





THE GETTY CENTER LIBRARY

SALON DE 1889



L. BASCHET · EDIT · 12 · R. DE L'ABBAYE · PARIS

PARIS + 41, Avenue de l'Opéra + PARIS

PRODUITS DENTAIRES HYGIÉNIQUES
DU DOCTEUR

JOHN EVANS

Élixir JOHN EVANS + Poudre JOHN EVANS



VINS DE BORDEAUX

GRANDES CAVES

VINS DE BOURGOGNE

34, Avenue de l'Opéra, 34

PARIS

Ch. SILLIMAN, Propriétaire

BORDEAUX

VINS DU RHIN

ET DE LA MOSELLE

CHAMPAGNE PREMIÈRES MARQUES

COGNAC PREMIÈRES MARQUES

LIQUEURS ET SPIRITUEUX

VINS ÉTRANGERS

Fournisseur de LL. MM. l'Empereur du Brésil et le Roi des Belges.

VÉRITABLE

EAU DE BOTOT

Seul Dentifrice approuvé

par l'ACADÉMIE de MÉDECINE de PARIS

LE MEILLEUR CALMANT CONTRE LES RAGES DE DENTS

Recommandé spécialement pour les soins de la Bouche, avec la **POUDRE** de **BOTOT** au Quinquina

PARIS, 229, Rue Saint-Honoré, et chez tous les principaux Commerçants.



CHOCOLATS

QUALITÉ SUPÉRIEURE

C^{ie} Coloniale

LE TREPOT GÉNÉRAL

Paris, avenue de l'Opéra, 19

DANS TOUTES LES VILLES
CHEZ LES PRINCIPAUX COMMERÇANTS

SAVON SULFUREUX dit

FLANELLE

LAVE sans RETRÉCIR ni JAUNIR
1⁰ LE PAIN (1⁰ 25 PAR POSTE)

JOUBERT Ph^{ie}, rue des Lombards, 8, PARIS
Pharmacies, Merceries, Epiceries.

DEUIL

Pour avoir de suite un

DEUIL BIEN COMPLET

s'adresser

à la Religieuse

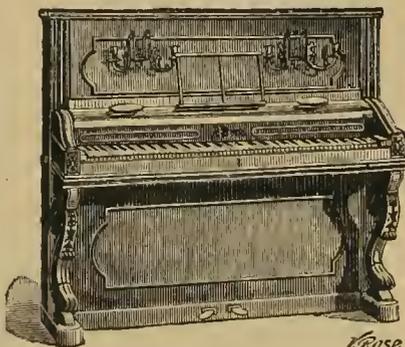
2, RUE TRONCHET, PARIS
Envoi franco. — Maison de confiance
créée en 1839 (ne pas confondre).

Nouveau Rayon ; COMPTOIR SPÉCIAL DE CORSETS

PIANOS A. BORD*

PARIS. — 14^{bis}, Boulevard Poissonnière
SPÉCIALITÉ DE PIANOS A QUEUE

Seule maison en Europe fabriquant
12 pianos par jour.



Seule maison en Europe fabriquant
12 pianos par jour.

Médailles d'or aux Grandes Expositions

MEMBRE DU JURY, HORS CONCOURS

Four. du-Minist. de l'Instr. Publique pour les Écoles

Pianos à cordes droites, depuis 380 | Pianos à cordes obliques, depuis 850

Grande spécialité de Pianos, cadre en fer et à cordes
croisées, depuis 1.100 fr.



PURGATIFS & DEPURATIFS

Leur succès s'affirme
depuis près d'un siècle contre les
ENCORCEMENTS D'INTESTINS
(Constipation, Migraine, Congestions, etc.)
Très contrefaite et imitée sous d'autres noms.
Exiger l'étiquette ci-jointe en 4 couleurs.

1⁰ 50 le 1/2 boîte (50 grains). 3⁰ le boîte (105 grains).
Notice dans chaque Boîte.
DANS TOUTES LES PHARMACIES

VERITABLE
EXTRAIT DE VIANDE

LIEBIG

PRÉCIEUX POUR MENAGES ET MALADES
SE VEND CHEZ LES ÉPICIERS ET PHARMACIENS

L'extrait de viande **LIEBIG** sert à
préparer à tout instant de bons bouillons, des
potages, sauces, légumes et toutes sortes de mets.
Il se conserve indéfiniment.

Les plus hautes récompenses aux grandes
expositions internationales depuis 1867.

Hors concours depuis 1885

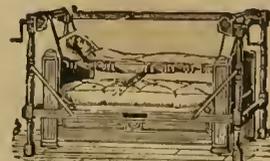
SE MÉFIER DES IMITATIONS

Lits, Fauteuils et Voitures Mécaniques
POUR MALADES ET BLESSÉS

DUPONT, 10, rue Hautefeuille, PARIS

Près l'École de Médecine

Envoi franco du Catalogue
Illustré sur demande



Appareil pour soulever les malades
s'adaptant à tous les lits.



Fauteuil avec grandes
roues caoutchoutées
mû par 2 manivelles.

GRAVURES, EAUX-FORTES, FAC-SIMILÉS D'AQUARELLES

JULESHAUTECŒUR, 172, rue de Rivoli, au coin de la rue de Rohan

REPRODUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES DES ŒUVRES EXPOSÉES AU SALON

SALON DE 1889

TIRAGES DE LUXE

IL A ÉTÉ TIRÉ 675 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS

2 exemplaires, n^{os} 1 à 2, texte et gravures sur papier du Japon, 24 suites supplémentaires sur satin, avant la lettre.

6 exemplaires, n^{os} 3 à 8, texte et gravures sur papier du Japon, 24 suites supplémentaires sur parchemin, avant la lettre.

20 exemplaires, n^{os} 9 à 28, texte et gravures sur papier du Japon, 24 suites supplémentaires sur Japon, avant la lettre.

647 exemplaires, n^{os} 29 à 675, texte et gravures sur papier de Hollande.

PAUL MANTZ

SALON DE 1889

CENT PLANCHES EN PHOTOGRAVURE

DEUX FRONTISPICES

GRAVÉS A L'EAU-FORTE

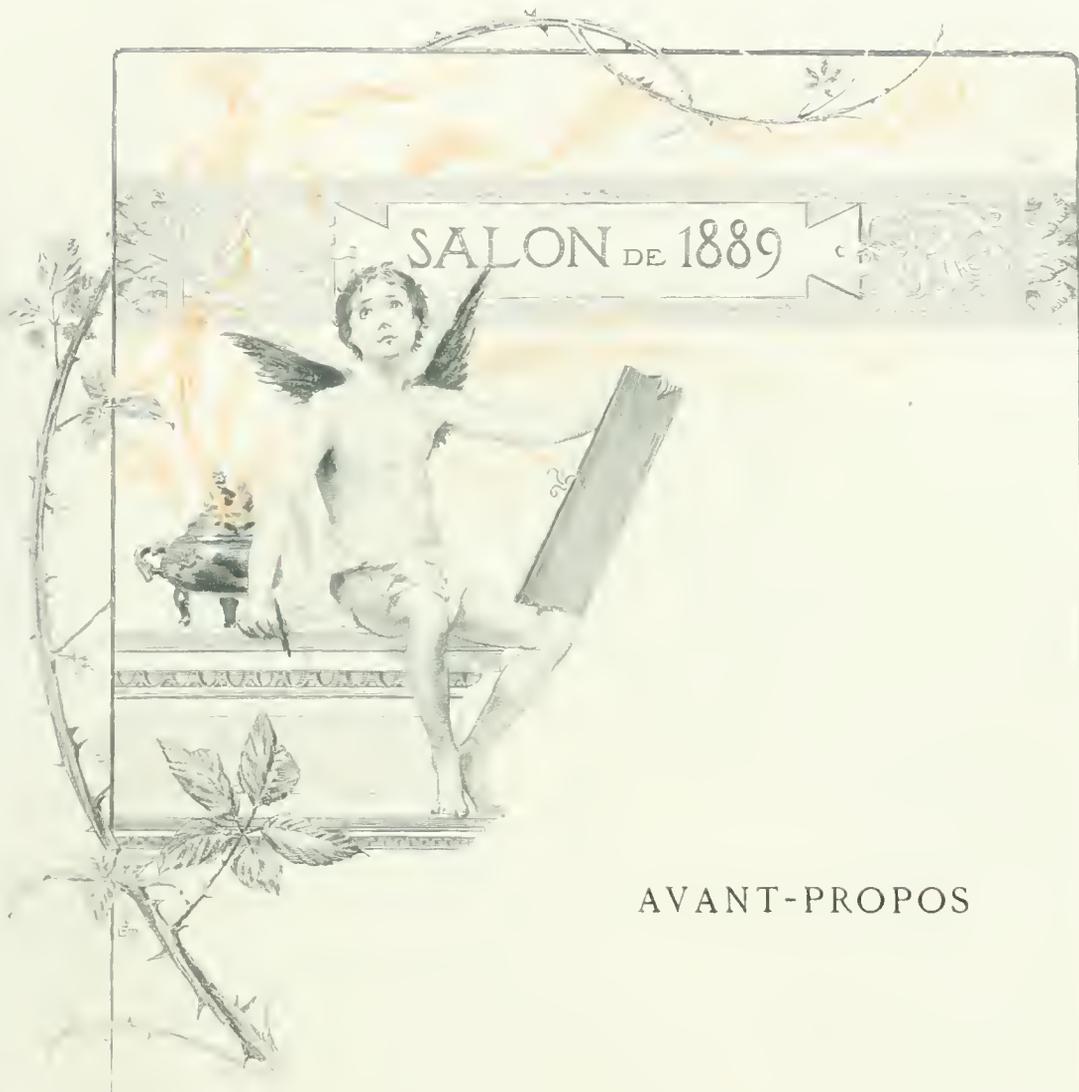


LIBRAIRIE D'ART

LUDOVIC BASCHET. ÉDITEUR

12, RUE DE L'ABBAYE, 12

PARIS



AVANT-PROPOS

LE salonnier est un héros : à l'heure où la ville s'emplit de rumeurs joyeuses, où l'humanité s'amuse sous le rayon caressant, il ne songe qu'à son devoir. Vainement le mois de mai étale autour de lui le luxe, si longtemps attendu, de ses fraîches verdure, il ignore, de parti pris, la fête des feuillages renouvelés et la chanson des oiseaux. Ne parlez pas du printemps à cet esclave, à ce martyr : il fait le Salon. Il est condamné à regarder des toiles peintes, même celles que n'inspire point la nature ; il n'a pas le droit d'avoir une opinion sur les gaietés de la campagne où le ton délicat rit dans la lumière. Il doit, comme toujours, remettre à l'an prochain la joie de pouvoir étudier

librement sur réalité vivante l'écllosion du bourgeon et de la fleur, et la façon subtile dont s'y prennent les rossignols pour construire le fragile édifice de leur nid. Ces félicités champêtres ne sont permises qu'à l'homme libre.

Et combien le servage du critique devient plus amer, lorsque, comme en cette année 1889, qui devait être un centenaire clément et une fête pour tout le monde, l'ouverture du Salon des Champs-Élysées coïncide avec celle des expositions organisées au Champ-de-Mars. Il lui semblerait doux, s'il n'était pas captif, d'aller contempler ces merveilles, de s'instruire à son aise, d'établir des comparaisons savantes entre l'art d'hier et l'art d'aujourd'hui. Ce travail, d'autres le feront. A l'Exposition décennale, ils verront les œuvres que nos artistes ont produites depuis 1878 jusqu'à l'hiver dernier; à l'Exposition qu'on a appelée centennale, bien que le mot n'ait pas été accueilli par tous les dictionnaires, ils pourront étudier dans ses phases changeantes et dans ses luttes l'évolution de l'art français pendant le siècle batailleur qu'inaugurent la prise de la Bastille et le rajeunissement intellectuel de 1789. La collection rétrospective formée avec tant de soin par un groupe d'amateurs et d'écrivains est absolument intéressante : elle sera comme une révélation pour les générations nouvelles qui savent évidemment beaucoup de choses, mais qui, dans l'état incomplet de nos musées, n'ont pu apprendre en détail les aventures de l'idéal pendant les cent dernières années. Nous espérons de tout notre cœur qu'il se trouvera dans Paris un homme de science et de loisir qui nous laissera sur l'Exposition du centenaire une belle étude historique.

Pour fixer le point de départ et marquer l'importance des résultats acquis, l'auteur du travail rêvé pourrait établir la situation de l'art en France, telle qu'elle était au moment où s'ouvrit, quelques semaines après le 14 juillet, le Salon de 1789. Ce Salon, dont le catalogue est curieux à relire, correspondait très peu aux idées nouvelles qui agitaient alors les esprits. La *Belle au bois dormant* continue son sommeil silencieux. Tout d'abord on est surpris de voir que, au lendemain



BOUGUEREAU (W) *Psyche et l'Amour*

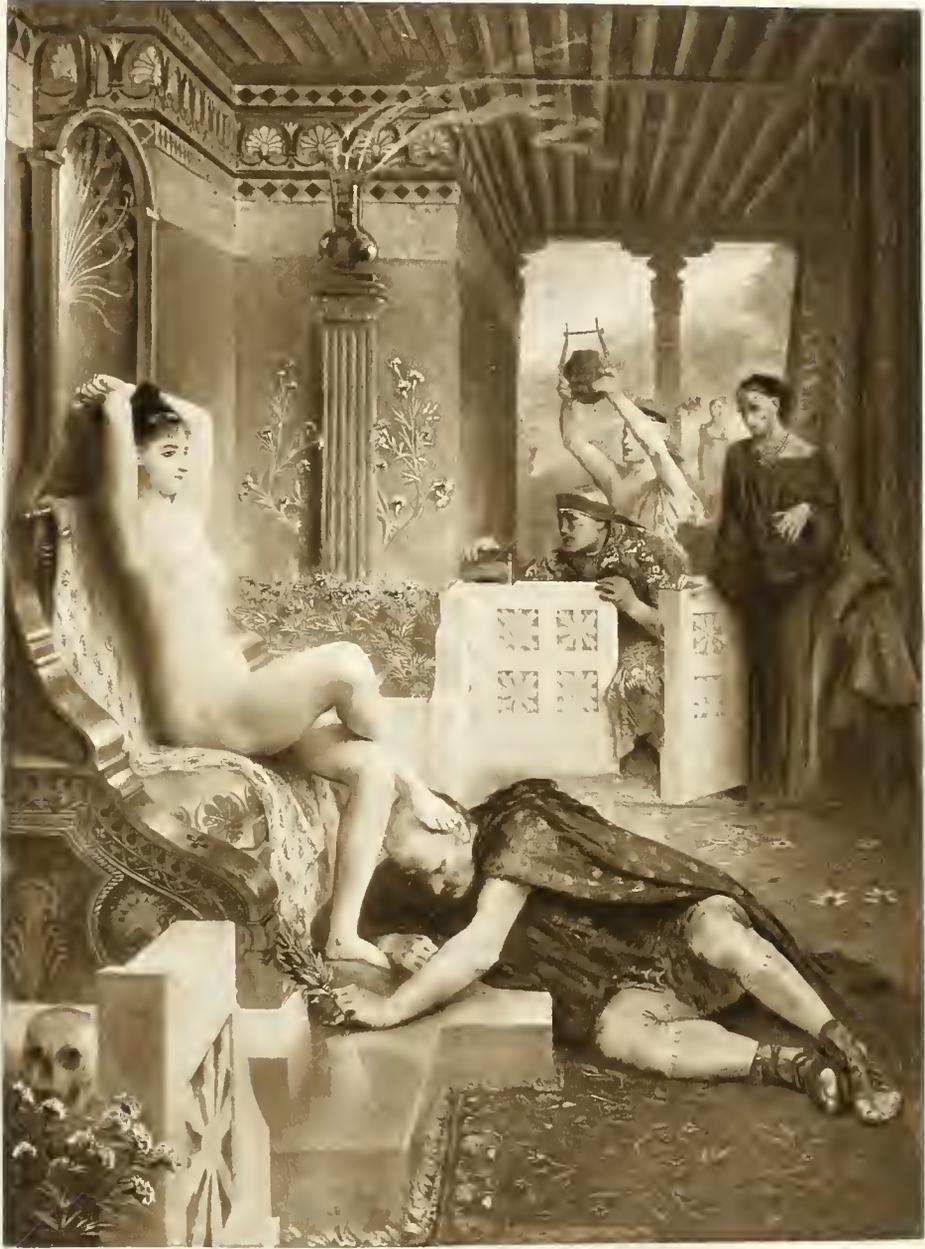
de la grande commotion qui vient de se produire, l'ancien monde soit encore debout. Et, en effet, malgré la date inscrite au titre du livret, ce Salon de 1789 n'est nullement révolutionnaire : il n'est même pas libéral. Conformément à l'usage, cette exposition « ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté » est encore celle « des peintures et des sculptures de messieurs de l'Académie royale ». Elle n'admet que les œuvres des membres de la Compagnie privilégiée, et les exposants figurent au catalogue dans l'ordre de la hiérarchie consacrée : d'abord les officiers de l'Académie, recteurs, professeurs, adjoints à professeur, conseillers, académiciens, et, enfin, tout à la queue de la liste, les simples agréés, c'est-à-dire les derniers venus, qui, n'ayant pas fourni leur morceau de réception, ne sont pas encore pourvus du brevet. Quant aux artistes libres qui n'ont jamais posé leur candidature ou auxquels le scrutin a été contraire, il n'en est pas plus question que s'ils n'existaient point. Ces inconnus peuvent avoir du talent ; ils sont peut-être la réserve de l'avenir : l'Académie les ignore, et les salles du Louvre leur sont fermées. Malheur à ceux qui ne sont pas académiciens !

Aussi le catalogue du Salon de 1789 ne révèle-t-il aucune modification dans le personnel exposant. Les maîtres du jour sont ceux de la veille. Pour les œuvres offertes à la curiosité des visiteurs, elles ne brillent pas non plus par le désir de répondre aux exigences de l'esprit nouveau. Un peintre auquel on n'aurait pas supposé tant de hardiesse, Lebarbier, semble pourtant avoir entendu parler des événements dont Paris vient d'être le théâtre : il expose le portrait d'un *Soldat aux gardes françaises* qui passait pour être entré le premier à la Bastille. Avec deux dessins de Moreau le jeune représentant *l'Ouverture des États Généraux* et la *Constitution de l'Assemblée nationale*, ce portrait d'une célébrité du moment était la seule concession faite à l'actualité. Il aurait fallu beaucoup de complaisance pour voir dans l'innocente peinture de Lebarbier un renouvellement de l'idéal. Et quant à Moreau, dont on connaît le vif esprit et l'élégance, il était bien l'historiographe du siècle finissant et ne pouvait à aucun prix passer pour un réformateur.

Le principe d'un idéal nouveau et même d'un changement de méthode dans l'art de peindre était cependant posé avec beaucoup de netteté par Louis David. L'élève de Vien, corrigeant son maître et encore tout pénétré de ses souvenirs romains, exposait son tableau de *Brutus recevant les corps de ses fils*, œuvre austère qui rompait définitivement avec les façons galantes que le *xviii^e* siècle avait tant aimées. Sans doute, David, académicien depuis 1783, avait déjà fait connaître la nouvelle manière; mais le *Brutus*, peint à Paris pendant les premiers mois de 1789, pouvait passer pour une profession de foi, et l'on y vit avec raison la formule décisive et quelque peu impérieuse du système recommandé à la jeune école. Ce système, intéressant parce qu'il allait mettre fin aux turbulences de la ligne flamboyante et aux fadeurs des colorations trop aimables, obéissait à un principe dangereux : il était même basé sur une idée fautive, car il disait bien haut que la renaissance espérée ne pouvait être réalisée que par un violent retour à l'idéal antique et particulièrement aux formes de la sculpture romaine. On ne s'en aperçut pas tout d'abord, mais là était le péril.

La France avait une âme nouvelle. Comment les aspirations de l'idée moderne, ses inquiétudes, ses espérances auraient-elles pu être traduites dans un langage ancien, fort respectable sans doute au point de vue de l'histoire, mais très oublié et très peu conforme aux émotions dont les cœurs étaient agités? Ce que demandaient les générations émancipées depuis la veille, David ne le donnait pas. Au début de la Révolution commencée, il déployait le drapeau de l'archéologie. C'est en ce sens qu'il était insuffisant et dangereux. Il aurait été le premier à souffrir de sa doctrine si, grâce aux constantes contradictions de son esprit, il n'avait pas fait de nombreuses et superbes infidélités au dogme qu'il proclamait. Et, en effet, le maître n'est pas tout entier dans le *Brutus*, il est aussi dans le *Couronnement*, qui est un des chefs-d'œuvre de l'école nationale, et dans certains portraits où l'artiste a professé pour la vérité vivante le culte qui lui est dû.

Le Salon de 1789 ne tarda pas à produire au grand jour les con-



LEVY - Ét. - *Cécile*



THIRION : É. — *L'amour et Psyche*

séquences dont il contenait le germe. Ces conséquences furent de deux sortes : les unes, assurément fort importantes, intéressaient le gouvernement des arts et la liberté professionnelle des artistes ; les autres, plus considérables encore, touchaient au principe même de l'idéal et à la direction nouvelle imprimée au navire qui portait l'école française et sa fortune.

En ce qui concerne les artistes, ils s'agitèrent beaucoup dès le début de la Révolution. L'institution féodale de l'Académie leur était une gêne ; ils supportaient impatiemment son privilège, alors que le mot de liberté volait sur toutes les lèvres. Qu'est-ce que le droit de produire un tableau ou une statue si l'on ne peut pas les montrer au public ? L'Assemblée nationale ne put rester indifférente aux rumeurs tous les jours redoublées. Pour répondre aux vœux dont elle était saisie, elle décréta le 21 août 1791 que le Salon qui se préparait serait ouvert à tous les artistes, qu'ils fussent ou non membres de l'Académie. La publicité et la lumière pour tous, c'était une grande réforme en un pays qui avait si longtemps vécu sous le régime étroit des corporations jalouses et tyranniques. C'est en vertu de ce décret salutaire que les portes du Salon purent s'ouvrir aux proscrits de la veille, entre autres à Prud'hon, qui parlait au nom de la poésie et de l'élégance. Il devint dès lors possible de lutter au grand jour contre le système de David dont le dogme rigoureux n'était pas loin de traiter la grâce comme une hérésie.

Et, en effet, si les réclamations provoquées par le Salon de 1789, organisé et régi par les privilégiés de l'Académie, avaient eu la première des conséquences que nous avons dites, si elles avaient abouti à la proclamation d'un principe nouveau, — le droit accordé aux artistes d'exposer librement leurs œuvres, — cette conquête serait restée stérile si l'ancien despotisme s'était reconstitué sous une autre forme et si un maître, un groupe, une école parvenait à faire du libre idéal un prisonnier attaché dans les liens rigides d'une formule. Hélas ! c'est ce qui était arrivé. En honorant d'un accueil trop chaleureux le *Brutus* du Salon de 1789, les artistes s'étaient imprudemment donné un chef.

Sous le prétexte de rendre hommage aux splendeurs de l'art antique, David allait devenir un professeur redoutable et créer une génération d'adorateurs intolérants et serviles. Pour trouver grâce devant ces sectaires, la fantaisie du sculpteur et du peintre était condamnée par avance à s'incarner dans une forme orthodoxe : tout caprice demeurait interdit. Cette sévère église nous a gouvernés longtemps. Il suffit d'appartenir à la vieille garde des sexagénaires passionnés pour savoir combien le despotisme de ces pontifes a pesé sur les nouveaux venus. Ils s'étaient emparés des clefs du Salon et ils en fermaient les portes à tous ceux qui, obéissant à leur génie, à leur libre façon de voir la nature, apportaient dans l'art une initiative inédite. Les choses en vinrent même à ce point qu'une révolution fut jugée indispensable.

Le mouvement qui se produisit aux approches de 1827, et qui dura près de vingt ans, a été diversement jugé et l'on a pu regretter que les revendications aient tout d'abord dégénéré en bataille; mais ce mouvement était légitime et, pris dans son ensemble comme dans ses résultats, il a été des plus féconds. Combien de noms glorieux sont entrés alors dans la mémoire des hommes! L'un des premiers, Gros, avait commencé à dire que le système de David, tout encombré de son bric-à-brac gréco-romain, était impuissant à traduire les idées du monde moderne et à glorifier la vie contemporaine; Géricault, épris du mouvement et du drame, poussa un cri si violent qu'il réveilla l'école endormie; Delacroix, chez qui le peintre est l'enveloppe d'un poète, élargit le répertoire et fit entrer dans le domaine pittoresque tout un monde de personnages aux gesticulations tragiques.

Et la nature elle-même, si longtemps dédaignée, prit éloquemment la parole et inspira à une légion de paysagistes, qui sont notre indiscutable honneur, une religion jusqu'alors inconnue pour les arbres et les prairies, les montagnes et les vallées. David et ses amis avaient méconnu le droit du brin d'herbe : nous lui avons rendu ses titres égarés. Certes la lutte a été chaude. Corot, Paul Huet, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Cabat, ont reçu dans la mêlée de terribles



ROBERT-FLEURY (T) *Madeline*



COMERRI (L.) *Portrait*

blessures ; Millet a connu les plus amers dédains, Courbet a récolté une moisson d'insultes. La justice définitive est venue et elle a mis au front de ces vaillants le laurier de la victoire.

Ils sont finis, ces temps à la fois héroïques et désastreux. La liberté, pour laquelle tant de bons soldats combattirent, est restée maîtresse du champ de bataille. Grâce à nos pères, l'artiste est affranchi. S'il veut exprimer des idées nouvelles et nous confier ses rêves inconnus, il a le droit de choisir son langage. Les dernières expositions ont pu être, çà et là, indigentes et mélangées ; mais elles ont prouvé que les anciens despotismes sont à jamais vaincus et que chaque inventeur suit, au gré de son inspiration personnelle, le chemin que lui tracent son caprice et sa manière de voir l'éternel spectacle de la vie et des choses. Le peintre et le sculpteur sont rentrés dans la plénitude de leur indépendance. Le Salon de 1889 va nous montrer dans quelle mesure nos artistes savent user des franchises dont la difficile conquête est depuis cent ans le souci et la consolation de l'histoire.





DAGNAN-BOUVERET (P) *Madone*



DUEZ (E. A.) - *Au bord de la mer*

LA PEINTURE

I

Au moment où la curiosité publique est sollicitée à la fois par tant d'intéressants spectacles et où le critique, surchargé d'ouvrage, va être contraint de se multiplier pour se trouver partout en même temps, nous aurions peut-être le droit de brusquer quelque peu le Salon annuel et d'abréger le compte rendu de nos visites à l'exposition des Champs-Élysées. Nous avons un instant fait ce rêve. Malheureusement, l'esprit est toujours captif de ses habitudes; nous sommes accoutumés par une longue tradition à prendre le Salon au sérieux et à nous acquitter de notre besogne avec une conscience que rien ne déconcerte. Nous ne voyons pas pourquoi les solennités du Centenaire et les fêtes que provoque une grande date historique pourraient restreindre la

part d'attention qu'il est d'usage de consacrer aux manifestations de l'art moderne. Certes, nous sommes, comme tout le monde, impatient d'aller nous ébattre au Champ-de-Mars où nous attendent tant de leçons; notre situation ressemble à celle de la jeune fille qui, entendant des violons dans la chambre voisine, sent ses jambes obéir aux fatalités de la cadence. Nous étudierons cependant le Salon avec le respect que mérite l'école vivante, et bien que nous soyons un peu agités par le conflit de nos devoirs et de nos désirs, nous essayerons de montrer dans notre travail une sérénité qui sauvera les apparences.

Maïs, en faisant le Salon d'après les procédés usuels, nous demandons la permission d'opérer çà et là quelques coupures: nous voulons choisir. Tout ne nous intéresse pas dans le vaste entassement de productions mélangées dont le retour de chaque printemps autorise le redoutable déballage. L'honnête petit tableau commercial ne nous cause aucun délice, et la contemplation des choses que nous avons vues cent fois n'a rien qui puisse réveiller en nous une curiosité endormie. Ce qui importe d'ailleurs au point de vue de l'évolution collective dont nous enregistrons les phases lentement changeantes, c'est l'exacte notation des forces qui grandissent et des talents qui se précipitent. Ce qu'il faut voir d'abord au Salon, c'est ce qui monte: en bonne justice, nos premiers paragraphes appartiennent aux avènements.

Or, les réalités correspondent ici à notre recherche. Presque tous les ans, il se trouve un artiste qui, après être resté plus ou moins longtemps en dispute avec lui-même, voit luire l'heure de l'affranchissement et arbore son drapeau personnel, celui qui le fera reconnaître dans la mêlée de l'histoire. Au Salon dernier, nous avons salué M. Roll entrant à titre définitif dans les délicatesses de la lumière: le vainqueur du nouveau concours, c'est M. Dagnan-Bouveret. Assurément, ce n'est pas depuis ce matin que M. Dagnan a intéressé les connaisseurs. Il est depuis dix ou douze ans sur la brèche, et on l'a toujours connu sérieux. Une fois seulement, il a fait dans le vaudeville une escapade qui a inquiété ses amis. Au Salon de 1879, M. Dagnan exposait une *Noce chez un photographe*, tableau où l'esprit d'observation dont l'auteur est si



FOUBERT (E.L.) — *Diane et Endymion*



SYLVESTRE (J.N.) — *Episode des révoltes communales du XII^e Siècle.*

largement doué était employé à la recherche de l'effet comique et du rire vulgaire. Cette peinture, dédiée au gros public du dimanche, nous irrita profondément. Mais l'erreur fut bien vite réparée. M. Dagnan s'est complu depuis lors à l'accentuation du caractère, à la poursuite de l'émotion en dehors des sentimentalités banales, à la patiente étude du clair-obscur considéré comme véhicule du drame intime.

Une sorte de préoccupation religieuse s'est parfois mêlée à l'action et au type des figures qu'il mettait en scène. Personne n'a perdu le souvenir du beau tableau, *le Pardon*, qu'il exposait en 1887. La catholique Bretagne avait fait les frais de cette composition d'un charme subtil et pénétrant; on y voyait une théorie de paysans et de paysannes sortant de l'église et défilant contre une muraille comme un troupeau convaincu. Nous avons jadis célébré ce petit chef-d'œuvre que nul n'a oublié.

Une inspiration analogue se retrouve aujourd'hui, mais avec une volonté plus intense encore et plus éloquente, dans les *Bretonnes au Pardon*. Sept femmes, jeunes et vieilles, sont assises en cercle sur le gazon vert : derrière elles, deux paysans debout. Au second plan, d'autres figures dévotes, et, dans le fond, une modeste église au clocher pointu. Le groupe féminin a déjà entendu une ou deux messes, et il attend patiemment que le service religieux recommence : les âmes naïves sont insatiables. Les Bretonnes de M. Dagnan pensent au devoir qu'elles ont accompli et elles savourent par avance le sermon attendu, car, on le voit à l'expression des visages, elles sont sans critique, et l'incertitude, tourment des civilisés, n'a jamais effleuré l'inaltérable sérénité de leur foi. Avec leurs vêtements noirs et leurs coiffes blanches, ces femmes ont quelque chose de monastique. Elles ont même, bien qu'elles soient empruntées à la réalité contemporaine, une sorte de parfum rétrospectif. Cet archaïsme involontaire leur vient du sentiment qui les anime et aussi de ce fait que certains types persistent à travers les âges et que la race locale se conserve malgré le changement de l'atmosphère historique. Il y a dans le groupe des pénitentes de M. Dagnan telle jeune figure douce, placide et presque sans

pensée, qui fait songer aux Vertus que sculptait Michel Colombe, et aussi à Anne de Bretagne, telle que nous l'avons connue avant son mariage avec Charles VIII. Sans imitation et sans pastiche, un soupçon d'atavisme subsiste dans la physionomie de ces dévotes : aucune armoirie ne blasonne leur robe de grossière étoffe ; mais l'hermine blanche habite et décore leur âme.

L'exécution est bien celle qui convenait à ce tableau silencieux. Elle est incisive, elle précise le caractère individuel, mais d'un pinceau discret et manœuvrant avec douceur dans une pâte lisse et relativement mince. Nulle recherche d'esprit, aucune de ces touches où se complait la libre vaillance des virtuoses. C'est la simplicité même et aussi la bonhomie dont nous trouvons des exemples dans quelques œuvres françaises du xv^e siècle finissant. Les biographes ne le disent pas, mais M. Dagnan est peut-être l'élève posthume de Jehan Bourdichon, l'honnête peintre qui a enluminé les *Heures* de la reine Anne. Il est du temps où l'art ignorait l'artifice. Pas d'ombres sur ces tranquilles visages dont les formes typiques se modèlent dans le clair ; pas de flamme dans les yeux. M. Dagnan a même économisé, de parti pris, le rayonnement intellectuel chez ces femmes aisément persuadées qui croient à tous les miracles et pour lesquelles les superstitions enfantines ont une vertu consolante. Ainsi combinée en son sens moral et savamment écrite, l'œuvre est d'une gravité sans mélange ; elle révèle une volonté tenace, une résolution qui ne se laisse pas distraire aux bagatelles, et elle est très forte parce qu'elle est très simple. Nous attendions beaucoup de M. Dagnan : l'artiste donne aujourd'hui tout ce qu'il avait promis. Quoi qu'il fasse dans l'avenir, il restera l'auteur des *Brettonnes au Pardon*. Cette peinture sobre, concentrée, essentiellement française, est l'œuvre la plus expressive du Salon et celle qui va le plus loin.

Comme rien n'est indifférent de ce qui sort de l'atelier de M. Dagnan-Bouveret, il faut dire un mot de l'autre tableau de l'artiste, la *Madone*. Sans parler aussi haut que les *Brettonnes au Pardon*, cette peinture confirme ce qu'on pouvait supposer et prouve que l'auteur est désor-



MOREAU DE TOURS (G) *En avant! En avant!*

mais complètement affranchi. Si, comme tout l'atteste, il a les fermes convictions et les belles façons loyales que nous aimons chez les maîtres des temps naïfs, il n'est nullement l'esclave du passé.

Sa *Madone* n'a rien de traditionnel : elle est même trop originale et trop moderne pour complaire absolument aux gens d'église. Elle éli-



HARPIGNIES (H) - *Les Alpes maritimes. Vue prise à Antibes*

mine le surnaturel et le divin. C'est une mère qui, tenant son enfant strictement emmailloté, s'avance vers nous rêveuse et douce. Elle marche sous une treille en berceau dont les flèches de soleil percent les feuillages et provoquent sur sa robe d'un blanc jaunâtre des effets d'ombre et de clair. Le sentiment général est excellent, la figure donne bien l'impression des tendresses maternelles, et le jeune visage de la Vierge s'enveloppe de délicatesses exquises. Son sourire est fait de mystère. Malheureusement la promeneuse et le bosquet qui lui sert de cadre reçoivent un éclairage compliqué, et le décor, trop amusant, s'agrémente de points lumineux dont l'intérêt anecdotique distrait la pensée du spectateur. Ici M. Dagnan semble avoir voulu faire de la peinture. Ce n'est

pas un crime assurément, et la recherche du pittoresque n'a rien que de légitime ; mais l'auteur est plus heureux lorsqu'il nous présente son rêve sans ornement ; son idéal ne comporte pas le caprice et son talent semble particulièrement appelé à reproduire des spectacles dépourvus de fioritures. Cette *Madone* de M. Dagnan est très intéressante ; elle est même très imprévue, et nous en tenons grand compte ; mais elle laisse trop de place à l'arabesque, à la curiosité amusée : elle ne parle pas au cœur et à l'esprit comme les *Bretannes au Pardon*, cette vision condensée et claire où la simplicité est une éloquence.

Après avoir salué M. Dagnan, désormais parvenu aux honneurs de la maîtrise, il faut savoir ce que devient M. Roll, dont le succès fut si vif l'année dernière, et qui, lui aussi, paraît avoir conquis toutes les sérénités de la certitude. Nous avons raconté son combat et sa victoire. Au temps où il s'attaquait vaillamment au problème de l'ombre transparente, M. Roll, si bien doué qu'il fût, gardait au bout de son pinceau quelques-uns de ces tons terreux qui furent longtemps chers à notre école, mais qui ne sont que des habitudes d'atelier, car la nature ne les connaît pas et la belle lumière du jour a le privilège de pouvoir passer sur les choses, même sur la boue, sans salir son clair rayon.

La *Fermière* du Salon de 1888 fut considérée comme une conquête décisive dans la voie des délicatesses, et, pour nous, nous avons attaché à ce tableau, qui annonçait l'enterrement définitif de Caravage et des noirceurs, l'intérêt cordial que méritent toutes les délivrances. Ainsi engagé par son triomphe, M. Roll ne pouvait revenir sur ses pas. Il n'y a point songé : dans deux peintures caractéristiques, *Enfant et Taureau* et *En été*, il affirme de nouveau sa foi, il dit que sa palette est pour toujours nettoyée. L'enfant au taureau est un gamin rural qui, debout dans une verdoyante prairie, tient par une corde un animal énorme et bien digne d'être primé au prochain concours. Ce tableau, où l'invention poétique serait vainement cherchée, a un peu le caractère d'une étude. M. Roll aime les bêtes ; elles lui ont déjà fourni le motif de peintures excellentes, et il n'a pu résister au désir de faire le portrait de ce taureau rencontré dans un pâturage normand. L'animal, d'un brun



OUTIN (P) . Episode du combat de Quiberon



ROLL (A.) - *En etc*

très foncé, constituait une tache vigoureuse au milieu des verdure environnantes et ce contraste devait intéresser un coloriste. Le petit paysan a le torse nu. Ce détail, qui n'est peut-être pas emprunté au costume du pays, autorisait l'artiste à peindre de jeunes carnations dans la douceur enveloppante d'un rayon de pleine clarté. Le tableau joue ainsi sur trois notes : un vert, un brun puissant et les blancheurs rosées d'une chair lumineuse. M. Roll a été parfaitement heureux de cet accord, et sa peinture, franche et bien portante, nous raconte sa félicité. Alors même que l'œuvre ne serait prise que comme une simple étude inspirée par un aspect de la nature, le morceau n'en serait pas moins sérieux et magistral.

L'Été est beaucoup plus important. Ici encore, la réalité a fourni les détails et le caractère de l'ensemble; mais la fête radieuse de messidor se complique d'élégance et admet une note presque mondaine. Dans un verger planté de quelques arbres et où poussent à leur aise de grandes herbes indisciplinées, une femme bien vêtue, une jeune fille, un petit garçon et un chien en villégiature prennent leurs ébats, respirent l'air attiédi de la plaine et font provision de santé pour les prochains hivers. Tout est lumière, tout est joie, dirait le poète. Le rayon de juin vient mêler son or à l'or des chevelures blondes; M. Roll n'a pas complètement éliminé l'ombre comme se serait empressé de le faire un « clairiste » radical; mais il l'a restreinte au minimum: il l'a réchauffée aux tiédeurs ambiantes, il l'a colorée par les reflets voisins. Ce tableau, à la fois ensoleillé et discret, car la nature n'admet pas les violences, est une véritable fête pour le regard. Il est amer de penser que la saison qui commence nous promet des spectacles pareils et que nous ne verrons que le paysage auquel la tour Eiffel sert de centre. Les peintres sont plus favorisés que les critiques. Heureux ceux qui, ayant, comme M. Roll, des visions enchantées, savent fixer, dans des pages à jamais lumineuses, le souvenir de leur joie!

Dans cette première promenade au Salon, dans cette course, qui, insoucieuse des hiérarchies consacrées, multiplie les zigzags et pourrait sembler capricante, nous nous plaçons au point de vue d'un direc-

teur de musée, ambitieux de suspendre à son mur quelques morceaux caractéristiques de l'idéal moderne, quelques œuvres propres à donner l'exacte mesure de nos maîtres au bon moment de leur pensée et de leur force. Si telle est aujourd'hui notre visée, nous ne devons pas hésiter à nous emparer d'un très important tableau de M. Jean-Paul Laurens, *les Hommes du Saint-Office*. On sait que M. Laurens a un goût prononcé pour les sujets patibulaires; il adore les supplices, les excommunications, les cadavres exhumés du sépulcre pour comparaître devant un tribunal redoutable, les murailles farouches élevées autour des malheureux qu'on ensevelit vivants. Il a dépouillé les chroniques du moyen âge et il y a trouvé un répertoire d'horreurs. Au besoin, il en ajouterait.

On ne l'a jamais connu très tendre pour le clergé, et, au cours de ses études historiques, il a cru reconnaître que le moine et le bourreau ont été souvent des collaborateurs. Quand il lui arrive de rencontrer des inquisiteurs, il ne se gêne point pour leur dire qu'il désapprouve leurs méthodes. Et pourtant, dans son nouveau tableau, M. Laurens n'a mis aucune âpreté vengeresse à nous parler des *Hommes du Saint-Office*. La réconciliation n'est pas complète : elle ne le sera jamais ; mais il se produit une détente entre le peintre et les lieutenants de Torquemada. Il nous représente les inquisiteurs comme de bons bureaucrates occupés à mettre de l'ordre dans leur comptabilité. Deux d'entre eux sont assis devant une table allongée : ils compulsent des registres et prennent des notes, ainsi que le pourraient faire d'honnêtes scribes attentifs à des besognes innocentes ; mais ils travaillent sous la direction d'un chef qui siège à part au milieu de la salle du couvent et qui a des allures suffisamment rébarbatives. A droite, le grillage d'une fenêtre laisse voir la campagne verte. M. Laurens a enlevé tout caractère lugubre à ces opérations de procédure : des choses terribles se préparent peut-être et ce grimoire peut aboutir à des supplices ; mais le drame se passera à la cantonade et il n'y a pas une tache de sang sur le pavé : il n'y a que de la lumière, une lumière sereine qui entre par une baie latérale et glisse doucement sur les hommes et sur les choses. Ce ta-



BENJAMIN CONSTANT (J.J.) — *Le jour des funérailles, — Scène du Maroc*



LAURENS (J.P.) - Les hommes du Saint-office

bleau, plein de tenue et de sévérité, n'a rien de commun avec les violences d'un cinquième acte. C'est, en réalité, une étude de clair-obscur, à la façon d'un Granet de grande dimension, mais d'un Granet nettoyé et où il n'y aurait point de noir.

Je n'hésite pas à dire que nous sommes ici en présence d'un des



SURAND (G) — *Tigre de l'Annam*

meilleurs tableaux de M. Laurens. Lui aussi, il fait des progrès, confirmant ainsi la consolante parole de celui qui a dit que, pour le véritable artiste, la vie est une marche constante vers le mieux.

En ces dernières années, M. Laurens a fait du décor, et ce travail salutaire semble avoir allégé sa main. Il fut un temps où il donnait aux figures, aux carnations, aux étoffes quelque chose de métallique; sa peinture, interrogée d'un doigt indiscret, aurait eu la résonance du fer-blanc ou de la tôle; mais aujourd'hui, le vaillant artiste a conquis la souplesse, il sait les douceurs de l'enveloppe. L'origine de cette heu-

reuse transformation doit être cherchée dans ce mouvement collectif, qui nous pousse tous vers une étude de plus en plus assidue des phénomènes de la lumière. Ce sont les agents de l'Inquisition qui en profitent cette fois, et ils en paraissent améliorés. Inutile de dire que, dans les *Hommes du Saint-Office*, les types, précisés par une écriture ferme et incisive, ont beaucoup de caractère. L'œuvre vaut surtout par sa sobriété. Il est établi désormais que M. Laurens peut réussir dans le tableau sans tragédie et sans cadavres.

M. Émile Friant est un jeune, et nos confrères n'ont peut-être pas l'habitude de le classer dans le voisinage de MM. Dagnan, Roll, Jean-Paul Laurens et autres académiciens de l'avenir. Mais, aujourd'hui, nous n'avons aucun souci du protocole et des préséances; nous organisons une collection choisie et nous prenons notre bien où nous le trouvons. M. Friant, que nous avons célébré dès le début, a fait des portraits d'une délicatesse achevée et de petits intérieurs qui l'ont classé parmi nos clair-obscuristes les plus subtils. La *Toussaint* va donner l'élan à sa jeune renommée. J'entends dire autour de moi que l'auteur a commis une faute, en ce sens que la modestie du motif choisi ne l'autorisait pas à le traiter dans un aussi vaste cadre : l'observation est fondée, puisqu'il ne s'agit que d'une anecdote : les proportions restreintes du tableau de genre eussent pu suffire au récit. Cette manie de l'agrandissement à outrance est un mal moderne : Charles Blanc l'a bien souvent signalé, et, nous-même, nous avons plus d'une fois tenté de rappeler les artistes au sentiment de la mesure. L'observation, si juste qu'elle fût, n'a pas été écoutée.

Malgré ce défaut, la *Toussaint* de M. Friant est une œuvre d'un intérêt considérable, et le succès en est certain. La construction du tableau, je me hâte de le dire, ne révèle aucune inspiration inédite, du moins quant à la couleur. Il est bâti avec des noirs et avec des blancs, et cet effet de contraste, facilement sépulcral, nous le voyons chaque hiver par les temps de neige. Ici les noirs sont donnés par les vêtements de deuil d'une famille qui va porter des fleurs aux morts du cimetière voisin. Il a un peu neigé pendant la matinée, et les tombes qu'on aper-



DUPAIN (E.) — *Mort de Sauveur, le héros breton républicain*



F. FRIANT - 1934

FRIANT (E.) *In Tausental*

çoit à travers la grille, les terrains et les arbustes sont saupoudrés de frimas dont les blancheurs s'atténuent dans les buées grises de brumaire. Ce paysage est d'un aspect très juste et très mélancolique. Contre le mur du cimetière, un mendiant, qui est évidemment un aveugle, est assis, certain d'éveiller quelque charité dans les âmes le jour où les morts font penser aux vivants et où les cœurs sont naturellement faciles à l'aumône. Le cortège de la famille en noir est précédé par une fillette qui, obéissant à un bon conseil, se hâte pour déposer une pièce de monnaie dans la tirelire du pauvre diable. C'est tout. Si le tableau n'est pas nouveau par le jeu des colorations, car la vibration des noirs sur les blancs était déjà connue avant le déluge, il n'en est pas moins précieux et original par l'intensité de l'observation et la parfaite vérité du geste et des attitudes. Le mendiant assis contre la muraille suffirait à lui seul pour faire la fortune de cette peinture. On ne saurait voir une figure plus expressive : ce déshérité a la mine piteuse, le délabrement physique et intellectuel qui caractérisent ceux de son espèce ; il a surtout la gaucherie, la dégainée déséquilibrée qui sont si naturelles aux aveugles. Cette particularité de la silhouette a été étudiée par M. Friant avec un réalisme implacable et presque scientifique.

Il est d'ailleurs démontré que le jeune artiste apporte à la notation du mouvement la clairvoyance la plus éveillée et la plus patiente. C'est dans cette voie qu'il devra poursuivre ses recherches. Au temps où la photographie instantanée surprend dans ses phases successives et décompose le pas du marcheur, le galop du cheval, le vol de l'oiseau, nous pouvons espérer que l'art bénéficiera de ces observations savantes, et nous devons attendre le peintre qui nous dira toute la vérité sur le geste humain.

Après nous être arrêté devant un tableau où domine la note noire et dont le héros principal est un infirme, il est bon de réjouir son esprit et ses yeux dans la contemplation d'un rêve rose. Le Salon nous permet cette ivresse, et celui qui en est, comme toujours, le distributeur suprême, c'est M. Chaplin. Bien des fois déjà nous avons essayé de caractériser son talent et nous aimons à nous rappeler que c'est sur

notre humble proposition que son excellent tableau, *le Souvenir*, est entré au Luxembourg. Il y a peut-être encore des gens assez ennemis de la peinture pour classer M. Chaplin dans la catégorie des frivoles. Ces retardataires connaissent bien peu les possibilités de notre art et ses droits. M. Chaplin n'a aucune prétention philosophique; il ne travaille pas pour améliorer le sort des peuples: il a voulu être peintre et il l'est absolument.

Ses deux nouveaux tableaux, les *Premières fleurs* et le portrait de *miss W...*, n'ont pas été combinés pour séduire les métaphysiciens et pour inquiéter les penseurs. Ils sont faits pour le plaisir des yeux et ils ont l'un et l'autre l'éloquence d'un bouquet. Ce sont des bustes de jeunes filles dont les chairs vivaces et rosées s'enlèvent sur des tentures de satins chatoyants: peut-être la seconde de ces peintures, celle où le charmant modèle joue avec un chat à la mine éveillée, est-elle, comme l'assure le catalogue, le portrait d'une aimable Anglaise; on n'oserait cependant en jurer et il serait possible que le peintre eût utilisé la vérité au profit de son caprice.

Le principe de l'artiste, et la raison d'être de ses tableaux, c'est la recherche du charme, c'est la poursuite du plaisir optique qu'il peut, avec les moyens dont il dispose, donner à des yeux délicats, à des connaisseurs tout à fait raffinés. L'art de M. Chaplin ne s'adresse pas à ceux qui, comme dit le grand moqueur, ont « la forme enfoncée dans la matière »; il est fait pour les subtils, pour les heureux qui, à force de regarder des œuvres d'art, sont arrivés à comprendre le fin du fin. M. Chaplin ressemble aux femmes qui savent si bien assortir leurs rubans: il ne se trompe pas plus sur la qualité d'un ton local, que sur celle des voisins qu'il réclame. Nul dans l'école française — et je n'excepte ni Lemoyne, ni Boucher, ni Natoire — n'a été expert comme lui dans la difficile manœuvre du rose. Il y a un rose bête, faux et vulgaire, comme celui des boîtes à bonbons; M. Chaplin l'a vu parfois sur la palette de quelques-uns de ses confrères; mais il reste rebelle aux séductions de la confiserie, et il est le seul de nos peintres qui sache, sans tomber dans les fadeurs doucereuses, égrener la litanie des roses.



CHAPLIN (C) *Portrait de Miss W*

Et pour ceux qui aiment la peinture et qui en goûtent les pâtes émaillées, quelle belle liberté de travail, quelle technique à la fois aisée et savante ! Beaucoup, même parmi les illustres, se donnent des peines infinies pour modeler un bout d'épaule, faire tourner une rondeur ou chiffonner une étoffe. Sous le pinceau de M. Chaplin, les délicatesses, les accents, les lumières semblent naître tout naturellement et sans effort. Quelle leçon pour les ankylosés que leur impuissance condamne au sourire difficile ! N'en déplaît aux mystiques et aux pontifes, il est temps de rendre justice à cet art qui a la spontanéité de la fleur.

II

Il serait puéril de le dissimuler : le public du vernissage n'a pas fait un accueil très chaleureux au *Bacchus* de M. Carolus Duran. On savait depuis longtemps que le courageux artiste était aux prises avec un rude labeur, on avait même entendu parler de son œuvre et l'on attendait beaucoup du vigoureux effort qui l'absorbait au point de le contraindre à remettre à des jours plus calmes l'exécution de certains portraits promis. Au sentiment des connaisseurs passionnés, sinon compétents, qui forment le personnel des premières représentations, le résultat n'a pas répondu aux espérances générales. Le *Bacchus* a été sévèrement jugé.

Il est arrivé à ce tableau une étrange aventure. Si le mari de la légende, le veuf aisément consolé qui, revenant du cimetière où il a enterré sa femme, peut dire allégrement : « Cette petite promenade m'a fait du bien, » il est interdit au *Bacchus* de tenir le même langage. La promenade du passage Stanislas au palais des Champs-Élysées ne lui a pas été salutaire. Comme bien d'autres, nous avons vu le tableau dans l'atelier de l'artiste : il avait alors certaines qualités brillantes ; il ne les a pas toutes perdues en route, mais l'éclat s'en est amoindri. Et c'est même, pour ceux qui croient avoir l'habitude de voir des peintures, un fait singulier que la déperdition que peut subir une toile

qu'on déménage. Tous ceux qui possèdent des tableaux savent par expérience combien ils se modifient lorsqu'on les fait passer d'une place à une autre, ou seulement quand on leur donne de nouveaux voisins. Mais, pour le *Bacchus*, traversant la Seine, le changement a quelque chose qui déconcerte. Cette modification imprévue se traduit par un abaissement général du ton. Certaines parties qui, dans l'atelier de la rive gauche, semblaient lumineuses et fleuries, se sont voilées, et le tableau, qu'on croyait vivace et remuant, paraît céder à la loi d'une irrésistible somnolence.

Ce résultat, dont j'ai peine à me rendre compte et qui me prouve une fois de plus qu'il ne faut jamais aller chez les peintres, provient peut être de ce que, dans le *Bacchus*, l'exécution ne correspond pas absolument à la nature du sujet. En réalité, le triomphe du dieu des vendanges trônant sur son char que suivent les bacchantes en délire, c'est un motif à la Jordaëns, un thème qui appelle toutes les somptuosités de la couleur, toutes les libertés du pinceau. M. Carolus Duran a raconté trop sagement des choses violentes. Si bien doué qu'il soit, il a subi ainsi l'influence générale qui a tempéré et assagi les générations nouvelles. C'est la mode aujourd'hui, parmi les jeunes, de prétendre que les hommes du grand mouvement d'art qui éclata aux approches de 1827 étaient dénués de toute raison : pour moi, qui en ai connu quelques-uns, je n'en suis nullement convaincu et je sais qu'ils avaient au moins le bénéfice de leur folie. Au temps de la frénésie romantique, Bacchus avait beaucoup vieilli et nous avions cessé de le peindre, mais, s'il était venu à l'un des nôtres la pensée de traiter un sujet aussi démodé, il y aurait mis, à ses risques et périls, un emportement, une flamme, dont nos modernes, même les plus vaillants, tiennent à honneur de se défendre. On est prudent, et l'on ne veut pas faire sourire les sages : mauvaise disposition pour peindre une bacchanale.

M. Carolus Duran a scrupuleusement surveillé le délire de son personnel. Le cortège s'ouvre par un groupe épisodique formé d'un jeune homme et d'une belle fille qui dansent sur le gazon non sans



CAROLUS DURAN (E.A.) *Bacchus*

échanger quelques baisers. Bacchus vient ensuite, assis impassible sur un lourd chariot que traînent péniblement des esclaves au torse nu; derrière le dieu, qui préside à la fête sans s'y mêler, s'avance la foule compacte des fidèles qui ont pris au sérieux le programme de la journée et dont de copieuses libations rendent la marche incertaine. Déjà une bacchante enivrée et vaincue s'est laissée choir sur l'herbe, et elle étale au premier plan les trésors de sa nudité plantureuse que voile une légère demi-teinte. Ses compagnes sont encore debout, mais pas pour longtemps : deux d'entre elles, placées derrière le char de Bacchus, sont même à demi titubantes et ne craignent pas de se compromettre. Ce sont les deux meilleures figures du tableau. Un groupe de comparses ferme confusément la marche triomphale. Cette partie du cortège est abritée à droite par l'ombre d'un grand arbre. A gauche, le paysage s'élargit et montre le contour d'un rivage que caresse un flot d'un bleu méditerranéen. Tout ceci est lumineux et grand. On voit des spectacles pareils lorsqu'on suit de Nice à Gênes la route de la Corniche.

Le peintre a donc réuni dans son cadre de très beaux éléments pittoresques. Bacchus et ses associés triomphent dans un vaste décor méridional; mais je me demande avec crainte si ce n'est pas ce décor, très intense et très monté, qui nuit aux figures et les diminue. Sur ce fond, où la note bleue de la mer joue un rôle capital, M. Carolus Duran a essayé de donner aux carnations, qu'il a d'ailleurs savamment variées, un éclat assez vif pour lutter contre les colorations et les lumières du paysage lointain. Il n'y a pas complètement réussi, du moins si l'on prend le groupe dans son ensemble et si l'on cherche la tache remuante et vive qu'il devrait produire au milieu de la campagne. Mais un vague sommeil appesantit tous ces enivrés et les endort dans l'abaissement du ton local. Quant on entre dans le grand salon où le *Bacchus* est exposé, on n'entend pas retentir le vigoureux coup de trompette qui éveille d'emblée l'attention du passant; on ne reçoit pas en pleine poitrine cette décharge d'artillerie qui signale les œuvres des coloristes impérieux. Considérée dans la masse, cette bacchanale est trop paisible et manque de fanfare.

C'est là peut-être ce qui, le jour du vernissage, a pu motiver un jugement sévère de la part de gens trop pressés pour entreprendre un travail d'analyse. En ce sens le tableau a été condamné trop vite; car, si l'on prend la peine d'entrer dans le détail, on y verra des morceaux de peinture d'une étonnante habileté. J'ai parlé des deux bacchantes enjouées qui suivent immédiatement le char de Bacchus : elles sont



PAUPION. E) *Jeanne d'Arc*

jeunes, elles rient franchement; elles cèdent de tout leur cœur aux folies de l'ivresse, et elles sont peintes à miracle. Ici la virtuosité de l'artiste qui a copié Rubens se trouve dans tout son éclat et avec toute sa certitude. L'œuvre du maître, depuis ses débuts jusqu'à l'hiver dernier, ne contient rien de plus souple et de plus vivant que ces deux figures rayonnantes de gaieté et de lumière.

Les tableaux qui nous montrent les formes nues dans la campagne sont assez nombreux au Salon; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils soient tous intéressants. M. Raphaël Collin a, depuis quelques années, conquis une véritable importance comme peintre du printemps et de



COLETTIN (R) - *Amnucense*

l'amour. Il apporte dans la peinture des saisons nouvelles une grande fraîcheur d'impression, la notion des roses délicats et des verdurees claires, parfois même un peu grises. Les qualités qu'on lui connaît se retrouvent dans son tableau, *Jeunesse*. On y est fort tendrement occupé. Une Chloé, dont l'imprudence est notoire et qui ne sera pas longtemps innocente, a passé ses bras autour du col d'un Daphnis étendu sur l'herbe auprès d'elle; le berger prend à ce jeu un plaisir extrême; la jeune fille n'y met pas moins de conviction; tous deux se regardent les yeux dans les yeux, et leur muette extase en dit plus long que tous les discours. Le dénouement est très prochain : s'il y a un garde champêtre en Arcadie, il aura bientôt l'occasion de verbaliser. En réalité, ces naïfs, penchés sur l'abîme, sont très amoureux et le tableau de M. Raphaël Collin n'est pas un tableau d'église. Il n'en est pas moins très frais, très jeune, aussi bien pour les figures que pour le paysage où le printemps verdoie dans sa gamme la plus douce. Peintre des clartés matinales, ennemi résolu des ombres,

M. Collin est entré à plein collier dans les voies de l'idéal moderne.

M. Bonnat n'est pas à ce point bucolique. Il a tranché la tête à saint Denis, qui était un très bon saint, et c'est un meurtre que l'amoureux M. Collin n'aurait pas commis. Mais, dans les années de centenaires, toutes les âmes s'adoucissent, et M. Bonnat a été pris d'un accès de bergerie. Il a fait une *Idylle* et il a même cherché dans l'éclairage de



PELEZ (F) - *Le vitriol*

ses figures une note de tendresse qui ne lui est pas familière. A l'entrée d'une grotte sauvage dont le profil échancré laisse voir un coin de ciel, deux amoureux sont debout, l'un devant l'autre et les mains enlacées. Ce sont encore des jeux innocents. La jeune fille, complètement nue, est vue de dos, recevant, du talon à la nuque, la caresse de la lumière qui enveloppe ses formes et joue avec un vif éclat sur l'or clair de ses cheveux. Il y a encore, dans les fonds et dans les ombres, trop de tons bruns qui viennent de l'école et qui sentent un peu le roussi. Néanmoins, l'auteur de l'*Idylle* nous fait une concession importante : il y a dans son clair-obscur un certain mystère, une recherche vers les délicatesses, et nous voyons avec joie M. Bonnat se servir, lui aussi, du rayon lumineux au profit du sentiment.

Toutefois, sur un point qui a toujours été grave, le malentendu dure encore entre le peintre et le critique, et nous devons persister dans nos réserves. Il reste quelque chose de contestable dans la façon dont M. Bonnat peint les chairs. Ce procédé, vraiment inquiétant pour ceux qui ont vécu dans la familiarité de Corrège, consiste dans l'emploi abusif de larges hachures et de balafres juxtaposées pour exprimer les méplats et les formes tournantes. Cette pauvre fillette qui nous montre son dos juvénile est marbrée de grands coups de pinceau, qui ressemblent à des coups de fouet. Ces brusques allures, acceptables dans un terrain où le char des moissonneurs a creusé des ornières, traduisent bien mal la morbidesse de l'épiderme et la suave continuité du tissu dont le corps humain s'enveloppe. Le peintre a la caresse violente. J'ai déjà protesté contre cette méthode et je renouvelle ma plainte.

La réclamation est d'autant plus légitime que M. Bonnat peut peindre autrement. Il expose, non loin de l'*Idylle*, un très bon portrait du docteur B... dont l'exécution est large et belle et où le caractère des chairs s'exprime rationnellement à l'aide des manœuvres consacrées par les vrais maîtres. Du reste, nous avons des raisons particulières pour traiter M. Bonnat avec la courtoisie qu'il mérite. Il vient de s'enrôler dans le groupe des critiques d'art, et, de la part d'un académicien, c'est très gentil. M. Bonnat entre même dans la corporation de



BONNAT L. *Idyll*

façon à l'honorer. Notre nouveau confrère a écrit pour la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^{er} mai une précieuse étude sur Barye. On y voit combien le génie du robuste animalier a touché le peintre; on y voit aussi que M. Bonnat apporte à ses travaux littéraires une intelligence passionnée et une forme personnelle. Nous sommes fiers de cette recrue. Il est bon que les artistes prennent çà et là la plume. Comment saurions-nous notre métier s'ils ne nous l'enseignaient pas?

L'étude de la lumière sur les chairs nues a également intéressé un peintre étranger, M. Anders Zorn, dont nous avons pour la première fois écrit le nom l'année dernière. Il exposait au Salon de 1888 un tableau infiniment délicat, *Un pêcheur*, où l'on voyait deux figures appuyées sur le parapet d'un quai. C'était, avec ses bruns clairs, ses tons écrus ou de cigare blond, une petite page où jouait délicieusement la gamme des analogues. M. Zorn est un Suédois qui a travaillé en Angleterre. Je vois au livret qu'il est aujourd'hui des nôtres. Son talent n'est pas encore tout à fait débrouillé, mais il est plein de promesses, et on peut prévoir que l'artiste ne reculera pas devant les effets exceptionnels. Le tableau *A l'air* représente des baigneuses nues au bord d'un lac où le soleil couchant étale sur le flot mobile des lumières jaunissantes. La scène se passe en Suède, pays des éclairages inédits et des visions auxquelles nos yeux ne sont pas habitués. La peinture a une forte saveur exotique : elle montre aussi certaines négligences. Cette unité de l'épiderme dont nous parlions tout à l'heure n'est nullement respectée. Les baigneuses de M. Zorn semblent avoir reçu des coups ou s'être violemment heurtées contre les rochers du rivage. Leurs bras sont chamarrés de taches roses d'un aspect inquiétant; le dessin n'est pas d'un goût suprême; mais l'effet de lumière, les carnations nues sont traités avec une belle résolution, et, comme tous les Scandinaves qui n'ont pas subi l'influence allemande, M. Zorn est un peintre très moderne. *A l'air* est un tableau d'une étrangeté fort séduisante.

M. Zorn fait voir aussi de rares qualités dans un portrait de femme. M^{me} R... est une personnalité sympathique et mystérieuse que l'artiste

a noyée dans un fouillis de choses quelconques et noires. Ces obscurités laissent l'esprit un peu perplexe. De la part de l'auteur, cette note ténébreuse ne peut être que la fantaisie d'un moment. M. Anders Zorn reviendra à ses instincts naturels : il est essentiellement un peintre clair.

Intéressantes, mais incomplètes, les peintures dont il vient d'être question prouvent une fois de plus que, sans s'asservir aux dangereux exemples que leur ont donnés les finisseurs à outrance, les artistes doivent aller jusqu'au bout de leur pensée et l'écrire d'une façon lisible pour tous. Cette observation, qu'on a eu à reproduire tant de fois, implique la question de la cuisine matérielle dont les métaphysiciens font si peu de cas sous le prétexte que l'art tient tout entier dans l'invention intellectuelle et dans le sentiment. Encore faut-il que ce sentiment soit clairement exprimé et ne reste pas à l'état d'énigme. Ces réflexions nous sont naturellement suggérées par l'œuvre d'un artiste très considérable et qui occupe même dans l'école moderne une place que nul n'a songé à lui disputer. M. Frédéric Uhde a envoyé de Munich un triptyque, la *Nuit sainte*, qui, si l'on veut, fait suite aux tableaux à la fois religieux, familiers et tendrement populaires qu'il nous a déjà montrés. La doctrine de M. Uhde consiste à traiter des sujets évangéliques en mettant en scène des personnages empruntés aux humbles réalités de la vie quotidienne. C'est, à vrai dire, ce qu'a fait le démocrate Rembrandt et c'est bien là l'inspiration qui, tout idéal étant éliminé, lui a permis d'être absolument humain et de parler au cœur avec une saisissante éloquence. M. Uhde a repris la suite des affaires de l'insurgé d'Amsterdam. Malheureusement il est moins bon ouvrier que lui et il ne dit parfois que la moitié de sa pensée.

Dans le panneau central du nouveau triptyque, le petit Jésus vient de naître. Sa mère le tient tendrement en son giron : c'est une humble femme que rien ne distingue de celles de son village. car l'artiste, hostile au surnaturel, s'est à peine permis de cercler son front d'une pâle et timide auréole. La scène est éclairée par une lanterne dont le dessin n'a rien d'archaïque et dont la pauvre lumière ne répand dans



DANTAN F. C. - *Myanmar & Siam*



GARDETTE (L.) — *Le général Marguerite au plateau de Floing, — bataille de Sedan, le 1^{er} Septembre 1870*

la maisonnette qu'une clarté indistincte. L'effet de clair-obscur est des plus discrets. Aucune de ces lueurs rougeâtres qui nous exaspèrent chez Schaleken et ses imitateurs. L'impression est intime et touchante.

Dans le panneau de gauche, on voit arriver les bergers qui, eux aussi, sont éclairés par des lanternes. Ce sont des gens de petite étoffe,



LANSYER (E) — *Le Rocher et la Rivière dans le parc du Petit-Trianon*

tout à fait rustiques dans leur accoutrement de campagne; ils ont la chevelure désordonnée et la barbe hirsute. M. Uhde, qui ne croit pas à l'esthétique des platoniciens, a fait poser des paysans bavarois ou saxons et ne les a nullement idéalisés. Ils ont beaucoup de physionomie et sont ressemblants comme des portraits. Il est impossible de ne pas s'intéresser à ces pauvres hères qui ont appris la bonne nouvelle et qui vont cherchant dans la nuit la maison où est né l'enfant mystérieux.

Pour la donnée, sinon pour le style, le panneau de droite s'inspire

de la tradition. L'artiste y a groupé, dans des attitudes diverses, de petits anges musiciens qui chantent un Noël. Quelques-uns sont assis sur une poutre de l'humble cabane, pensée qui était déjà venue à Botticelli, car le maître florentin, ayant à célébrer la *Nativité*, a placé un concert d'anges sur la toiture de l'étable. Les chanteurs de M. Uhde sont des enfants que le peintre a trouvés dans le voisinage : ils ont tous un caractère fortement germanique. Comme la peinture s'endort dans des colorations sourdes, comme elle est complètement en dehors de la note française, la *Nuit sainte* sera peut-être peu remarquée. Cette indifférence, si elle venait à se produire, nous semblerait une forme de l'injustice. M. Uhde ne parle pas la langue du boulevard, mais il est le premier peintre de Munich, et il met dans ses moindres inventions un sentiment personnel et pénétrant. La peinture religieuse telle qu'on la pratique d'ordinaire est faite avec des clichés d'une banalité accablante, et ce n'est pas sans raison que la foule s'y montre systématiquement rebelle. M. Uhde, qui travaille loin des imagiers de la rue Saint-Sulpice, dit toujours quelque chose et il le dit d'une façon nouvelle. Ce qui compromet son avancement, ce qui, cette année encore, pourrait restreindre le succès de la *Nuit sainte*, c'est que l'auteur est un exécutant précaire, un coloriste embrouillé et fuligineux. Il y a là une véritable insuffisance graphique : pour arriver à la pensée du maître et en goûter le charme subtil, il faut avoir le courage et la patience de franchir un enchevêtrement de broussailles. Comme les conspirateurs d'*Hernani*, M. Uhde nous conduit aux choses augustes par des corridors étroits. Il devrait déblayer les avenues de son idéal.

Mais, sans aller jusqu'à Munich, nous avons à Paris un peintre ami du brouillard, un rêveur épris de l'inachevé. C'est M. Eugène Carrière. Les médailles que lui ont méritées des œuvres où l'indécision est élevée à la hauteur d'un dogme le classent aujourd'hui dans l'état-major de la corporation. Nous l'avons beaucoup discuté autrefois ; mais il serait hors de propos de rééditer notre couplet annuel ; il vaut mieux faire un effort et tâcher de comprendre par quelles qualités mys-



BOUTIGNY (P) — *Un branc*



CARPENTIER (E.) *Un drame au village*

Exp. 1889

terieuses M. Carrière a pu séduire un certain nombre d'honnêtes gens.

Le portrait de M^{me} P. G... et la scène de famille que le catalogue intitulé *Intimité* ne diffèrent pas sensiblement des peintures que M. Carrière nous a montrées jadis. Le système reste le même. L'auteur part de ce principe que, dans les intérieurs surtout, le contour n'existe pas, que rien n'est délimité et que l'œil ne perçoit que des masses tachées çà et là de quelques tons qui parlent plus haut que les autres. Aucune forme ne commence, aucune forme ne s'achève; les êtres et les choses fraternisent confusément dans la fumée. Nous protestons comme à l'ordinaire contre cette doctrine qui, n'étant pas limpide, n'est pas française. Et cependant M. Carrière intéresse de bons esprits, et, parmi mes jeunes amis, il en est plusieurs qui l'acclament.

Ce succès, voisin de l'invraisemblance, implique des qualités matérielles dont il faut tenir compte. M. Carrière est habile dans la trituration de certaines pâtes qui prennent en séchant la consistance de l'émail, il fait passer les tons les uns dans les autres, il jette une note rosée sur un nuage gris, il a des coulées fondantes et généreuses qui font dire: «Quelle belle matière!» Les Anglais de la fin du XVIII^e siècle ont, en leurs ébauches, cherché parfois ces effets, pareils au mouvement d'un liquide qui se fige et se solidifie comme la lave sortant du volcan. Il y a là, je le reconnais, une manœuvre très intéressante, un tour de main qui mérite un examen spécial. Je compte consacrer mes vieux jours à l'étude des procédés de M. Carrière.

On aura pleine conscience de la multiplicité et même de la contradiction des idéals auxquels l'école moderne sacrifie en comparant les principes de M. Carrière avec ceux de M. Eugène Buland. Autant le premier se plaît aux formes estompées et indéçises, autant le second s'attache à écrire le dessin et à souligner l'individualité des types. Mis à côté de son camarade d'atelier, car tous deux ont reçu les leçons de Cabanel, M. Buland est un Holbein. Il a beaucoup de talent, et il est toujours sérieux, même lorsqu'il a l'air de vouloir sourire. Le sujet de son tableau de cette année, *Propagande*, n'est peut-être pas très

bien choisi : il a du moins le tort de s'égarer sur les confins de la politique, et c'est un terrain qu'on aimerait à fuir. La donnée est des plus simples : un colporteur, qui paraît être un assez grossier personnage, s'est introduit dans la chaumière d'un vieux paysan, et, en présence de sa famille et de quelques voisins, il étale ses marchandises, qui comprennent, avec le boniment connu, le portrait d'un général encombrant. L'image de deux sous et le commentaire dont le camelot l'accompagne ont produit l'effet attendu ; tous les assistants demeurent stupides. Ce n'est pas l'admiration qui les paralyse ; c'est l'abrutissement immédiat et sans remède. Seule, une fillette, placée derrière le grand-père, semble avoir conservé une lueur d'intelligence ; elle se défie, elle n'abdique pas, elle sauvera la République menacée. Les figures étant de grandeur naturelle ou peu s'en faut, M. Buland a eu tort d'entasser trop de personnages dans un cadre étroit ; toutes les têtes sont presque sur le même plan ; il manque à ce tableau la perspective fuyante et l'air respirable. Quelquefois déjà, l'auteur avait penché du côté de cette faute : ici, il est tout à fait sur la pente dangereuse. Et, véritablement, c'est dommage, car toutes les physionomies, étudiées comme des portraits du xvi^e siècle, sont marquées d'une particularité loyale et vivante. M. Buland reste le peintre des *Héritiers* et des *Tireurs d'arbalète*, le portraitiste implacable qui a la religion du détail rigoureux et qui montre les visages avec une fidélité que n'ont pas toujours les miroirs. Cette recherche de la vérité est bien conforme aux appétits modernes : M. Buland a toujours protesté avec une singulière énergie contre les généralisations de l'idéal tel qu'on l'entendait autrefois.

Quant à la signification morale du tableau, elle est cruelle. Ce qui domine chez ces pauvres paysans, à qui un farceur peu convaincu débite des balivernes en leur faisant voir une image d'Épinal, c'est une crédulité sans critique, une propension fatale à l'ébahissement et à l'idolâtrie. N'y a-t-il pas, dans la représentation de cette naïveté confiante, un peu d'exagération caricaturale ? L'auteur, qui habite la province, a-t-il bien vu les choses qu'il raconte ? S'il était aussi exact



GRAYSON (C) - *Devot*

dans son interprétation intellectuelle qu'il est juste dans sa traduction graphique, son tableau sinistre serait un avertissement adressé aux consuls. Il dirait à nos amis que la civilisation n'a pas encore pénétré jusqu'aux couches profondes et qu'il reste beaucoup à faire pour apporter le rayon aux âmes obscures.

III

Tous les ans, le salonnier se croit obligé de consacrer un paragraphe aux peintures qu'attend la Sorbonne. Sa félicité n'en est point accrue; mais on ne fait pas le Salon pour se divertir, et d'ailleurs il n'est pas sans intérêt de savoir comment se comporte le talent de nos peintres quand on le met aux prises avec de grandes machines à base historique. Cette vaste décoration se poursuit avec zèle : dès aujourd'hui on peut prévoir que l'œuvre comprendra des pages inégales; toutefois, plusieurs seront bien venues et, dans tous les cas, le monument construit par M. Nénot sera un jour un musée où l'on pourra trouver des informations authentiques sur la force de l'école française aux années voisines de 1889.

Le panneau de M. Henri Lerolle sera peut-être une des meilleures pages du livre qui se prépare. Comme les murailles de l'édifice doivent raconter en abrégé les principaux faits relatifs à l'histoire de l'enseignement public en France, l'artiste avait reçu mission de représenter *Albert le Grand au couvent de Saint-Jacques*. Le motif indiqué nous ramène au commencement du xiii^e siècle, car c'est au temps de sa jeunesse que le futur évêque de Ratisbonne professa à Paris. La scène se passe par un jour d'automne : des feuilles sèches jonchent le préau qu'entoure le cloître du couvent. Le maître est un péripatéticien : il enseigne debout et, dans une causerie avidement écoutée par un groupe de disciples, il a l'air de parler d'Aristote qu'il a beaucoup aimé. Dans le lointain, au-dessus des murailles du cloître, on aperçoit Notre-Dame. L'aspect de ce tableau est fort sérieux, et, de la part de

M. Lerolle, ce caractère n'a rien qui puisse surprendre, car, soit qu'il ait peint des pastorales, comme la *Campagne*, du Luxembourg, ou des intérieurs d'églises, comme l'*Orgue*, du Salon de 1885, l'auteur a toujours mis dans ses peintures une pensée grave et une lumière qui donne à réfléchir. Dans l'*Albert le Grand*, l'exécution est très sobre, mais très sûre; les détails sont fort économisés, et la simplicité du langage, l'élimination systématique des accidents accessoires contribuent à donner à l'œuvre une impression de sérénité et de grandeur. On raconte, dans les livres, toujours un peu moqueurs du XVIII^e siècle, qu'Albert le Grand parlait un très mauvais latin, un latin monastique : c'est possible; mais dans le tableau de M. Lerolle il semble dire avec conviction des choses importantes. Ces docteurs du moyen âge étaient, en bien des points, des barbares; mais ils ont travaillé à l'affranchissement de l'esprit, et il n'est que juste de les placer à la Sorbonne.

On s'étonnerait de n'y pas rencontrer Rollin. Il y figurera dans l'escalier, de la main de M. François Flameng, qui a déjà raconté plusieurs pages de l'histoire de l'Université de Paris. Le digne homme est représenté dans la cour du collège de Beauvais, dont il fut principal pendant la vieillesse de Louis XIV. M. Flameng, qui n'a pas l'austérité persuasive de M. Lerolle, nous montre le bon Rollin entouré de ses disciples et devisant sur l'art d'enseigner les belles-lettres. L'effet de lumière est assez indécis : le croissant de la lune dans le ciel et la qualité de l'ombre sur la muraille du fond feraient croire à un crépuscule commencé. Quoi qu'il en soit, M. Flameng paraît persuadé qu'au collège de Beauvais la couleur se couchait de bonne heure. Rollin et ses collaborateurs sont vêtus de noir; l'auteur n'a tiré aucun parti de cette note énergique, et il fait vivre ses personnages dans un milieu très décoloré. C'est la suite du principe qu'il a adopté à l'origine : il a rêvé pour l'escalier de la Sorbonne une décoration claire et, en général, il a sensiblement baissé les tons. Il y a bien du talent dans ce *Rollin*; M. Flameng est un arrangeur des plus habiles; mais le sujet choisi n'était pas de nature à émoustiller beaucoup la verve du jeune artiste, et il fait un peu froid dans la cour de son collège.



STORY | J | *Charlotte Corday*

M. Chartran, qui a travaillé aussi pour la décoration de l'escalier, n'a pas voulu se mettre en contradiction avec son camarade et il a, dans une certaine mesure, accepté son mot d'ordre et sa palette. On l'a chargé de peindre un fait important dans les annales de la chirurgie, Ambroise Paré qui, pendant le siège de Metz, en 1553, pratique pour la première fois la ligature de l'artère sur un amputé. L'opération s'effectue au centre du tableau, mais au second plan, comme si l'artiste avait voulu éloigner du regard les détails fatalement naturalistes qu'elle implique. De plus, la peinture s'enveloppe d'une atmosphère poussiéreuse où les êtres et les choses s'estompent et se décolorent. Nous voyons ici le résultat du système d'après lequel il faut peindre clair : ce résultat, c'est l'envahissement du gris. A force de mettre trop d'eau dans le vin des coloristes, l'école moderne arrivera à faire des tableaux fades et insipides.

Une autre observation peut ici trouver sa place. M. Chartran avait à couvrir une toile d'une très vaste étendue : le sujet principal, l'opération d'Ambroise Paré, ne lui suffisant pas pour remplir son cadre, il a imaginé de meubler tout le côté droit de la composition à l'aide d'un groupe de soldats qui apportent d'énormes bottes de paille pour coucher les blessés. Cet épisode prend dans le tableau une importance démesurée; il distrait l'œil, il l'empêche d'arriver d'emblée au véritable spectacle. Le service des ambulances sera satisfait; mais la chirurgie, dont il s'agit ici de célébrer la savante audace, se plaindra du rôle effacé qu'on fait jouer à son héros. Ces remplissages, je le sais, sont fréquents chez les maîtres de la décadence; mais l'art consiste à les éviter et à être intéressant dans tous les coins. M. Chartran, dont on a si souvent fait l'éloge et qui peint de si bons portraits, reconnaîtra la justesse de ces observations. Il reste un de nos meilleurs Romains, et nous avons confiance en lui. Pour cette fois, il a trop empoussiéré ses colorations. Son tableau est un signe du temps : il dit trop que l'idéal de la saison consiste à se couvrir de cendre.

C'est aussi pour la Sorbonne qu'a travaillé M. Lhermitte. On n'a pas craint de dépayser ce rustique, en lui demandant de fixer le souvenir de l'enseignement de Claude Bernard dans un tableau destiné à la

salle des commissions de la Faculté des sciences. Assuré que tout est possible à un habile homme, M. Lhermitte a consenti à abandonner ses vigneron et ses moissonneurs : il s'est rappelé ses promenades dans les musées et il a fait un Claude Bernard conforme aux meilleures traditions. Le prototype de ces tableaux, qui sont en réalité des réunions de portraits, des groupes de personnages rassemblés en vue d'une action commune, est emprunté au principe qui a inspiré à l'école hollandaise tant de *Leçons d'anatomie* et de sujets analogues qu'on plaçait dans les amphithéâtres scientifiques. Toutes les gildes de docteurs et de chirurgiens avaient ainsi une peinture qui était l'honneur de la corporation ou du collège; chaque hôpital avait les portraits de ses régents délibérant autour d'une table. Nous devons à cet usage des chefs-d'œuvre éternellement précieux.



DESCHAMPS (L.) — *Touche-a-tout*

M. Lhermitte, qui connaît ses classiques, s'en est souvenu. Il a représenté le grand physiologiste demandant les lois de la vie et le secret du mouvement au cadavre d'une humble bête mise à mal dans l'intérêt de la science. Le document interrogé est un infortuné lapin, promu pour la circonstance au grade d'animal instructif. Des élèves, qui sont tous des hommes éminents, entourent le professeur, prennent des notes et suivent religieusement la démonstration. Paul Bert, placé à droite de Claude Bernard, est un peu gringalet : nous l'avons connu plus étoffé et plus joyeux; il est néanmoins ressemblant, et



BOUGUEREAU (W.) — *La leçon*



DELOBBE (FA) — *Pêcheuse de l'Île Tudy*

l'on assure que les autres personnages sont également reconnaissables.

Ces vivisecteurs, attentifs à la sanglante besogne, ont l'air de très honnêtes gens, et il y a dans leurs yeux un beau rayon d'intelligence. La peinture est excellente et répond bien à ce qu'on pouvait attendre



GIACOMETTI (F.H.) — *Coin d'Atelier*

du talent de M. Lhermitte, qui est un passionné et qui ne laisse rien au hasard. Si l'on pouvait se permettre une critique à propos d'un peintre qui depuis longtemps n'a plus besoin de leçons, ce serait de s'être intéressé d'une façon trop impartiale à tous les acteurs, à tous les accessoires de son tableau. Les points brillants sont trop nombreux, la lumière s'éparpille sur tous les fronts et ne manifeste aucune préférence. La nécessité de certains sacrifices s'imposait; l'œuvre, au lieu d'agir en bloc par l'autorité d'un spectacle d'ensemble, sollicite un examen de détail; elle n'en est pas moins sérieuse et forte. M. Lhermitte sera dignement représenté au musée de la Sorbonne.

Comme toujours, nous avons au Salon un certain nombre de

tableaux qui, par un lien plus ou moins direct, se rattachent à l'histoire. Ici, il s'agit d'un fait particulier raconté à l'aide de documents contemporains, là d'une généralisation qui groupe les événements en synthèse et confine à l'allégorie. Il n'y a pas de dates dans la peinture de M. Gabriel Ferrier, mais il y a un résumé de beaucoup d'horreurs. *Bella matribus detestata*, disaient les mères dolentes dont Horace avait reçu les confidences : c'est avec ces mots, qu'on s'étonnerait de ne pas trouver dans tous les cœurs maternels, que M. Ferrier a fait son grand tableau où la chronologie disparaît sous le symbole. Tout un côté de la toile est occupé par le tumultueux spectacle d'une horrible tuerie : de pauvres gens qui ne se connaissent peut-être pas et n'ont aucune raison de se haïr, se massacrent furieusement. C'est la guerre absurde et farouche avec toutes ses épouvantes. Du côté opposé se groupent les mères, jeunes ou vieilles, qui assistent à ces frénésies de cannibales et qui se lamentent dans les violentes attitudes de l'effroi et de la douleur. Le poète latin a entendu leur plainte et il l'a consacrée par un mot immortel.

On s'agite beaucoup dans le tableau de M. Ferrier; on s'y agite même avec talent, car l'auteur, ancien prix de Rome, a reçu en Italie les conseils des maîtres, et il sait tout ce qu'il est décent de savoir. Beaucoup de choses apprises sont là, et elles y sont en fort bon ordre et telles que le sujet les réclamait pour les expressions des visages comme pour les attitudes. M. Ferrier a fait un vaillant effort, et il faut lui en tenir compte. Je ne suis pas assuré cependant que sa traduction en dise autant que le texte d'Horace. Quand on se rappelle les œuvres précédentes de M. Ferrier, on voit très bien qu'il n'est pas dans sa nature d'être lugubre. Son idéal s'est complu longtemps aux brillantes scènes de la vie orientale et aux fêtes du sourire. Son talent est trop aimable pour maudire convenablement la guerre détestée. Il manque à son tableau la note sinistre, le cri shakespearien. L'accent tragique ne pouvait être obtenu que par un effet de clair-obscur mettant aux prises les noirs et les blancs ou par le contraste hardi de couleurs puissantes étalant leur deuil ou leur colère sous un ciel chargé d'émotion. Mais, on l'a dit bien des fois, la notion des colorations impression-



FERRIER (G.) - *Les Mères maudissent la guerre* - n



ROCHEGROSSE (G.). — *Le bal des Ardents*

nantes va se perdant tous les jours. Notre école est évidemment très riche; elle triomphe aux Champs-Élysées comme au Champ-de-Mars, et nous sommes de première force quand il s'agit de chanter le printemps et les roses; mais on ne dit pas toutes les angoisses de cœur avec des notes fleuries: il nous manque un grand peintre funéraire.

Et cependant les motifs douloureux abondent dans la vie réelle comme dans l'histoire. M. Eugène Chigot, qui avait obtenu un certain succès au Salon de 1887 avec sa *Pêche interrompue* — ce tableau lui valut même une bourse de voyage — est resté silencieux l'année dernière. Il étudiait dans la retraite; il cherchait un beau sujet à la fois dramatique et pittoresque. Il nous livre aujourd'hui le résultat de ses méditations. Il a trouvé dans un écrivain moderne, qui a beaucoup lu les vieilles chroniques, un souvenir de ces temps troublés où, les frontières étant peu sûres, le pays était périodiquement troublé par des bandes ennemies qui chassaient devant elles les populations affolées. M. Chigot a été ravi de cette découverte. Son tableau, dont Véronèse envierait la superficie, est intitulé: *Fuyant l'invasion*. Si le cadre est vaste, il est bien rempli: on y voit une compagnie de moines chassés de leur couvent par l'approche de l'envahisseur et emportant sur un chariot traîné par des bœufs tout ce qui leur était cher dans leur monastère menacé. Saisis de terreur, ils ont entassé pêle-mêle les reliquaires, les croix, les ostensoirs, les vêtements sacerdotaux, et ils suivent confusément la charrette qui porte leur fortune. Cet exode ou ce déménagement qu'aiguillonne la peur est assez pathétique. La scène est mouvementée et son désordre se compose bien. Depuis deux ans, M. Eugène Chigot a fait de grands progrès. *Fuyant l'invasion* est l'effort très méritant d'un artiste qui a de la verve et du courage et qui n'entend pas se renfermer dans la banalité des anecdotes mesquines.

M. Rochegrosse, toujours attentif à choisir des sujets de nature à intéresser la foule, a peint, d'un pinceau très épris du détail, la tragique aventure de ces personnages sans cervelle qui, lors d'une fête donnée par Isabeau de Bavière, eurent la fantaisie de se déguiser en sauvages ou en satyres, en s'affublant de toisons d'étoupes collées avec de la

poix à des vêtements de toile. De mauvais plaisants mettent le feu à ces étoupes, et voilà les malheureux qui, impuissants à se débarrasser de leurs costumes, brûlent vivants comme ces torches humaines que faisait flamboyer Néron. C'est le *Bal des ardents* des anciennes chroniques, scène épouvantable qu'un enlumineur du xv^e siècle a naïvement racontée dans une miniature dont Shaw, l'auteur des *Dresses and decorations*, nous a laissé, d'après un manuscrit du British Museum, une reproduction en couleur. M. Rochegrosse est, comme on l'imagine, beaucoup plus compliqué que le miniaturiste du temps : il peint la terreur des dames de la cour, la duchesse de Berry sauvant le roi en le recouvrant de sa robe, le groupe hurlant des incendiés qui se débattent dans les flammes — et son tableau est assez amusant. Si l'auteur a cherché un effet sinistre, il ne l'a nullement atteint. Beaucoup de soin, aucune verve. Le pinceau est caressant comme celui d'un Hollandais de la décadence ; tout est propre et reluisant ; il y a là une certaine étude de costumes féminins ; mais les têtes ne sont pas de l'époque, et on a besoin de recourir au livret pour savoir qu'il s'agit d'une tragédie du xv^e siècle. M. Rochegrosse qui, au début, était d'un archaïsme assez farouche, et qui montrait de belles violences, s'est beaucoup trop civilisé. Que dirait-on s'il arrivait à peindre comme M. Jacquet ?

M. Tattegrain nous avait vivement intéressé en 1887 avec un tableau où l'on voyait, au milieu de la pluie et de la tempête, les gens de Cassel demandant merci au duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Le motif qu'il a traité cette année est moins émouvant. Il s'agit d'une promenade à cheval que Louis XIV, alors âgé de vingt ans, vient faire sur les dunes, quelques jours après la bataille que Turenne avait gagnée près de Zuidcoote. Le jeune roi n'était pas encore habitué à l'odeur des cadavres. Les morts avaient été sommairement enterrés dans le sable et beaucoup d'entre eux émergeaient du sol et se montraient déjà fort délabrés. Louis XIV a pris des fleurs, il en a rempli ses larges bottes, il essaye de lutter contre les affreuses senteurs de ce cimetière improvisé, pendant que tous les loqueteux du pays viennent



GIRARDET (J) - Arrestation de Voltaire à Francfort par les agents de Frederic II - 1753



TATTEGRAIN (F.) — *Louis XV aux dunes*

en bande lui demander une aumône. Ce tableau, qu'il était inutile de peindre aussi grand, est à la fois un paysage et une scène de genre conçue un peu dans le style d'une illustration de journal. L'arrangement en est assez pittoresque et l'habileté y foisonne, mais le drame est absent. M. Tattegrain devra revenir aux compositions émues.

Ce n'est pas non plus par le mouvement des lignes et par l'enchevêtrement passionné des groupes que brille la grande page historique de M. Henri Martin, la *Fête de la Fédération*. Il est vrai que la réalisation du programme, la mise en scène de la cérémonie que Michelet a si bien racontée, impliquaient plus d'ordre et de méthode que d'invention et de furie. Ce qu'on doit demander à une représentation de la grande fête du 14 juillet 1790 — vous voyez que nous avons



BENJAMIN-CONSTANT (J.) — *Portrait de Mme P.D.*

encore un centenaire sur la planche — c'est un beau caractère de solennité et presque un sentiment de concorde religieuse. On sait que ce jour-là le ciel avait été incertain ; mais le soleil éclaira le Champ-de-Mars au moment où l'on avait besoin de son rayon. C'est ce moment que M. Henri Martin a choisi. La Fayette vient prêter serment sur l'autel de la patrie : des jeunes filles vêtues de blanc se tiennent devant le petit édicule, et tout autour, à gauche, à droite, dans le lointain, se groupent, d'après le cérémonial qui avait été fixé d'avance, les députations de tout un peuple célébrant l'anniversaire du grand réveil.

Chaque corporation a son costume et son allure, et s'il y a quelque part une note sombre, le soleil la pâlit et la dévore; tout le monde paraît porter un habit de fête. Le tableau est essentiellement clair aussi bien par l'ordre qui règne dans les groupes que par la lumière qui l'inonde. Ça et là même, la peinture est un peu blanche, un peu plâtreuse, M. Henri Martin n'étant pas encore très habitué à la manœuvre du rayon d'été. Ses œuvres précédentes, récompensées dès 1883 avec une hâte qui a nui à l'artiste au lieu de le servir, ne faisaient pas prévoir cette *Fête de la Fédération*. Jusqu'à présent, M. Martin, trop épris de la violence, avait obéi aux inspirations d'un idéal à la fois tourmenté et confus. Le voilà arrivé au sentiment des belles ordonnances et des clartés : tout le monde applaudira au loyal effort de ce talent qui se débrouille.

L'année est heureuse pour l'atelier de M. Jean-Paul Laurens. M. Henri Martin s'est formé à son école et M. Dawant est aussi un des bons élèves du maître. La fantaisie de M. Dawant s'est longtemps promenée dans des régions diverses et, aujourd'hui encore, il paraît chercher sa voie. On pouvait croire qu'il l'avait trouvée l'année dernière, car la *Maîtrise d'enfants*, réunion de petits chanteurs dans une église, était un très heureux tableau; mais l'auteur fait aujourd'hui un nouveau zigzag et nous présente une grande toile inattendue, le *Sauvetage*. Les récits des sinistres maritimes sont si fréquents dans les journaux qu'on a une certaine tendance à les confondre et qu'on ne sait trop si la composition dramatique de M. Dawant est inspirée par un fait particulier ou si elle généralise une série d'accidents. Le canot de sauvetage, placé au premier plan du tableau et vu en raccourci, est parvenu, malgré l'état furieux de la mer, à s'approcher d'un gros navire; des cordes ont été jetées, les gens de l'embarcation les saisissent et les naufragés, que la terreur paralyse, peuvent entrevoir le salut. On ne savait pas que M. Dawant fût sauveteur à ce point. Son tableau, où tout remue, où l'on entend hurler la tempête, est plein d'énergie et de passion; il est peint très largement, avec une belle maîtrise de pinceau. Cette œuvre vigoureuse fait grand hon-



DAWANT (A) — *Le sauvetage*

neur à M. Dawant et elle mérite d'être conservée dans un musée.

J'ignore si les mêmes destinées sont promises à la *Junon* de M. Falguière. L'éminent sculpteur persiste à croire que le marbre ne suffit pas à un galant homme pour exprimer toute sa pensée, et chaque année il expose une ou deux peintures. M. Falguière, peintre, nous a toujours intéressé, car d'ordinaire il fait chanter dans ses tableaux un accord de couleur, une vibrante harmonie. Mais le respect que nous avons pour son talent ne nous empêchera pas de dire qu'il fait la part trop large aux séductions de l'inachevé. Sa *Junon* n'est qu'un rêve très vague. Le calligraphe Joseph Prudhomme se plaindra, et volontiers nous ferons comme lui. Cette déesse, de provenance suspecte, est une gamine qui regarde la foule avec des airs méprisants, mais qui est très peu dessinée. Si Philoxène Boyer vivait encore, il dirait que les pieds de cette Junon sont « ruisselants d'inouïsme ». En réalité, ils n'existent pas. Il y a là, de la part de M. Falguière, un parti pris que nous avons peine à comprendre. Sculpteur, il précise amoureusement les formes, et lorsqu'il prend le pinceau, il les abrège jusqu'à les escamoter.

Le cas de son collègue M. Mercié est différent. Lui aussi, il adore la peinture, et il serait le plus malheureux du monde s'il n'envoyait pas un tableau à chaque Salon. Mais il lui arrive une étrange aventure : statuaire viril, et même lyrique, car il a produit des œuvres qui sont l'honneur de notre école, il signe des peintures où, indifférent à l'accent victorieux, il paraît ne rechercher que le charme. Nous aimons beaucoup la *Vierge noire*. Il ne faut pas prendre le change à propos de ce titre qui éveille dans la pensée le souvenir de ces madones miraculeuses comme il en reste quelques-unes dans le midi de la France. La vierge de M. Mercié ne mérite le titre qu'il lui donne que parce qu'elle est en partie recouverte d'un voile noir. Ses traits sont d'ailleurs enveloppés d'un certain mystère et le type est original, sinon exotique. De plus, cette madone est une bonne mère, et c'est avec tendresse qu'elle contemple son fils debout dans son berceau. L'enfant est d'un bon style, ce qui ne doit point surprendre si l'on

songe qu'il vient d'une main très savante. Et quant à la peinture, elle est souple, bien modelée, aisément conduite, avec une fleur de coloration qui fait songer au xviii^e siècle. C'est là que git la singularité. M. Mercié, successeur des peintres de Louis XV, c'est un événement assez imprévu.

Aux noms de ces maîtres considérables, nous ajouterons un nom plus nouveau, celui de M^{me} Marie Cazin, la femme du paysagiste privilégié qui met tant de sentiment dans ses ciels. Jusqu'à présent, M^{me} Cazin n'avait guère exposé que des dessins marqués d'ailleurs d'un caractère particulier et poétiquement douloureux. La voilà peintre, et nous nous applaudissons de cette conquête. Il y a un peu d'inexpérience, un peu de système peut-être dans sa *Diane*, mais l'œuvre a un parfum personnel. Nue et sans armes, la déesse se promène avec la gaucherie innocente d'une Ève à sa première sortie. Elle parcourt une forêt où les biches, qui ne la connaissent pas, n'éprouvent aucune terreur devant la future chasseresse. Des chiens la suivent et ils sont plus charmants que redoutables. L'histoire se passe au temps de l'âge d'or, dans un paysage dont la coloration est particulière. Il y a, en effet, dans la *Diane* de M^{me} Cazin un curieux parti pris : l'artiste semble avoir voulu faire, non un tableau, mais une tapisserie, une de ces verdure d'Auvergne dont parlent les anciens inventaires. Le ton s'adoucit, les nuances s'attédisent et l'ensemble a l'aspect d'une tenture un peu passée. Le résultat optique est des plus séduisants ; mais c'est la *Diane* surtout qui nous intéresse. Cette figure n'a pas un très grand style, ou, pour mieux dire, elle ne se rattache à aucune école. C'est une fleur naïve éclosée dans l'âme d'une femme qui n'a pas eu le prix de Rome et qui ne l'ambitionnera jamais. Nulle imitation et nul pastiche. Il se peut que, dans sa grâce barbare, Lucas Cranach ait eu des visions pareilles ; mais, je le répète, il n'y a là le souvenir d'aucun maître. Cette *Diane* est née toute seule et toute blanche sous la main d'une artiste qui ne copie pas. Rien n'est précieux pour les civilisés comme ces douces floraisons d'un archaïsme involontaire.



CARRAUD (J.) — *L'aïeule*



TOULMOUCHE (A) - *La toilette*

IV

On disait, au temps de notre jeunesse, que l'Académie des beaux-arts avait pour armoiries l'image du mancenillier, l'arbre fatal sous l'ombre duquel le voyageur s'endort sans pouvoir se réveiller jamais. Ce méchant propos a beaucoup vieilli. Les influences délétères qu'on



DELANCE FEURGARD M^{ME} J - *La pouponnière*

croyait reconnaître à l'Institut ont depuis longtemps cessé d'exister, et les exemples sont nombreux de vaillants artistes qui, entrés dans l'illustre compagnie, ont conservé tout leur talent. D'ordinaire, on n'arrive à cette haute situation qu'à la suite de longs travaux, c'est-à-dire à un âge où l'on a fixé son idéal à un clou solide. Si l'action néfaste dont on voulait nous effrayer autrefois existait réellement, elle pourrait peut-être s'exercer sur les jeunes âmes qui ont encore la mollesse de la cire complaisante à toutes les empreintes, mais elle resterait inefficace sur les travailleurs mûris qui, ayant échappé aux incertitudes du début, ont su trouver pour leur rêve un langage définitif.

Il n'y a donc pas à craindre que le dernier élu, M. Henner, s'endorme sous l'arbre empoisonné et modifie jamais sa façon de voir la nature, de l'éclairer et de la peindre. Il est maître de son inspiration comme de son procédé. Il sait ce qu'il veut, et les conseils qu'on essaierait de lui donner seraient impuissants à changer quelque chose à son système. On ne doit pas redouter que l'ombre de son prédécesseur Cabanel lui apparaisse en songe et le fatigue de ses prédications posthumes. M. Henner est hanté par le souvenir de plus grands morts. Il a bien vu les maîtres en Italie et il est du petit nombre d'artistes qui vont encore les revoir au Louvre. Nous le rencontrons parfois en arrêt devant la madone de Beltraffio, le beau tableau où le ciel lombard se colore d'un bleu fait pour ravir l'œil et la pensée ; il s'arrête aussi avec recueillement devant les peintres qui ont aimé à faire jouer une note blanche sur des fonds obscurs et alors même que, rentré chez lui, il introduit dans ses éclairages un soupçon de caprice ou d'arbitraire, il reste fidèle à un culte qu'une longue admiration a consacré.

M. Henner, académicien, ne laissera donc pénétrer dans le sanctuaire de son idéal aucune divinité nouvelle. Les deux tableaux qu'il expose cette année, *Prière* et *Martyre*, ne montrent pas le moindre changement dans sa manière. Bien qu'ils aient été terminés à la veille d'une élection et au milieu des soucis d'une candidature, aucune agitation fébrile ne s'y manifeste. Ce sont les peintures d'un maître qui reste calme dans la bataille et qui continue à confesser sa foi avec une persistance que rien ne déconcerte. *Prière* nous montre une pénitente agenouillée, une sorte de Madeleine retirée au désert et qui joint les mains en levant la tête vers le ciel. Elle est à demi vêtue d'une draperie bleue hasardeusement épinglée et dont le patron n'a pas été fourni par un couturier orthodoxe. Ses carnations doucement ambrées s'enlèvent en clair sur des fonds vigoureux. C'est, encore une fois, l'effet de contraste que M. Henner a tant aimé et qu'il a élevé à la hauteur d'un dogme. Dans *Martyre*, le système est pareil ; l'effort de composition est assez mince, car nous n'avons à faire qu'à un frag-



ADAN (E) - Le von



GUAY (G) - Poeme des bois

ment du personnage humain, et il n'y a en effet dans cette petite toile que la tête exsangue d'une délicate décapitée : deux palmes se croisent autour du col innocent dont le bourreau a interrompu les lignes harmonieuses. La victime n'a pas de nom et pas d'histoire : elle ne nous a point été présentée au premier acte ; la scène à faire n'a pas été faite par le peintre. Mais que de soins lui coûta cette tête charmante ! Très pâle, elle émerge des noirceurs voisines et apparaît admirablement modelée. Cette peinture, de proportions modestes, s'enveloppe de mystère et confine aux délicatesses suprêmes.

A la suite du paragraphe que nous avons consacré aux peintres qui déshabillent les femmes dans les bois, nous aurions pu placer M. Gabriel Guay. Je ne suis nullement assuré que le jury des récompenses, ce jury tardif qui n'a pas coutume de devancer la justice, ait traité comme il convient cet habile peintre. M. Guay a obtenu une médaille de 3^e classe en 1878, et depuis lors on l'a laissé travailler en silence. L'année dernière, il exposait une *Mort de Jézabel* où brillaient d'excellents morceaux de chair lumineuse. Les mêmes qualités d'étude et de conscience se retrouvent aujourd'hui dans le *Poème des bois* dont le principal personnage est une femme nue, couchée et vue de dos au milieu d'un paysage automnal. Cette blanche figure, au costume abrégé, fait une belle tache claire sur les feuillages roux : elle révèle chez l'auteur un pinceau amoureux de la vie et capable de toutes les souplesses.

Nous en avons fini avec les tableaux qui, par la composition du spectacle ou la dimension des figures, se rattachent, de près ou de loin, à l'histoire, à la mythologie, à l'étude plus ou moins idéalisée de la forme nue. Les peintures dont il nous reste à parler aujourd'hui sont, malgré leurs proportions quelquefois exagérées, de pures anecdotes. Plusieurs sont inspirées par un sentiment douloureux, et, ainsi qu'on l'a déjà remarqué, le nombre s'accroît tous les jours des artistes qui ne voient pas la vie en rose. Si les aimables maîtres du siècle dernier venaient faire une visite au Salon, ils se croiraient au charnier des Innocents. Les temps sont revenus de la danse des morts. M. Per-

randeau n'a jamais été très gai : l'année dernière il exposait un *Banc d'attente à la Clinique*, et il avait mis une note des plus tristes dans cette brochette de malades. L'auteur de ce tableau, où s'alignait une file de candidats au cercueil, devient de plus en plus mélancolique. *Avant la levée du corps* nous montre une famille en deuil qui n'attend plus que la gracieuse invitation du commandant des nécrophores pour se former en cortège et se diriger vers le cimetière. Toutefois, l'effet sinistre n'est pas mal rendu : il y a là des femmes qui pleurent avec conviction et, comme toujours, il s'exhale de la peinture de M. Perrandeaum une odeur de sépulchre qui inspirerait à Hamlet une éloquente tirade. Mais si, comme penseur, l'artiste est déjà parvenu au maximum du funéraire, il a encore besoin de travailler comme peintre. Son thème étant admis, il pourrait essayer d'être moins monotone, marcher plus avant dans la voie du caractère et préciser d'un trait plus incisif la particularité des physionomies. M. Perrandeaum paraîtrait bien plus affligé s'il apprenait à peindre les têtes à la façon de M. Buland.

Bien que M. Geoffroy ne soit pas de ceux qui cherchent le mot pour rire, il est beaucoup moins désespéré. Il nous conduit à l'hôpital des enfants. C'est le jour de la visite. Au premier plan, un ouvrier qui a revêtu sa redingote du dimanche est assis au pied du lit où son gamin est couché, mais de façon à ne pas nous inquiéter par trop, car, malgré sa pâleur, le facies du petit malade nous dit qu'il en reviendra. Le second plan et les fonds nous laissent voir la rangée des lits propres et blancs où d'autres enfants sont étendus, la tête sur l'oreiller. Quelques-uns reçoivent aussi des visites et il en est même un qui se soulève à demi pour répondre à l'accolade que lui donne, dans un geste charmant de tendresse enfantine, un frère ou un camarade d'école. Tout cela est simple, bien vu et bien peint. Le tableau ne comporte guère qu'une note noire fournie par le costume de l'ouvrier assis au premier plan et les blancheurs d'une infirmerie claire et proprement tenue. Il y a du sentiment dans cette peinture, mais une sorte de sentiment silencieux et sans gestes. Le tableau est très



GEOFFROY (J.) - *Le jour de la visite à l'hôpital*

moderne, et c'est un des meilleurs que M. Geoffroy nous ait encore montrés.

M. Frank Pinfold, qui doit être un nouveau venu, est un Américain formé en France. Il paraît bien connaître les marins et leurs misères. Il peint la *Triste Nouvelle*, et ce titre fait voir le tableau.

Dans un humble intérieur, éclairé par une large baie, disposition qui rappelle un peu celle des *Pilotes* exposés par M. Melchers au Salon de 1888, trois personnes sont réunies : un vieux loup de mer qui apporte la fatale nouvelle; un père, qui, ayant toujours cru à la possibilité d'un malheur, apprend avec une fermeté apparente la mort de son fils, et une femme qui, moins aguerrie ou plus tendre, ne se cache pas pour pleurer. La composition, si simple qu'elle soit, est des plus touchantes, et l'é-



ROBAUDI (AT) *Portrait de M^{lle} Marie C^o*

clairage de la scène ajoute à son caractère intime et émouvant. Inscrivons sur nos tablettes le nom inconnu de M. Pinfold. Chaque année nous voyons venir à nous de nouveaux Américains : ils formeront bientôt une légion et on aurait grand tort de ne pas les prendre au sérieux, car — qui l'aurait cru il y a trente ans? — ils savent mettre une forte technique au service d'une observation pénétrante et d'un sentiment sans mélodrame.

Il y a aussi une intention doucement attendrie dans le tableau de M^{me} Demont-Breton, *l'Homme est en Mer*. Pendant une nuit de dé-

cembre, la femme d'un marin veille à son foyer ; elle s'occupe de l'enfant qu'elle tient sur ses genoux, mais elle s'inquiète, car sa pensée se tourne inévitablement vers celui qui navigue au loin et dont elle n'a point de nouvelles. Peut-être y a-t-il quelque insuffisance de dessin ou de goût dans le corps de l'enfant dont la mère prend tant de soin ; mais dans l'ensemble la peinture a de la tenue et du sentiment : il suffit de se rappeler la *Plage*, du musée du Luxembourg, pour constater que M^{me} Demont a fait en très peu de temps des progrès considérables.

Du reste, le Salon de 1889 est le Salon des femmes. Jamais elles n'ont été plus nombreuses, jamais elles n'ont montré plus de talent. Elles oublient les timidités du début, et les étrangères marchent avec les Françaises dans la voie des libres hardiesses. Une Hollandaise, M^{me} Thérèse Schwartz, qui a fait de bons portraits — elle a même le sien à la galerie des Offices — aborde aujourd'hui les compositions à plusieurs personnages et se mesure avec les difficultés du groupe : elle a peint une scène empruntée au pays natal, l'*Orphelinat bourgeois à Amsterdam*, réunion de jeunes filles vêtues de l'uniforme connu, où le noir se combine avec le rouge. L'œuvre est facilement enlevée ; elle a de l'unité et du charme ; toutefois, la main se révèle féminine à certaines mollesses un peu fondantes. L'auteur devra raffermir son pinceau et chercher des pâtes plus résistantes. En outre, il y a trop de monde dans cet orphelinat et l'on y respire un air étouffé. M^{me} Schwartz, qui travaille à Amsterdam, n'a que quelques pas à faire pour entrer au Ryks Museum. Elle y trouvera un certain Pieter de Hooch qui est le plus généreux des maîtres et qui ne refusera point de lui enseigner l'art subtil de faire pénétrer la lumière dans les intérieurs doucement enveloppés.

Le groupe des clair-obscuristes est toujours très intéressant. M. Gueldry, qui est un des plus habiles, nous fait cette fois une infidélité ; il abandonne le laboratoire poudreux où travaillent les ouvriers du métal, pour se livrer dans l'*Éclusée* à une partie de canotage, genre de sport où il a déjà remporté plus d'un succès. Pour aujourd'hui, il a, comme M. Dantan, peintre des mouleurs, laissé la



CAIN II - *L'atelier en plein air*



DEMONT-BRETON (M^{ME} V) — *L'homme est en mer*

place libre à M. Gaudefroy, que nous connaissons mal, bien qu'il expose depuis plusieurs années. Enhardi par l'absence de ces deux protagonistes du clair-obscur, M. Gaudefroy s'est emparé de l'officine où les sculpteurs élaborent dans la poussière grise les marbres que nous admirons au Salon. Le *Praticien*, qui rappelle sans les égaler les intérieurs où MM. Gueldry et Dantan avaient coutume de nous conduire, nous ouvre la porte d'un atelier où l'un de ces modestes collaborateurs des maîtres travaille à l'exécution du haut-relief de M. Dalou, *la République*. M. Gaudefroy a fait la part très large aux tons grisâtres : j'imagine même qu'il a un peu triché, car le marbre que M. Dalou met en œuvre doit être plus blanc; la recherche de l'harmonie autorise, il est vrai, quelques licences. Le tableau de M. Gaudefroy est très simple, et ne frappera peut-être pas la foule, mais il intéressera les connaisseurs : le praticien et la remuante sculpture qu'il prépare sont vus dans une bonne lumière discrète et juste.

Les étrangers ont collaboré avec nous à l'étude, et je dirai volontiers à la conquête du clair-obscur transparent. Nous avons souvent parlé du Bavarois M. Kuehl, dont la palette éveillée n'est pas hostile à la couleur. Son tableau de l'année dernière, *le Maître de chapelle*, était traité avec beaucoup d'esprit : il a même été remarqué par le jury, qui s'est trop longtemps fait tirer l'oreille pour inscrire l'artiste de Munich sur la liste des récompenses. Je ne vois pas trop pourquoi le nouveau tableau de M. Kuehl est intitulé : *Une question difficile*. C'est un intérieur de cuisine où deux femmes, éclairées par une large fenêtre, se livrent aux soins du ménage, un de ces sujets familiers qui, en 1815, suffisaient à Martin Drolling pour enchainer les bourgeois économes. Mais M. Kuehl ne ressemble en aucune façon à son méticuleux prédécesseur. Ainsi que lui, il observe bien le jeu du rayon et la loi des ombres légères, mais il remplace la platitude par l'esprit, et, comme on disait au xviii^e siècle, il met du ragoût dans le maniement du pinceau. Sa manière est vive, ses tons sont amusants, et il se sépare résolument de son camarade de Munich, M. Uhde, en s'abstenant de noyer ses figures dans la brume.

C'est aussi une croisée ouverte sur la campagne qui est la raison d'être et le motif principal du tableau de M. Meslé, *A la fenêtre*. Deux humbles femmes, lassées de travailler, ont voulu se reposer et respirer librement; elles permettent à l'air du dehors d'entrer dans leur prison et elles regardent devant elles le rideau d'arbres verts qui leur tient lieu de paysage. Presque pas de composition, aucune recherche de sentiment ou de littérature; rien que l'étude de la lumière pénétrant dans une chambre modeste: mais la peinture est très saine, et M. Meslé voit bien les réalités de la vie laborieuse.

On sait que nous suivons volontiers dans leur évolution parfois hasardeuse les jeunes artistes dont le début a donné des promesses. A la suite du dernier Salon, M. Maurice Lobre obtenait une bourse de voyage: il avait intéressé le Conseil supérieur des beaux-arts par deux intérieurs sans prétention, la *Chambre bleue*, la *Chambre blanche*. Nous ne savons si M. Lobre a voyagé, mais il nous revient fidèle aux motifs qui lui ont valu sa première récompense. Sa politique n'a pas varié: l'artiste semble convaincu que la Constitution n'a pas besoin d'être révisée: il maintient la nécessité de deux chambres, du moins au Salon. De là deux tableaux qu'il intitule simplement: *Intérieurs*, car M. Lobre ne se donne aucune peine pour trouver des titres que nous devons inventer plus tard si nous voulons individualiser ses œuvres. L'un de ces intérieurs, celui que caractérise une coloration à la fois bleue et verdissante, est habité par une fillette qui entr'ouvre une porte pour s'en aller. L'autre, d'une composition plus étoffée, sinon plus émouvante, nous met en présence d'une dame et d'un enfant prenant du thé. M. Lobre a toujours la notion des fines transparences: son œil est un instrument d'une précision parfaite; mais, comme peintre de figures, il a encore les cancheurs du premier âge: s'il veut introduire du monde dans ses appartements, il devra piocher le « bonhomme ».

M. Kroyer, qui est un des premiers peintres du Danemark et qui a obtenu chez nous de brillants succès, a groupé dans sa *Soirée à Ny Carlsberg* des invités qui ne nous sont pas inconnus. Les dames sont



CHAPERON (E.) — *En congé*



COGHE (R.) *Combat de coqs en Flandre*

assises; les hommes causent debout. C'est un souvenir du voyage qu'une députation française a fait récemment au pays d'Hamlet : l'un des causeurs est évidemment M. Chapu; les autres personnages sont aussi des portraits. Une pancarte placée au bas du tableau devrait nous dire leur nom. Bien que le motif soit peu émouvant, la peinture est intéressante comme représentation d'un salon danois, et aussi parce



COURTAT (L.) *Sainte Marie-Madeleine*

qu'elle vient d'une main qui nous a donné bien des œuvres originales.

Les scènes de la vie étrangère trouvent un courageux interprète chez M. Rémy Cogghe, qui est un Belge de la frontière, presque un Français, élève de Cabanel par-dessus le marché. Son *Combat de Coqs en Flandre* intéresse beaucoup le public, à qui les spectacles cruels n'ont jamais déplu. La Société protectrice des animaux frémira sans doute en voyant avec quel zèle ces deux innocentes bêtes s'acharnent à se déplumer mutuellement et même à s'occire : c'est à faire croire que l'animal, notre frère inférieur, est le disciple de l'homme et qu'il

aurait bien fait de se former à une autre école. On voit aussi avec quelle passion les spectateurs, penchés sur la balustrade qui circonscrit l'arène, suivent les péripéties de la lutte. Il y a là de bonnes têtes flamandes : les coqs sont très vivants et très bien peints, ce dont on ne saurait être surpris, puisque le tableau vient du pays de Fyt et de Snyders.

M. Raffaëlli est plus Parisien, mais il est, lui aussi, un peintre de la vie cruelle. Son tableau, *les Buteurs d'absinthe*, est un terrible coup de sonde dans les bas-fonds du monde interlope. Au seuil d'un cabaret de la banlieue, l'artiste assied deux amis de mauvaise tournure : tous deux sont misérables par le vêtement, car ils portent l'habit délabré qui convient aux professions douteuses, mais ils le sont plus encore par l'indigence morale que révèle leur visage abruti. Ce tableau, qui attristerait les murailles d'une maison heureuse et qui conviendrait à peine au vestibule d'une prison, est une étude de types profondément caractérisée. Quand le comique est poussé à ce point, il devient effrayant. M. Raffaëlli n'a pas voulu, du reste, nous laisser sous une impression trop amère. Après avoir peint ces déplorables victimes de la liqueur verte, il a réuni dans un même cadre les portraits de deux jeunes filles, en pied, vêtues de blanc et ceinturées d'un ruban noir. Je laisse aux érudits en matière de mode le soin d'examiner si les manches de ces demoiselles sont d'un galbe qu'avouerait la bonne faiseuse : ce sont des questions que j'ignore ; mais la peinture est solide, et le blanc des robes est d'excellente qualité. M. Raffaëlli, qu'on a célébré jadis comme le peintre officiel des chiffonniers et des mendiants, a sur sa palette comme dans l'esprit plus de ressources qu'on ne disait : rien ne prouve qu'il ne soit un jour tenté par les élégances.

Ces élégances, aussi bien celles de l'attitude que celles de la toilette, elles abondent dans le portrait. Nous voyons avec plaisir renaître la mode, chère à l'école française, qui consiste à entourer le personnage de l'atmosphère qui lui est propre et à le placer dans le milieu où se déroule sa vie quotidienne. Quoi de plus naturel que de repré-



BROUILLET (A) - *Solitude*

senter une jeune femme dans un encadrement fleuri? On a fait des madrigaux sur ce thème : on en pourrait faire encore. Le portrait de M^{me} D..., par M. Duez, rend inutiles tous les bouquets à Chloris. Ce portrait vaut un tableau. M^{me} D... se promène dans un jardin; elle marche en savourant le parfum de la fleur qu'elle a cueillie. Le geste est très vrai et l'attitude est prise au vol sur la nature en mouvement. M. Duez croit d'ailleurs qu'on peut être coloriste, même dans un portrait : les tons de la robe s'assortissent d'une façon charmante avec les verdures du jardin, tout est combiné pour le plaisir des yeux. On reconnaît dans cette peinture, facile en apparence, mais très savante, l'artiste heureux qui a toujours eu le souci des arrangements délicats.

On verra aussi une jolie note de couleur dans le portrait de M^{me} P. D..., par M. Benjamin-Constant. Le modèle ayant reçu de la nature de belles carnations rosées, le peintre devait chercher une combinaison propre à mettre en valeur ces vivants trésors. Il a merveilleusement résolu le redoutable problème du costume et du mobilier. M. Benjamin-Constant n'a pas voulu d'un contraste dont les livres donnent la formule : il a eu recours aux analogues et il a inventé une robe rose d'une extrême délicatesse. Et comme toute fadeur devait être proscrite, l'artiste a appuyé le bras de son modèle sur un coussin aux tons pourprés, qui donne de l'assiette au tableau et le corse par une valeur énergique, sans sortir cependant de la gamme adoptée. Ça et là, dans les ornements, quelques points d'or brillants, mais assagis. En résumé, ce sont les chairs roses qui triomphent ; elles gagnent à cet entourage une finesse exquise.

Il y a aussi une recherche de la couleur dans un portrait de femme de M. Brouillet. Ici la tactique est différente : l'harmonie est poursuivie et elle est atteinte par le jeu d'une robe jaune avec des notes violettes. C'est une peinture très distinguée ; le peintre du *Paysan blessé*, transporté dans le monde des élégances, modifie son langage et nous fait voir un pinceau de plus en plus assoupli.

Nous n'avons pas encore eu l'occasion d'apprécier le talent de M. Marcel Baschet. L'artiste a obtenu le prix de Rome en 1883 et il

n'y a pas bien longtemps qu'il est revenu d'Italie. Il a mis une sorte de coquetterie à peindre une dame âgée, dont la physionomie a d'ailleurs beaucoup de gravité et de caractère. M^{me} V... est assise, sérieuse, entièrement vêtue de noir. La tête s'enlève sur un fond soutenu. Cette disposition a pour résultat de centraliser sur le sympathique visage du modèle tous les rayons de la lumière. Ce portrait est plein d'allure et de dignité ; il est d'ailleurs peint avec la plus belle vaillance. L'avenir garde son secret et nous ne hasarderons aucune prédiction ; mais voilà un excellent retour de Rome.

Malgré notre désir de tout dire, nous devons nous résigner à faire ici quelques sacrifices. Nous aurions cependant à voir un portrait d'homme de M. Élie Delaunay, un de ces portraits sérieux qui fixent à jamais le souvenir du personnage et qui disent son caractère et sa vie. M. Jules Breton, qu'on n'a pas coutume de classer parmi les portraitistes, a néanmoins fait dans ce genre quelques essais où se retrouve sa maîtrise ordinaire. Nous avons déjà vu à Anvers, en 1888, le portrait de sa fille, M^{me} Demont, mais Paris ne le connaissait pas, et on doit remercier l'artiste d'avoir montré au public du Salon cette effigie intime, vivante et toute pleine d'ailleurs des tendresses paternelles. Nous avons remarqué aussi le portrait de M. C. D..., par M. Daudin, dont nous écrivons le nom pour la première fois. La singularité, ici, c'est que M. Daudin, après avoir travaillé sous divers maîtres, s'enrégimente dans le bataillon des adhérents de M. Delaunay, dont il n'a pas reçu les leçons. Il essaye de s'approprier sa ferme écriture et sa notation décisive. M. Daudin a déjà beaucoup de talent.

M. de Mencina-Kresz, qui nous était également inconnu, débute aussi par une œuvre qu'on remarquera. C'est un Polonais dont les méthodes françaises n'ont pas encore altéré l'accent original. Il a peint, dans un sentiment très austère, le portrait de notre ami M. Charles Edmond. Ici le parti pris de gravité est peut-être excessif. M. Charles Edmond est représenté seul, en tête à tête avec sa pensée, ce qui n'est pas d'ailleurs une méchante compagnie. On s'étonne qu'après avoir



BASCHET (M) - *Portrait de Mme V...*



VOLLON (A) .— *Scène de carnaval*

tant travaillé, l'écrivain ait si peu de meubles. M. de Mencina-Kresz me permettra de lui dire que ce système est d'une indigence exagérée : il ne faut pas sans doute que le mobilier et les accessoires étouffent le modèle, mais le spectacle de la réalité nous enseigne que nous vivons tous dans un entourage d'objets familiers et que ces détails complètent notre physionomie individuelle et la précisent. Comment croire que M. Charles Edmond n'ait pas un livre chez lui ? Où donc a-t-il appris tout ce qu'il sait ?

V

Ne parlions-nous pas tout à l'heure du système que certains portraitistes ont adopté et qui consiste à isoler le personnage de son milieu habituel et à le peindre dans une sorte d'atmosphère métaphysique où il ne reste plus rien de son mobilier et de sa vie quotidienne ? Bien des artistes se déclarent hostiles à ces abstractions, et M. René Gilbert plus que pas un. Le portrait qu'il intitule *Un aqua-fortiste* est inspiré par un tout autre principe. Non seulement le modèle nous est montré entouré de tous les bibelots de son atelier et des outils de son travail, mais il est représenté en action. M. Achille Gilbert — car le peintre a voulu nous laisser une vivante image de son père — est sérieusement occupé d'une opération à laquelle nos amis les graveurs à l'eau-forte attachent un grand intérêt et qu'ils accomplissent volontiers eux-mêmes pour être assurés qu'elle sera bien faite. Debout, dans un costume négligé, il tient d'une main sa plaque de cuivre et, de l'autre, il promène sous le rectangle de métal une flamme destinée à fondre et à étendre le vernis dont la planche est recouverte sur le côté qui doit recevoir d'abord les spirituelles caresses de la pointe et ensuite les morsures de l'acide. Autour de l'artiste, pris ainsi dans l'exercice de son sacerdoce, tous les engins, tous les instruments de son labeur accoutumé. Si Diderot refaisait l'*Encyclopédie*, il ferait graver ce tableau, illustration exacte et pittoresque d'un dictionnaire professionnel.

L'œuvre de M. René Gilbert est comme un pendant à la peinture, très applaudie en 1888, où M. Mathey nous avait montré le graveur Félicien Rops examinant l'épreuve d'une estampe qu'il vient de tirer lui-même. Ces portraits historiés nous introduisent dans l'atelier des artistes : ils intéressent la foule, car, parmi les visiteurs du Salon, il en est certainement un bon nombre qui ne savent pas comment on prépare la plaque de cuivre où s'inscrira l'image qu'ils admireront dans la section de gravure. M. René Gilbert est donc instructif : de plus, il est bon peintre ; il a une excellente manière large et décidée ; enfin, il est habile dans la manœuvre du clair-obscur. Le jury vient de rendre justice à ses mérites.

M. Jean Béraud, qui n'est pas portraitiste de profession, a entrepris une œuvre plus difficile. Il a voulu peindre dans un cadre de dimension restreinte la réunion des gens d'esprit et de science qui collaborent au *Journal des Débats*. Ces tableaux sont malaisés à faire : ils courent le risque de rester un peu froids ; mais M. Béraud connaît bien la vie contemporaine, il a étudié l'art du groupe et il nous a donné là une image intéressante. Toutes les figures, cependant, ne sont pas également bien venues et les amateurs de documents historiques regretteront que l'auteur n'ait pas poussé plus loin la recherche des ressemblances. Quand on veut refaire à la moderne le *Congrès de Munster*, de Terborgh, il faut tout dire et creuser profond.

On peut, au contraire, considérer comme un portrait tout à fait véridique celui du personnage que M. Pille qualifie de *Bourgmestre*. L'artiste, que le rétrospectif a toujours amusé, a revêtu un ami du costume du XVIII^e siècle et il l'a représenté assis à une table chargée de papiers et de livres et travaillant au bonheur d'une municipalité imaginaire. Depuis quelques années M. Pille s'est un peu dispersé au bénéfice des journaux illustrés : nous le voyons avec plaisir revenir à la peinture. La tête de son *Bourgmestre* est un excellent morceau : l'habit et les accessoires sont également fort bien traités. Toutefois, l'archéologie de M. Pille est parfois un peu aventureuse. Ainsi que nous l'avons dit, des livres sont rangés sur la table du laborieux



BÉRAUD (J) - Journal des Débats



DUFFAUD (J.B.) — « Les Estellons »

Bourgmestre : or, quelques-uns de ces volumes ne sont pas du temps : les reliures font penser au style de la Restauration. Les bibliophiles se demandent avec inquiétude comment ce personnage, vêtu à la mode de 1760, peut avoir autour de lui des livres qu'on distribuera en prix dans un lycée de 1825. Il n'est pas toujours facile d'être exact dans les petits détails de la mise en scène.

On a, dans une certaine mesure, le droit de rapprocher du portrait quelques figures de fantaisie qui empruntent leur charme à la coquetterie et au caprice de l'arrangement. Tel est le buste de jeune fille que M. Agache expose comme une *Étude*. L'année dernière, l'*Énigme* de M. Agache nous avait un peu troublé : nous signalions dans le jeu strident des noirs et des rouges ce défaut que Fromentin, parlant de la première manière d'un maître flamand, appelait le « brusque contact » et qui donne aux contours et aux silhouettes une rigidité presque coupante. M. Agache a attendri son pinceau et dans son *Étude* il revient à la douce théorie du bouquet. La *Liseuse* de M. Jules Lefebvre est aussi une œuvre caressée et charmante. Il y a bien du goût et de la science dans cette jeune fille qui rêve penchée sur son livre.

Les autres portraitistes n'empruntent rien au travesti. Ils acceptent la vie moderne telle qu'elle est vêtue et la racontent sans déguisement. Ici doivent figurer les noms de nos clients ordinaires. Le portrait de M. Allard, par M. Cormon, est marqué du sceau d'une individualité nettement définie : c'est l'effigie du personnage et non celle d'un voisin. Il y a aussi une vitalité singulière et comme une âme affichée sur un visage dans le portrait que M. Rixens a peint d'après M. Émile Collet. M. Edelfelt, que nous avons loué tant de fois, n'est pas moins perspicace dans l'observation et la peinture des physionomies. Il nous montre un excellent portrait de M. Kurten, président du tiers état à la Diète de Finlande, et l'on voit tout de suite, tant les traits caractéristiques de la nationalité sont finement écrits, que le sérieux personnage n'appartient pas à la race française. M. Edelfelt, qui nous a jadis donné le type authentique de M. Pasteur, a l'autorité d'un historien et d'un témoin.

D'autres, non moins utiles, recueillent des documents sur le personnel du monde parisien. M. Humbert a mis beaucoup d'élégance dans le tableau où il a réuni M^{me} *** et son fils : il a montré en même temps, par le choix des étoffes et l'assortiment des tons, que le problème de la couleur, qu'il avait paru négliger pour s'enrôler dans le



CHARPENTIER (L. E.) *Après la Bataille, l'hospitalité du Couvent*

bataillon des adorateurs du gris, commence à redevenir une de ses préoccupations quotidiennes. M^{me} Beury-Saurel, dont on connaît le talent très sûr et très délicat, a peint avec beaucoup de soin un bon portrait de M^{me} Carnot. M^{me} Beury-Saurel compte aussi parmi nos pastellistes les plus habiles : elle expose dans la salle des dessins la charmante tête d'une petite fille, toute jeune encore, mais dont les yeux ont déjà de l'esprit. Quant à M^{lle} Abbema, dont les organisateurs de l'exposition ne placent pas toujours les œuvres avec le respect qu'elles méritent, elle a envoyé, indépendamment du portrait d'un officier de marine, une élégante figure de femme, toute seule, — il n'y a donc plus de justice au monde? — dans un vaste paysage d'été. Ce



J. Rongier

RONGIER (MELLE J) — Les revenelles



THOMAS (P) *Le marche au beurre au Triport*

Paul Thomas

tableau, *Falaise fleurie*, est un souvenir des études, si sincères et si fines, que l'artiste fait chaque année sur les rivages normands. On y voit une jolie silhouette parisienne se promenant dans l'herbe au milieu des fleurs. Il y a un accord des plus distingués entre la robe de la jeune femme et le paysage qui l'entoure. D'après une théorie ina-



BERTHÉLEMY (P.E.) *Canot de sauvetage courant au secours d'un navire incendié*

vouable, mais que j'ai avouée à propos de la *Toussaint* de M. Friant, le tableau est peut-être un peu grand pour le motif qui l'inspire, mais il est généreusement aéré et l'on y respire à son aise les brises venues de la mer voisine.

Nous arrivons enfin au paysage, chapitre longtemps rêvé, où le critique, fourbu, même avant le départ, espère trouver l'air libre et le repos. Ici, le personnel se renouvelle lentement. Néanmoins, si l'on pouvait, pour un instant, rapprocher des œuvres réunies au Salon quelques-unes des pages significatives qui figurent à l'Exposition du Centenaire, on verrait combien les âmes sont changées et combien se

sont amoindris les grands accents lyriques dont nos pères s'enivraient. Ce n'est point à dire que nous n'ayons plus d'excellents paysagistes. Loin de là, nous en possédons plusieurs, un entre autres qui nous inspire de belles espérances. L'année dernière, nous avons parlé d'un tableau extrêmement lumineux, les *Moyettes*, dû au pinceau d'un nouveau venu. M. Fernand Quignon. Ce paysage, qu'on peut revoir au Champ-de-Mars, n'est animé par aucun souffle poétique : il représente, le plus naïvement du monde et sans viser au style, des rangées de gerbes séchant au soleil dans un champ moissonné. Ce robuste tableau nous parut plein de promesses, et ces promesses M. Quignon les réalise dans le *Blé noir*. Le motif est des plus modestes et n'emprunte rien à la poésie. C'est la vue d'une vaste plaine où le sarrasin en fleur étend son blanc tapis : le vent passe entre les tiges frêles et les agite comme un flot mouvant. Le spectacle est essentiellement agricole : il n'éveille dans l'esprit aucune inspiration héroïque, mais il est reproduit avec beaucoup d'énergie et de couleur. Dans le *Blé noir*, comme il l'avait fait dans les *Moyettes*, M. Quignon proteste à sa façon contre la tendance moderne qui décolore toutes choses et les revêt d'une poussière grise. Il invoque le témoignage de Constable, de Rousseau, de Jules Dupré, de tous ceux qui proclament que, sauf aux heures crépusculaires où tout s'enveloppe dans la nuit commencée, la campagne a le courage de son opinion et s'échantillonne de tons harmonieux, mais intenses. Quant à la manière dont l'auteur entend le paysage, il n'y a point à la discuter ici : il suffit de la caractériser. Le *Blé noir* n'est pas dédié à Corot et aux faiseurs d'épithalames. C'est un paysage modéré, prosaïque, si l'on veut, et qui n'implique aucune velléité de généralisation : ce n'est qu'un fragment de l'humble nature, de la nature obéissante à laquelle l'homme demande des récoltes. C'est un champ utilisé en vue de ce qu'on appelle un rendement, c'est-à-dire un bénéfice. Pour M. Quignon et ses amis, les temps des rêves sont passés.

Une recherche intellectuelle, une pensée qui va jusqu'à l'émotion apparaissent, au contraire, dans les œuvres de M. Adrien Demont, artiste de race fine qui vit toujours tourné vers la poésie. Il est plus



ADRIEN MOREAU

MOREAU (A) - Au bord de l'eau



MORLON (A) — *Vaquégué et Sauvelours*

que jamais fidèle à la Muse. Dans les *Lis*, il a représenté un jardin où la fleur pure fleurit à l'abri d'une humble maisonnette : un ouvrier travaille dans un coin : c'est le patron des charpentiers, le huchier légendaire que J.-M. de Hérédia a mis en scène dans un sonnet mémorable. La mère et l'enfant sont auprès de lui. Le motif est donc une sorte de *Ménage du menuisier*, en plein air ; la famille est pauvre et la journée se prolonge fort tard. Les personnages, les murailles de la maison, les lis tremblants sur leurs tiges mobiles sont noyés dans un doux crépuscule, et le tableau est plein d'une tendresse silencieuse et discrète. Le *Gros Temps* n'a pas moins de signification ; c'est le résumé de toutes les menaces d'une tempête qui s'approche et envahit déjà le rivage. Ce tableau profond, douloureux, exprime bien les angoisses de la nature aux heures orageuses où le vent de la mer va déchaîner ses furies. Ne dites pas qu'on ne peint plus de paysages dramatiques : en voilà un et des plus éloquents.

La poésie est aussi la préoccupation constante de M. Pointelin. Le *Bief d'amont*, la *Roche du Loup-Blanc* s'ajoutent à la série des paysages crépusculaires qui ont fait connaître son nom. Nous avons toujours aimé ces solitudes augustes où règne la mélancolie et où l'homme mène si peu de bruit que la nature semble pouvoir se passer de ce témoin. On avait quelquefois reproché à M. Pointelin d'endormir ses perspectives dans la brume d'une coloration atténuée jusqu'à la monochromie : il semble vouloir faire droit à cette critique, car il a maintenant recours à des réveils de noirs qui, jouant dans ses branches, varient et remontent le spectacle. Mais, sauf cette modification que les initiés seront seuls à remarquer, la doctrine du peintre reste la même : elle se résume dans cette conviction que la nature a été créée pour les amoureux et pour les poètes.

Les géologues réclament aussi le droit de s'y intéresser, et ils confient leur pétition à un habile mandataire, M. Laurent Guétal, dont le musée de Grenoble possède plusieurs beaux tableaux. Le Dauphinois M. Guétal est l'homme de la montagne, et il la connaît bien. Dans le *Massif de la Grande-Chartreuse*, où le talent du peintre

se combine avec la science du topographe, l'artiste est aussi attentif au jeu de la lumière qu'à la construction, on dirait volontiers à l'architecture des roches. Il y a dans ce tableau sévère un sentiment passionné pour les formes exactes. N'est-ce pas rendre hommage à la nature que de dire avec tant de conviction le ferme dessin du squelette intérieur qui est la raison d'être des surfaces ?

M. Jan-Monchablon est aussi un amoureux de la vérité sans fioritures. Il prend la campagne dans son attitude reposée et s'abstient d'y mêler le drame. Ses deux tableaux portent un titre pareil et un peu flottant, *Paysages*. Celui qui nous charme le plus est la vue d'une vaste prairie où sont épars çà et là de petits amoncellements d'herbe fauchée. L'invention n'y est pour rien : il y a toujours dans la peinture de M. Jan-Monchablon un soupçon de procès-verbal ; mais alors même qu'on voudrait méchamment enrôler le peintre dans la corporation des greffiers, il faudrait reconnaître qu'il pousse l'exactitude jusqu'à la vertu et qu'il observe les lois de la lumière et ses fines caresses avec un bonheur merveilleux. Le jury des récompenses persiste à ne pas s'en apercevoir : on dirait vraiment qu'ils ne sont pas dans le train, les acharnés qui dessinent patiemment les choses.

Ce jury n'est cependant pas rebelle à l'amendement : en ses bonnes heures, il corrige quelquefois les erreurs ou les oublis des années précédentes. Nous l'avons vu avec plaisir accorder l'autre jour une médaille à M. Jean Cabrit, l'auteur de ce *Bois de Captieux* qui avait intéressé tant d'honnêtes gens au Salon dernier. M. Cabrit n'a pas changé d'idéal : il continue à chercher ses inspirations dans les environs de Bazas et il est juste de dire que ses œuvres, très simples et très finement dessinées, expriment excellemment le caractère local du pays. Si jamais on donnait suite à la pensée indiscrete que nous avons un jour formulée et qui consisterait à charger nos paysagistes de peindre les régions significatives de la France — ce portrait collectif pourrait être aussi intéressant que celui de bien des monarques — M. Cabrit serait naturellement désigné pour représenter, d'après le vif, cette partie de la Gironde qui est la préface des landes.



BERTHEJON (E) *La barque de pêche abandonnée*



CHECA (U) — *Place de la République*

Dans la répartition de ce travail, on confierait le département du Puy-de-Dôme à M. Jean Desbrosses, l'élève et l'ami de Chintreuil. Il est Parisien sans doute, mais ses longs voyages en France ont élargi son âme, et sa véritable patrie c'est le pays où il y a des montagnes aux beaux profils et des herbes sincèrement vertes. Et, à vrai



SOYER (P). *Chez la grand'mère*

dire, ce qui caractérise essentiellement la manière ou la palette de M. Desbrosses, aussi bien dans les *Roches-Thuillière* que dans ses œuvres précédentes, c'est qu'il a plus que personne l'amour et le courage de la verdure. Il y a dans le paysage du Salon un creux de vallée où triomphe la note fraîche et sans mélange : on devine à la franche coloration de l'herbe l'humidité du sol et le drainage latent des sources silencieuses. Si le touriste se hasardait dans cette solitude auvergnate, il se mouillerait les pieds.

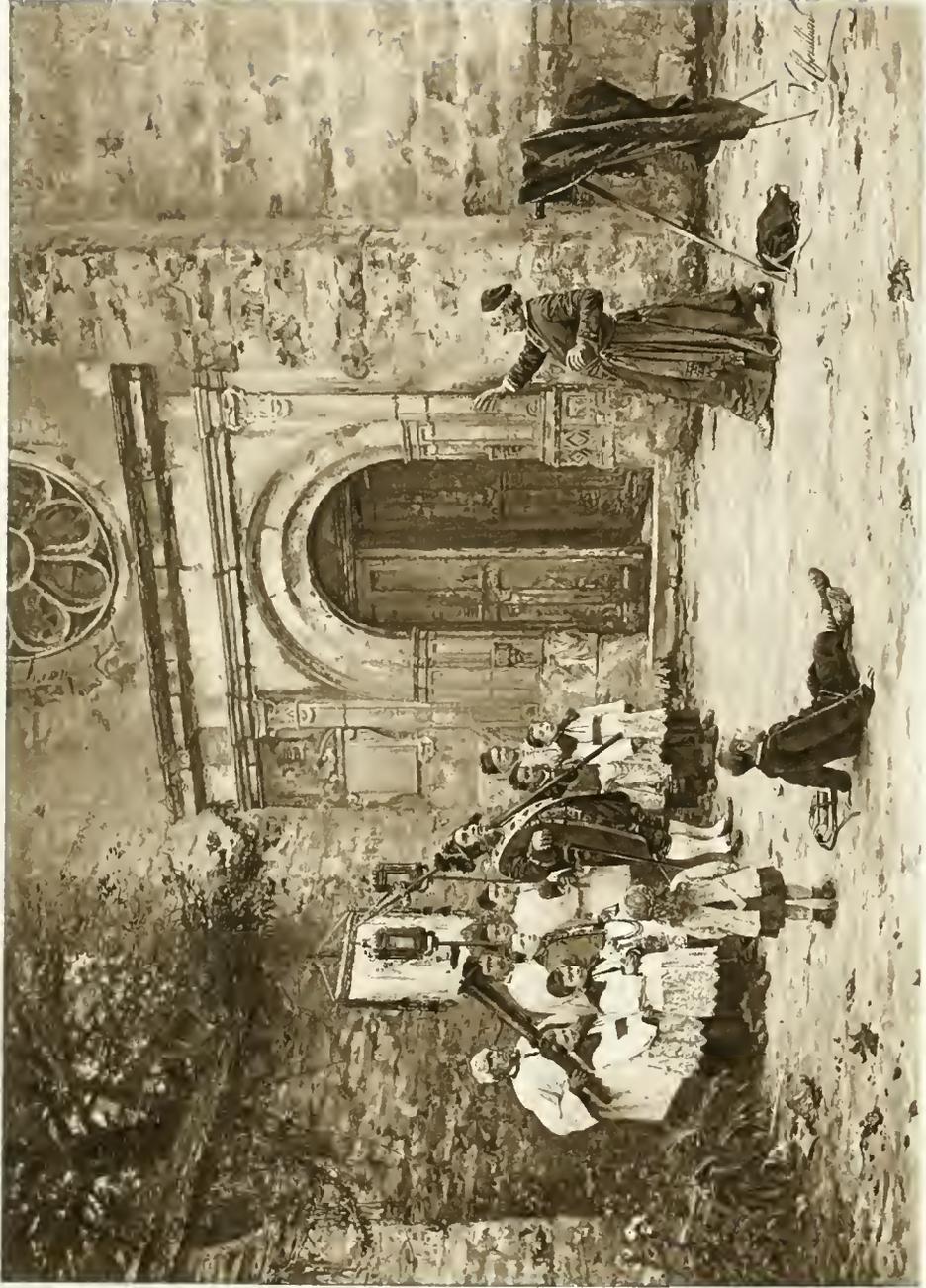
Chaque pays a son portraitiste. M. Camille Dufour, Parisien aussi,

mais très promeneur, a découvert le Comtat. Il peint Villeneuve-lès-Avignon, la belle contrée où les cigales sont chez elles, où l'architecture ajoute ses silhouettes sévères aux splendeurs du paysage, où le ciel indulgent s'illumine déjà de clartés italiennes. M. Dufour, qui est encore aux premiers échelons dans la hiérarchie des récompensés, mais qui montera vite, peut mettre au service d'une vision très juste un pinceau ferme et volontaire.

M. Victor Binet reste Normand. Au lieu de peindre comme d'habitude de grandes plaines désertes, il a traité cette fois un motif plus remuant : *la Barre à Saint-Aubin, près Quillebœuf*. Dans un vaste tableau en largeur, on voit le flot blond arriver comme une fortification qui marche et se couronner d'écume à la rencontre des eaux descendantes. Quillebœuf est, de même que Corinthe, un endroit où tout le monde n'a pas le droit d'aller : je n'ai jamais vu l'émouvant spectacle que M. Binet nous raconte, mais il est du pays et on doit le croire sur parole, car il appartient à l'école des paysagistes qui ne mentent pas.

M. Émile Barau est du même diocèse. Le département de la Marne est pour lui comme une autre Arcadie : la vue du plus humble vignoble, le champ planté des plus vulgaires légumes suffisent à ses ambitions. On chercherait vainement dans ses paysages ultra-familiers le petit temple corinthien qui fut cher à nos ancêtres. M. Barau ne fait que de la vile prose, mais il l'écrit avec une loyauté de dessin, un accent de lumière qui intéressent le regard, sinon le cœur.

Et, en effet, il ne faut pas perdre de vue qu'en matière de paysage les principes rigoureux subissent de nombreux accrocs. De même que Rembrandt parvient à rendre une laideur attirante en l'éclairant d'un rayon mystérieux, de même le paysagiste subtil saura jeter sur une banalité une enveloppe de séduction. Les approches immédiates de Paris, les terrains des fortifications, les hautes cheminées des usines constituent un spectacle sans grandeur, : M. René Billotte trouve le moyen de nous y intéresser. Il n'y a point à chercher les belles lignes et les horizons grandioses dans le *Brouillard d'hiver*, pas plus que dans le *Coin de banlieue*; mais avec les buées qui montent de la Seine, avec



(CHEVILLIARD (N) *Un Artiste*

les fumées d'un gris roux dont le ciel se salit, l'artiste compose un voile qui nous trompe sur la vulgarité des formes et nous donne l'illusion du mystère. Les deux tableaux que nous venons de citer ont, dans leur finesse, un charme essentiellement parisien.

Je néglige, pour cette fois, les maîtres dont un long succès a appris les noms à la foule, M. Pelouse, par exemple, qui a trouvé, dans le Doubs, un motif des plus pittoresques : une prairie dont le soleil n'a pas encore dissipé les vapeurs matinales. Il en sera de même de M. Charles Busson, qui nous montre cependant un de ses meilleurs paysages, le *Commencement de crue sur le Loir*. Ce prélude d'une inondation est d'un effet original et hardi, et le tableau est très mouvementé. Il y a là comme un ressouvenir des temps que M. Busson a connus, je veux dire de l'époque lointaine où la petite réalité ne suffisait pas aux paysagistes et où ils cherchaient volontiers à agrandir le spectacle. Cette ambition est aussi celle de M. Harpignies, dont nous avons plus d'une fois caractérisé la manière. Les bleus intenses de la Méditerranée éclatent à l'horizon de la vue très pittoresque qu'il est allé prendre dans les Alpes-Maritimes : les arbres détachent sur ces fonds colorés des silhouettes élégantes. Il y a un peu de parti pris dans ces énergiques découpures et les gens calmes trouveront peut-être que la mesure est outrepassée ; mais, bien que M. Harpignies ait toujours rendu justice à Corot, il n'a jamais consenti à accepter son système. A vrai dire, nous sommes en présence de deux principes opposés : où Corot voyait la fusion des contours estompés et l'embrassement universel, M. Harpignies, moins tendre, marque surtout l'autonomie des formes. Les deux maîtres auront leur place dans l'histoire du paysage : mais ils obéissent à des idéals qui se contrarient.

Après avoir cité le *Pont de Cahors* de M. Yon, et la *Marée basse* de M. Didier-Pouget, dont le jeune talent n'a pas encore une personnalité très distincte, nous arrivons aux peintres de la mer et des bateaux. C'est un groupe intéressant, mais où les nouvelles recrues apparaissent assez rares. Certains étrangers s'associent à nos promenades maritimes : le Hollandais, M. Mesdag, héritier d'une tradition que la France ne pos-

sède pas, garde le premier rang parmi les marinistes : *Scheveningue* et le *Lever du soleil* sont des pages où la vérité confine à la grandeur ; la foule les admirerait davantage si elle était plus familière avec la pâleur blonde de la mer du Nord. M. Albert Baertsoen est un Belge qui fréquente peu nos expositions. Nous avons vu en 1888, à Anvers,



FRÈRE CÉ — *Dans la prairie*

ses *Derniers Rayons*, *Pêcheurs amarrés sur l'Escaut* ; nous les retrouvons avec plaisir au palais des Champs-Élysées, car c'est là un excellent tableau où les valeurs brunes des bateaux endormis sur le fleuve sont très savamment notées, où le soir silencieux envahit doucement les premiers plans et les lointains. Nous devons nous rappeler ce poétique paysage. Quant à la marine française, qui a aussi ses mérites, elle est représentée par un fidèle, M. Eugène Boudin, l'artiste aux tardives récompenses, bien que ses œuvres fassent si bonne figure dans les collections choisies. *Le Retour des barques de pêche*, *l'Avant-port du Havre* sont des toiles pleines d'air, de mouvement et de couleur, avec de petites notes bleuisantes qui sont les plus fines du monde. Nous avons aussi M. Montenard, peintre courageux de la Méditerranée et de ses violences. Comme il a



HAQUETTE (G.) — Sur la grève

50/1000



MONTENARD (F.) — *La route de la Seyne, route de Toulon*

des dons très divers, il peint à la fois la *Route de la Seyne*, chemina blanchissant sous le soleil qui le calcine, et *Un coup de mistral*, spectacle exceptionnel que l'auteur a, dit-on, contemplé en revenant d'Algérie. M. Montenard n'est pas timide; il a représenté un gros navire aux flancs



SCHWARTZE M^{ELLE} T Orphelinat bourgeois à Amsterdam

jaunes, battu par une mer dont le bleu s'exaspère, d'abord en raison des colorations dont le bateau est revêtu et ensuite parce que le mistral soulève le flot jusqu'en ses profondeurs les plus intimes. Aux yeux de bien des visiteurs, ce bleu semble exagéré, et M. Montenard s'expose à plus d'une querelle: il déclare cependant que, s'il l'a osé peindre, c'est qu'il l'a vu et que la Méditerranée doit être respectée même dans ses audaces et ses paradoxes.

Il y a aussi bien du talent chez nos peintres d'animaux. Ceux que nous pourrions citer cette année sont ceux-là mêmes dont nous avons tant de fois écrit les noms, les Vuillefroy, les Julien Dupré, les Barillot, les Vayson, les Camille Paris. Quant à M. Gaston Guignard, il a fait un généreux effort et il a représenté un *Embarquement de bestiaux*, tableau bien construit quoique trop vaste, et où les bêtes, peu enthousiasmées du voyage, se débattent dans des mouvements vrais.

Et comme les plus humbles choses du ménage et de la cuisine sont intéressantes quand l'art y mêle son esprit et sa lumière, nous inviterons le visiteur à ne pas descendre l'escalier sans regarder les tableaux de nature morte. M. Villon est toujours le maître du genre, mais il n'est pas seul. On trouvera d'excellentes poteries vernissées dans la vaste peinture que son élève, M. Dominique Rozier, intitule *Chez Gargantua*; ici cependant la table est vraiment trop bien garnie, et il faudrait une armée pour venir à bout de toutes ces victuailles. Le repas que nous promet M^{me} Cornélius est plus modeste : il s'agit d'un infortuné lapin de garenne en tête à tête avec la casserole où se prépare son supplice définitif : ce lapin, intelligemment étudié sur la nature, est très souple et il appartient à une bonne famille. M^{lle} Louise de Hem, déjà rencontrée au dernier Salon et à l'Exposition d'Anvers, triomphe toujours dans le bibelot. Les *Accessoires*, l'*Encensoir* groupent des pièces de métal où l'artiste exprime à merveille le grain, la solidité et le luisant des surfaces frappées par le rayon lumineux. On aimerait aussi à suspendre à son mur les chaudronneries de M. d'Otémar, le *Déjeuner de carême* de M. Fouace, si savant à recouvrir les bouteilles vénérables d'une couche de poussière, et enfin la *Nature morte* que M. Zakarian dédie aux estomacs paresseux. Le sujet du tableau n'est pas grandiose. Il s'agit de cornichons et de pickles enfermés dans des bocaux. La Muse austère s'irrite en voyant qu'on peut s'intéresser à ces vulgarités de la prose; mais l'art fait tout passer, et M. Zakarian, dont on étudiera au Champ-de-Mars l'exposition très succulente, ajoute à sa peinture culinaire tous les condiments de l'esprit.



BRIDGMAN (F.A.) — *Un bal che, le Gouverneur a Alger*



LOBRICHON (T) — *Poucet*

LE DESSIN ET LA GRAVURE

La célébration du Centenaire met tant de clémence dans les âmes que les dédaignés du Salon doivent en recueillir quelques bribes. Les dédaignés, ce sont les aquarellistes, les dessinateurs, les pastellistes, les graveurs, tous ceux dont on expose les œuvres au pourtour de la nef et dans ces salles lointaines où le visiteur fatigué ne pénètre que lorsqu'il s'égaré. La géographie du Salon n'est point favorable à ces artistes qui ne se livrent pas, quoi qu'on en dise, à la pratique des arts mineurs, car ils ont, pour le moins, autant de talent que leurs fiers camarades, les maîtres de la palette et du pinceau. Ce n'est pas l'instrument qui importe en ces matières, mais la façon dont on s'en sert pour reproduire des formes et des couleurs et pour exprimer la vie. Et voilà que l'on commence à rendre justice à ceux qu'on a si longtemps négligés. Le jury de cette année a fait une promenade dans les solitudes qu'ils habitent, et il a été bien payé de sa peine, car il a trouvé parmi ces oubliés des producteurs dignes d'une récompense. Il faut espérer qu'il aura l'an prochain le même courage et le même bonheur.

Dans un art qui se relève, l'aquarelle, le Suédois M. Carl Larsson est un maître des plus délicats. Sa doctrine, renouvelée des anciens aquarellistes anglais, est une protestation contre le système, soi-disant perfectionné, dont les expositions de la rue de Sèze nous montrent chaque printemps les résultats, toujours compliqués, quelquefois pénibles. Comme Rowlandson et les maîtres de la première période, M. Larsson enseigne que l'art ne doit pas cacher les substances qu'il emploie, et il déclare que l'aquarelle doit avoir la loyauté d'avouer qu'elle est faite avec de l'eau colorée. Cet aveu sincère donne à ses moindres œuvres un très grand charme. *Céramique* est une page légère et facile. L'auteur nous introduit dans un jardin où une jeune femme, assise devant une table, s'amuse à décorer des assiettes qui, envoyées

chez le faïencier voisin, prendront, sous l'action du feu, leur belle couverture d'émail. Dans cette composition, qui laisse une large part au paysage, les tons, les ombres sont traités à la suédoise, je veux dire sur le mode clair, avec de jolis accords largement lavés et les libres allures d'un pinceau qui n'insiste pas. Le don précieux que les gens d'esprit du XVIII^e siècle appelaient si bien la « légèreté d'outil » se retrouve dans cette charmante aquarelle, qui est la meilleure du Salon.

Tout autre est le procédé de M. Hans Bartels, artiste bavarois, à qui le jury a décerné une médaille de 3^e classe. M. Bartels est l'auteur de la *Tempête dans la mer Baltique* et de l'*Arrivée des barques de pêcheurs*, deux aquarelles démesurées qui ont la prétention de lutter avec des tableaux à l'huile et qui ne dissimulent pas leurs ambitieuses visées. L'habileté technique y est poussée très loin, et l'école de la rue de Sèze poussera des cris de joie. M. Bartels est le contraire d'un primitif : il connaît tous les raffinements, on dirait presque toutes les ruses du métier. Ses deux aquarelles, la *Tempête* surtout, sont pleines de mouvement et de couleur. Elles ne brillent point par la simplicité du travail : l'artiste ne craint pas de demander à la peinture à l'eau des effets qui, au sentiment des créateurs du genre, sont un peu en dehors de ses possibilités. M. Bartels est excessivement civilisé : s'il m'était permis de parler le langage académique, je dirais qu'il va jusqu'au « truc ».

M. Milner-Kite, que nous ne connaissons pas, vient du pays de l'aquarelle : c'est un Anglais, et il est très coloriste. Le *Marché au bétail à Tanger* est un modeste feuillet d'album qui groupe dans un paysage vert une petite collection d'animaux bruns et roux. La lumière n'est pas aussi marocaine qu'il le faudrait; en peignant son aquarelle, l'auteur semble s'être souvenu du ciel natal. Son aventure est celle de tous les Anglais qui voyagent : même dans les régions les plus éloignées, ils gardent l'accent britannique. Cette observation ne diminue pas la valeur du *Marché au bétail* : il y a dans cette peinture une fleur de distinction, une jolie note de couleur.



BEYLE (P.M.). Les ramasseurs de varech



FRAPPA (L. J.). Le retour du missionnaire

Nous avons parlé autrefois des aquarelles de M^{lle} Ruth Mercier, qui travaille d'après les méthodes les plus simples et se rattache ainsi au groupe des premiers initiateurs. Nous croyons que c'est le bon système. Ses *Fleurs* sont très brillantes et très fraîches; *Venise*, c'est le point de vue cher aux touristes qui se promènent sur le quai des



AGACHE (A P) *Etude*

Esclavons, c'est le pont de la Paille, avec un coin du palais des Doges et une gondole noire arrêtée à l'entrée du canal. Cette aquarelle, sans feu d'artifice, est très juste d'effet et de coloration. Devant cette page heureuse et bien venue, on est tenté de se dire que l'art est facile et qu'on en pourrait faire autant si l'on avait la chance d'être à Venise et si l'habitude trop prolongée de la critique ne vous rendait pas impropre à toute besogne sérieuse. On peut voir

dans l'aquarelle de M^{lle} Mercier le type, trop oublié, de la peinture à l'eau qui ne cherche pas midi à quatorze heures.

M. Lansyer, que nous aurions pu citer dans notre paragraphe sur les paysagistes, — car ses deux vues prises dans le parc du Petit-Trianon sont de charmants tableaux, — est aussi un aquarelliste des plus habiles. Heureux homme, il a fait de l'architecture avec Viollet-le-Duc et il a conservé de cette première initiation un goût curieux pour la bâtisse. Il dessine bien les lignes d'un monument, ce qui ne veut pas dire qu'il soit faible dans le rendu des verdure qui l'environnent.

Il est exact avec esprit. Son *Château de Loches* mériterait d'être conservé comme un précieux souvenir de l'état actuel de l'édifice.

Dans celles de ses œuvres qu'on a classées parmi les dessins, M. Raffaëlli s'amuse à mélanger les procédés et semble vouloir dérouter les faiseurs de catalogues. La *Leçon de chant*, le *Terrassier à la carrière* sont des dessins d'une étrange sorte, puisque des rehauts de peinture à l'huile s'y combinent avec le crayonnage des dessous. Et quant à la question d'art qui recouvre la question de cuisine et qui la supprime, ces deux ouvrages sont, comme toujours, dictés par une observation pénétrante. Quel que soit le langage ou l'instrument qu'il emploie, M. Raffaëlli est un bon peintre de la physionomie et du geste professionnel.

La recherche du caractère est aussi la préoccupation principale de M. Paul Renouard qui n'en était encore qu'à la mention honorable, récompense dérisoire, et qui vient de conquérir une médaille depuis longtemps méritée. Après s'être passionnément intéressé aux choses du théâtre, il a voulu renouveler son répertoire. Il est allé en Irlande et il y a trouvé des types bien dignes de son crayon. M. Renouard a fait, pour le journal le *Graphic*, une série de dessins du plus grand intérêt. Nous en avons quatre ou cinq au Salon, entre autres *Une érection* et le *Meeting sur la mer*. Dans ces scènes de la vie populaire, l'artiste a finement saisi le trait caractéristique du pays et de ses habitants, et, en ce sens, il a montré une souplesse de manière qui a manqué, même à des maîtres. Je ne cache pas que je fais allusion à Gavarni. Lorsque le charmant crayonneur des élégances alla en Angleterre, il eut toutes les peines du monde à se débarrasser de son parisianisme. Plus jeune et moins engagé dans la grâce, M. Renouard a su modifier son idéal.

Les temps de la tolérance sont venus et M. Adolphe Willette, le dessinateur aux inventions funambulesques, expose au Salon comme un simple mortel. Pierrot ne craint pas de fraterniser avec les demi-dieux. Il leur enseignera peut-être quelque chose ainsi qu'il l'a déjà fait au temps de Gillot et de Watteau. Il leur dira la vertu persuasive



Camille BELLANGER.

BELLANGER (C.F.) — *Sur la plage.*



JIMENEZ (L.) — *Premier mot d'amour.*

du sourire. De tous les élèves de Cabanel, M. Willette est le plus imprévu. Ses deux feuilles, *l'Age d'or* et *Pour qui les lilas?* ne sont pas destinées sans doute à servir de modèles dans les écoles; mais il y a dans le moindre croquis de l'inépuisable fantaisiste une saveur de caprice, une verve comique, un enjouement de grâce qui en font des œuvres d'art. Et puis M. Willette a vraiment le courage de son idéal : il ne fait pas de concessions. De tous les artistes de ce temps, c'est lui qui soigne le moins sa candidature à l'Institut.

Nous n'avons pas au Salon de pastels bien importants. Il s'est formé une association, aujourd'hui prospère, qui draine au profit de ses expositions tout ce qui se produit de mieux avec les crayons de couleur. Les pastellistes brevetés se sont fait construire un palazzo au Champ-de-Mars. C'est là qu'on les retrouvera. Au Salon, nous ne voyons guère à citer que les lumineux paysages de M. Émile Cagniard, un buste de M. Thévenot et un portrait de jeune fille par M. Julius Rolshoven, car il est dit que l'Amérique doit pousser des pointes dans tous les départements où l'Europe croyait avoir planté son drapeau.

Sommes-nous à la veille d'une renaissance de la miniature? Cet art spirituel et charmant que la France avait conduit si loin semblait menacé de décadence, et, en ces dernières années, la situation prenait un aspect de plus en plus mélancolique. M^{me} Herbelin ayant à peu près cessé d'exposer, les amateurs du genre ne pouvaient plus demander des consolations qu'à M^{me} Camille Isbert, dont le talent sérieux reste fidèle aux leçons de Meuret. Elle est encore sur la brèche et elle expose un excellent portrait d'homme d'un travail très souple et d'une coloration qui nous rappelle le bon temps.

Mais il est récemment arrivé à la miniature une heureuse aubaine. L'Académie des beaux-arts est entrée en possession du legs de Maxime David et elle vient de décerner pour la première fois le prix attribué aux miniaturistes. Ce prix est d'une valeur assez mince et ne permettra pas au vainqueur d'acheter un immeuble ou un tableau de la collection Secrétan; mais Maxime David n'a jamais prétendu enrichir ses successeurs; il a voulu seulement ramener l'attention publique vers

l'art qu'il a tant aimé. L'Académie s'est associée à ses généreuses intentions. Appelée à désigner le titulaire du prix, elle a très justement fixé ses préférences sur M^{lle} Thérèse Pomey, qui expose depuis quelques années et qui a du talent. Elle nous montre dans un même cadre un portrait d'enfant et le profil très étudié et très remarquable de M^{lle} Viardot. M^{lle} Pomey ne laisse rien aux hasardeuses séductions du caprice; elle dessine avec une précision absolue et elle obtient ainsi le caractère. Elle est et elle sera essentiellement portraitiste. Les confidences du livret nous apprennent qu'elle forme déjà des élèves : l'une des plus habiles est M^{lle} Marie Forestier que nous remarquons pour la première fois. Ses miniatures se recommandent aussi par la finesse du dessin. Enfin, nous aurions regret à oublier M^{lle} Caroline Bailly. Son cadre contient un portrait de jeune fille dont le visage est éclairé d'un jour de reflet. Cette demi-teinte est d'une extrême délicatesse. Elle semble promettre une artiste qui aura le dédain des effets vulgaires. Peut-être pourrions-nous citer encore quelques noms. Mais l'indication du fait capital doit suffire. La miniature a une tendance à se relever; elle semble devenir ou redevenir un art où réussiront les mains féminines. Ne sera-ce pas un retour à une tradition jadis respectée? N'avons-nous pas vu briller dans ce genre la charmante Marie-Jeanne Buzeau, la femme de ce coquin de Boucher, et surtout M^{lle} de Mirbel, qu'on oublie trop, et qui savait garder tant de largeur dans ses petites merveilles?

On ne perdra donc pas son temps en visitant au Salon les salles silencieuses où sont exposés les dessins, les aquarelles, les miniatures. Une fois là, on n'aura qu'un pas à faire pour entrer chez les graveurs. Leur exposition est très importante et elle révèle des progrès nouveaux. La production rapide des journaux illustrés n'a nullement compromis la gravure sur bois, comme l'annonçaient les prophètes pessimistes. L'art des Auguste Leveillé et des Lepère est mieux portant que jamais. Il fait même des prodiges. Le prince des xylographes est aujourd'hui M. Charles Baude. On se rappelle les étonnantes planches qu'il a gravées d'après Rembrandt; mais l'outil victorieux de M. Baude se prête aussi à l'interprétation d'autres maîtres et d'autres écoles. Pour



PERRET (A) — *Anna (arrière)*



SEIGNAC (P.) - la fête à grand'mère

savoir avec quelle maîtrise il attaque le bois, il faut étudier ses deux portraits de cette année, celui de Cornelius Van der Geest, de Van Dyck : celui de M. Français, par M. Carolus Duran. Ici et là, il s'agit de peintures faciles en apparence et de fleurs spontanément écloses, œuvres heureuses où la vie s'exprime par un travail généreux et librement en-



ROUSSEL (G). *Un coin de fenêtre à l'hospice.*

levé. Pour le portrait ancien, pour le portrait nouveau, M. Baude a été le plus fidèle des traducteurs, le plus caressant et le plus souple.

Le burin, un peu gêné çà et là par des traditions qui ne sont pas toujours bien comprises, est aussi manié par des mains savantes. Nous applaudissons à la médaille d'honneur qui vient de récompenser les travaux de M. Achille Jacquet. Le choix est heureux de l'œuvre qu'il a reproduite, car le portrait de la fondatrice des Petites-Sœurs des pauvres est de beaucoup le meilleur ouvrage de Cabanel, celui où il a le mieux montré ce qu'il aurait pu faire s'il avait eu le courage de

ne pas sacrifier aux fadeurs des coquetteries mondaines. C'est ce portrait solide, simple et loyal que M. Achille Jacquet nous présente sous la noble forme de l'estampe. Sa gravure n'est pas somnolente et incolore comme celles que nous montrent parfois les burinistes assermentés; elle a, au contraire, des valeurs énergiques; elle fait, ainsi qu'il convient, jouer les blancs et les noirs, et, grâce à l'emploi de tailles rapprochées et toujours conduites dans le sens de la forme, l'austère visage de la religieuse est très savamment modelé.

M. Deveaux a gravé pour la chalcographie du Louvre le fameux portrait du cardinal de Richelieu, d'après Philippe de Champaigne. Prix de Rome en 1848 et disciple de Martinet, M. Deveaux est du temps où, passionné pour la correction graphique, le burin s'endormait un peu dans la monotonie. Son *Richelieu*, très étudié et très respectueux de l'original, restera comme une de ses meilleures planches; mais l'estampe, où le travail est d'ailleurs fort régulier, est sans chaleur et sans contrastes. Combien nous étions plus réveillés sous Louis XIII, au temps de Jean Morin, ce héros, et même de Claude Mellan, cet infatigable!

Le jury a rendu justice aux portraits de M. Abot, laborieux artiste dont l'œuvre réclamera un jour le zèle des catalogueurs. Comme Robert Nanteuil au xvii^e siècle, M. Abot est l'homme essentiel à qui les libraires confient le soin de placer l'effigie de l'auteur au liminaire d'un volume. Il s'acquitte fort bien de cette mission.

Le même jury a fait entourer d'un crêpe discret les cadres envoyés par la famille d'un confrère regretté, l'excellent Léopold Massard, mort le 12 mars 1889, au moment où se préparait le Salon. L'un de ces envois posthumes est une bonne reproduction du beau portrait du cardinal Lavignerie par M. Bonnat. L'œuvre méritait bien les honneurs de la gravure. On voit par l'épreuve exposée qu'à l'âge de soixante-seize ans, Léopold Massard avait encore la main ferme.

Les graveurs étrangers nous envoient rarement leurs estampes. Ils ont tort, car nous aimons les images d'où qu'elles viennent, et il nous plairait de suivre le mouvement qui se produit au delà de nos frontières. Dusseldorf ne réussit pas toujours dans la peinture, mais on y



CAIN (G.) Une barricade en 1830



RENARD (E.) - *Le baptême*

a conservé l'ancienne religion du burin. L'Académie compte parmi ses professeurs un graveur des plus habiles, M. Ernest Forberg. Sa *Consultation* est une planche colorée, vive et spirituelle, et, bien qu'elle vienne d'un milieu archaïque, elle a un accent suffisamment moderne.

Mais, on le devine, ce n'est pas chez les burinistes que sont les grandes nouveautés. Il faut les demander à l'eau-forte qui, chaque année, multiplie les surprises. Tous les habitués sont là, depuis M. Bracquemond, qui a gravé avec une sûreté magistrale, avec un profond respect pour le texte, l'admirable tableau de Millet, la *Bergère regardant un vol d'oies sauvages*, jusqu'à M. Chauvel, infidèle cette fois à son inspirateur ordinaire, Corot. M. Chauvel a plus d'un idéal. Il s'intéresse aux paysages qui paraissent chaque année à la Royal Academy ou à la galerie de Grosvenor et il nous tient ainsi informés de ce qui se passe chez nos voisins. Il a gravé, d'après le tableau de Karl Heffner, peintre allemand qui habite Londres, et dont le talent n'est point connu en France, un effet de soir où le ciel dramatiquement empourpré doit être superbe. Peut-être ne faudrait-il pas trop se fier à l'estampe, car M. Chauvel est un enchanteur et il a en lui tant de poésie qu'il en fait parfois bénéficiaire des originaux de petite étoffe. Il serait possible, aujourd'hui encore, que sa puissante personnalité ait embelli le paysage de M. Heffner. Quoi qu'il en soit, la gravure est des plus belles.

Nous retrouvons aussi au Salon le patriarche de l'eau-forte, M. Charles Jacque, dont M. Henri Béraldi a si savamment parlé dans le tome VIII de ses *Graveurs du XIX^e siècle*. M. Jacque, qui a joué un si grand rôle dans le renouveau du cuivre mordue par l'acide, n'a guère gravé que cinq cents pièces; il juge que ce n'est pas assez, il craint d'être accusé de paresse et il ajoute de nouvelles planches à son œuvre, véritable encyclopédie rustique. Ce sont, comme autrefois, des pastorales, des troupeaux, d'honnêtes ruminants, et même des cochons, car M. Jacque a eu, pour cet animal que saint Antoine trouvait bien élevé, un goût pareil à celui que lui avait voué notre camarade Monselet. L'artiste attaque toujours le métal avec sa bravoure coutumière; les épreuves qu'il expose sont très vigoureuses; peut-être sont-

elles un peu trop chargées de noir : il y a là comme un changement de méthode. Quelques-uns regretteront les légèretés d'autrefois et les notes blondes des premiers temps. L'aqua-fortiste craint de n'être pas compris et il exagère. Il aurait d'ailleurs le droit d'être fatigué. M. Charles Jacque a gravé sa première planche en 1830.

Auprès de cet aïeul, M. Boilvin est un enfant, mais il a, dans des manières diverses, un talent des plus fins. Sa dernière gravure est une œuvre exquise. C'est le portrait, gravé à la pointe sèche, de son maître et de son ami Edmond Hédouin, l'illustrateur de Molière. La pièce est, comme il convient, de petites dimensions. Elle est d'une exécution très caressée, mais libre et vibrante. Il est impossible de voir une estampe plus spirituelle et plus veloutée.

Au point où nous en sommes, l'abréviation s'impose. Nous ne pouvons parler ni de l'*Age de pierre*, gravé par M. Le Couteux, d'après la grande peinture de M. Cormon, ni de M. Jazinski, dont la *Gazette des Beaux-Arts* a publié d'excellentes eaux-fortes, ni de MM. Rodriguez et Vinkin qui, par une coïncidence singulière, ont reproduit le même tableau, la *Vache échappée* de M. Julien Dupré. Nous négligeons même la *Cribleuse de colza*, où M. Dautrey s'est montré si fidèle au sentiment poétique de M. Jules Breton; enfin, nous renvoyons à des jours moins agités les brillants vignettistes qui, comme MM. Lalauze et Géry-Bichard, illustrent avec tant d'esprit les livres de luxe. L'espace qui nous reste est réclamé par un graveur extraordinaire, M. Kœpping.

M. Karl Kœpping, dont nous avons plus d'une fois dit les mérites exceptionnels, est un Saxon; mais il s'est formé sous M. Waltner et, à ce titre, il nous appartient quelque peu. Il n'a pas beaucoup plus de quarante ans, et il a déjà enrichi de plusieurs chefs-d'œuvre les portefeuilles des amateurs privilégiés. On connaît le *Christ au Calvaire* de M. Munkacsy, on connaît surtout et l'on admire les *Syndics des drapiers* de Rembrandt, une des planches les plus surprenantes de la chalcographie contemporaine. Rembrandt exerce d'ailleurs sur M. Kœpping une influence salutaire. Quand il est devant le maître inspirateur,

l'artiste perfectionne son outillage, il invente une technique nouvelle pour rendre, non seulement le caractère intime de sa peinture, mais les violences de son exécution. On n'aurait jamais cru que l'eau-forte pût en venir à exprimer les rugosités et les saillies de la couleur. Ce résultat invraisemblable est acquis. Le *Vieillard* de Rembrandt, dont M. Kœpping expose la gravure, est une œuvre de la dernière manière du maître d'Amsterdam : elle date du moment où le vieux lion déchaîné se permet toutes les audaces. Ce vieillard est barbu comme le Juif Errant de la légende. Rembrandt s'est prodigieusement amusé à peindre la barbe de cet ancêtre : il y a là un magasin de matières superposées, des empâtements d'un tel relief que l'allumette la plus récalcitrante consentirait à faire son devoir et à s'enflammer si elle était frottée contre cette montagne de couleurs durcies. Eh bien, les saillies de cette peinture, qu'on pourrait appeler alpestre, en raison des pics et des fondrières qu'elle présente, M. Kœpping les exprime : il les montre à l'œil ; on les toucherait s'il était d'usage d'examiner une estampe avec le doigt. Sa gravure est un éclatant paradoxe, une déconcertante magie. Jamais, depuis que nous regardons des images, nous n'avons rien vu de pareil. Le mot « impossible » disparaît du dictionnaire des graveurs.

On sort donc des salles consacrées aux estampes avec cette conviction qu'il y a là d'admirables forces à utiliser. L'État ne devrait pas laisser aux seuls éditeurs, quelquefois plus préoccupés de leur industrie que des intérêts de l'art, le soin de distribuer le travail à nos vailants ouvriers du cuivre et du bois. Il y avait jadis à la Direction des beaux-arts une tradition qu'on a laissée tomber en désuétude. Il était d'usage de faire graver l'œuvre qui avait obtenu la médaille d'honneur au Salon annuel. C'est ainsi que nous avons eu les reproductions du *Gloria victis* de Mercié, de la *Jeunesse* de Chapu, du *Courage militaire* de Paul Dubois. Le temps n'est-il pas venu de faire revivre l'ancienne coutume ? Et précisément, la médaille d'honneur a été accordée cette année, dans la section de peinture, à un tableau dont l'école française peut être fière, les *Bretonnes au Pardon*, de M. Dagnan-Bouveret. Acquisée par un particulier, l'œuvre peut disparaître et nous

ne la verrons peut-être jamais plus. Une image nous en garderait au moins le souvenir. Cette sérieuse peinture mérite absolument d'être éternisée et répandue par l'estampe. Qui donc se plaindrait si l'État, revenant à la vieille tradition, commandait une belle gravure d'après ce beau tableau ?



PERRAULT (L.) — *La petite fille au chien*



CARRIER-BELLEUSE (P) — *Sur une peau d'ours, - Etude*



LA SCULPTURE

En présence de la situation morale que les événements nous ont faite et du zèle passionné avec lequel nos historiens cherchent à saisir dans le passé les battements du cœur de la France, il serait étrange que les sculpteurs ne se fussent pas épris de l'héroïque figure de Jeanne d'Arc. Et, en effet, ils y pensent toujours et ils s'évertuent à trouver la forme idéale du monument qui doit glorifier la libératrice. Illustres ou inconnus, presque tous sont hantés par cette jeune apparition : ils ont compris que la statue de la noble fille doit être une création de l'esprit et du cœur, car il ne reste pas de portrait du temps, et l'artiste n'a à sa disposition que de rares témoignages écrits,

précieux sans doute, mais d'une lamentable insuffisance. Quelque appel qu'on fasse à l'archéologie et à l'art du xv^e siècle, une Jeanne d'Arc ne sera jamais que la réalisation d'un rêve.

Il faut pourtant la montrer au peuple, la vivante figure de la jeune martyre, qui flotte indéterminée dans la conscience historique de la patrie. Qui donc précisera pour nous cette grande image ? M. Paul Dubois l'a essayé. La Jeanne d'Arc qu'il expose est le modèle en plâtre de la statue équestre que la ville de Reims a demandée et qui, coulée en bronze, sera érigée devant la cathédrale. Le cadre est heureux et l'emplacement bien choisi. Il y a plus de quatre siècles que la ville du sacre attend cette noble effigie.

La Jeanne d'Arc de M. Paul Dubois est extrêmement jeune : elle garde même dans la construction du visage quelque chose de cette grâce rudimentaire qui caractérise l'âge ingrat ou du moins ce moment de l'adolescence où les traits n'ont pas encore atteint leur configuration définitive. A cheval, casquée, portant l'armure et tenant l'épée droite, elle se lance dans la bataille, le cœur plein de prière, les yeux levés vers le ciel où lui apparaissent ses visions accoutumées. M. Dubois n'a jamais été un réaliste dans le sens étroit du mot : nul, parmi les nôtres, n'a plus vécu et ne s'est plus inspiré de l'âme des maîtres à l'heure enchantée de cette Renaissance qui est la préface du xvi^e siècle, et qui, plus tendre que l'âge qui se préparait, a fait jouer un si grand rôle au sentiment. On ne peut douter que l'auteur n'ait lu tout ce qui a été écrit sur Jeanne d'Arc, notamment le beau volume de M. Siméon Luce, et qu'il n'ait voulu donner satisfaction à ce besoin d'archaïsme qui est aujourd'hui dans les esprits ; mais la part à faire à l'idéal lui a paru plus respectable encore.

Cette préoccupation est particulièrement visible dans le style du cheval que monte la jeune guerrière : il est plus élégant et de race plus fine que l'animal, nécessairement un peu campagnard, que Jeanne a pu avoir à sa disposition aux jours de bataille. M. Paul Dubois pouvait trouver des chevaux du temps dans les dessins de Vittore Pisano, dans les peintures de Paolo Uccello, sans parler des robustes bêtes qui



DUBOIS P. *Jeanne d'Arc*

portent Gattamelata à Padoue, Colleone à Venise. Il connaît bien ces types de la cavalerie du xv^e siècle, mais les besoins d'élégance qu'il a en lui l'ont emporté, et il a un peu modernisé le cheval de Jeanne. Quant à la figure de la Pucelle, elle est, à notre sens, suffisamment historique : sans être une copie, elle évoque dans l'esprit le souvenir des miniatures contemporaines. Ce que M. Paul Dubois a voulu traduire avant tout dans le mouvement général, dans le regard perdu vers le ciel, c'est la voix mystérieuse qui parle à l'inspirée et qui la conduit. Ces sentiments complexes et absolument en dehors des proses quotidiennes sont très bien exprimés : la batailleuse a vraiment l'accent lyrique ; elle combat en pleine extase.

Il y aurait quelque puérité à croire que la figure de Jeanne d'Arc a été, cette année, l'objet d'une sorte de concours entre les maîtres de la sculpture. C'est par une coïncidence du hasard que M. Fremiet a traité le même sujet. On savait depuis longtemps quelles étaient les angoisses de l'éminent sculpteur. Il avait fait jadis la statue équestre de la place des Pyramides, et, avec cette loyauté touchante qui est au fond de sa conscience d'artiste, il craignait de ne pas avoir complètement réussi. Nous pouvons aujourd'hui rassurer M. Fremiet : il était le seul à Paris à n'être pas satisfait de son œuvre. La Jeanne d'Arc de la place des Pyramides, un peu grêle, un peu fillette sur son énorme cheval de travail, est une des figures les plus originales de ce temps, et si, aux premières heures, elle a surpris quelques personnes, elle a bientôt fait la conquête des bons juges : nous sommes tous d'accord pour trouver intelligent, subtil même, le contraste qui existe entre la jeunesse de la petite combattante et la rustique monture qu'elle chevauche. Quoiqu'on ait pu dire à l'origine, la Jeanne d'Arc de la place des Pyramides est une œuvre de haute valeur, et beaucoup d'entre nous ne voyaient pas la nécessité de la corriger.

Mais M. Fremiet gardait quelques inquiétudes ; il s'imaginait qu'il n'avait pas tout dit, et, son rêve restant le même, il a voulu le réaliser sous une autre forme. On ne peut que s'incliner devant cette préoccupation d'un maître aux prises avec un certain idéal. Je dois dire ce-

pendant que ces secondes éditions qu'un auteur donne de sa pensée n'ont pas toujours été heureuses : chez quelques poètes, revoyant au déclin de la vie les créations de leur jeunesse ou de leur virilité, on a constaté souvent des corrections qui sont des affaiblissements. Lors donc que nous avons appris, l'hiver dernier, que M. Fremiet refaisait sa *Jeanne d'Arc*, nous avons été un instant troublé. A quoi bon ? disions-nous. Heureusement, M. Fremiet, respectant la première forme de sa pensée, s'est borné à quelques modifications de détail. Dans les lignes d'ensemble, le caractère général de l'œuvre reste le même. Le changement essentiel consiste en ce point que, dans le type nouveau, Jeanne est moins jeune ; elle est plus femme, une certaine robustesse se substitue à la gracilité de l'enfance ; le cheval a également été revu et raffiné ; peut-être les détails de l'armure ont-ils subi aussi quelques corrections : pour s'en rendre compte, il faudrait rapprocher les deux images et instituer une comparaison analytique ; mais la silhouette, l'impression morale, ne diffèrent pas sensiblement. Quelque chose s'atténue néanmoins, quelque chose que nous aimions dans la Jeanne de la place des Pyramides, c'est l'antithèse, très visible et très voulue, qui éclate entre la frêle enfant et sa vigoureuse monture. En réalité, nous ne voyons pas trop en quoi la seconde édition de la statue équestre de M. Fremiet serait supérieure à la première. Nous consentons sans doute à ce que le nouveau modèle soit coulé en bronze et placé quelque part ; mais il nous fâcherait que la statue de la place des Pyramides fût détrônée par sa sœur cadette. M. Fremiet serait cruel s'il entendait nous priver d'une œuvre où il a tout dit et d'une image que nous aimons.

Y a-t-il d'autres Jeanne d'Arc au Salon des Champs-Élysées ? Le catalogue l'assure, mais il ne persuadera personne. La figure de marbre exposée par M. Pézieux serait une Jeanne d'Arc. Nous refusons de le croire : le sculpteur a donné à son œuvre un titre qui ne devra pas être maintenu. S'il est au monde une figure que les artistes n'aient pas le droit de déshabiller, c'est assurément celle de Jeanne. Quand il s'agit de l'héroïne, la nudité complète ou partielle ne s'arrange pas avec nos



PREMIET (E) — *Jeanne d'Arc*

idées. M. Pézieux, utilisant un modèle qu'il avait exposé en 1885, a représenté la jeune martyre sur le bûcher, et, par une conjecture hardie, il a supposé qu'on lui avait enlevé quelques-uns de ses vêtements. La poitrine et le torse sont complètement nus. De là un trouble pour le spectateur qui ne reconnaît plus le personnage. En outre, la tête, indifférente à toute chronologie, est inspirée par un type cher à Michel-Ange. Il faudra donc débaptiser cette statue. On se trouvera alors en présence d'une suppliciée quelconque, et on ne cherchera dans la figure de M. Pézieux que ce qu'il y a réellement, c'est-à-dire une image douloureuse et d'un romantisme qui n'est pas sans saveur. Le travail du marbre est très curieux, surtout dans les draperies hasardeusement attachées. La qualité, quelque peu décadente, que Préault appelait « la folie du pouce » est ici visible. L'œuvre annonce une personnalité très affranchie ; elle échappe à la banalité à laquelle la sculpture se condamne trop souvent, et, à ce titre, elle mérite qu'on la remarque et qu'on s'en souvienne. Au milieu des sagesse ambiantes, le violent M. Pézieux semble un homme d'un autre âge.

Ce n'est pas que nos tailleurs de marbre soient indifférents aux jeux du blanc et du noir et aux effets de couleur auxquels peut se prêter la matière qu'ils emploient. Il en est même quelques-uns qui poussent trop loin la recherche du pittoresque. La *Décollation de saint Jean-Baptiste*, qu'on avait déjà vue et discutée à l'École des beaux-arts, est le dernier envoi d'un élève de l'École de Rome, M. Ferrary. Le groupe se compose d'un bourreau, tenant d'une main un grand sabre et la tête du précurseur, et d'un cadavre qui, encore ému de l'accident qui vient de lui arriver, se contourne dans une attitude strapassée. Ce bourreau, mortel de farouche approche, est un de ces Marocains que Henri Regnault aimait à représenter revêtus de leur somptueux costume ; mais Regnault avait à sa disposition une palette de coloriste et il était dans son droit quand il faisait scintiller sur la beauté des étoffes la richesse des ors brodés. M. Ferrary n'avait qu'un marbre monochrome et il a dû y creuser beaucoup de trous pour obtenir des profondeurs noires. Il a imaginé un turban retombant très bas sur le front, une écharpe mon-

tant très haut, et il a créé ainsi une caverne au fond de laquelle on voit luire les yeux mélodramatiques du coupeur de têtes. Sauf une jambe qui s'avance inexpressive, tout le corps est habillé. M. Ferrary n'a donc sculpté qu'un costume. Il faut que l'esprit de l'Académie de Rome soit bien changé, il faut que la tolérance des maîtres soit bien large, pour qu'un pensionnaire nous envoie une figure, où, comme dans celle-ci, l'étude de la forme nue est complètement supprimée, où la recherche des belles lignes est aussi absente. M. Ferrary semble avoir subi l'influence de la mauvaise école italienne. Ce bourreau, ultra-pittoresque, n'est plus qu'une statuette à placer sur une pendule.

Un statuaire avisé peut cependant obtenir la couleur sans être infidèle aux grâces de la forme nue ou vêtue avec discrétion. Ainsi a fait M. Falguière dans un marbre charmant, *la Musique*. C'est une très jeune femme debout, une mandoline à la main. Elle est dans une niche, mais à l'entrée, et pour ainsi dire sur le seuil. Le rayon lumineux vient frapper les surfaces concaves sur lesquelles la figure se profile et il se répercute sur les chairs de la musicienne, caressées à la fois par une lumière directe et par une lumière réfléchie. Cet éclairage ingénieux ajoute une douceur de mystère, une enveloppe de tendresse, à la figure de M. Falguière, qui est d'ailleurs inspirée par le goût le plus subtil et par un délicat sentiment de la vie.

M. Denys Puech, prix de Rome en 1884, a pu connaître à l'Académie M. Ferrary qui était, de deux ans, son « ancien ». Il l'a vu travailler à sa *Décollation de saint Jean-Baptiste*, et il a juré de rester fidèle aux dieux. Il n'habille pas ses statues. *La Muse d'André Chénier* est la traduction en marbre d'un modèle en plâtre que nous avons vu l'année dernière au Salon. Nous faisons observer à l'auteur que le motif choisi était assez dangereux. Cette jeune fille qui a ramassé la tête du poète et qui la serre tendrement sur sa poitrine, offrait au passant un spectacle bien lugubre. Il fallait, par un artifice de composition, restreindre autant que possible la part d'horreur qu'implique inévitablement la terrible action de la guillotine: M. Puech y est parvenu. Il



FALGUIÈRE (A.) - *La Musique*

a utilisé avec beaucoup d'art et d'ingéniosité les longs cheveux de la Muse et il a très sagement caché ce qu'il ne fallait pas laisser voir. Sa figure est une des meilleures du Salon. Le type de la jeune affligée, les bras, la poitrine, le dos, sont d'une rare élégance et d'un goût suprême: en outre, le travail du marbre exprime avec une vérité choisie les morbidesses de la chair.

Pour les autres statues qui, comme celle de M. Puech, ont pris aujourd'hui leur forme définitive, nous les avons presque toutes vues en plâtre aux Salons précédents. Cette transformation est souvent heureuse, l'artiste corrigeant ou complétant dans le marbre ce que le modèle primitif pouvait présenter de défectueux ou de provisoire. C'est ce qu'a fait M. Marqueste pour son *Ève*: déjà robuste et charmante en 1888, elle a pris dans son dernier avatar plus de grâce et de tendresse. La France ne conservera pas cette statue qui, d'après l'inscription attachée sur le socle, a été acquise pour la Glyptothèque de Ny-Carlsberg. Nous serons plus heureux avec la *Chasse*, de M. Barrias, car cette élégante figure, conçue dans le goût du XVIII^e siècle, est destinée à la salle à manger de l'Hôtel de ville de Paris. Nous retrouverons aussi, sans doute dans un cimetière, l'*Espérance*, de M. Chapu, bas-relief à forte saillie où une forme féminine s'enveloppe de draperies d'un très beau style. Plus loin, voici la *Fortune enlevant son bandeau*, de M. Gustave Michel, figure d'un heureux mouvement et bien en chair, qui vient de mériter à l'auteur une médaille de première classe. On ne revoit pas avec moins de plaisir le groupe dramatique de M. Mathurin Moreau, *les Exilés*. M. Aizelin retrouve avec *Agar et Ismaël* le succès qu'il avait obtenu jadis. Enfin, nous reconnaissons le *Tircis* de M. Alexandre Laporte, dont le modèle est de 1886. Trois ans, c'est beaucoup pour l'exécution d'une figure isolée, mais il faut du temps pour caresser une silhouette, sans parler du marbre qui manque parfois aux ciseaux les plus vaillants.

Plusieurs des statues ou des groupes que nous venons de citer appartiennent heureusement à l'État, et nous les reverrons au Luxembourg ou dans les galeries publiques. Mais il faut dire adieu à une œuvre très

fine de M. Gautherin, le *Portrait de l'impératrice de Russie*. Ce beau marbre, si précieusement élaboré, a été fait pour M. Jacobsen, qui est, comme on sait, un fervent amateur des créations de la sculpture française. Cette statue va partir pour le Danemark.

Les autres ouvrages dont il nous reste à parler sont des projets qui nous sont montrés pour la première fois. Plusieurs présentent un vif intérêt. L'un des meilleurs est le modèle du monument de Paul Baudry au Père-Lachaise. Le frère du peintre, M. Ambroise Baudry, a donné le dessin du tombeau : il comprend, indépendamment du buste du coloriste regretté, deux statues décoratives de M. Mercié : l'une est la Gloire, figure volante qui vient couronner l'effigie de l'artiste ; l'autre est la Douleur qui pleure accoudée sur le cénotaphe. L'ensemble, de style très français, se compose un peu comme un des monuments funéraires que le XVIII^e siècle mettait dans les chapelles des églises. On peut dire, dès aujourd'hui, que les deux statues de M. Mercié seront d'une suprême élégance.

Il nous vient des sculpteurs de tous les mondes. M. Frédérick Mac Monnies est un Américain. Élève de MM. Mercié et Falguière, il croit, comme ses maîtres, que la sculpture est l'art des silhouettes, qu'elle doit dessiner sur le ciel une belle découpe, et, en vertu de ce principe cher à nos statuaires du XVIII^e siècle, il cherche le mouvement et la ligne remuante. Un des ancêtres de l'art moderne, Houdon, doit une partie de sa gloire à l'habileté avec laquelle il a fait vivre une figure en marche. Sa *Diane* est célèbre : elle est en bronze au Louvre, elle est en marbre au musée de l'Ermitage. Sans avoir la prétention de refaire ce chef-d'œuvre, M. Mac Monnies en est visiblement préoccupé : il n'a pas inventé le sujet, il a essayé de le rajeunir. A l'exemple du vieux maître, il a modelé une *Diane*. L'originalité ne triomphe pas dans ce plâtre. Sans être belle et vraiment divine, sa figure, nue, jeune et de race choisie, a de la sveltesse dans les formes et une jolie allure courante.

Chaque année nous enlève un des derniers représentants de la grande école de Rude. Ils ne sont plus très nombreux ceux qui ont reçu les



GAUTHERIN (J.) — *Portrait de S. M. l'Impératrice de Russie.*



MERCIÉ (A) — *La Gloire et la Douleur*

leçons directes du maître. M. Just Becquet est un de ceux-là. Nous l'avons fidèlement suivi dans sa laborieuse carrière, et nous avons pensé souvent que la renommée n'avait pas rendu justice à son effort, car des ouvrages tels que l'*Ismaël* et le *Saint Sébastien* du Luxembourg sont des morceaux précieusement achevés. Il semble qu'avec de pareils précédents et avec les exemples qui lui ont été donnés chez Rude, M. Becquet devrait être assuré contre les risques d'erreur. Il n'en est rien. A notre grande surprise, M. Becquet vient de se tromper. Comment parler de son *Judas*? Tourmenté par ses remords, le triste personnage s'est fait justice: il s'est pendu à une branche d'arbre: le vent balance son cadavre desséché. Est-ce une étude d'anatomie et de myologie que M. Becquet a voulu faire? Est-ce un cauchemar dont il a prétendu évoquer la vision macabre? Son pendu est affreux. Quoique le méchant homme soit depuis longtemps attaché au gibet, il est encore en colère, il garde un rictus satanique, il recroqueville les doigts de ses pieds dans les spasmes d'une agitation persistante. Cet écorché irascible nous rappelle que M. Becquet a reçu une forte instruction sculpturale; c'est là un fait que nous avons connu de tout temps. Mais que la science soit maudite si elle doit aboutir à l'apothéose de la laideur! M. Becquet a bien du talent: il l'a mal employé cette fois.

M. Ernest Christophe est aussi un des derniers survivants de l'atelier de Rude; mais il est plus fidèle à l'enseignement du maître avec lequel il a eu l'honneur de collaborer, et bien qu'il soit très préoccupé de l'expression dramatique, il respectera toujours les beautés de la forme. La faute qu'on a pu lui reprocher jadis, même au temps où il modelait la *Femme au masque* du jardin des Tuileries, c'est une recherche d'ordre intellectuel dont le raffinement pourrait quelquefois outrepasser les possibilités de la sculpture. On a pu dire que lorsque M. Christophe saisissait de l'argile pour construire une maquette, il prenait en même temps une idée littéraire qu'il mêlait à la matière complaisante: de là un amalgame subtil qui peut rendre son œuvre moins intelligible à la foule habituée à chercher dans une statue ou dans un groupe une silhouette plutôt qu'une pensée.

Il est certain que M. Christophe n'a jamais eu tout le succès qu'il mérite. Les courants semblent s'être déplacés, et notre siècle, épris des réalités de la vie quotidienne, déserte les sentiers de la poésie. Le sujet traité par l'auteur est tout à fait du domaine du rêve : il appartient à ce monde imaginaire où se complaît le caprice de M. Gustave Moreau. La pensée qui a dicté le *Baiser suprême* est expliquée et superbement commentée en cinq vers inscrits sur un cartel au bas du groupe. Nous reproduisons ces vers parce qu'ils sont de M. Leconte de Lisle et parce que le catalogue, peu hospitalier pour les poètes, s'est abstenu de les imprimer :

Heureux qui, possédant la chimère éternelle,
Livre au monstre divin un cœur ensanglanté
Et savoure, pour mieux s'anéantir en elle,
L'extase de la mort et de la volupté
Dans l'éclair d'un baiser qui vaut l'éternité!

Ces vers disent tout : le jeune homme est entre les mains du monstre divin, et, dans un mouvement de passion éperdue, les bras élevés, le regard noyé dans le rêve, il expire sous la caresse meurtrière. Les deux figures, associées dans ce baiser dont on ne revient pas, forment de belles lignes, et la poésie dont l'œuvre s'inspire ne contrarie en rien le caractère du groupe, qui reste sculptural. Vue par derrière, la Chimère à la tête féminine, à la croupe bestiale, est d'une énergie irrésistible, et le jeune mourant s'abandonne avec une tendresse convaincue et douloureuse. Nous avons perdu l'habitude de voir de la sculpture d'une signification si élevée et si poignante.

M. Dampé n'a pas trouvé, comme M. Christophe, un poète pour expliquer son œuvre, *la Fin du rêve*. La construction en est un peu germanique et le style aurait plu aux gens de Nuremberg vers 1520. C'est une jeune fille qui s'éveille laissant voir sur son visage une expression qui garde quelque chose de l'angoisse et de l'énigme : derrière elle, au-dessus de sa tête et au second plan, un animal héraldique assez semblable à ceux qu'on voit dans les vieilles estampes de l'école allemande.



MOREAU (M.) — *Les exilés*

Tout cela n'est pas très clair, mais il y a une recherche d'art dans ce morceau qui réclame un commentateur.

A côté de la figure de M. Dampt, tout est limpide. La réalité suffit à la plupart de ses confrères et il en est même quelques-uns qui en abusent. C'est la mode aujourd'hui de faire en plâtre — car beaucoup de ces projets ne sont jamais promus aux honneurs du marbre — des figures qui voudraient être des Millet sculptés. Le Salon est peuplé de paysannes qui vont aux champs ou en reviennent : on nous montre la grossière étoffe de leur robe, leur coiffure en marmotte et jusqu'à leurs sabots. Les dépravations de notre goût nous autorisent à préférer le pied nu au pied chaussé, et nous croyons que cette mode pseudo-villageoise passera. L'observation ne s'appliquera pas à la *Glaneuse*, de M. Houssin, jolie figure penchée qui combine la rusticité avec le charme. M. Houssin a d'ailleurs le goût des lignes heureuses : il est l'auteur du *Phaéton* dont nous avons parlé jadis et qui reparait en bronze. Dans l'édition princeps, le modèle était déjà bon ; coulé en métal, il est meilleur encore.

Le *Faucheur*, de M. Paul Richer, est, comme la *Glaneuse*, une figure prise aux réalités de la vie champêtre. Appuyé sur sa faux, ce travailleur se repose un instant et essuie du revers de la main la sueur qui emperle son front. Le torse est nu, ce qui a permis à l'auteur de montrer les longues études qu'il a faites d'après les formes vivantes. Comparé au *Moissonneur* de l'année dernière, le *Faucheur* révèle un nouveau progrès. Comment pourrions-nous d'ailleurs, en écrivant le nom de M. Richer, oublier que le sculpteur-médecin est plus que jamais assidu à nous instruire ? Le collaborateur de M. Charcot aime à exposer à la fois une statue et un livre. Le volume qu'il vient de publier, *les Diffformes et les Malades dans l'art*, fait suite aux *Démoniaques* dont nous avons parlé l'année dernière. C'est la même curiosité d'esprit et la même science. On voit dans ce précieux ouvrage que les artistes se sont de tout temps intéressés aux maux qui affligent la race humaine et en modifient la configuration. M. Richer, commentant le texte par l'image, nous parle de la paralysie, de la cécité, de la peste,

de la lèpre : il nous parle même de la mort qui abroge les plus belles formes comme les plus contrefaites et les ramène toutes au même idéal.

Mais rien ne meurt dans l'art et il est curieux de constater la persistance de certaines conceptions sculpturales. Qui aurait pu croire que cent ans après la prise de la Bastille nous reverrions encore des Termes, c'est-à-dire des figures dont la partie inférieure s'enchâsse dans une gaine et qui combinent ainsi le personnage humain avec le motif architectural ? Ce type, qui se prête bien à la décoration des jardins, nous est rendu par M. Alfred Lanson. La *Géographie* est une femme qui tient un compas et un globe, ou plutôt c'est la moitié d'une femme, car, à partir des hanches, elle disparaît dans la prison rectangulaire qui l'enferme. Cette figure, déjà taillée dans la pierre, a du charme et du style. Il y a deux siècles, M. Lanson, enrégimenté par Lebrun, aurait été fort employé aux travaux de Versailles. Quant au type traditionnel qu'il a fait revivre, il semble avoir été inventé par des gens qui, curieux de fixer leurs amours, n'aiment pas les femmes qui s'en vont.

M. Peynot, prix de Rome comme M. Lanson, mais de promotion plus récente, reprend aussi la suite des affaires de l'école de Versailles. Sa *Naiade* est un modèle destiné à la décoration d'un bassin au château de Vaux-le-Vicomte. Déesse émergeant de l'onde, Triton soufflant dans sa conque, Amours jouant parmi les roseaux, rien ne manque à ce groupe d'un goût robuste et d'une silhouette ronflante. M. Peynot a bien fait de se conformer au style du temps. Ne pleurez plus, nymphes de Vaux, vous aurez encore un statuaire louis-quatorzien.

Les sculpteurs sur bois n'ont pas coutume d'exposer au Salon. Sous l'influence de préjugés aristocratiques, dont l'injustice aurait fait sourire nos ancêtres, on les considérait comme des industriels et on leur faisait grise mine. M. Armand Bloch s'est risqué et il a envoyé un *Saint Joseph* tenant à la main un lis de métal. Son audace lui a réussi, car il obtient d'emblée une récompense. Ce *Saint Joseph* est un très bon travail. Il faut remercier l'auteur d'avoir réhabilité le bois, cette belle matière où nos vieux huchiers taillaient des chefs-d'œuvre.

M^{lle} Lancelot, qui se réclame aussi du principe décoratif, n'a pas été moins bien accueillie. Avec son projet de plateau, modèle destiné à un orfèvre, elle obtient une médaille et même une bourse de voyage. La jeune artiste, dont nous avons déjà remarqué les médaillons et les bustes, a beaucoup d'imagination et de goût. La première des récompenses, accordée par le jury, la classe dans l'état-major de la corporation ; la seconde, décernée par le Conseil supérieur des beaux-arts, résout définitivement une question qui était restée douteuse : il est reconnu aujourd'hui que les femmes peuvent voyager aux frais de la République. Si l'on se rappelle les idées qui ont si longtemps prévalu, ce vote est une victoire.

Il resterait à parler des animaliers, très dignement représentés par M. Adolphe Geoffroy, qui a groupé avec beaucoup d'art, avec un profond sentiment de la vie, un lion et une lionne prenant leurs ébats, et par M. Georges Gardet, qui cherche dans la bête le caractère monumental, et dont le *Chien danois* est un morceau de grande allure. Parmi les auteurs de bustes, après avoir cité MM. Guillaume, Baffier, Dalou et Delaplanche, il faut signaler un chef-d'œuvre, le portrait en bronze de M. Bonnat par M. Paul Dubois. L'intimité individuelle, la physionomie parlante, tout est là avec le rayon souverain et définitif.

Et maintenant que nous avons ajouté un *Salon* de plus au catalogue de nos crimes, il nous sera peut-être permis de faire une confidence au lecteur. Nous donnerions à notre aveu un caractère exagéré si nous lui disions fraternellement qu'il ne doit pas prendre à la lettre toutes les choses que nous avons écrites. Nous n'irons pas jusque-là. La vérité cependant est qu'il est difficile, impossible peut-être, de mesurer exactement ses contemporains, et que nos jugements, comme ceux de nos confrères, sont des improvisations auxquelles la sincérité de celui qui les signe ne saurait donner la valeur de vérités absolues. L'exposition du Champ-de-Mars, où sont réunies des œuvres que nous avons applaudies ou discutées depuis plus de quarante ans, semble avoir été inventée pour éveiller en nous des remords et des modesties. Un élément

d'erreur se glisse fatalement dans nos appréciations trop rapides. Le recul nous manque pour établir avec rigueur l'importance relative des personnalités militantes et nous devons être persuadé par avance que l'avenir cassera beaucoup de nos arrêts. Nous le savons, et cette conviction nous torture. Le goût personnel du salonnier, ses préjugés, ses lubies ne lui permettent pas de bâtir sur le roc. Que peut-il faire, sinon dire loyalement ce qu'il pense en laissant au lecteur le droit d'amender ses jugements et même de les rejeter? Nous voyons les probabilités, non les certitudes : la vérité authentique nous échappe ; nous vivons dans l'à-peu-près, et nos opinions, comme toutes les opinions humaines, ne sont jamais que l'éclair d'un moment.



GARDET (G.) — *Chien danois.*



LISTE DES RÉCOMPENSES

SECTION DE PEINTURE

Médaille d'honneur.

VOTÉE PAR TOUS LES ARTISTES
RÉCOMPENSÉS

M. DAGNAN-BOUVERET (Pascal-Adolphe-Jean).

Prix du Salon.

M. FRIANT (Émile).

Médailles de deuxième classe.

MM. GUAY (Gabriel), BASCHET (Marcel), RENARD (Émile), BERTHELON (Eugène), BOUTIGNY (Paul-Émile), GILBERT (René), DELACROIX (Henry-Eugène), OUTIN (Pierre), PARIS (Camille), MONTENARD (Frédéric), DEYROLLE (Théophile-Louis), LOUSTAUNAU (Louis-Auguste-Georges).

VOLLON (Alexis), BOUDOT (Léon), FRÈRE (Charles-Édouard).

Médailles de troisième classe.

MM. GARDETTE (Louis), GARAUD (Gustave Césaire), M^{lle} GODIN (Marguerite), MM. DUFFAUD (Jean-Baptiste), FAUVEL (Georges-Henri), MÉNARD (Émile-René), HOROVITZ (Léopold), M^{lle} BILLET (Aline), M^{lle} POMEY (Thérèse), MM. BERTRAND (Paulin), BOURGOGNE (Pierre), JOUBERT (Léon), RENOARD (Paul), OTÉMAR (Édouard D'), M^{lle} SCHWARTZE (Thérèse), MM. SOLOMON (Joseph), QUINSAC (Paul), GERVAIS (Paul-Jean), CABRIT (Jean), HIRSCH (Auguste-Alexandre), COGHE (Rémy), WEEKS (Lord Edwin), FOURNIER (Hippolyte), DEULLY (Eugène-Auguste-François), ZORN (Anders), BARTELS (Hans), CAR-

PENIER (Évariste), LAMBERT (Albert), FRAPPA (José), LÉPINE (Stanislas).

Mentions honorables.

MM. VAN DEN BOS (Georges-Pierre-Marie), PEEL (Paul), RICHIZ (Herman-Jean-Joseph), LE QUESNE (Fernand), VONNOH (Robert-William), BAERTSOEN (Albert), VERNIER (Jules-Victor), PINFOLD (Frank C.), GALLIAC (Louis), CASTAGNE (André), POINT (Armand), MONCOURT (Albert DE), MURATON (Louis), KARBOWSKY (Adrien), NOIROT (Émile), MOISSON (Raymond), MARCHAL (L.), DAUDIN (Henry-Charles), RONDEL (Henri), GORGUET (Auguste-François), ROUSSEL (Georges-F.), M^{lle} COTTON (Marianne), MM. DAGNAUX (Albert), WALLANDER (Alfred), MÉTIVET (Lucien-François-Marie), LEMEUNIER (Basile), M^{lle} CHAMP-RENAUD (Thérèse DE), MM. SEIGNAC (Paul), HAUMONT (Émile-Richard), M^{lle} FLEURY (Madeleine), MM. LECREUX (Gaston), SERGENT

(Lucien-Pierre), DARIEN (Henry), CHRÉTIEN (René-Louis), FERRARIS (Arthur), PALÉZIEUX (Edmond-Henri-Théod. DE), BREUTE (Albert), RIGOLOT (Albert-G.), MASSE (Julien), VALENZUELA-PUELMA (Alfredo), VAN AKEN (Léo), M^{lle} ROSZMANN (Augusta), M. FLEISCHER (Max), M^{lle} HAVERS (Alicé), MM. CORNILLIER (Pierre-Émile), BASTIEN-LEPAGE (Émile), DELÉCLUSE (Auguste-Joseph), GUTHRIE (James), ROUSSIN (Georges), M^{lle} AMANS (Louise), MM. CHEVILLIARD (Vincent), DAVID-NILLET (Germain), JACQUE (Émile), MONTIOLON (François DE).

Bourses de voyage.

LAURENT-DESROUSSEAUX, QUINSAC (Paul), PROUVÉ (Victor), SAINT-GERMIER (Joseph).

Prix Marie Bashkirtseff.

M^{lle} GODIN (Marguerite).

SECTION DE SCULPTURE

Médaille de première classe.

M. MICHEL (Gustave).

Médailles de deuxième classe.

MM. GARDET (Georges), PUECH (Denis), HANNAUX (Emmanuel), GEOFFROY (Adolphe-Louis-Victor), HOUSSIN (Édouard-Charles), LAPORTE (Alexandre-Gabriel), SOULÈS (Félix), LECHEVREL (Alphonse-Eugène), SAULO (Georges-Ernest), GUILLOT (Anatole), PIERRE (Louis), FOURNIER (Édouard), LÉVY (Charles), M^{lle} LANCELOT (Marcelle-Renée), MM. HOUDAIN (André D'), CROS (Henri), RAMBAUD (Pierre), MOREAU (François), BLOCH (Armand-Lucien), GRÉGOIRE (Louis).

Mentions honorables.

MM. ADAMSON (Amand), BELLOC (Jean-Bap-

liste, M^{lle} BOURSIER (Thérèse), MM. BUSSIÈRE (Ernest), CAPELLARO (Paul-Gabriel), CARRIER-BELLEUSE (Louis Robert), CHAPPUY (Victor), M^{me} CRANNEY-FRANCESCHI (Marie-Jeanne), MM. DROUOT (Édouard), FAIVRE (Ferdinand), FRAMPTON (Georges), FROGER (Albert), GHEEST (Maufice-David DE), GRANDMAISON (Nicolas), HILDEBRAND (Bernard), M^{lle} JOUVRAY (M.), MM. MAC MONNIES (Frédéric), MICHEL MALHERBE (Ernest), MARCEL (Jacques), MONCEL (Alphonse-Emmanuel), M^{lle} MONOD (Alice-Blanche), MM. NELSON (Henri), NAUBÉ (Henri), NOCQ (Henri-E.-A.), RICHER (Paul), TALON (Henri-Alexandre), TEIXEIRA-LOPES (Antonio).

Bourses de voyage.

MM. SOULÈS (Félix), GARDET (Georges), M^{lle} LANCELOT (Marcelle-Renée).

SECTION D'ARCHITECTURE

Médaille de première classe.

M. ESQUIÉ (Pierre-Joseph).

Médailles de deuxième classe.

MM. FOURNEREAU (Lucien), WALLON (Paul-A.-J.), CAZAUX (Charles-Henri).

Médailles de troisième classe.

MM. ALLORGE (Paul), BRUNNARIUS (Ernest), DURAND (Antonin), LEIDENFROST (Philippe-Alexandre).

Mentions honorables.

MM. ASTRUC (Jules-Godefroy), BOUÉ (Ernest), CONIN (Alphonse), COTTARD (Jacques-Édouard-Henri), DAUVERGNE (Louis), DOILLET (Laurent-Jean-Baptiste), GOHIER (Félix), GRENOUILLOT (Jules-André), JOSSE (Clément-Marie), KRAFFT (Henri-Gustave), LEMOINE (Léonard-Joseph-Marie-Paul), MEISSONIER (Louis C.-J.), MULLER (L.), MOREAU (René), SAINTIER (Eugène-Charles), VAN DEN BULCKE (Adolphe), VIGNAT (Camille), WARREN (Whitney).

Bourse de voyage.

M. ALLORGE (Paul).

SECTION DE GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Médaille d'honneur.

VOTÉE PAR LES ARTISTES EXPOSANTS,
LE JURY DE LA SECTION ET LES ARTISTES
RÉCOMPENSÉS DE LA SECTION.

M. JACQUET (Achille).

Médaille de première classe.

M. DEVEAUX (Jacques-Martial).

Médailles de deuxième classe.

MM. GÉRY-BICHARD (Adolphe-Alphonse),
ABOT (Eugène-Michel-Joseph).

Médailles de troisième classe.

MM. DESMOULIN (Fernand), MULLER (Louis),

M^{lle} POYNOT (Gabrielle), MM. CORPET (Étienne)
DERACHE (Gustave-Victor), COLAS (Louis-Auguste), RUFFE (Léon), THÉVENIN (Georges-Auguste), ROLAND (Émile), VINTRAUT (Godefroy-Frédéric).

Mentions honorables.

MM. AVRIL (Paul-Victor), BALL (Wilfrid),
MERCIER (G.-C.), BEGUIN (Émile), SPINELLI (Raphael), RODRIGUEZ (Gaston-Louis), FONCE (Camille), DEVILLE (Maurice), THÉVENIN (Charles-René), MONTBARD (Georges), FONFAYE-LAPRANDIE (Firmin-Joseph-Marie), M^{lle} MATRAT (Pauline), M^{me} CHRISTOPHE (Francine), M. MÉLOIS (Laurent), M^{lle} SULPIS (Georgette), MM. BAUDOIN (Frank-Jean), FOURNIER (Ulysse), DUPLESSIS (Edmond), DUBOSCQ (Albert-Eugène), HAMEL (Adolphe-Émile), TROPSCH (Édouard-

LISTE DES RECOMPENSES.

Alfred), PRUNAIRE (Alfred), FROMENT (Ferdinand), BAZIN (Léon), M^{me} CORDUAN (Augustine), MM. GIROUDON (Tony), MAYNARD (L.-Charles), HERMANT (Auguste-Louis), RICHARD (Charles), FUCHS (Louis-Joseph-G.), SYLVESTRE (Jules-Ernest), DUGOURD (Henri-Nicolas), M^{me} TESSELSKY (Eugénie).

Bourse de voyage.

M. MIGNON (Abel).



ACQUISITIONS DE L'ÉTAT

PEINTURE

- MM. BAILLET (E.) *Le moulin Gemin à Segré.*
BARILLOT (L.) *Les mauvaises herbes.*
BERTEAUX (H.) *Assassinat de l'évêque Audren.*
BERTHELON (E.) *Barque de pêche abandonnée.*
BERTON (P.-E.) *Eau dormante.*
BIESSY (G.) *L'Après-dîner de la grand'mère.*
BOUCHÉ (L.-A.) *Bords de la Marne.*
BOUCHOR (J.-F.) *Paysans normands sarclant leur champ, à Freneuse*
BOUDOT (L.) *Au ruisseau d'Hyèvre.*
BOURGOGNE (P.) *Chez le fleuriste.*
BOYÉ (A.) *Scieurs de long.*
BUSSON (Ch.) *Commencement de crue sur le Loir (Vendômois).*
CASILE (A.) *L'Abbaye de Montmajour.*
CHAPLIN (G.) *Portrait de miss W...*
CHIGOT (E.-H.-A.) *Fuyant l'invasion.*
M^{me} COMERRE-PATON (J.) *Hollandaise.*
CORNELIUS (M.-L.) *Lapin de garenne.*
MM. DAMOYE (P.-E.) *Les bruyères de Sainte-Marguerite (Normandie).*
DAWANT (A.) *Le sauvetage.*
DELACROIX (H.-E.) *Salut au soleil!*
DUFOUR (C.) *Villeneuve-lès-Avignon.*
FAIVRE (I.) *Panneau destiné à la salle des mariages de l'Hôtel de Ville
de Limoges.*
FERRIER (G.) « ...Les Mères maudissent la guerre... »
M^{me} FLEURY (F.) *Dans le pré; — Bretagne.*
MM. FOUACE (G.-R.) *Déjeuner de carême.*
FRIANT (E.) *La Toussaint.*
GAUDEFROY (A.) *Le Praticien.*
GEOFFROY (I.) *Le Jour de la visite à l'hôpital.*
GERVAIS (P.-J.) « *Census Flumen.* »
GILBERT (R.) *Un Aqua-fortiste.*
GRANDSIRE (E.) *Soleil couchant dans le Kattendyck, à Anvers.*
GRIVOLAS (A.) *A Trianon.*
GUAY (G.) *Poème des bois.*
GUERY (A.) *La montagne de Brimont; — environs de Reims.*
GUILLOU (A.) *Pêcheuses de goémons.*

M ^{lle} HEM (L. DE)	<i>L'encensoir.</i>
MM. JOUBERT (L.)	<i>Vallée Saint-Jean; — Finistère.</i>
KUEHL (G.)	<i>Une Question difficile.</i>
LAMY (F.)	<i>Au fond des bois.</i>
LANSYER (É.)	<i>Le Belvédère du Petit-Trianon.</i>
LA TOUCHE (G.)	<i>Première communion.</i>
LAURENS (J.-P.)	<i>Les hommes du Saint-Office.</i>
LAURENT-DESROUSSEAUX	<i>La Veille de la première communion.</i>
LEROLLE (H.)	<i>Albert le Grand au couvent Saint-Jacques.</i>
LESUR (V.-H.)	<i>Communiantes.</i>
LHERMITTE (L.-A.)	<i>Claude Bernard.</i>
LIX (F.-F.)	<i>Nymphes surprises par des faunes.</i>
MARTIN (H.-J.-G.)	<i>Fête de la Fédération.</i>
MOISSON (R.)	<i>Méditerranée.</i>
MONVEL (M. BOUTET DE)	<i>La Maison abandonnée.</i>
OTEMAR (E. D')	<i>Chez le retameur.</i>
PARIS (C.)	<i>Jeune Taure égarée.</i>
PICARD (E.)	<i>La Vache malade.</i>
PINEL (G.)	<i>Le Village de Djara (Tunisie).</i>
PINFOLD (F.-C.)	<i>Triste nouvelle.</i>
QUIGNON (F.-J.)	<i>Le blé noir; — paysage.</i>
RENARD (E.)	<i>Le Baptême.</i>
RICHEMONT (A. P.-M. DE)	<i>Le lendemain de Roeroy.</i>
ROULLET (G.)	<i>Le Cuirassé la « Reine Blanche ».</i>
SAIN (P.-J.-M.)	<i>Environs d'Avignon.</i>
VERDIER (J.-V.)	<i>Abel.</i>
WINTER (P. DE)	<i>Pendant la neuvaine; — Flandre.</i>
YON (E.-C.)	<i>Le pont Valentré, à Cahors.</i>

SCULPTURE

MM. ALLOUARD (H.-É.)	<i>La Comédie; — statue, plâtre.</i>
M ^{me} BERTAUX (L.)	<i>Psyche sous l'empire du mystère; — statue, marbre.</i>
MM. CHARPENTIER (F.-M.)	<i>La Chanson; — statue, plâtre.</i>
CROS (H.)	<i>Le fil d'Ariadne; — bas-relief, verre.</i>
DAMPT (J.)	<i>La Fin du rêve; — statue, plâtre.</i>
DELSINNE (J.)	<i>Jules César; — bas-relief, fer.</i>
FERVILLE-SUAN (C.-G.)	<i>Vénus; — statue, plâtre.</i>
GAUDEZ (A.)	<i>Louison la bouquetière à la tête des femmes de la Halle (5 octobre 1789); — statue, plâtre.</i>
GEOFFROY (A.-L.-V.)	<i>Lion et lionne; — groupe, plâtre.</i>
GOSSIN (L.)	<i>Vaucanson; — statue, pierre.</i>
HANNAUX (E.)	<i>Mgr Dupont des Loges; — buste, marbre.</i>
HANNAUX (E.)	<i>Le Drapeau; — groupe, plâtre.</i>
HOUSSAY (F.)	<i>Néréide; — cire.</i>
M ^{lle} LANCELOT (M.-R.)	<i>Le champagne; — projet de plateau, plâtre.</i>

- MM. LANSON (A.) *La Géographie*; — terme, pierre.
 LAPORTE (A.-G.) *Tircis*; — statue, marbre.
 LÉONARD (A.) *Hebé*; — groupe, plâtre.
 MICHEL (G.) *La Fortune enlevant son bandeau*; — statue, marbre.
 MICHEL-MALHERBE (E.-J.) *Douleur*; — statue, plâtre.
 MOREAU (Louis) *La Source tarie*; — statue, plâtre.
 MORTIER (P.) *Bis-relief décoratif*; — plâtre.
 PÉZIEUX (J.-N.) *Jeanne d'Arc*; — statue, marbre.
 PUECH (D.) *Muse d'André Chénier*; — statue, marbre.
 RICHER (P.) *Faucheur*; — statue, marbre.
 SOULÈS (F.) *Enlèvement d'Iphigénie par Diane*; — groupe; plâtre.

ARCHITECTURE

- MM. CONIN (A.) *Portes du transept sud de la cathédrale de Beauvais*; —
 essai de restauration.
 FOURNEREAU (L.) *Ruines Khmers du Cambodge siamois. Restauration d'Ang-
 kor-Nat (pagode royale).*

AQUARELLES

- MM. ASTRUC (Z.) *Anémones en caisse.*
 LARSSON (C.) *Céramique.*



ACQUISITIONS

DE LA

VILLE DE PARIS

PEINTURE

MM. BOUTIGNY (P.-E.)	<i>Un brave.</i>
GUELDRY (J.-F.)	<i>L'écluse.</i>
RICHET (L.)	<i>Forêt de Fontainebleau.</i>
ROLL (A.-P.)	<i>En été.</i>
SAUVAGE (H.)	<i>Un défoulement.</i>

SCULPTURE

MM. CHATROUSSE (E.)	<i>L'Histoire inscrivant le Centenaire;</i> — statue, pierre.
GARDEL (G.)	<i>Chien danois;</i> — marbre.
HOUSSIN (E.-G.)	<i>Glaneuse;</i> — statue, plâtre.
IGARD (H.)	<i>Protection et Avenir;</i> — groupe, plâtre.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVANT-PROPOS	1
LA PEINTURE	9
LE DESSIN ET LA GRAVURE	71
LA SCULPTURE	83
LISTE DES RÉCOMPENSES	97
ACQUISITIONS DE L'ÉTAT	101
ACQUISITIONS DE LA VILLE DE PARIS	104

FRONTISPICES, EN-TÊTES ET CULS-DE-LAMPE, par GIRALDON.
 EAUX-FORTES, par C. DEBLOIS.
 GRAVURES SUR BOIS, par BARBANT.

TABLE DES GRAVURES

PEINTURE

	Pages.		Pages.
Adan	46	Chaplin	20
Agache	73	Charpentier	60
Baschet (M.)	56	Checa	64*
Bellanger	74	Chevilliard	66
Benjamin-Constant	16*	Cogghe	52
—	41	Collin (R.)	24
Béraud	58	Comerre	54
Berthélemy	61	Comerre-Paton (M ^{me})	7
Berthelon	64	Courtat	53
Beyle	72	Dagnan-Bouveret	8
Bonnat	26	Dantan	28*
Bouguereau	2	Dawant	42
—	36*	Delance-Feurgard (M ^{me})	45
Boutigny	30	Delobbe	36
Bridgman	70	Demont-Breton (M ^{me})	50
Brouillet	54*	Deschamps	36
Cain (G.)	78	Duez	9
Cam (H.)	50*	Duffaud	58*
Caraud	44	Dupain	18*
Carolus-Duran	22	Ferrier (G.)	38
Carpentier	30*	Foubert	10
Carrier-Belleuse	82	Frappa	72*
Chaperon	52*	Frère (C.-E.)	68

TABLE DES GRAVURES.

	Pages.		Pages
/ Friant.	18	- Pertault.	82
Gardette.	28	/ Perret (A.).	76
Geoffroy.	48	/ Renard.	78*
- Giacomotti.	37	- Robaudi.	49
* Girardet (J.).	40*	/ Robert-Fleury (T.).	6
/ Grayson.	32	/ Rochegrosse.	38*
/ Guay.	46*	/ Roll.	14
- Haquette.	68	- Rongier (M ^{lle}).	60
- Harpignies.	13	- Roussel.	77
/ Jimenez.	74*	- Schwartz (M ^{lle}).	69
- Lansyer.	29	Seignac.	70.
* Laurens (J.-P.).	16	- Soyer.	65
/ Lévy (E.).	4*	Story.	34
- Lobrichon.	70*	- Surand.	17
/ Montenard.	68*	/ Sylvestre.	10*
Moreau (A.).	62	/ Tattegrain.	40
/ Moreau de Tours.	12	/ Thirion.	4
/ Morlon.	62*	* Thomas.	60*
* Outin.	14*	Toulmouche.	44
- Paupion.	24	/ Vollon.	56*
- Pelez.	25		

SCULPTURE.

- Chapu.	88*	- Gardet.	96
Dubois.	84	/ Gautherin.	90
Falguière.	88	/ Moreau (M.).	92
Fremiet.	86	/ Mercié.	90*



IMPRIMÉ

PAR

GEORGES CHAMEROT

19, rue des Saints-Pères, 19

PARIS

