésie nerveuse; on y reconnaît la main d'un sensitif dont la délicatesse va jusqu'à l'exaspération. Rien n'est moins paisible que ces lieux déserts, que ces plaines dénudées d'où surgissent de pauvres maisons. Partout se sent une vibration indéfinissable qui donne à des sites ingrats, d'aspect désolé, une émotion profonde.

ESCULA — La Douleur

M. Iwill qui cache sous un pseudonyme anglais un bon peintre français, expose de délicats souvenirs d'Italie. M. Iwill aime les effets de brume, l'instant indécis où les objets s'estompent dans la vapeur de l'aube ou du crépuscule. Ce n'est pas l'heure où Corot surprenait la nature, dans le premier réveil des êtres de l'ombre, mais c'est le paysage enveloppé d'un voile de brouillard doux et gris qui semble donner aux objets, leur vraie signification. La vue d'*Assise*, éclairée d'un dernier rayon du couchant est intéressante par son étrangeté; la *Nuit d'Italie* est charmante d'impression. On ne s'attend pas à voir un paysage nocturne de Venise aux formes estompées, mais l'effet, peut-être imprévu, n'en est que plus pénétrant.

*Le Marais*, de M. Damoye, pourrait bien, quand le temps aura

passé sur lui, prendre une place à côté des Daubigny pour sa profonde transparence de ses lointains. Les *Bergeries drenthoises* de M. Stengelin sont grises, humides; le sol en est boueux, le ciel saturé de brume. L'impression est juste.

M. Billotte ne va pas en Hollande, comme M. Stengelin, pas même en Belgique, comme tout le monde; il reste à Paris et ses explorations autour de la grande ville ne sont pas moins fructueuses. Les peintres de Paris choisissent d'ordinaire les plus beaux sites de la traversée de la Seine; là, en effet, les motifs abondent, tous imprévus, tous intéressants. M. Billotte reste dans les faubourgs, ou, plus exactement, dans les abords des fortifications. Il se trouve là des coins pelés, grisâtres, désolés, comme rongés par une vermine, et qu'il a su rendre émouvants parce qu'il les a aimés. Entre les amas de masures qui signalent au voyageur l'approche de Paris, dans ces plaines dévastées comme par cataclysme, s'ouvrent des carrières abandonnées, des excavations ou semble loger un peuple de troglodytes. Sur le sommet ou au fond même de ces rochers de craie, des cahutes abandonnées, des maisons ruinées font penser à des désastres inconnus ou à des crimes impunis. Ce sont là les paysages où M. Billotte s'attarde dont il exprime la poésie sinistre avec une rare puissance. L'excès des colorations violacées dans les tableaux exposés les années précédentes, avait diminué la réelle valeur de ces œuvres. Aujourd'hui, M. Billotte s'est débarrassé de ce parti pris d'exécution et il rend directement ce qu'il voit. Aussi les envois de cette année sont-ils tout à fait remarquables. La *Carrière de Nanterre*, le *Sentier des carrières*, la *Folie-Bezons,* attestent un peintre arrivé à la complète possession de son talent.

Parmi les paysagistes étrangers, il faut mettre en première ligne M. Willaert, qui expose une série de vues de Gand d'une belle exécution. *Le Vieux canal aux toits rouges, à Gand*, dort au soleil dans une paix profonde; pas une ride sur l'eau, pas un remous; on dirait d'un miroir liquide où se reflètent les toits rouges des maisons endormies et les innombrables reflets des murs séculaires qui le bordent

S. ROSSET GRANDIER

SOMNAMBULE

A. N. D. 189

des deux côtés. Dans l'autre vue : *Un canal à Gand, effet du matin*, l'effet est encore plus délicat. Ici tout est frais et gris; le ciel, l'eau, les maisons. C'est l'heure qui précède le lever du soleil, alors que le jour est partout et le rayon nulle part, une poésie exquise de tranquillité provinciale se dégage de ce paysage devant lequel il faut s'arrêter.

Parmi les peintres de genre du Champ de Mars, il est à remarquer que plusieurs semblent s'être donné le mot pour faire de la vieille peinture. M. Prinet dans son *Atelier de jeunes filles* s'est trop souvenu des *Fileuses* de Velasquez; M. Boulard, dans ses *Intérieurs* parisiens, a trop regardé, dans les musées, les tableaux d'intérieur d'autrefois, assombris par le temps. Comme M. Griveau dans le paysage, ces deux artistes jeunes ont fait du vieux neuf. C'est dommage.

M. Dinet, au contraire, est l'homme de son temps. La *Courtisane* et la *Douleur* sont des types algériens d'une violence de couleur qui leur donne du caractère. *Sur la Falaise*, de M. Adrien Moreau, n'est qu'une petite femme en costume 1830, debout sur une falaise. Pourquoi? *At home*, de M. Stewart, est un intérieur de Salon anglo-saxon, lieu d'élection du flirt et de la tasse de thé. M. Rosset-Granger a fait le portrait d'une dame se promenant une lampe à la main : *Somnambule*. M. Biessy nous montre un homme assis à une table, ayant à côté de lui une bouteille d'eau-de-vie. Quel mal est comparable à l'alcool! dit la légende. C'est là de la peinture purement littéraire. *La Soupe aux Halles* par une matinée d'hiver est le spectacle lamentable par lequel M. J.-J. Rousseau veut nous attendrir sur la misère des pauvres gens. Hélas! il y a de la distance entre une bonne action et une belle œuvre d'art. M. Frappa n'a pas tant de philosophie ni tant d'humanité; il ne cherche que l'agréable, comme dans sa *Marchande de roses*, et il est plus sûr d'être goûté de la foule.

Il faut encore citer avant de descendre à la sculpture, une austère marine de M. Mesdag, *La tempête sur la plage de Scheveningue;* une jolie vue de mer de M. Courant, *Le retour des crevettiers;* un paysage

de montagne de M. Ruch : *Surpris par les neiges* et un agréable souvenir d'Algérie, *Fantasia*, de M. Girardet.

## LA SCULPTURE

La sculpture au Champ de Mars ne saurait se comparer à celle des Champs-Élysées, non pas tant pour son importance que pour les idées qui l'inspirent. La doctrine plastique de l'une est l'opposé de l'autre. Ici, il ne s'agit plus de la plastique pure, de la recherche de la beauté des lignes, de l'harmonie des proportions. Cette école y est abandonnée, ou à peu près. On n'y fait plus que de la sculpture expressive; on y cherche la beauté dans le mouvement, dans la couleur, dans tout ce qui constitue la personnalité de l'être humain. Un Grec de la grande époque constaterait avec satisfaction, la perfection de l'exécution dans le morceau, mais s'affligerait de l'affaiblissement de l'instinct des lignes, en un mot de cette absence du sens décoratif qui se révèle chez nos meilleurs sculpteurs. Aussi les bustes, ou les têtes d'expression, forment-ils presque tout l'attrait du Salon du Champ de Mars; les ensembles décoratifs comme le *Monument des Morts* de M. Bartholomé, valent plus par le sentiment profond qui les anime que par l'exécution technique ou l'équilibre de la composition.

Le fragment, exécuté en pierre, du *Monument des Morts*, a conservé toute l'intensité de douleur qui l'anime. C'est ici le triomphe de l'esprit sur la matière, sur la technique, sur le dessin, la forme, la couleur, sur tout. Il est impossible de voir sans émotion ce mari et cette femme étendus dans le tombeau dans l'attitude de deux compagnons qui sont morts comme ils ont vécu, dans la plus parfaite union du cœur. Le petit corps de leur enfant, jeté entre eux, les rassemble encore plus étroitement. Ces trois êtres symbolisent tout ce que l'homme peut aimer en ce bas monde, tout ce qui constitue pour lui la raison d'être de son passage sur la terre. Ce groupe n'est valable que par le senti-

« FARDEAU DE LA VIE »

SALON DE 1897

ment poignant qui a guidé la main de l'artiste; c'est du véritable art chrétien, sans la grâce, sans la beauté, surtout sans la sérénité qui donnait aux anciens tant de grandeur devant la mort considérée par eux comme le repos après le voyage, comme l'entrée dans une région de paix. Mais cette conception est périmée dans l'âme populaire et ne vit plus que dans certains esprits élevés. Celle qui a fait naître le *Monument des Morts* de M. Bartholomé est la seule qui puisse être généralement comprise. Elle a sa séduction, elle a sa philosophie constante et l'œuvre du sculpteur en garde une signification qui lui assurera une place considérable dans la Statuaire contemporaine.

Un autre tombeau, celui d'Alexandre Dumas fils, par M. de Saint-Marceaux, sollicite l'attention. Le sculpteur, dans la forme qu'il a donnée à son œuvre, n'a fait que suivre les indications de l'écrivain. « Après ma mort, avait écrit celui-ci dans son testament, je serai revêtu d'un de mes costumes habituels de travail, les pieds nus. » Ce vœu, pieusement exaucé, nous interdit de rechercher si l'artiste, livré à son inspiration personnelle, n'eût pas donné une autre forme à ce monument. Il y a mis, au moins, toute la perfection d'exécution dont il était capable, il a traité le marbre avec une délicatesse rare; mais, pour l'effet général, il faut attendre la mise en place qui rectifiera quelques proportions exagérées : nous faisons allusion aux dimensions de la couronne qui abrite le front du dramaturge.

M. Rodin expose la maquette du *Monument de Victor Hugo*. Nous avons été des premiers à saluer le talent de M. Rodin en un temps où les jurys et le public étaient loin de l'avoir adopté; aujourd'hui son triomphe est complet et il est devenu banal de faire son éloge. Nous regrettons que le Monument de Victor Hugo ne soit pas dans un état d'avancement suffisant pour pouvoir être apprécié dignement et servir d'occasion pour dire tout ce que renferme d'expression cette sculpture si vibrante. Nous connaissons assez la méthode de travail de ce statuaire pour savoir que les imperfections de détail seront effacées, que des remaniements seront faits jusqu'à la dernière heure, sous la pression d'une conscience artistique qui ne se satisfait jamais; nous savons

aussi avec quelle perfection seront exécutés les morceaux de cet ensemble. Dans son état actuel, ce monument est une belle promesse. Souhaitons que, l'an prochain, elle soit tenue et que nous puissions l'admirer sans avoir à lui faire crédit d'amitié ou d'admiration.

Le *Triomphe de Silène* de M. Dalou a conservé dans le bronze le mouvement et la couleur qu'il possédait déjà sous sa première forme. M. Dalou continue avec une vigueur rare la tradition de l'École de sculpture française ; il pourrait aller de pair avec les grands artistes, les Coysevox, les Coustou, qui ont fait de Versailles le plus beau centre d'art de deux siècles. Son art ne doit rien ni aux Gothiques, ni aux Florentins ; il refait l'antique mais à travers la tradition française et c'est peut-être là tout ce que nous pouvons en supporter. Le *Triomphe de Silène* pourrait sans faiblir s'exposer dans le grand parterre, en face du château ; il y serait à sa place comme valeur et comme intention. Le buste de *Me Cresson* et celui de *M. Courbet* sont également nés de la même inspiration ; ce qui leur constitue une valeur des plus enviables. A côté de toutes les influences exotiques qui viennent, tous les vingt ans, attirer notre vision artistique, il y a plaisir à retrouver un talent qui reprend l'art ou l'avait laissé Houdon pour le portrait et les sculptures de Versailles pour les ensembles décoratifs. M. Dalou peut être, dès aujourd'hui, assuré qu'il occupera une grande place dans notre art. Mais que fait-il au Champ de Mars ?

BAL[illegible] de Me Cresson

*Le Vin*, bas-relief de M. Baffier est la continuation des motifs

de décoration qu'il envoie depuis plusieurs années et dont il tente, avec succès, de renouveler l'originalité. Il est certain que cet artiste a introduit dans la statuaire ornementale des thèmes nouveaux, et qui ouvrent des voies encore peu fréquentées. L'intervention de personnages rustiques dans la sculpture est un retour aux pures traditions des derniers temps du moyen âge. Mais ces temps sont si éloignés, par l'esprit, que c'est une surprise que de les retrouver. Quoi qu'il en soit, c'est un élément fécond, d'une interprétation très difficile, mais capable de donner à une œuvre une saveur très pénétrante.

M. Agathon Léonard expose des maquettes représentant le jeu des écharpes. Ce sont des attitudes de danseuses s'enroulant et se déroulant dans des écharpes du tissu le plus léger. La plupart sont charmantes. On pense en les regardant, à ces statuettes de Tanagra, si menues et d'un art si grand.

Nous ignorons ce que donnera le grandissement de ces figures ; telles qu'elles, elles sont délicieuses.

*Le Fardeau de la Vie* est symbolisé par M. Fagel par une vieille femme assise, dont les mains s'appuient sur deux bâtons. L'allégorie eût été comprise sans l'aide des béquilles. La statue funéraire de M. Escoula, *La Douleur,* est simple d'attitude et d'expression suffisante. M. Le Duc a fait un très beau buste de M. Georges du Dramard. *Les Boulangers* de M. Charpentier sont une adaptation de l'art assyrien, dont la *Frise des archers*, au Louvre, est un si étonnant modèle. L'essai est intéressant et donnera lieu à de curieuses modifications à notre art décoratif monumental. M. Injalbert est le sculpteur des satyres et des bacchantes. Son *Vase* de marbre nous les montre dans leur enivrement furieux. L'ensemble possède la vie fougueuse dont ce sculpteur a fait la marque particulière de son talent. Nous ne le jugerons pas seulement sur cet envoi ; il a créé pour Paris et Montpellier de puissantes décorations qui le désignent comme un des maîtres du genre.

En somme, pour être clairsemée, l'Exposition de Sculpture du

Champ de Mars se soutient par l'exceptionnelle valeur de quelques œuvres qui, pour la plupart, d'ailleurs, avaient leur place marquée dans le Salon rival. Il nous semble, cependant, qu'elle est bien près d'avoir épuisé son originalité. Car enfin, les thèmes d'expression sont moins nombreux qu'on ne pense. Et puis, chaque époque comprend l'expression à sa manière : combien peu nous intéressent les sentiments qui ont passionné nos aînés ! Au lieu que les formes d'une ligne se diversifient à l'infini et que leur beauté, ne dépendant ni de la mode ni du temps, dure éternellement. Les trois mille statues qui se dressaient sur l'Acropole ne différaient entre elles que par l'attitude.

GASTON SCHEFER.

BAFFIER. — *Le Vin.*

# LISTE DES RÉCOMPENSES

## SECTION DE PEINTURE

### Médaille d'Honneur

M. H. Harpignies.

### Première Médaille

M. P.-A. Laurens.

### Deuxièmes Médailles

MM. A. Charpin, L.-P. Sergent, M. Perret, E. Maxence, Mlle G. Achille-Fould, MM. A. Gosselin, G. Bilbao, P. Jobert, G. Bergès, R.-M. Fath, J.-O. Triquet, A.-A. Balouzet, E. de Dieudonné, H. Vollet, E.-L. Chayllery, E. Bisson.

### Troisièmes Médailles

Mlle C.-H. Dufau, MM. A.-O.-F. Bernast, C.-G. Gasté, C. Fouqueray, E.-A. Wéry, G. Scott, L. Loeb, H.-O. Tanner, J. Smith-Lewis, G.-H. Burdy, A. Cresswell, M. Demonts, A.-M. Rambaud, Mlles E.-G. Cohen, A. Delasalle, MM. J.-G.-F. Sabatté, C.-L. Godeby, J. Fraser, A.-C.-L. Lavalley, E. Aureche, S.-P.-F. Grateyrolles, J. Calvé, J.-A. Grun, V. Lecomte, A. Matignon, A. Magne, J.-G. Rosier, P. Petit-Gérard, H. Darien, J. Garibaldi.

### Mentions Honorables

MM. V. Lhomme, C. de Marinitsch, M. Benner, E. Amas, H. Gourse, J. Cayron, L.-V. Guirand de Scevola, T. Synave, J.-A. Ruellan, Mlles A. Claude, Z. Durruthy, MM. M. Bottin, E. Mondineu, G. Lemaitre, L. Cavallier, O. de Faber du Faur, L. Mark, Mlle M.-A.-R. Delorme, MM. G.-H. Burdy, A.-K. Brodie, D. Lucas, Mme E.-A. Georget, M. E. Chahin, Mlle A. Tirard, MM. A.-M. Raynolt, H. Zo, B.-L. Eymieu, H. Jamet, Mme L. Chatrousse, MM. H. Coursellies-Dumont, J. Rizo, P. Madeline, Mme H. Maréchal, MM. B.-F. Schmid, P.-R. Schutzenrerger, L.-F.-G. Bonhomme, H.-E. Rudaux, Mlles A. Bouillier, D. Bulo, MM. H.-N. Walcot, A. Chanut, R. du Gardier, L. de Joncières, E. Martens, H. d'Estienne, Mlle J. Tailleférie, MM. I.-E. Boisson, P. Antin, J.-A. Duvocelle.

## SECTION DE SCULPTURE

### Médaille d'Honneur

M. M. Moreau.

### Premières Médailles

MM. F. Sicard, G.-M.-V. Bareau.

### Deuxièmes Médailles

MM. J.-J. Pendariès, A.-J. Octobre, A.-C. Forestier, G. Guittet, E. Laporte, A.-F. Desruelles, H.-F. Coutheillas, P. Lecourtier. *Gravure en medailles :* J.-L. Deschamps, B. Hildebrand.

### Troisièmes Médailles

MM. A. Clerget, G. Debrie, H. Schmid, L. Breitel, C.-F. Perron, J.-G. Sentis de Villemur, J.-L.-R. Villeneuve, E.-P. Bénet, G. Calvet, A.-D. Roze, P. Laurent. *Gravure en médailles :* J.-M. Delpech.

### Mentions Honorables

MM. E.-J. Ferrand, F. Brou, M. Tissot, E. Guillemin, F. Lecoq, J.-V. Badin, J. Cassaigne, F.-X. Escudero, A.-M. Verdier, G. Embry, L. Coustaury, A. Bourlange, J. Lorieux, B.-L. Pratt, L. Riché, J. Ascoli, Mme M.-A. Demagnez, Mlle M. Blanchon, MM. J.-L. Guigues, H. Pernot, G. Surand, E.-P. Mérite, H. Crenier, Mlle J. Jozon, M. C.-L. Malric, Mlle A. Maniel, MM. H. Kautsch, F.-da-S. Gouveia, V. Aimone, F.-D. Wood, S.-A. Loys-Potet, M. Jampolsky. *Gravure en médailles :* MM. J.-E. Roiné, O. Yencesse.

## SECTION D'ARCHITECTURE

**Médaille d'Honneur**

M. A.-A. Marcel.

**Première Médaille**

M. E. Pontrémoli.

**Deuxièmes Médailles**

MM. H.-T.-E. Eustache, G. Morin-Goustiaux, L.-P. Blanc, A.-E. Maistrasse, en collaboration avec J.-C.-M. Berger, J.-C.-M. Berger, en collaboration avec M. A.-E. Maistrasse.

**Troisièmes Médailles**

MM. T. Garnier, L.-H. Woog, J. Pailhès, H. Guillaume, C.-J. Chaussepied, J.-G.-A. Hébrard, H.-J.-L. Legrand, en collaboration avec M. D. Demierre, D. Demierre, en collaboration avec M. H.-J.-L. Legrand.

**Mentions Honorables**

MM. E.-J. Bourbier, J.-R.-A. Carré, L. Chesnay, E.-P. Demur, W.-C. Tichmuller, L. Guyot, en collaboration avec M. E. Pottier, E. Pottier, en collaboration avec M. L. Guyot, L. Hervey-Picard, A. Jasson, C.-H. Legresle, A.-J.-M. Mesnager, V.-L. Olivier, A.-G.-F. Rome, E. Thibeau.

## SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

**Médaille d'Honneur**

M. A. Sirouy.

**Première Médaille**

M. E. Burney *(burin)*.

**Deuxièmes Médailles**

MM. C. Fonce *(eau-forte)*; L.-I. Journot *(burin)*; H.-N. Dugourd *(lithographie)*; P. Gusman *(bois)*; J.-J. Tinayre *(bois)*.

**Troisièmes Médailles**

MM. R.-P. Huet *(eau-forte)*; C. Bellanger *(lithographie)*; G. de Ruaz *(bois)*; H.-F. Alasoniere *(eau-forte)*; P. Tressy *lithographie*; P. Mallet *(eau-forte)*; A. Lachnitt *(lithographie)*; G. Profit *(burin)*.

**Mentions Honorables**

Mme H. Tian *(eau-forte)*; M. A. Boclet, *(eau-forte)*; Mlle L. Bourges *(eau forte)*; MM. E. Roux *(eau-forte)*; A. Jamas *(burin)*; H. Reidel *(burin)*; E.-J. Fattorini *(burin)*; P.-H. Fritel *(burin)*; C. Dupont *(burin)*; L.-A.-C. Hodebert *(lithographie)*; L.-L.-A. Canivet *(lithographie)*; Mme J. Granès *(lithographie)*; MM. F.-A. Leleu *(lithographie)*; G.-J. Brunon *(lithographie)*; R. Boutillié *(lithographie)*; M.-J. Lamy *(bois)*; G.-M.-J. Lemoine *(bois)*; T. Girardet *(bois)*; L. Jarraud *(bois)*; G.-L. Blondeau *(bois)*.

## SOUS-SECTION D'ART DÉCORATIF

(DÉPENDANTE DES 4 SECTIONS)

**Premières Médailles**

MM. L.-A. Rivière-Théodore, R. Lalique.

**Deuxième Médaille**

M. G. Engrand.

**Mentions Honorables**

MM. M. Blondat, P. Richard, P.-J. Ruban, L. Bigaux.

**Prix Marie Bashkirtseff.**

M. G. Lemaître.

**Prix de Raigecourt-Goyon**

M. H. Darien.

**Prix supplémentaires décernés par le Comité de Peinture**

MM. V. Lhomme, H.-D. Etcheverry.

# ACQUISITIONS DE L'ÉTAT

## PEINTURE

MM. Adler (J.) . . . . . *Les Las.*
Albert (G.) . . . . . *Gargilesse.*
Bail (J.) . . . . . *La Ménagère.*
Ballue (P.) . . . . . *Les rochers de Douce; — le matin.*
Baschet (M.) . . . . . *Portrait de Madame P...*
Béronneau (M.-P.-A.) . . . . *Dans l'atelier.*
Billotte (R.) . . . . . *Carrière de Nanterre.*
Bolling (Mlle S.) . . . . . *Pêcherie de saumons en Norvège.*
Bompard (M.) . . . . . *Prière à la Madone; — scène de la vie populaire à Venise.*
Bordes (E.) . . . . . *Etude.*
Boulard (E.) . . . . . *La leçon.*
Bourgogne (P.) . . . . . *Eté.*
Bourgonnier (C.) . . . . . *Caida del picador.*
Buland (E.-J.) . . . . . *Devant les reliques.*
Burdy (G.-H.) . . . . . *Portrait de ma mère.*
Cabanes (L.-F.) . . . . . *Jehanne d'Arc.*
Cagniart (E.) . . . . . *Le Palais de Justice.*
Carolus-Duran (E.-A.) . . . *Portrait de Madame G. F... et de ses enfants.*
Cesbron (A.) . . . . . *Bouquet de roses.*
David-Nillet (G.) . . . . . *Le laboureur et ses enfants.*
Delacroix-Garnier (Mme P.) . *« Quinte et quatorze » : — partie de piquet.*
Demont (A.-L.) . . . . . *Lever de lune en hiver.*
Dennery (G.-L.) . . . . . *Glaneur de Grève.*
Didier-Pouget (W.) . . . . . *Bruyères en fleurs; — plaine de Tarbes.*
Dinet (A.-E.) . . . . . *Courtisane.*
Dufau (Mlle C.-H.) . . . . . *Fils de mariniers.*
Fantin-Latour (H.) . . . . . *La nuit.*
Fouqueray (C.) . . . . . *Trafalgar, 22 octobre 1805; — épisode du vaisseau « l'Achille ».*
Garaud (G.-C.) . . . . . *La baie de Douarnenez.*
Garibaldi (J.) . . . . . *La porte d'Aude; — cité de Carcassonne.*
Gasté (C.-G.) . . . . . *Dans la rue, à Bou-Saada (Algérie).*
Gervais (P.) . . . . . *La folie de Titania.*
Girardot (L.-A.) . . . . . *La lumière du Souvenir (fête juive au Maroc).*
Guinier (H.) . . . . . *Psyché et l'Amour.*
Helleu (P.-C.) . . . . . *Un bassin du parc de Versailles.*
Iwill (M.-J.) . . . . . *Assise.*
Laurent (E.-J.) . . . . . *Sicile; — panneau décoratif.*
Machard (J.) . . . . . *Portrait de Madame J. M...*
Muenier (J.-A.) . . . . . *Les Cheminaux.*
Olive (J.-B.) . . . . . *A la Corniche; — Marseille.*
Petit-Gérard (P.) . . . . . *Après la manœuvre; — le café.*
Petitjean (E.) . . . . . *Le canal du moulin à Gerbéviller (Lorraine); — entre deux averses.*
Picquefeu (R.-F.) . . . . . *Vieux bûcheron Vosgien.*
Quost (E.) . . . . . *Fleurs d'été.*
Richon-Brunet . . . . . *A la Plaza des Taureaux de Séville.*
Ridel (L.-M.-J.) . . . . . *Au bord de l'eau.*

MM. Rigolot (A.-G.) . . . . *Sur la route du Kardada, à Bou-Saâda (Algérie).*
Royer (H.) . . . . *Communiantes.*
Sabaté (L.-G.-F.) . . . . *Intérieur de l'Église Saint-Germain des Prés.*
Scherrer (J.-J.) . . . . *Départ de Jeanne d'Arc de Vaucouleurs.*
Tanner (H.-O.) . . . . *Résurrection de Lazare.*
Triquet (J.-O.) . . . . *L'acte de Foi ; — communiantes.*
Villedieu (Mlle M.) . . . . *Marchande de fleurs.*

## AQUARELLES, PASTELS, DESSINS

Mlle Breslau (L.-C.) . . . . *Groupe de petites filles*, pastel.
Mme Marlef (M.) . . . . *Nymphe accroupie*, pastel.

## SCULPTURE

MM. Bénet (E.-P.) . . . . *Obsession*, statue plâtre.
Captier (F.-E.) . . . . *La desespérance*, statue marbre.
Charpentier (A.-L.-M.) . . . « *Narcisse* » (grès d'Emile Muller).
Charpentier (F.-M.) . . . . *Etoile filante*, statue marbre.
Chevré (P.) . . . . *Le réveil de Flore*, statue marbre.
Desruelles (A.-F.) . . . . *Pastorale*, haut relief plâtre.
Fagel (L.) . . . . « *Fardeau de la Vie* », statue pierre.
Fresnaye (Mlle M.) . . . . *Le Sommeil de l'Enfant-Jésus*, relief, cire polychrome.
Gérôme (J.-L.) . . . . *Bonaparte. Entrée au Caire.*
Houdain (A. d') . . . . *La Pesée*, groupe plâtre.
Icard (H.) . . . . *Trop tard ! (Les Vierges folles)*, groupe plâtre.
Itasse (Mlle J.) . . . . *Tête de Bacchante*, buste marbre.
Jacques (M.) . . . . *Buste de femme*, bronze.
Jacquot (C.) . . . . *L'homme aux loups*, groupe décoratif plâtre.
Leonard (A.) . . . . *Désespoir*, statue marbre.
Syamour (Mme M.) . . . . *Sapho endormie*, statue plâtre.

## GRAVURE EN MÉDAILLES

M. Gilbault (F.) . . . . *Amiral Vallon*, plaquette argent.

## OBJETS D'ART

MM. Allouard (H.-E.) . . . . *La pêche ; — vase décoratif*, bronze, marbre, ivoire et or
Lalique (R.) . . . . *Le pavot*, émail et pierreries.

# TABLE DES MATIÈRES


Pages.

Le Salon de 1897. La Peinture . . . . . 1
— — La Sculpture . . . . . 57
Société Nationale des Beaux-Arts. La Peinture . . . . . 65
— — — La Sculpture . . . . . 92
Liste des Récompenses au Salon de 1897 . . . . . 97
Acquisitions de l'État au Salon de 1897 et a la Société Nationale des Beaux-Arts . . . . . 99


# TABLE DES GRAVURES

## PEINTURE


Pages.

Abbéma (Mlle L.) . . . . . 32
Artigue (A.-E.) . . . . . 11
Baschet (M.) . . . . . 30*
Benjamin-Constant . . . . . 6
Beyle . . . . . 48
Biessy . . . . . 90*
Billotte (R.) . . . . . 76
Blanche . . . . . 69
Boldini . . . . . 74
Bonnat (L.) . . . . . 26
Bouguereau . . . . . 2*
Bourgain (G.) . . . . . 20*
Boutigny . . . . . 8*
Boyé (A.) . . . . . 32*
Breslau (Mlle) . . . . . 85
Breton (J.) . . . . . 44
Bridgman . . . . . 42*
Brispot (H.) . . . . . 50
Brisset (E.) . . . . . 12
Brouillet (A.) . . . . . 24*
Cain (G.) . . . . . 18*
Carolus-Duran . . . . . 66
Carrier-Belleuse (P.) . . . . . 68
Cavé (J.) . . . . . Frontispice.
Cazin (J.-C.) . . . . . 76*
Chantron . . . . . 22
Chaperon (E.) . . . . . 10
Checa (U.) . . . . . 18
Chocarne-Moreau . . . . . 52
Clairin . . . . . 8
Courant . . . . . 78*
Courtois . . . . . 77
Dauphin (E.) . . . . . 82

Pages.

Dawant (A.) . . . . . 20
Demont-Breton (Mme) . . . . . 4*
Detaille (E.) . . . . . 24
Dupain . . . . . 38
Dupré (J.) . . . . . 28*
Ferrier (G.) . . . . . 17
Fould (Mme C.) . . . . . 14
Frappa (J.) . . . . . 66*
Garnelo-Alda . . . . . 22*
Gaudefroy . . . . . 35
Gelhay (E.) . . . . . 38
Gélibert . . . . . 28
Gérôme . . . . . 4
Gervex . . . . . 80
Gilbert (V.-G.) . . . . . 40
Girardet (E.) . . . . . 70*
Guillon (A.) . . . . . 45
Harpignies . . . . . 1
Hart (Mlle E.) . . . . . 31
Hébert . . . . . 2
Hermann-Léon . . . . . 26*
Iwill . . . . . 84
Knight (D.-R.) . . . . . 38*
Lafon (F.) . . . . . 70
Le Quesne . . . . . 46
Lhermitte (L.) . . . . . 65
Loustaunau . . . . . 16
Lynch (A.) . . . . . 30
Marchand (A.) . . . . . 10*
Matignon . . . . . 5
Mesdag (H.W.) . . . . . 78
Monge (J.) . . . . . 14*
Montenard . . . . . 82*

Pages.

Moreau (A.) . . . . . 68*
Muenier . . . . . 74*
Orange (M.) . . . . . 14
Outin (P.) . . . . . 36
Paris (A.) . . . . . 41
Perrault (L.) . . . . . 34*
Perret (A.) . . . . . 74
Piot . . . . . 34
Price . . . . . 16*
Prinet . . . . . 72*
Raffaëlli . . . . . 81
Réal del Sarte (Mme) . . . . . 40*
Robert-Fleury (T.) . . . . . 42
Rosset-Granger (E.) . . . . . 90
Rousseau (J.-J.) . . . . . 86*
Royer (L.) . . . . . 6*
Ruch (J.) . . . . . 86
Schommer (F.) . . . . . 12*
Sinibaldi . . . . . 22
Souza-Pinto . . . . . 55
Stengelin (A.) . . . . . 84*
Stewart . . . . . 72
Tattegrain (F.) . . . . . 50
Tenré (H.) . . . . . 36*
Vimar (N.-S.-A.) . . . . . 54
Watelin . . . . . 27
Weerts . . . . . 88
Wentworth (Mme C. de) . . . . . 8

## SCULPTURE

Pages.

Baffier . . . . . 96
Barrias . . . . . 64
Boucher (A.) . . . . . 58
Dalou . . . . . 94
Escoula . . . . . 89
Fayet . . . . . 92
Frémiet . . . . . 61
Gérôme . . . . . 59